

Jean Kaempfer

Poétique du récit de guerre



José Corti

LES ESSAIS

Jean Kaempfer

Poétique du récit de guerre

Du même auteur aux éditions José Corti :

— *Émile Zola, d'un naturalisme pervers.*



José Corti

Cet ouvrage est publié avec le soutien du Fonds de publications de la Faculté des lettres ainsi que de la Fondation du 450^{ème} anniversaire de l'Université de Lausanne.

*

Je remercie, pour leur aide et pour leurs suggestions, Etienne Barilier, Jacques Berchtold, Philippe Borgeaud, Pierre Marc Burnand, Marta Caraion, André Charbonnet, Alain Froidevaux, Jean-Daniel Gollut, Philippe Junod, Claude Reichler, Jean Rousset, Alain Seiler, Yves Velan et Michaël Wirth.

Le programme des parutions et le catalogue général sont envoyés sur simple demande adressée à :

LIBRAIRIE JOSÉ CORTI, 11 RUE DE MÉDICIS, 75006 PARIS

© Librairie José Corti, 1998

N° d'édition : 1481

ISBN 2-7143-0666-7

ARGUMENT

... des arts, des armes et des lois

Du Bellay, *Regrets*

L'art des armes a-t-il ses lois ? La réflexion stratégique s'en persuade, qui les cherche et donc en trouve. Mais qu'en est-il de l'art, lorsqu'il s'emploie à représenter le commerce des armes ? Obéit-il à des lois, lui aussi ? Et qu'en est-il, particulièrement, de la littérature ? Le présent ouvrage entend interroger un sous-genre narratif – le récit de guerre – qui malgré sa présence copieuse dans l'histoire de la littérature, n'a pas encore fait l'objet d'une tentative de description systématique¹. Sans doute est-

¹ Pour les récits de guerre des années vingt et trente, deux ouvrages importants ont défriché le terrain : Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974 ; et Léon Riegel, *Guerre et littérature*, Klincksieck, 1978.

ce que la tâche, en toute rigueur, s'avère herculéenne : impossible, ici, de tout lire, de faire le tour, même approximatif, d'une galaxie textuelle innombrable qui s'étend à toutes les civilisations et leur tient compagnie *ab ovo*.

S'ajoute, à l'ampleur impressionnante du *corpus*, une difficulté spécifique au genre lui-même. S'il propose parfois des récits obéissant à une rationalité repérable, il est surtout peuplé de narrations qui se réclament d'une singularité irrédentiste : le récit de guerre moderne entend se soustraire à tout modèle, parce que l'expérience extrême qu'il relate lui paraît se refuser à la raison ; la commotion dont il doit témoigner est tellement inouïe qu'elle en devient *inénarrable*. Voici donc des textes sur le qui-vive, tendus vers le singulier, qui mettent toute leur vigilance à ne pas être controuvés. Cet effort vers l'unique, c'est pourtant ce qui les réunit ; l'*inénarrable* a ses tropes en effet, sa topique – voire ses poncifs. La volonté d'être atypique est le trait typique, quoi qu'ils en aient, des récits de guerre modernes. Le singulier a ses lois ; on peut même dire plus : il *est* la loi qui permet de mettre en série un ensemble de textes caractérisés par leur refus d'être mis en série.

Ce paradoxe fut ma chance. A bon droit avais-je à m'inquiéter de l'ampleur du matériau à inventorier, et plus encore de la répugnance à faire collection, proclamée haut dans la plupart des textes que je lisais. Répugnance récurrente, donc générique ? L'hypothèse, gagnant en plausibilité au fil

des lectures, m'encouragea à passer à l'ouvrage, et à ordonner entre eux les traits qui se signalaient à mon attention par leur insistance. Ceux-ci peuvent être ramenés à trois. Le premier est d'ordre narratologique, et consiste en une stricte restriction du point de vue : les récits de guerre modernes, pour se frayer un chemin vers l'événement militaire, répètent tous, peu ou prou, le geste inaugural de *La Chartreuse de Parme*. Ils épousent délibérément la perspective d'un personnage dépassé par les événements : nul récit de guerre, désormais, qui n'ait à s'autoriser de ce constat préalable : « La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas.² »

Le second trait est thématique et promeut, autour du point de vue limité du héros, un univers déshumanisé. Le soldat des récits de guerre modernes vit dans un monde renversé. Il est exténué de sa vie psychique propre. Son corps est humilié par les automatismes réflexes de la peur, par l'ignominie des blessures et de la mort sans gloire, dont les cadavres, alentour, lui rappellent sans cesse le risque. Les agressions burlesques de la vermine, celles, débilites, du froid, de la fatigue, de l'eau, de la boue précarisent son existence. Son espace familial nie l'espace humain ordinaire. Il est l'agent d'une contre-culture, qui rend le monde organisé des humains – paysages agricoles, villages – au désordre et au chaos. Ainsi le brigadier de *L'Aca-*

² L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « Folio », 1990, p. 22.

cia reste-t-il sans prise face à la viscosité d'un monde qui a perdu toute qualité : « cela n'avait ni formes définies [...], ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indécise, de ce qui lui parvenait à travers cette cloche de verre sous laquelle³ » il lui semble que depuis une semaine, il est enfermé. Tels sont la fascination et le scandale majeurs qui meuvent les récits de guerre modernes. Tous affrontent le même paradoxe : ils adoptent un point de vue *personnel*, mais c'est à charge, pour celui-ci, de communiquer l'expérience d'une *dépersonnalisation* radicale.

Quant au troisième trait typique, il ressortit au dialogisme, à l'intertextualité. Les textes qui m'occupent sont sourcilleux : leur propos est de relater la guerre *au plus juste*, c'est-à-dire au plus près d'une expérience que sa subjectivité extrême rend contestable, voire insignifiante, au regard de l'Histoire. D'où la question de leur crédibilité : pourquoi le lecteur ajouterait-il foi à des héros hébétés, et se laisserait-il séduire par des récits jalousement rétractés dans leur devoir d'être singuliers⁴ ? Comment, dans ces relations autistes de l'horreur,

³ Claude Simon, *L'Acacia*, Minuit, 1989, p. 287.

⁴ Telle est la teneur de ce que Jean Norton Cru a appelé le « paradoxe attribué à Stendhal » : du fait que Fabrice, à Waterloo, ne sait pas ce qui se passe, on déduit que tous les témoignages de combattants sont oiseux et insignifiants. (*Témoins, Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles, 1929, p. 15.) Jean Norton Cru, bien sûr, est d'opinion contraire, qui fournit au chercheur un vaste inventaire commenté de plus de 300 récits de guerre.

réinscrire l'amabilité d'une adresse, et figurer le geste de se tourner vers le lecteur ? Ce sera par une mise en relief. Voici des auteurs en effet qui, derrière leurs narrations, déploient polémiqument l'horizon des fables héroïques. Panorama éblouissant, qui nimbe l'horreur de gloire et de raison. Cette ouverture d'une arrière-scène agit comme un impératif : le trompe-l'œil captieux commande, par réaction, le témoignage véracé. Mais d'abord, il faut faire place nette, dénoncer, avec joyeuseté ou colère, la farce des discours patriotards, arracher à leur silence les évidences fallacieuses du mensonge épique. Ainsi le récit de guerre moderne quitte-t-il son confinement subjectif et déploie-t-il autour de lui, pour légitimer la singularité dont il se réclame, les impostures narratives dont il se démarque... et dont il périmé, du coup, les prétentions. Pas de récit de guerre sans guerre des récits – sans le détour réflexif de quelque déniaisement préalable.

Récit de guerre *moderne*, ai-je toujours précisé. C'est que j'étais parti – puis-je dire, comme tout le monde ? – de Fabrice à Waterloo, ou du prince André à Austerlitz. Notre expérience littéraire de la guerre est en effet balisée par quelques repères célèbres, qui ordonnent autour d'eux une corolle de romans canoniques (*Le Feu*, *La Route des Flandres*, etc.), livrant à l'intuition un archipel de narrations typiques. Mais ces récits, voici que d'autres textes les hantent. Ils s'ouvrent comme des poupées russes. Lisant Stendhal, Tolstoï ou Claude Simon, je tombe sur des personnages qui

ont lu César, l'Arioste... ou Stendhal. Aussi les récits de guerre dont j'ai fait mon point de départ revendiquent-ils un statut particulier ; ils demandent à être distingués de ceux qu'ils citent. Si je veux leur rendre justice, je dois donc les replacer dans la perspective généalogique dont ils insistent à me signifier la pertinence, et poursuivre l'enquête en amont, vers des formes plus anciennes de la narration militaire.

Où allais-je m'installer, pour mener ce complément d'enquête ? De quel site un peu dominant considérer ce vaste passé générique ? (Car je ne voulais ni me perdre, ni perdre l'essentiel.) Le plus simple était encore de me fier aux romans que je lisais, à la vaste rumeur héroïque dont ils me rapportaient l'écho. Claude Simon, avec la *La Bataille de Pharsale*, m'invitait à lire César et Lucain ; Tolstoï, Stendhal, à m'intéresser aux proses napoléoniennes ; le souvenir de *Salammbô* entraînait celui de la geste punique ; etc. De ces explorations diverses, je rapportai un type narratif en propre, qui se réclamait effectivement d'évidences étrangères à celles que j'avais reconnues dans le récit de guerre moderne. Celui-ci s'intéresse aux sans-grades – « nous les petits, les obscurs, les sans-grades/ Nous qui marchions fourbus, blessés, crottés, malades »⁵ – dont il adopte le point de vue partiel et non-héroïque. A l'inverse, la narration militaire classique prend pleinement à son compte le « paradoxe attribué à Stendhal » : pour César ou

⁵ Edmond Rostand, *L'Aiglon*, Folio, 1986, p. 157.

Napoléon, il va de soi que « de tous les témoignages possibles sur la guerre, celui de l'homme qui a mis la main à la pâte est le plus insignifiant »⁶. L'intelligence de l'événement militaire n'est pas à chercher dans la poussière anecdotique et sanglante qui l'accomplit, mais dans l'esprit du général qui la détermine *a priori*. Le récit de guerre classique est rationnel et typique – aussi fournit-il Plutarque, d'abondance, en vies immédiatement solubles dans leur allégorie – au contraire du récit de guerre moderne, qui est idiot, parce qu'il présente des faits et des personnages singuliers, « sans reflet ni double »⁷. Là (chez les classiques), règne une *écriture impériale* qui installe la guerre dans un paysage narratif serein : la raison a aplani les convulsions brutales de l'événement, à moins que le regard esthétique n'ait transformé celles-ci en autant de curiosités piquantes pour l'esprit. Ici (chez les modernes), rien de tel : le lecteur découvre une région dévastée où la brutalité concertée des *récits pathétiques* côtoie l'absurdité brute des *récits subjectifs*.

Voilà donc le livre que l'on va lire brossé à grands traits : ce sera un diptyque. On contempera d'abord une théorie de héros altiers – César, Hannibal, Napoléon – avantageusement campés dans des récits à leur dévotion ; puis on suivra un défilé de témoins indignés, naïfs ou moroses. Ceux-ci se retrouvent-ils d'aventure à Pharsale ou à Waterloo ? Ils figureront

⁶ Jean Norton Cru, *op. cit.*, p. 16.

⁷ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, 1977, p. 7.

alors dans des récits expressément conçus pour rendre impossible le colportage de la gloire militaire. Mon livre s'achève avec la guerre des tranchées : les romans de 14-18, par leur nombre et leur variété, signalent l'accomplissement d'un genre que les horreurs de la Shoah, un quart de siècle plus tard, obligeront à se tourner vers d'autres cantons de l'in-énarrable.

Une exception pourtant : *La Bataille de Pharsale*, de Claude Simon, m'accompagne tout au long, et me donne un fil conducteur. Voire plusieurs, car ce roman est un écheveau, et m'intéresse à ce titre : confrontant les récits antiques de la bataille de Pharsale avec l'expérience de la débâcle des troupes françaises en mai 40, dialoguant avec des peintures de bataille, ouvrant en tous lieux les batailles de la phrase⁸, *La Bataille de Pharsale* concentre en effet l'histoire mouvementée de son genre. « Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons, s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. » Cette phrase, qui décrit l'état de conscience de Madame Bovary, Claude Simon la cite⁹ pour évoquer comment surgit l'écriture, chez lui, et comment elle agit. Je voudrais, dans l'ouverture de ce livre, donner quelque idée d'un tel feu d'artifice.

⁸ Le calembour est de Jean Ricardou, qui intitule « La bataille de la phrase » l'étude consacrée à ce roman dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971.

⁹ Dans son *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p. 26.

OUVERTURE

Le voyage à Pharsale

« En trou si beau adultère est béni » (au lieu de « Introibo ad altare Dei »¹) : l'enfant de chœur d'*Histoire* estropie à plaisir les formules du rituel. Livré sans recours à « l'écœurante bouillie »² des versions latines ânonnées mot à mot, l'écolier de *La Bataille de Pharsale* n'a pas ces libertés. Dès sa première occurrence dans le roman, l'épisode (récurrent) de la version s'inscrit dans un contexte funèbre. L'expression « Latin langue morte », qui en donne le ton, essaime sur la page, engendre une litanie de stéréotypes (« Eaux mortes. Mort vivant. [...] mortellement triste [...] bois mort feuille morte [...] la mort dans l'âme la peine de mort [...] morts de fatigue ») où la mention de la mort s'anémie en catachrèse : dans l'image inerte qui la prend en charge, la mort meurt une deuxième fois. De

1 Claude Simon, *Histoire*, Minuit, 1967, p. 43.

2 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969, p. 18. De même pour les citations qui suivent.

même le texte latin, lorsqu'« une suite incohérente de mots cherchés dans le dictionnaire »³ substitue l'hébétude littérale au souci d'intelligence. L'oncle Charles, appelé à la rescousse, ironise à propos de ces restitutions sans grâce (« bon si ton professeur te demande le mot à mot tu te débrouilleras tu lui expliqueras que le quidam est tombé dans la rivière aux bords obstacles »⁴), « jusqu'à ce que de guerre lasse il finisse par prendre le livre des mains » de son neveu, « et traduire lui-même »⁵.

Mais c'est comme si ses compétences philologiques avaient été contagieuses : au même titre que la langue qu'il maîtrise, l'oncle Charles baigne dans une atmosphère de deuil. Son bureau est une « espèce de tombeau »⁶ ; et les encouragements qu'il adresse au jeune latiniste manquent de conviction ; la paresse de l'écolier lui paraît blâmable, mais fondée : « peut-être as-tu raison après tout tout savoir ne débouche jamais que sur un autre savoir et les mots sur d'autres mots »⁷. Pour l'oncle Charles, le langage sert au mieux à acheter des pantalons ; lors des transactions humaines, il remplace économiquement pantomimes et grognements. Cette apologie des vertus studieuses est un peu courte, on en conviendra, et peu faite pour ailer un esprit prévenu.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

L'épreuve du lieu

Tel est le contexte défaitiste qui accueille, dans *La Bataille de Pharsale*, le récit de la bataille de Pharsale par celui qui en sortit victorieux. Que la narration de César n'ait pas été choisie au hasard, et que l'exercice de mortification concerne celle-ci au premier chef, on en aura la présomption en observant par exemple que les mêmes chapitres de la *Guerre civile* avaient déjà fait l'objet de déprédations comparables dans *Histoire* (de deux ans antérieur). D'ailleurs, c'est « à cause de cette version »⁸ que l'écolier, bien plus tard, lors d'un voyage en Grèce avec un ami, s'écartera de la route d'Athènes pour voir le site de la célèbre bataille.

Ce voyage à Pharsale (dont le récit, par fragments discontinus, occupe une vingtaine de pages de *La Bataille de Pharsale*) offre un nouveau cadre – et une deuxième chance... – au texte de César : les séances de version l'avaient abîmé dans l'insignifiance idiote du mot à mot ; la contemplation des lieux mêmes du combat sera-t-elle plus propice à une résurrection ? Encore faudrait-il pouvoir repérer ceux-ci dans le terrain, car « *la théorie topographique et tactique de cette bataille a suscité plusieurs hypothèses* »⁹. Mais les renseignements contradictoires des autochtones ne font que confirmer l'incertitude des érudits, et la citation en italiques de ce

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

que l'on suppose être l'appareil critique du livre de versions latines se tresse, dans le roman, au récit d'une équipée aléatoire sur des chemins poussiéreux et remplis de nids de poule. Plusieurs fois, les voyageurs pensent abandonner ; s'ils mettent finalement le cap sur une colline, rien ne leur garantit qu'il s'agit de celle où se tint César ; quant à la « rivière aux bords obstacles » que mentionnait la version, elle n'est nulle part visible.

Voilà qui n'aurait pas gêné Chateaubriand. Confronté, sur le site de l'antique Sparte, à une cacophonie comparable (savants se contredisant, puis contredits par les guides locaux), il profite de cette déroute des preuves pour composer l'informe champ de ruines à sa guise :

Comme je pouvais choisir, j'ai donné à l'un de ces débris le nom du temple d'Hélène ; à l'autre, celui du tombeau d'Alcman : j'ai cru voir les monuments héroïques d'Egée et de Cadmus ; je me suis déterminé ainsi pour la fable et n'ai reconnu pour l'histoire que le temple de Lycurgue¹⁰.

La plaine de Sparte est déserte : « le soleil l'embrase en silence, et dévore incessamment le marbre des tombeaux ».¹¹ Cette vacuité encourage, chez le voyageur lettré, la rêverie démiurgique. Mais la plaine de Pharsale se prête malaisément à la méditation mélancolique. La trivialité du quotidien l'encombre, qui invite aux rapprochements

¹⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, GF, 1968, p.101.

¹¹ *Ibid.*, p. 102.

incongrus ; ainsi de ce match de football disputé par deux équipes novices : n'est-il pas une parodie inglorieuse de la grande bataille qui se déroula peut-être au même endroit ? Non loin, « un vieil autobus sans roues et sans vitres posé sur le ventre »¹², où l'on peut lire encore, dans un cartouche, l'inscription « Pharsala – Larissa » rappelle, sur un mode dérisoire, l'itinéraire emprunté par Pompée après sa défaite. Une camionnette de colporteur, qui passe en trombe, marque de sa « frénésie mercantile [...] la terre où une fois le sort du monde »¹³ s'est joué : « Ça avait quelque chose d'absurde et de burlesque ».

Le commentaire narratif sanctionne ici un divorce. Entre la grandeur héroïque et la petitesse provinciale qui servent également de référence au mot « Pharsale », nulle proportion – mais une conflagration drôlatique, attribuée avec précision au genre littéraire où elle trouve à s'illustrer : le *travestissement burlesque*. Genre tout à la fois nostalgique et révolté : il « achève » les textes qui ont déserté notre expérience, s'oppose à la force de l'habitude qui seule leur conserve encore un semblant de vie ; mais aussi, l'acharnement burlesque est trop insistant pour n'être pas, de quelque manière, thérapeutique. Scarron consacre plus de dix ans de sa vie à faire sombrer *L'Enéide* dans le ridicule : c'est beaucoup, s'il n'y avait en même temps la passion transférentielle, si la vieille épo-

¹² *La Bataille de Pharsale*, p. 41.

¹³ *Ibid.*, p. 88, puis p. 87.

pée n'était pas créditée d'une sagesse (ou d'un secret) qui méritassent d'être « naturalisés » pour des lecteurs contemporains. Le burlesque rapproche ce qui est auguste : il fait l'Auguste, affublant la tradition d'habits voyants et mal coupés. Mais c'est qu'il veut nous rendre celle-ci familière, et utilisable à nouveau.

L'épreuve de l'expérience

De même *La Bataille de Pharsale*, qui réserve au texte de César un destin ambigu. Sans doute, les séances de version consacrent-elles une mort philologique. Et le fétichisme evhémériste qui entraîne les voyageurs sur le lieu même de l'action, n'y trouve guère de quoi s'assouvir. Debout sur la pierre où César, vingt siècles plus tôt, s'était peut-être tenu déjà, le narrateur constate l'impossible résurrection de ces « quelques mots [...] assemblés » dont la lettre est parvenue jusqu'à nous :

Rien d'autre que quelques mots quelques signes sans consistance matérielle comme tracés sur de l'air assemblés conservés copiés traversant les couches incolores du temps des siècles à une vitesse foudroyante remontant des profondeurs et venant crever à la surface comme des bulles vides des bulles et rien d'autre¹⁴.

Mais toute la littérature de Rome n'est pas morte au même degré. Ainsi, d'autres séances de version, clandestines, fiévreuses et passionnées, répon-

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

dent-elles, dans *Histoire*, aux fades exercices patronnés par l'oncle Charles. Une page d'Apulée en est l'enjeu, qui narre les amours peu banales de Lucius transformé en âne¹⁵. De même que le latin de messe retrouvait une nouvelle vigueur grâce à quelques contrepèteries, le latin des auteurs, en promettant au collégien des révélations accordées à sa curiosité, renaît, miraculeusement intact, des cendres du dictionnaire, à l'image de

ces villes anéanties par quelque séisme, l'éruption d'un volcan, la pluie de feu, et où les cadavres des couples enlacés subsistent intacts, momifiés, ardents, insoucieux, juvéniles et priapiques dans un désordre de trépieds, de coupes renversées, d'agrafes, de boucles de ceintures, de bijoux tombés des chevelures éparses¹⁶.

Si le récit de César, à l'inverse de celui d'Apulée, échoue à revivre, c'est peut-être faute de répondre à une urgence comparable : « ce n'étaient rien que des mots, des images dans des livres, *je ne savais pas encore, je ne savais pas* »¹⁷. L'italique souligne ici un leitmotiv régulièrement présent dans les paragraphes où *La Bataille de Pharsale* cite le *De Bello civili*¹⁸. En relativisant le contexte funèbre (ou grotesque) auquel il se mêle, ce leitmotiv place le texte de César dans un cadre thématique nouveau,

¹⁵ Voir *Histoire* p. 108 et p. 123 sqq., et *La Bataille de Pharsale*, p. 92-93.

¹⁶ *Histoire*, p. 110.

¹⁷ *La Bataille de Pharsale*, p. 81.

¹⁸ Voir p. 18, où la formule, en contrepoint de l'isotopie funèbre, revient trois fois ; et p. 34, 35, 86, où les deux motifs s'unissent : « je ne savais pas que la mort ».

annonciateur d'autres lectures, transitives et personnelles. « Quoique tu ne puisse pas encore le savoir [...] puisque c'est aussi une chose qu'il faut apprendre »¹⁹ : pour l'oncle Charles, l'âge, l'étude, l'expérience devraient fournir à l'écolier les clés d'une compréhension impliquée.

La composition narrative de la *Bataille de Pharsale* paraît d'abord lui donner raison, qui fait communiquer les séances de version avec d'autres fragments biographiques ; ainsi l'évocation des armées antiques aux prises (charge violente des césariens, fuite panique des pompéiens) ouvre-t-elle sur le souvenir de la débâcle française de 1940 : ici et là, même violence, et même panique. Mais l'empathie dont ce rapprochement témoigne est récuse aussitôt ; l'expérience vécue de la guerre procure le savoir qui manquait à l'écolier pour éprouver le récit de César ; or celui-ci, à l'épreuve, s'avère mensonger. Le même leitmotiv qui accordait à César un sursis s'intègre maintenant au récit du narrateur pour y signifier une faillite intime : de la guerre, il n'y a pas de savoir possible.

sed protinos incitati fuga : mais aussitôt s'élancèrent dans la fuite
 prirent la fuite. De nouveau je le [l'oncle Charles] regardai. Mais ce n'étaient rien que des mots, des images dans des livres, *je ne savais pas encore, je ne savais pas*, couché ou plutôt aplati sur l'encolure [...] j'entendais des claquements secs métalliques *je ne savais pas* le souffle des chevaux plus bruyant [...] *je*

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

ne sais pas et au moment où il basculait j'ai eu je ne sais trop comment le réflexe de le coucher sur le côté [...] et j'ai été désarçonné finissant *je ne sais trop comment non plus* de dégringoler au milieu des pierres arrachées qui roulaient [...]»²⁰.

La brutalité de la guerre dépasse l'entendement ; César, qui fait comme s'il savait, trompe son monde. Son récit est une imposture, dont l'impossible localisation du champ de bataille, à Pharsale, propose la métaphore :

de toute façon qu'est-ce que ça peut faire cette colline ou celle-là là-bas de toute façon les choses ne se sont jamais passées comme on l'imagine ou si tu préfères on n'imagine jamais les choses comme elles se passent en réalité et même si tu y assistes tu ne peux jamais les voir comme
 oh arrête
 elles sont Alors fais comme tout le monde et décide qu'elles sont ce que tu crois voir ou imagine-les et décide que c'est comme ça que ça s'est passé et alors ça se sera réellement passé ici ²¹.

Entre l'imagination et la réalité, la rupture est définitive ; il faut donc préciser : le tort de César n'est pas tant d'avoir pris sa vision des choses pour la chose elle-même (tout le monde pratique ainsi), mais plutôt de proposer une vision qui ne parle plus à l'imagination. L'imaginaire de la bataille qui préside à son récit répond à une décision herméneutique inopérante dans le cas de la guerre telle que l'a connue le narrateur simonien : aussi les phrases de César sont-elles déposées dans la *Ba-*

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ *Ibid.*, p. 88-89.

taille de Pharsale comme des scories que l'entropie a gagné tout à fait ; elles témoignent d'une Ecriture²² qui ne sait plus se faire désirer.

La résurrection de Crastinus

Toujours la même route, en Flandres, la même semaine de mai 40, et la même débandade d'un escadron de cavalerie : l'épisode, d'un roman à l'autre, ne cesse de revenir. Claude Simon est obsédé. *Via dolorosa*, Semaine sainte : le récit de guerre est sa Passion, un récit *en souffrance*, autant dire ; infini, proprement inénarrable. La violence de l'expérience guerrière laisse sans voix ; sa singularité, qui requiert le témoignage sincère, est pourtant incommunicable. D'où, au défaut du silence, le resassement.

Mais si le récit de guerre est interminable, c'est aussi parce qu'il implique une décision interprétative qui dénature son objet. C'est le lot de tout récit, dira-t-on. Mais de celui-là particulièrement, qui insiste à souligner sa non-évidence. Car les sentiers de la création sont encombrés : l'écrivain, en route vers sa vérité, rencontre force mots, avant d'en arriver au fait. Ces discours allogènes et incessants, autour de lui, n'est-il pas obligé d'en tenir compte ? A ce titre, *La Bataille de Pharsale* consti-

²² Au sens, que Roland Barthes avait donné à ce mot, d'un engagement éthique. Voir *Le Degré zéro de l'écriture*, dans *Oeuvres complètes I*, Seuil, 1993, p. 145 sqq.

tue un véritable banc d'essai polyphonique : voici un texte en effet qui s'empare d'un autre texte (celui de César), pour le soumettre à une ample expérimentation romanesque, essayant quelques postures énonciatives dont il est capable, puis évaluant leur résistance (et leur rendement) dans des contextes variés.

« *dard dans la bouche* »

« Vous la trouvez bien ? » Porbus, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, s'inquiète du jugement que le vieux maître Frenhofer va porter sur sa *Marie égyptienne*.

– Heu ! heu ! fit le vieillard, bien ; oui et non. Ta bonne femme n'est pas mal troussée, mais elle ne vit pas. [...] Cette place palpite, mais cette autre est immobile ; la vie et la mort luttent dans chaque morceau : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre.²³

De même *La Bataille de Pharsale*, qui démembré le texte de César, écarte tout ce que l'inertie a gagné, isole les parties nécrosées... et finit par débusquer quelques mots, dans les décombres, qui palpitent encore. Ceux-ci : « *gladio in os adversum coniecto* », qui décrivent la mort, « ayant reçu un coup de glaive en plein visage », du primipile Crastinus. L'épisode, chez César, occupe une demi-douzaine de lignes, et rompt l'unité d'un récit qui

²³ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, vol X, « Bibl. de la Pléiade » Gallimard, 1979, p. 416-417.

s'en tient surtout aux grandes masses, ne fait pas acception d'individus. Synecdoque isolée, concession fugace accordée au singulier, l'évocation de la mort de Crastinus constitue un accident, presque une impertinence, dans l'économie narrative du texte césarien.

Non dans la *Bataille de Pharsale*, où l'image de cette mort atroce revient une bonne quinzaine de fois, et fournit un carrefour de grande effervescence textuelle. Dès la première page du roman, le fragment emprunté à César manifeste ainsi sa plasticité en se combinant, par métaphore, à l'évocation d'un vol de pigeons. De même, c'est sa malléabilité qui est à l'origine de la litanie funèbre régnant aux abords des séances de version. « César la Guerre des Gaules la Guerre Civile ↪ s'enfonçant dans la bouche ouverte clouant la langue de ce. Latin langue morte [je souligne] »²⁴ : l'antanaclase (s'il faut l'appeler de son nom²⁵) qui introduit ici l'expression « Latin langue morte » prouve au contraire qu'il n'en est rien, puisque c'est grâce à Crastinus – et donc au texte de César – que la mort signifiée du latin accède à sa vie littéraire.

Une page, un peu plus loin, en se prêtant à la lecture réflexive, sanctionnera l'inlassable vitalité de ce « dard dans la bouche »²⁶ – élu, décidément, au rang de fétiche :

²⁴ *La Bataille de Pharsale*, p. 18.

²⁵ Rappelons l'exemple canonique où elle s'illustre : « Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît pas ».

²⁶ *La Bataille de Pharsale*, p. 22.

Un jour pourtant ça avait fonctionné Il suffisait de savoir comment tout ça les pigeons le silence le bruit espacé des gouttes d'eau s'écrasant javelots épées lances [...] pilum frappant entrant et ressortant à plusieurs reprises de la blessure le renflement de sa pointe triangulaire arrachant aux lèvres le sang jaillissant par saccades brûlant Elle m'inonda se mit à hoqueter et crier balbutiant des mots sans suite donnant de violents coups de reins²⁷.

Dans son halo métaphorique, l'image de Crastinus défiguré tient ensemble les fragments épars de *La Bataille de Pharsale* ; elle permet et explique le fonctionnement du roman ; et sa parfaite ductilité y propage une véritable ivresse des ressemblances, qui s'accomplit dans le plaisir des corps. La mort violente et la scène amoureuse, en se mêlant, figurent ici un nouveau pacte réaliste, où l'efficacité analogique, la confiance faite au langage, remplacent le souci de la référence exacte : « En tant qu'il me précède et parle avant moi au plus intime de moi-même, le langage ne détient-il pas aussi et d'abord le secret de mon identité ? »²⁸ Mais cette parole antérieure, qui ordonne une « pratique transférentielle de l'écriture », demande d'abord à être libérée ; pour s'arracher à « l'universel reportage »²⁹, elle a besoin de preuves ; il lui faut l'amoureuse certitude que les mots existent, où gît le secret qui lui manque.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ Lucien Dällenbach, « Le tissu de mémoire », postface à l'édition de poche de *La Route des Flandres*, Minuit, coll. « double », 1987, p. 313. De même pour la citation suivante.

²⁹ L'expression est de Mallarmé, dans « Crise de vers » (*Œuvres*, Garnier, 1985, p. 278).

Assurément, ceux qui relatent la mort de Crastinus jouissent, dans *La Bataille de Pharsale*, d'un crédit illimité. A quel titre ?

Intertextes

Peut-être faut-il, pour répondre, relire le roman. Mais en commençant par la fin, lorsque la version de César, l'oncle Charles et le voyage à Pharsale sont une dernière fois réunis dans un même espace textuel, sous l'égide d'une "Chronologie des événements" – c'est le titre de la Troisième partie – qui promet le dépliement raisonné de ce que la Première partie (intitulée "Achille immobile à grands pas") avait proposé quant à elle dans le mouvement simultané de l'écriture analogique. De fait, jamais la séance de version, ni le texte de César, n'avaient connu une telle autonomie : c'étaient une phrase, quelques lignes prises au hasard, jamais un ensemble cohérent ; lors de cette ultime résurgence, c'est une pleine page au contraire – latin et traduction mot à mot – de citations complètes et choisies à dessein, puisqu'elles reproduisent, dans l'ordre, les deux paragraphes évoquant l'ardeur combative, puis la mort de Crastinus :

Crastinus, — *cujus mentionem supra fecimus* — dont nous avons fait mention plus haut — *gladio in os adversum coniecto*. — ayant reçu un coup de glaive en plein visage.³⁰

³⁰ *La Bataille de Pharsale*, p. 235-236.

In extremis, le lecteur latiniste est invité à rendre à César une expression dont il avait pu constater le nomadisme fécond, dans la Première partie du roman. A César ? pas exactement, car voici la suite (et fin) : «... en plein visage. / Plutarque (César, LXIV) précise : "Il reçut dans la bouche un si violent coup de glaive que la pointe en sortit par la nuque" »³¹. Si le détail de la mort de Crastinus est rené, seul de toute la *Guerre Civile*, dans l'écriture simonienne, c'est grâce au tour concret et macabre que Plutarque a imprimé à la formulation de César. L'expression de César est exacte, sans plus, alors que celle de Plutarque, dans sa minutie clinique, est insoutenable. Elle donne à voir, et à sentir, une mort que César se contentait de donner à comprendre ; elle en rajoute sur le constat, et contraint l'implication affective d'un lecteur horrifié. Car deux siècles séparent le général romain et le biographe grec – mais plus encore, une révolution esthétique : *La Pharsale* de Lucain. *La Bataille de Pharsale*, par le biais d'une citation, en prend acte :

Lucain, *Phars.*, VII, 470-473 : « Puissent les dieux te donner non pas la mort, qui est le châtement réservé à tous, mais, après ton destin fatal, le sentiment de ta mort, Crastinus, toi, dont la main brandit la lance qui engagea le combat et la première teignit la Thessalie de sang romain ! »³²

³¹ *Ibid.*, p. 236. Voir aussi Plutarque, *César*, 44, dans *Vies* (texte et traduction), Les Belles Lettres, 1975, tome IX, p. 195.

³² *Ibid.*, p. 235. Voir aussi Lucain, *La Pharsale* (texte et traduction), Les Belles Lettres, 1930, tome II, p. 65-66.

Non pas *la* mort, mais le sentiment de *ta* mort : la défiguration de Crastinus, en donnant à la mort au combat un visage singulier, infléchit le récit de bataille vers son scandale essentiel et lui ouvre ainsi les portes du pathétique.

Punctum

Plutarque, pourrait-on dire, a réécrit César sous la dictée de Lucain. En accentuant la cruauté dont le fragment consacré à Crastinus était chargé, il l'a rendu assimilable par *La Bataille de Pharsale*. Mais c'est au prix d'une mutation générique qui perd d'autant mieux le reste. Du récit de César, quasi tout mérite l'oubli. Indications topographiques, discours des chefs avant la bataille, considérations tactiques, description des diverses phases du combat : tout cela, qui constitue l'*ethos* de la narration césarienne, son intentionnalité la plus constante, fait naufrage, chez Claude Simon, aux abords funèbres des séances de version, ou vient échouer dans les parages grotesques du voyage à Pharsale. Seule la mort de Crastinus revit, que Plutarque a détachée du récit rationnel de César, où elle s'intégrait mal, pour la rendre à son véritable élément : le récit pathétique inventé par Lucain. Concrétisée et dynamisée par Plutarque, la description de la mort de Crastinus est devenue un drame en raccourci, dont *La Bataille de Pharsale* propose une reconstitution :

Dans quelques instants le guerrier va recevoir un coup de glaive qui entrera par sa bouche ouverte. La pointe du glaive ressortira par la nuque

maintenant il s'élançait et presque aussitôt il reçoit dans la bouche un coup de glaive dont la pointe ressort par la nuque non pas la mort mais le sentiment de ta mort je ne savais pas encore³³

Dans *La Route des Flandres*, un épisode comparable avait fait l'objet d'une dramatisation (et d'une inquiétude) voisines, toute la fin du roman étant comme aimantée, en point de fuite, par le peu de réalité³⁴ d'une image obsédante : bras levé, épée brandie, un officier de cavalerie s'écroule, fauché par une rafale de mitrailleuse qui « lui est partie dans le nez »³⁵. Et la mort du capitaine de Reixach, comme celle de Crastinus, communique avec une scène érotique. Car telles sont, dans l'œuvre de Claude Simon, les contraintes d'un scénario fondateur, les figures obligées d'un « roman familial » sans cesse refabulé, dont la mort violente et la violence amoureuse constituent les moments essentiels. Cette recherche de soi prend appui sur des expériences de désaisissement extrême ; loin de réconcilier un héros avec son moi glorieux, elle plonge celui-ci dans « la force chaotique de l'élémentaire »³⁶, et l'engage à n'en plus bouger.

De même Claude Simon : la « primordialité » qui s'impose à ses doubles romanesques comme unique

³³ *Ibid.*, p. 200, puis p. 120.

³⁴ Que d'insistantes interrogations soulignent, dans le texte. Ainsi : « quelle heure pouvait-il être », p. 279 ; « mais comment savoir, que savoir ? », p. 289 ; « Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé », p. 296.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ Dällenbach, « Le tissu de mémoire », p. 311.

vérité pratique l'oblige à son tour, *comme écrivain*.

De là une éthique et une esthétique dont les prescriptions communes peuvent s'énoncer ainsi : refus du trompe-l'œil et de quelque stratégie totalisante que ce soit, retour au concret, exhibition du matériau et pleine liberté accordée au langage, qui nous constitue en sujets.³⁷

Cet impératif est simple, si l'on veut. Mais il est catégorique : il requiert une fidélité absolue à ce qui est inaugural (plutôt qu'originaire) ; symétriquement, il implique une aversion définitive pour tous ces bénéfiques, rationalisations et processus que l'on dit *secondaires*, et qui légitiment tant de récits faits après coup.

Reprenons : sans doute le récit de César n'est-il, comme la *Sainte* de Porbus, « pas mal troussé ». Si les batailles existaient dans le monde au même titre que les choses, il n'y aurait rien à lui reprocher. Mais ce préjugé *réaliste* est trompeur : les batailles n'existent que par ceux qui les font, et n'ont d'autre lieu que le récit qui les narre. A preuve (allégorique), le contexte calamiteux qui accueille, dans *La Bataille de Pharsale*, la part proprement factuelle du compte rendu de César : lors du voyage en Grèce, Pharsale reste introuvable ; et lors des séances de version, le dictionnaire, détenteur du sens objectif, ne restitue que des mots opaques. Mais ceux-ci conservent-ils, même fugacement, la trace d'une émotion, ou d'une humeur, les voici alors qui retrouvent leur transitivité ; il suffit d'un mouvement un peu vif, sur le

³⁷ *Ibid.*, p. 313.

champ de bataille, et de son contrecoup stylistique, dans le récit de César, pour conduire ce dernier dans le voisinage du récit de guerre simonien.

Mais cette solidarité *testimonial* est trompeuse à son tour ; elle relève de ce que Barthes appelait le *studium* : « une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière ».³⁸ Tout au plus voit-on maintenant que César et Claude Simon parlent, en gros, de la même chose : c'est, entre les deux textes, une rencontre courtoise et minimale ; mais un fragment, bientôt, va jaillir du plus ancien des deux, partir comme une flèche, et bouleverser durablement l'ordonnance du second : ce sont les quelques mots consacrés à la mort de Crastinus. Leur virulence exceptionnelle, dans *La Bataille de Pharsale*, signale rétrospectivement une cassure, dans le texte de César – une faille locale et sans doute involontaire, puisqu'il a fallu la réécriture de Plutarque pour en révéler toute la profondeur. Quelque chose, dans le récit césarien, échappe au *studium*, à l'emprise unitaire du propos stratégique. C'est un détail, « une fulguration [qui] emporte toute ma lecture » ; un hasard qui « *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »³⁹ : le *punctum*.

Un lecteur touché de cette manière est forcément un lecteur irrespectueux : « un sauvage, un enfant – ou un maniaque »⁴⁰. Ainsi le narrateur simonien.

³⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes III*, Seuil, 1995, p. 1126.

³⁹ *Ibid.*, p. 1142 et p. 1126.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1144.

Rien ne l'émeut qui ne soit de quelque manière accordé aux figures fondatrices de son « roman familial » ; mais alors, c'est de fond en comble... Urgent, dogmatique, impitoyable, le surmoi qui préside au romanesque simonien s'illustre dans l'exercice humorale des lectures injustes. Il commande une esthétique de la réception brutale et sans appel, dont *La Bataille de Pharsale* fait l'épreuve sur un objet limité.

Est-il bien sage, dès lors, de se fier aux critères que propose un texte si évidemment prévenu ? Je veux savoir en effet ce qu'est le récit de guerre ; Claude Simon aussi ; mais pourquoi, à l'orée d'une enquête sur le récit de guerre *en général*, choisir un guide aussi *singulier* ?

Parce que sa singularité, tout d'abord, est typique. La précision quasi divinatoire qui emporte *La Bataille de Pharsale* vers le seul détail précis rapporté par César témoigne, tout autant que d'une prédilection intime, d'une situation *historique*. Le « rapt » du fragment de texte consacré à Crastinus n'est pas arbitraire, en effet : il répond à une inflexion affective propre à notre époque ; c'est une sorte de *punctum* collectif, si l'on veut : les romans guerriers, depuis un siècle ou deux, privilégient ainsi les faits isolés et traumatiques, comme s'ils y étaient tenus par quelque contrainte générique. *La Bataille de Pharsale*, en mortifiant le récit césarien, détache de celui-ci, pour l'en distinguer, un genre proprement moderne : le *récit de guerre*. Cette distinction, *La Bataille de Pharsale* l'établit pourtant *in*

situ, au sein même du texte de César. C'est dire que le récit de bataille classique, s'il s'oppose globalement au récit de guerre, ne forme pas lui-même un tout homogène. Le récit de guerre, en se retournant sur la tradition qu'il périme, découvre – ou invente – sa propre généalogie. *La Bataille de Pharsale*, ainsi, répudie le récit *rationnel* de César ; mais c'est pour mieux se reconnaître dans le récit *pathétique* de Lucain. La dramatisation réflexive mise en scène par *La Bataille de Pharsale* propose donc une typologie et inscrit celle-ci dans le mouvement où peu à peu elle se révèle et s'accomplit : d'abord le règne sans partage du récit césarien, puis la contestation lucanienne, dont le récit de guerre moderne radicalise les accents.

La région catastrophique

Crastinus, c'est certain, est aujourd'hui ressuscité. Mais comment s'y est-il pris ? Les ruminations de Princhard, un personnage épisodique du *Voyage au bout de la nuit*, nous guideront utilement vers une réponse :

Aussi loin qu'on se reporte dans l'histoire – et vous savez que je suis payé pour la connaître – tout nous démontre qu'un larcin véniel, et surtout d'aliments mesquins, tels que croûtes, jambon ou fromage, attire sur son auteur immanquablement l'opprobre formel, les reniements catégoriques de la communauté, les châtiments majeurs, le déshonneur automatique et la honte inexpiable.⁴¹

41 *Céline*, op. cit., p. 90-91.

Au moment où Bardamu fait sa connaissance, l'ex-professeur d'histoire et de géographie est en instance de Conseil de guerre, pour kleptomanie : depuis le début des hostilités, Princhar d n'a cessé en effet de voler des boîtes de conserve, frénétiquement et en tous lieux, dans l'espoir qu'on le jugerait indigne, ainsi, du port des armes. Voilà quelqu'un, assurément, qui a lu les *Misérables* ; et qui a cru qu'il lui suffirait d'imiter Jean Valjean pour être unanimement honni... et réformé. Mais le temps passe, l'instruction traîne et Princhar d, finalement, est renvoyé au front. C'est la faute, croit-il savoir, à Voltaire : les philosophes se sont entichés en effet d'éduquer le peuple, « lui qui ne connaissait que le catéchisme ! », et de lui montrer « les routes de la Liberté ».

Alors n'est-ce pas l'enthousiasme d'être libéré il faut bien que ça serve à quelque chose ? Danton n'était pas éloquent pour les prunes. Par quelques coups de gueule bien sentis, qu'on les entend encore, il vous l'a mobilisé en un tour de main le bon peuple ! Et ce fut le premier départ des premiers bataillons d'émancipés frénétiques ! [...] Devant ces cohortes loqueteuses et passionnées qui venaient se faire étripailler spontanément par le roi de Prusse pour la défense de l'inédite fiction patriotique, Goethe eut le sentiment qu'il avait encore bien des choses à apprendre. « De ce jour, clama-t-il, magnifiquement, selon les habitudes de son génie, commence une époque nouvelle ! » Tu parles !⁴²

Depuis la levée en masse de l'An II, nul n'échappe à ce que Jallez, l'un des personnages principaux des *Hommes de bonne volonté*, nomme pour sa part la « région catastrophique » : celle-ci appa-

⁴² *Ibid.*, p. 93.

raît « dès que le regard [...] intersecte l'humanité à la hauteur qui correspond à l'histoire ».

De tous les biais sous lesquels on peut apercevoir l'humanité en transparence, le biais historique est certainement celui qui suggère le plus l'idée d'agitation inutile, d'autodestruction incessante, de catastrophe à peu près continue.⁴³

Or, les guerres révolutionnaires ont universalisé l'histoire – ou démocratisé la catastrophe (c'est tout un). Avant, note Jallez, « les catastrophes se cuisinaient dans un petit coin », et la vie collective, « ce mélange de quotidien et d'éternel », avait tout loisir de « pratiquer les zones où la politique est imperceptible, où l'histoire ne se forme pas ». Ce que Princhar d confirme, avec verveur : « Louis XIV [...], qu'on se souvienne, s'en foutait à tout rompre du bon peuple. Quant à Louis XV, du même. Il s'en barbouillait le pourtour anal. [...] Il n'y a de repos, vous dis-je, pour les petits, que dans le mépris des grands ». A l'inverse, prévient Princhar d, « quand les grands de ce monde se mettent à vous aimer, c'est qu'ils vont vous tourner en saucissons de bataille.⁴⁴ » Jallez, quoique moins péremptoire, n'en disconvient pas :

Il est clair qu'on ne peut recruter [...] de très grandes armées, sans attirer l'attention du peuple du côté des catastrophes qui se préparent [...] ; on est même obligé d'éveiller cette attention, de créer des passions

⁴³ Jules Romains, *Le Tapis magique*, dans *Les Hommes de bonne volonté*, Laffont, « Bouquins », 1988, tome IV, p. 646-647. Citations suivantes, p. 649, 647 et 648.

⁴⁴ Céline, *op. cit.*, p. 92.

nationales ; et de telles passions ne se créent et ne s'alimentent que si le peuple est associé plus ou moins à la cuisine de l'histoire.⁴⁵

Avant, rien de tel. Au moyen-âge, par exemple, les affrontements armés se déroulaient en champ clos, selon un rituel précis : Bouvines, ainsi, fut une ordalie, une liturgie destinale⁴⁶ ; quant au XVIII^e siècle, la bataille y tenait le milieu entre le menuet, avec ses figures élégantes, et le mouvement d'horlogerie, avec sa mécanique compliquée⁴⁷. Mais la Révolution française, en inventant le citoyen-soldat, a généralisé le métier des armes ; elle a élevé le privilège aristocratique d'être tué à la guerre au rang de vocation nationale ; et elle a requis l'engagement enthousiaste et gratuit de tous dans une profession naguère marginalisée : celle de mercenaire⁴⁸. Voilà qui ne fait l'affaire ni de Princhard, ni de Jallez, comme nous avons vu. Le premier, avec l'avènement des « couillons voteurs et drapeautiques », perd le seul avantage qui lui restait : « celui d'être privé de l'honneur de porter les armes patriotes.⁴⁹ » Et le second doit renoncer à la *minorité politique*, faire le deuil de cet état d'exclusion loin de la zone catastrophique où pouvaient se tenir encore, sans efforts excessifs, Flaubert par exemple, ou les Goncourt :

⁴⁵ Romains, *op. cit.*, p. 649-650.

⁴⁶ Voir Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines*, Gallimard, 1973, p. 145-180.

⁴⁷ Références nombreuses. L'une des plus récentes est Franco Cardini, *La culture de la guerre*, Gallimard, 1992, chap. V.

⁴⁸ Voir par exemple Michael Howard, *La guerre dans l'histoire de l'Occident*, Fayard, « Pluriel », 1988, chap. 5 (ou, plus lyrique, Charles de Gaulle, *La France et son armée*, Plon, 1938, les sections « Révolution » et « Napoléon »).

⁴⁹ Céline, *op. cit.*, p. 93 et 91.

Disons qu'ils étaient juste un peu myopes ou un peu distraits. Quand ils passaient près de la politique, ils faisaient semblant de n'avoir rien vu. Comment oserions-nous maintenant le leur reprocher ? Nous qui ne pouvons plus faire deux pas dans notre pauvre vie de tous les jours sans que la politique et l'histoire nous accrochent ?⁵⁰

La Révolution, puis Napoléon, ont précipité l'Europe dans la région catastrophique. « L'histoire, ici, semble tombée dans un gouffre⁵¹ », note Michelet, non sans effroi, au moment où la canonnade de Saint-Roch impose pour la première fois le nom de Bonaparte à l'attention publique : « Quel est donc cet étranger ? se demandait-on dans Paris. Quel nom singulier, bizarre, *Buonaparté* ! » Ce nom – la réponse ne tardera guère – désigne un ogre, dont les guerres ruineuses vont saigner la France et installer sur les tréteaux de l'Histoire une vaste boucherie patriotique – « un couloir de Chicago », dira Drieu la Rochelle, qui déchiquette les rêves héroïques et réduit « en saucisson de bataille »⁵² les malheureux qui, de gré ou de force, s'y trouvent enfermés.

La littérature, sismographiquement, a pris acte du choc. Le récit de guerre, depuis *La Chartreuse de Parme*, a périmé les plaisirs de l'épopée et s'est ouvert, pour n'en plus démordre, à l'inquiétude : comment rapatrier en littérature le sens d'une

⁵⁰ Romains, *op. cit.*, p. 648.

⁵¹ Michelet, *Histoire du XIX^e siècle*, tome I, dans *Œuvres complètes*, Flammarion, tome XXI, 1982, p. 218-219.

⁵² Drieu La Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996, p. 39 ; et Céline, *op. cit.*, p. 92

épreuve qui nie ses victimes ? La « chair à canon » a-t-elle une âme ? Telles sont désormais les questions sans réponse qui seules lui paraissent dignes de son affairément.

La route de Bassorah

La guerre du Golfe fut sans images, ou presque. (Malthusianisme délibéré. On n'avait pas oublié, dans les états-major, la leçon vietnamienne : la guerre, dès lors qu'elle *montrée*, suscite inmanquablement l'horreur, et la condamnation.) Les journaux télévisés, frustrés de chocs iconographiques, trouvèrent cette parade : ils s'encombrèrent l'un après l'autre d'une maquette de belles dimensions, qui représentait le théâtre des hostilités, et convièrent chaque soir quelques stratèges bavards autour de ces bacs à sable *high tech*. Heureux gamins ! Disons pourtant (à leur décharge ?) qu'ils se contentaient, en leurs jeux et ris, de singer un fantôme de maîtrise omniprésent sur le terrain lui-même. « Ubiquité satellitaire, instantanéité des communications militaires, cette guerre surexposée » se prévalut en effet « des attributs traditionnels du divin »⁵³, comme si les généraux qui la conçurent avaient réussi à nier les conditions premières (transcendantales, disait Kant) de l'action humaine : l'espace et le temps. La guerre du Golfe eut lieu, nous fit-on croire, « en temps réel », dans un milieu sans frottement : « l'intégrisme *technique* »⁵⁴ des récits américains propagea massivement

53 Paul Virilio, *L'écran du désert*, Galilée, 1991, p. 77-78.

54 *Ibid.*, p.78 (de même pour la citation qui suit).

l'idée que la guerre pouvait être angélique, et que les armes modernes permettaient « d'affronter l'ennemi presque sans y toucher, *comme par miracle en somme*, l'environnement électromagnétique au-dessus du sol irakien remplaçant avantageusement le milieu, la terre des hommes armés... » La *planéité* du désert koweïtien, peuplé uniquement d'armées enfouies, offrait aux stratèges de la guerre « propre » un champ opératoire spontanément abstrait, et comme prédestiné à vérifier leurs imaginations hygiénistes.

Fallait-il la Bosnie, pour le rappeler ? La guerre est toujours « sale », sauvage, révoltante. Guerre du Golfe comprise : « l'évacuation du Koweït par les troupes irakiennes en une colonne désordonnée (mêlée de civils fuyant la ville) a donné lieu en quelques heures au massacre, par bombardement utilisant des armes à effet de surface, de quelque 80.000 militaires de l'armée de Terre irakienne. »⁵⁵ Le récit pathétique, ou lucanien, de la guerre du Golfe a été étouffé sous l'arrogance des récits césariens ; il avait lieu d'être, pourtant, comme le rappela, fugacement, la vision apocalyptique de la route de Bassorah, au petit matin du 28 février 1991, avec ses camions calcinés, ses valises éventrées et ses cadavres souillés de boue.

Voilà donc à quoi pourrait servir, aussi, une poétique du récit de guerre : à remettre les discours arrogants *à leur place* dans le réseau de formes narratives où ils s'intègrent structurellement.

55 Alain Joxe, *L'Amérique mercenaire*, Stock, 1992, p. 337.

PREMIÈRE PARTIE

L'ÉCRITURE IMPÉRIALE

De grands hommes d'action et même la plupart d'entre eux, ont agi en écrivant, écrit en agissant ; une certaine écriture *imperatoria* leur est même assez commune et les tient très haut : César, Henri IV, Napoléon, Frédéric II, Bismarck.

Albert Thibaudet, *La Campagne avec Thucydide*

CHAPITRE I

DOUBLE RÉCIT (CÉSAR)

La Bataille de Pharsale retient, du texte de César, le seul Crastinus, tout en sauvant quelques fragments dont la vivacité sans doute, et le mouvement, engendrent par contagion le récit, à la première personne, d'une autre déroute : celle, en mai 40, de l'escadron de cavalerie dont faisait partie le narrateur. Le premier de ces fragments générateurs, rapporté en italiques¹, évoque l'assaut des troupes pompéiennes : « *s'élançèrent comme on le leur avait commandé tous ensemble et la multitude des archers se répandit notre cavalerie n'en soutint pas le choc* ». Cette rencontre brutale de deux masses armées, que le texte de César dénote, mais ne décrit pas, fait l'objet dans *La Bataille de Pharsale* d'une amplification qui la concrétise (« clameurs [...] par milliers sous l'étouffant ciel blanc et cette mêlée ce tumulte cette confusion les hennissements les galops »²), puis d'une restriction du

1 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 59-60, puis p. 60.

point de vue, qui la singularise (« et cette fois en mettant le pied à l'étrier tout avait tourné bien ma veine comme ça en pleine bagarre dans la pagaille les cris ordres sans doute que je n'arrivais pas à entendre ou criant simplement pour crier »³). De même le rappel, vingt pages plus loin, de la contre-offensive césarienne : « ils firent une charge contre les cavaliers de Pompée avec une telle violence qu'aucun d'eux ne résista et que tous tournant bride non seulement ils cédèrent le terrain mais aussitôt prirent la fuite »⁴. Cette citation débouche, dans *La Bataille de Pharsale*, sur le récit détaillé d'une fuite comparable, mais particularisée à l'extrême : le narrateur, désarçonné, se retrouve dans un ravin et court pour échapper aux balles.

Le récit de bataille antique ne donne lieu au récit de guerre moderne qu'à la faveur d'un double décentrement. Ainsi, les fragments de *La Guerre civile* qui supportent la greffe du texte simonien sont tous empruntés à un seul et même chapitre : le quatre-vingt-treizième du troisième Livre. Cha-

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 80-81. Citation abrégée. Dans le contexte d'origine (la séance de version), le passage de César est plusieurs fois interrompu par son équivalent latin.

⁵ Je me réfère à l'édition suivante : César, *La Guerre civile* (texte latin et traduction de Pierre Fabre), Paris, Les Belles Lettres, 1969 (2 tomes). Rappelons que l'ouvrage est en trois Livres ; les deux premiers rapportent les événements de l'année 49 : César passe le Rubicon, arrive à Rome puis va combattre les Pompéiens en Espagne (Pompée lui-même s'est retranché à Dyrrachium, sur la côte illyrienne). Le Livre III est consacré à l'affrontement direct des deux chefs : il mène du siège de Dyrrachium (début 48) à la mort de Pompée (septembre 48), un mois après sa défaite de Pharsale.

pitre central, sans doute, puisqu'il décrit l'affrontement proprement dit ; mais aussi, étroitement solidaire de l'ensemble dix fois plus vaste auquel il s'intègre – des préliminaires (chap. 85) au bilan de la bataille (chap. 99). La phase purement narrative du récit césarien s'est désolidarisée, dans *La Bataille de Pharsale*, des entours descriptifs ou argumentatifs qui lui donnent sa signification. Encore doit-elle cette bonne fortune à quelques moments erratiques (un choc brutal, une fuite précipitée), et non à la vigueur du récit qui les propose. Pourtant, ces épiphanies de violence, un lecteur moins prévenu de ce chapitre 93 les aperçoit à peine. C'est même avec quelque surprise qu'il tombe, un peu plus tard dans sa lecture, sur cette précision incidente : « Quoique fatiguées par la forte chaleur – car l'affaire s'était prolongée jusqu'à midi – les troupes [...] »⁶. S'avisant après coup des circonstances matérielles du combat (août, la canicule, les « clameurs par milliers sous l'étouffant ciel blanc » qu'évoque *La Bataille de Pharsale*), le voici à même, s'il le veut, de reconstruire par l'imagination une épreuve humaine dont rien, dans le récit proprement dit de la bataille de Pharsale, ne lui avait suggéré la durée, ni la rudesse.

Figures en symétrie

En isolant les moments les plus vifs du récit de César, le roman de Claude Simon accorde à ceux-

⁶ *La Guerre civile*, t. 2, p. 87.

ci une virtualité dramatique et existentielle dont ils seraient pourtant bien en peine de jouir, dans leur contexte d'origine. L'idiome narratif autochtone sur lequel ils ont été prélevés privilégie l'épure logique en effet, et la clarté démonstrative. L'événement lui-même y a peut-être aidé : c'est comme si, à Pharsale, la suite des opérations s'était d'elle-même conformée aux schèmes requis par une narration ordonnée. L'action est en deux temps : à une offensive de l'armée pompéienne répond une contre-offensive, qui donne la victoire au camp césarien. A elle seule, cette concaténation ne fournit pas encore la matière d'un récit de bataille : si Pharsale a donné lieu au plus mémorable d'entre eux, c'est grâce à un effet de symétrie axiale qui transforme la consécution des actions offensives en une intrigue géométrique aussi simple qu'élégante.

Voici le début de la bataille : les troupes de César ont lancé leurs javelots, puis dégainé leurs glaives. Celles de Pompée, qui ont résisté à ce premier choc, font de même. Le front se stabilise. Une attaque de la cavalerie pompéienne, massée à l'aile gauche, relance l'action ; la cavalerie césarienne, qui lui fait face, plie sous la charge et cède du terrain ; l'armée de César est maintenant prise en potence entre les deux lignes perpendiculairement déployées autour d'elle de l'infanterie et de la cavalerie pompéiennes. En potence, ... et en étau, tout à l'heure, si les cavaliers de Pompée, poursuivant leur avance, réussissent à tourner le rectangle formé par les troupes césariennes. Mais la figure

que tracent ainsi les deux armées aux prises dans la plaine thessalienne est promise, au cours de la seconde phase de la bataille, à une inversion complète. Quelques cohortes césariennes, judicieusement placées en réserve, parviennent en effet à repousser la cavalerie pompéienne, qui tourne bride et se précipite dans la fuite. Autour du bloc formé par l'armée pompéienne, ce sont maintenant les troupes césariennes qui se déploient en potence, puis en étau : « les cohortes débordèrent l'aile gauche pompéienne malgré la résistance de la ligne ennemie qui se maintenait, et la prirent à revers. »⁷ Tandis que se déroule, sur les flancs de la bataille, le symétrique ballet des cavaleries adverses, des hommes, au cœur de la tourmente, tombent, et des soldats meurent. Mais au bilan rien n'a changé, depuis le premier choc : « la ligne ennemie » se maintient ; sur le front, de part et d'autre, égale résistance ; la mêlée reste indécise. Pour parfaire la victoire, il faut rompre cet équilibre central : la troisième ligne césarienne y pourvoit, qui a été gardée en réserve tout exprès. Elle s'élançait : « alors, en face de ces troupes fraîches et intactes qui avaient relevé les éléments fatigués, et tandis que d'autres les prenaient à revers, les Pompéiens ne purent tenir et tous prirent la fuite. »⁸

Tel est pris qui croyait prendre. Sans doute le récit de César doit-il l'essentiel de son efficacité – et de sa séduction – à ce retournement logique,

⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

⁸ *Ibid.*, p. 86.

qui en constitue le pivot. Entre l'assaut césarien, qui ouvre la bataille, et la fuite des Pompéiens, qui en marque le terme, une intrigue minimale et ingénieuse a pris place. Grâce à elle, la succession linéaire et chronologique des événements s'est pour ainsi dire spatialisée, ou monumentalisée, dans la figure d'un récit construit en symétrie. Aux deux extrémités de celui-ci, un risque d'entropie, nous l'avons vu : les armées aux prises sont d'égale valeur, l'affrontement menace de durer ... et le récit de s'ensabler. Une *complication*, pourtant, apporte le déséquilibre (narrativement) requis ; la cavalerie pompéienne charge, et prend l'avantage. Pour César, c'est l'occasion de s'illustrer ; voici, au centre du récit, l'épreuve principale, ou glorifiante : César retourne contre Pompée sa propre tactique d'encerclement. La situation est rétablie ; nouveau point d'équilibre, qu'une *résolution*, inverse de la complication dont elle est le pendant, déplace à l'avantage de César : c'est l'épreuve ultime, en confirmation de sa gloire.

Ut erat imperatum

Cette gloire, avant tout, revient au stratège. Si l'événement militaire, sur le champ de bataille, nous a paru se conformer *comme de lui-même* aux lois d'un récit structuré, c'est justement qu'il n'était pas livré à lui-même – abandonné au hasard, au caprice ou à

9 Complication, résolution : pour cette terminologie, voir par exemple l'article "Récit" de Jean-Michel Adam, dans le *Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia universalis, 1990.

l'improvisation. Au contraire ; rien n'a eu lieu, à Pharsale, qui n'ait été décidé d'avance. Les troupes de César s'élancent « dato signo »¹⁰, au signal donné, et dégainent « ut erat praeceptum » : comme il le leur avait été enjoint. De même, la cavalerie pompéienne intervient « ut erat imperatum ». César, s'en avisant, « dedit signum » – donna le signal ; et la contre-offensive se met en place. Comme l'attestent ces notations incidentes, un véritable programme cybernétique précède l'action. Celle-ci obéit à un plan, réalise un calcul stratégique. Le récit de la bataille proprement dite est *informé*. Tout à la fois second (il répète un récit antérieur) et secondaire : une ombre, l'effet inéluctable d'une Prédestination.

Car la redondance est au principe du récit de bataille ; dans ses réalisations exemplaires, celui-ci est toujours (au moins) double¹¹. Le récit des événements vient à la fin ; il fournit un dénouement ; le nœud, ce sont les considérations stratégiques qui précèdent ; chaque camp, avant la bataille, essaye d'en prévoir le déroulement. Le texte de César consacre une large place à ces récits stratégiques : pas moins de cinq chapitres. Les deux premiers concernent le camp pompéien ; ils rapportent exclusivement des discours triomphalistes, au style direct. Les autres mêlent narration et réflexion ; le lecteur y est convié à suivre César

10 *La Guerre civile*, t. 2, p. 84 (p. 85 pour les citations suivantes).

11 Jacqueline de Romilly met bien en évidence ce tour narratif chez Thucydide. Voir *Histoire et raison chez Thucydide*, Les Belles Lettres, 1967, particulièrement les pages 107 à 179.

dans ses observations, ses raisonnements et ses décisions ; il assiste, sur le vif, au travail d'une grande intelligence. A chaque stratège, donc, le traitement narratif qui lui convient – qui l'illustre ou qui l'accable...

Fantaisies de triomphe

Voici d'abord le discours de Pompée¹². C'est, en substance, la promesse d'une victoire facile et peu sanglante : l'armée de César sera mise en fuite avant même de combattre. D'où vient cette assurance ? D'un « plan que j'ai formé », réplique Pompée à ceux, dans son conseil, qui s'étonnent. Et d'exposer le mouvement de cavalerie qui entraînera infailliblement la perte de l'ennemi. La certitude de vaincre que garantit le plan de Pompée repose sur un effet de surprise : l'assaut de cavalerie va tétaniser une armée qui ne s'y attend pas. Et si d'aventure elle s'y attendait ? Que faire dans le cas où César, anticipant la stratégie adverse, aurait prévu une parade ? Hypothèse absurde, aux yeux de Pompée. Son armée compte quarante-sept mille hommes ; celle de César, vingt-deux mille. Aveuglé par la pertinence *mécanique* du décompte, Pompée ne peut déduire autre chose, du choc des deux masses, que le repli nécessaire de la plus faible. « L'opération est des plus faciles, tant est grande la supériorité de notre cavalerie » : c'est la

¹² Il occupe le chapitre 86 du Livre III (*La Guerre civile*, t. 2, p. 79-80).

conclusion d'une harangue tout entière retranchée dans les certitudes fallacieuses du calcul ; celles-ci ont leurs charmes, sans doute, car elles donnent au fantasme stratégique « l'aisance extraordinaire que l'on éprouve dans les songes »¹³.

J'ai déterminé notre cavalerie [...] à prendre à revers la ligne ennemie, et à mettre ainsi en fuite l'armée prise de panique avant que de notre côté nous ayons tiré sur l'ennemi un seul projectile. De cette façon, ce sera sans danger pour l'infanterie, et presque sans pertes, que nous terminerons la guerre. Et l'opération est des plus faciles...

La réalité se chargera de démentir ce rêve. Le plan de Pompée rejoint ainsi ces *fantaisies de triomphe* qu'aiment à prodiguer les auteurs comiques : celle, par exemple, du blondin bernant un barbon ; c'est la victoire de la jeunesse sur l'âge. Mais ces dénouements heureux dénie une angoisse ; ils résultent d'un mécanisme de défense spécifique, qui « transforme la mélancolie en manie »¹⁴ ; pour Charles Mauron, la fantaisie de triomphe inverse un cauchemar originel : celui, œdipien, « du rebelle ou du parricide châtié ». (Rappelons que Pompée était le *gendre* de César. Lucain s'en souviendra, qui insiste sur sa résignation, avant la bataille. C'est parce qu'on l'accuse dans ses rangs d'être « trop complaisant pour son beau-père »¹⁵ que Pompée se résout au combat.

¹³ Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (*Œuvres*, II, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », p. 139).

¹⁴ Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964, p. 58. De même pour la citation suivante.

¹⁵ Lucain, *La Pharsale* (texte latin et traduction), Les Belles Lettres, 1927, t. 2, p. 45.

Contrairement aux exhortations maniaques rapportées par César, le discours attribué à Pompée dans *La Pharsale* est profondément mélancolique : « Si c'est là le vœu de tous [à savoir, de livrer combat], si le moment exige de Magnus qu'il soit soldat et non chef, je ne retarderai pas plus longtemps les destins. Que la fortune enveloppe les peuples dans une même ruine et que ce jour qui brille soit le dernier pour une grande partie des hommes. Je te prends pourtant à témoin, Rome, qu'on a imposé à Magnus le jour où tout doit périr. »¹⁶)

Ironie

Après le discours de Pompée, celui de Labiénus¹⁷. Principal lieutenant de César pendant la guerre des Gaules, Labiénus a rejoint Pompée au début de la guerre civile. C'est un transfuge, donc, et qui parle d'expérience : à son avis, l'armée ennemie, malgré sa réputation flatteuse, n'est plus que l'ombre d'elle-même.

Ne crois pas, Pompée, dit-il, que ce soit là cette armée qui a soumis la Gaule et la Germanie. J'ai assisté à toutes les batailles, et ce n'est pas à la légère ni sans compétence que je le dis : c'est une partie infime de cette fameuse armée qui subsiste aujourd'hui. [...] Ces troupes que vous voyez là ont été entièrement reformées au moyen de levées faites ces dernières années [...]. Et du reste, tout ce qui était solide a péri au cours des deux batailles de Dyrrachium.

¹⁶ Lucain, *op. cit.*, t. 2, p. 47.

¹⁷ Voir le chapitre 87 du Livre III (*La Guerre civile*, t. 2, p. 80-81).

Les propos méprisants de Labiénus accréditent psychologiquement les calculs logiques de Pompée ; ils font la preuve, qualitativement, des arguments quantitatifs exposés par le stratège. La panique prévue de l'ennemi ne devient-elle pas certaine, dès lors qu'une armée double de la sienne va se précipiter sur des troupes elles-mêmes peu aguerries, et affaiblies de surcroît par des pertes récentes ? Labiénus, d'ailleurs, jure « qu'ils ne rentreraient au camp que vainqueur ». Les autres membres du conseil de guerre pompéien font de même. Puis « tout le monde se sépara plein d'espoir et de joie ; et déjà ils jouissaient d'avance de la victoire ».

Ainsi, dans le camp de Pompée, « chacun s'inquiétait seulement de savoir non pas par quels moyens on pourrait être vainqueur, mais comment il faudrait profiter de la victoire. » Or, ce dernier jugement se trouve à la fin du chapitre quatre-vingt-trois¹⁸ ; il précède donc la relation des discours de Pompée et Labiénus (qui occupe les chapitres quatre-vingt-six et quatre-vingt-sept). Que le lecteur soit prévenu, c'est peu dire ; en fait, il est invité à lire tout l'épisode du conseil de guerre pompéien *par antiphrase*. César, en effet, boucle celui-ci dans un contexte narratif qui le vide de tout fondement. Par exemple, le chapitre quatre-vingt-quatre établit clairement la compétence des troupes césariennes : Labiénus calomnie donc, lorsqu'il prétend témoigner. Et Pompée (qui croit

¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

compter) rêve, dès lors que les mille cavaliers de César se sentent « capables de soutenir¹⁹, même en terrain découvert, si besoin était, l'attaque de sept mille Pompéiens sans se laisser trop émouvoir par leur nombre ». L'assurance de vaincre des Pompéiens est dérisoire, si le texte qui la rapporte a préalablement ridiculisé tous les arguments dont elle se berce. Cette anticipation narrative du dénouement n'est pas sans parenté avec l'ironie tragique : pour ceux qui l'observent (dieux, chœur ou spectateurs), le héros de tragédie est d'autant plus pitoyable qu'il ignore seul la vanité de son insurrection contre le destin. Mais nulle terreur, dans le texte de César, ne vient grandir les illusions de Pompée

19 Grâce à une tactique inédite, consistant à mêler cavalerie et troupes légères. Voici, d'après Appien, le secret de son efficacité : César « leur donna ordre [aux troupes légères], aussitôt qu'ils entendraient marcher l'ennemi, de se montrer et de fondre sur lui en tenant leurs lances hautes, au niveau du visage des cavaliers, jugeant bien que des jeunes gens sans expérience, et qui faisaient encore les beaux garçons, ne soutiendraient pas un choc où leur figure serait compromise » (*Guerres civiles*, II, 11, 76. Je cite une traduction de 1808, Paris, Mame, t. 1, p. 388). Claude Simon fut sensible à la poésie barbare de ce passage ; il le mentionne à deux reprises (*Histoire*, p. 119-120, et *La Bataille de Pharsale*, p. 105). On en retrouve l'essentiel chez Florus (II, 13) qui rapporte cette phrase de César, « cruelle, mais habile et propre à assurer la victoire : "Soldat, frappe au visage !" » (voir *Œuvres*, texte latin et traduction, Les Belles Lettres, 1967, tome 2, p. 40). Julien Sorel, méditant sur les moyens de se débarrasser d'ennemis imaginaires, se souviendra de l'expression : « Eh bien, parbleu ! messieurs, vous porterez de mes marques, je frapperai à la figure, comme les soldats de César à Pharsale... » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Folio [1994], p. 335). De même d'Artagnan, confronté à la perspective d'un duel avec Aramis : il ne doute pas de « l'expédier bel et bien, ou du moins en le frappant au visage, comme César avait recommandé de faire aux soldats de Pompée, d'endommager à tout jamais cette beauté dont il était si fier. » Voir A. Dumas, *Les trois mousquetaires*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1962, p. 55.

(et leur mériter, partant, la pitié). Cet avatar désacralisé de l'ironie tragique est tout à la fois pédagogique et justicier : il désigne du doigt une stratégie fourvoyée, et condamne moralement le stratège présomptueux qui l'a ourdie.

Réunion de familles

Pompée a péché par *hybris*. Il a cru qu'il lui suffisait, pour créer, de penser. Il s'est pris pour Dieu, en somme. Mais les grands généraux ne sont que les singes de Dieu : il faut qu'ils y mettent du leur, s'ils veulent imiter le geste démiurgique, et voir l'événement répondre à leurs prévisions. C'est-à-dire, tout d'abord, qu'ils mettent les choses – et les chances – de leur côté. Car les bonheurs stratégiques sont rai-sonnables : ils récompensent l'imagination, mais alliée à l'expérience, sanctionnent une inventivité spéculative que l'observation a préalablement étayée et nourrie. Si Pompée fut pris (qui croyait prendre), c'est précisément parce que son plan de bataille reposait sur une *croyance* : quelques certitudes lui suffirent, au mépris des faits. Ceux-ci, pourtant, sont têtus (disait Lénine). César, moins dévot que son ennemi, en tient un large compte. La stratégie qu'il adopte s'est édifiée *in situ* ; elle résulte (comme disait aussi Lénine) de l'analyse concrète d'une situation concrète.

Abandonnant (à la fin du chapitre quatre-vingt-sept) les Pompéiens à leur joie prématurée, le récit rejoint, au chapitre suivant, son héros légitime. On

y voit César, juste avant la bataille, prenant la mesure du dispositif ennemi : l'aile droite, protégée par un ravin, a été dégarnie de sa cavalerie ; Scipion est au centre ; Pompée s'est mis à gauche, avec deux légions ; à l'extrême-gauche, la cavalerie, regroupée, forme une masse menaçante. « Craignant alors de voir son aile droite tournée par la nombreuse cavalerie adverse »²⁰, César, « vivement », bouscule son ordre de bataille : il a deviné le plan de Pompée, et prépare au dernier moment la parade qui le fera échouer. Pompée raisonnait *a priori*, à partir d'une thèse ; César procède inductivement. Il raisonne à partir de la stratégie de Pompée, englobant celle-ci, après l'avoir reconstruite, dans son propre plan de bataille, à titre de présupposé : tel est compris, qui croyait comprendre !

Nous l'avons vu plus haut : le récit militaire de la bataille de Pharsale doit l'essentiel de sa vertu à l'élégance avec laquelle il retourne une situation initiale. Le récit tactique qui l'anticipe lui est, de ce point de vue, comparable : il emboîte le plan de Pompée dans celui de César, et l'annule. Les deux récits se répondent ; l'un au niveau cognitif, et l'autre dans l'ordre pragmatique, ils racontent la même histoire. Marthe Robert distinguait ainsi deux familles romanesques²¹ : l'une, euphorique, s'adonnant à la fantaisie ; et l'autre, mélancolique, composant avec la réalité. Le récit de bataille, à sa manière, les combine ; il rapporte d'abord un fantasme stratégique, puis relate

²⁰ *La Guerre civile*, t. 2, p. 82.

²¹ Voir *Roman des origines, origines du roman*, Grasset, 1972, *passim*.

une action militaire ; c'est une robinsonnade suivie d'une page réaliste. Miracle : l'une et l'autre se superposent sans faille. Cette heureuse rencontre réalise une utopie. D'où, sans doute, le charme particulier, la fascination durable qui s'attachent aux récits de bataille : on y voit, chose rare, la réalité la plus rugueuse se soumettre sans reste à l'imagination la plus souveraine.

CHAPITRE 2

DOUBLE RÉCIT (NAPOLÉON)

« Laissons maintenant parler Napoléon lui-même : écoutons César qui raconte Pharsale. » Parvenu, dans son *Napoléon*¹, à la veille d'Austerlitz, Alexandre Dumas cède la parole à son héros, et profite de ce changement de niveau narratif pour instituer une expérience singulière, qui tient à la fois du numéro de ventriloque et de la séance de tables tournantes. Napoléon va parler, mais à peine a-t-il ouvert la bouche qu'un autre parle à sa place². Napoléon est

1 Alexandre Dumas, *Napoléon*, Jean-Claude Lattès ("bibliothèque Lattès"), 1990, p. 108.

2 Dumas ne croit pas si bien dire : il cite la *Vie politique et militaire de Napoléon, racontée par lui-même, au tribunal de César, d'Alexandre et de Frédéric* (Paris, Anselin, 1827). Or ce texte, malgré son titre, n'est pas de Napoléon, mais d'Antoine-Henri Jomini. (Voir, sur cette pseudoautobiographie, Jean Kaempfer, « Le génie et le calcul. L'épopée napoléonienne chez Clausewitz et Jomini », dans *Archipel* (Lausanne) no 8, février 1994, pp. 105-122.)

Les Mémoires dictés par Napoléon concernent exclusivement sa jeunesse (Toulon, campagnes d'Italie et d'Égypte) et les Cent-Jours : « le long espace compris entre 1800 et 1815, c'est-à-dire tout l'Empire, reste vide » (Edgar Quinet, *Histoire de la campagne de 1815*, Librairie Germer-Baillière, s.d., p. 27). *La Correspondance* comble partiellement cette lacune. Jean Tulard a extrait de celle-ci les *Proclamations, Ordres du Jour et Bulletins de la Grande Armée* (UGE, 10/18, 1964)

possédé : son récit est une redite de César ; n'y aurait-il donc rien de neuf, sous le soleil d'Austerlitz ? C'est cela même. Pour Dumas, la ressemblance des récits tient d'abord à leur souci de convenance référentielle : c'est la similarité glorieuse de l'événement qui commande, à chaque fois, une narration identique. « Voilà », conclut Dumas,

le récit de Napoléon lui-même : il est clair, simple et grave, comme il convient à une pareille affaire. Ses prévisions ne l'avaient point trompé un instant : la bataille se déroula comme sur un échiquier, et un seul coup de tonnerre foudroya, comme il l'avait dit, la troisième coalition³.

La prévision tactique s'illustre dans une action qui allie la beauté sereine des théorèmes à l'impétuosité sublime des météores. Aussi le récit d'Austerlitz, tout bruisant de celui de Pharsale, consacre-t-il une apothéose : Napoléon, qui s'est égalé à César, peut à bon droit le rejoindre dans l'empyrée où séjournent éternellement les grands généraux.

Mais l'écoute en stéréophonie que propose Dumas a d'autres effets encore, plus ambigus : si elle rehausse le prestige du « récit de Napoléon lui-même », en y faisant entendre la voix de César, n'est-ce pas au prix de donner à reconnaître dans ce même récit un artifice emprunté – une parole *soufflée* : pilleuse, en toute irréflexion, de codes

dont la rédaction a été attribuée avec certitude à Napoléon ; cet ensemble constitue une manière d'(auto)biographie militaire officielle.

³ Dumas, *op. cit.*, p. 121-122.

narratifs reçus, et se gonflant d'assurances peut-être infondées ? D'autres voix, aujourd'hui, colonisent durablement l'épopée impériale, et contestent l'autorité du modèle césarien dont Napoléon se réclame. Dans notre musée imaginaire des guerres napoléoniennes, les nuages dont le prince André, blessé, contemple la course dans le ciel d'Austerlitz, ou l'errance allègre de Fabrice au milieu des boulets de Waterloo concurrencent efficacement les poses avantageuses de l'Empereur dominant, de quelque éminence, l'entier champ de bataille : Stendhal, Tolstoï s'interposent entre Napoléon et César, interdisant à l'un de parler comme l'autre. En vain, bien sûr. Car rien ne peut empêcher Napoléon de perpétuer sa gloire militaire dans la forme rationnelle du récit césarien. « Complaisance visible : [...] évidemment, poursuit Quinet, il s'est plu à décrire avec sérénité, dans le langage transparent des mathématiques, cette géométrie héroïque, dans laquelle chaque bataille est un théorème.⁴ » D'où le plaisir, non dénué de mélancolie, que l'on peut éprouver à la lecture des proses napoléoniennes : ici – dans les *Mémoires* dictés à Sainte-Hélène, dans les *Bulletins de la Grande Armée* – le récit de bataille classique jette ses derniers feux. Bientôt, il sera convaincu de mauvaise foi⁵ ; de grands écri-

⁴ Quinet, *op. cit.*, p. 29.

⁵ Comme le note Jean Tulard à propos des bulletins de la Grande Armée : ceux-ci « sont de véritables morceaux d'éloquence où se reconnaît aisément la griffe napoléonienne. Que leur exactitude historique ait été mise en doute, ne saurait étonner. De l'aveu même de Napoléon, les faits étaient sinon déformés, du moins modifiés. Le soldat ne s'y trompait point. Ne disait-on pas communément dans l'armée : "Menteur comme un bulletin" ? » Voir *Proclamations, Ordres du Jour...*, p. 8.

vains, soucieux d'établir la vérité romanesque de la guerre, s'appêtent à dépouiller ce dernier de toute légitimité. Mais quelle vieillesse cependant, et quel éblouissement⁶ ! « car pour le coloris, pour la force d'exposition, le mouvement, l'art de surprendre la raison, de convertir en drame les incidents de la stratégie, Napoléon n'a point de maîtres. »

La victoire idéale (Austerlitz)

La « fameuse proclamation »

« Dans la nuit [précédant la bataille d'Austerlitz], on nous lut la fameuse proclamation où le plan de la bataille était indiqué d'avance, et où les résultats de la victoire nous étaient déjà signalés⁷ ». Jean Roch Coignet est fier d'avoir assisté à un « happening » performatif dont il n'y a pas d'autre exemple, dans la longue tradition du récit de bataille classique. « C'était la première fois, sans doute, qu'un général mettait toute son armée dans la confiance de la combinaison qui devait lui accorder la victoire⁸ ». Ce *hapax* stratégique est célèbre. Pour l'évoquer, une mention allusive suffit au vieux grenadier

⁶ Le mot, moitié blâme, moitié éloge, revient souvent chez Quinet. (*Op. cit.*, pp. 3, 4, 6, et p. 29 – où l'on trouve également le passage cité ici.)

⁷ J.-R. Coignet, *Vingt ans de grogne et de gloire avec l'Empereur*. Editions de Saint-Clair, 1965, p. 77.

⁸ Jomini, *op. cit.*, p. 176, qui attribue à Napoléon ce commentaire: « je ne craignais pas que l'ennemi en fût instruit, il n'y aurait pas ajouté foi. »

de la Garde impériale : Coignet, cinquante ans après l'événement, lorsqu'il rassemble ses souvenirs de « vieux troupier », n'imagine pas de lecteur qui en ignore. La « fameuse proclamation » constitue en effet un ornement obligé des récits d'Austerlitz : beaucoup la citent *in extenso*. Ainsi ceux de Dumas, Thiers, Tolstoï ; aucun qui ne veuille reprendre à son propre compte le geste déictique inauguré par le *30^{ème} Bulletin de la Grande Armée*⁹ :

L'Empereur fit mettre à l'ordre la proclamation ci-jointe :

« Soldats,
« L'armée russe se présente devant vous pour venger l'armée autrichienne d'Ulm. Ce sont ces mêmes bataillons
« que vous avez battus à Hollabrunn, et que depuis vous
« avez constamment poursuivis jusqu'ici.
« Les positions que nous occupons sont formidables ; et,
« pendant qu'ils marcheront pour tourner ma droite, ils
« me présenteront le flanc. [...] »

Comment expliquer la récurrence de ce tour narratif ? Scrupule d'historien ? Goût réaliste pour le document vrai ? Sans doute, mais pas seulement. Le récit de bataille, nous l'avons vu précédemment, se construit sur deux temporalités : globalement, il est au passé ; mais il enchâsse, en abîme, le récit des

⁹ Il est daté du lendemain de la bataille. Voir *Proclamations, Ordres du jour ...*, p. 56. Formulations voisines chez Dumas (*op. cit.*, p. 107) : « Vers les cinq heures de l'après-midi, la proclamation suivante fut mise à l'ordre de l'armée » ; chez Thiers (*Histoire du Consulat et de l'Empire*, Livre XXIII, tome III, p. 396. Je cite une édition parue à Genève, s. d., chez Razimbaud) : « La voici [la proclamation] telle qu'elle fut lue aux troupes, dans la soirée qui précéda la bataille » ; et chez Tolstoï (*La Guerre et la Paix*, trad. H. Mongault, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952, p. 341) : « L'ordre du jour était conçu en ces termes ».

prévisions tactiques qui anticipent l'action militaire. Ce dernier récit, d'ordinaire, est reconstitué après coup. L'historiographe y procède à une anamnèse : le déroulement de la bataille lui étant connu, il peut rétablir, par régression logique, l'ensemble des considérations tactiques qui ont nécessité la victoire de l'un des deux adversaires. Car sur le moment, le plan de bataille doit rester secret. Ordres et signaux donnés attestent l'existence, dans le feu de l'action, d'une intelligence ordonnatrice dont le soldat ne perçoit que les effets : il admet, de confiance, que pour être efficaces, les desseins du chef doivent lui rester mystérieux. Or à Austerlitz, Napoléon, ses dispositions prises, « poussa la confiance jusqu'à les annoncer à son armée, dans une proclamation toute pleine de la grandeur des événements qui se préparaient. »¹⁰ Reproduite pieusement dans les relations d'Austerlitz, cette proclamation y tient lieu de récit tactique. On comprend que les historiens (et même Tolstoï...) s'effacent : ils tiennent à partager avec le lecteur la commotion délicate d'un « effet de réel » dont l'autorité est sans réplique. « Niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes¹¹ » des reconstructions tactiques *a posteriori*, la proclamation de Napoléon fournit la preuve factuelle irrécusable qu'un plan de bataille exista, antérieur à la victoire, et précisément conçu pour transformer celle-ci en triomphe.

Cette radicalisation réaliste de la technique du double récit méritait bien qu'on la fêtât un peu. Le

¹⁰ Thiers, *op. cit.*, tome III, p. 396.

¹¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1945, p. 368.

hasard, qui fait bien les choses, fournit l'occasion. La veille d'Austerlitz, c'est aussi, en effet, la veille du premier anniversaire du couronnement de Napoléon. Les soldats, à qui l'on vient de lire la proclamation, se sont avisés de la coïncidence des dates ; elle leur paraît « d'un bon augure »¹², et la tournée vespérale de l'Empereur se transforme en une joyeuse kermesse :

Il serait impossible de peindre l'enthousiasme des soldats en le voyant. Des fanaux de paille furent mis en un instant au haut de milliers de perches, et quatre-vingt mille hommes se présentèrent au-devant de l'Empereur en le saluant par des acclamations ; les uns pour fêter l'anniversaire de son couronnement, les autres disant que l'armée donnerait le lendemain son bouquet à l'Empereur.¹³

Dans le voisinage immédiat de la proclamation citée en toutes lettres, cette « illumination singulière » se propose comme un autre passage obligé des récits d'Austerlitz : « en quelques minutes », la nuit profonde fut annulée par d'innombrables « torches enflammées »¹⁴ ; leur éclat, « s'unissant au son des nombreuses musiques des régiments français », anticipe de quelques heures l'apparition, mémorable elle aussi, du soleil sur le champ de bataille – de « ce brillant soleil d'Austerlitz, dont Napoléon se plaisait tant à rappeler le souvenir. »¹⁵ Avant le soleil, les torches : ce double événement lumineux fournit, dans

¹² Marbot, *Mémoires*, Mercure de France, 1983, tome I, p. 212.

¹³ *Proclamations, Ordres du jour...*, p. 56.

¹⁴ Thiers, *op. cit.*, tome III, p. 398.

¹⁵ Marbot, *op. cit.*, tome I, p. 212 et 213.

le registre matériel, une allégorie exacte du double récit qui l'inclut. Même allumage, ici et là, « de reflets réciproques »¹⁶ : le récit tactique – la « fameuse proclamation » – jette sa lumière impeccable sur le récit de bataille qui le vérifie peu après, en une vaste, solaire et apollinienne amplification.

« Mais je voulais quelque chose de mieux »

Le récit de la bataille d'Austerlitz, tel qu'il figure dans le 30^{ème} *Bulletin*, déplie dans l'espace et dans le temps, « comme sur un échiquier¹⁷ », les implications du calcul tactique publié dans la proclamation. Déploiement spatial, d'abord : les corps d'armée se disposent, en ligne et en profondeur, sur le futur théâtre des hostilités. Napoléon « donna le commandement de la gauche au maréchal Lannes, de la droite au maréchal Soult, du centre au maréchal Bernadotte¹⁸ ». Ces grandes masses se divisent à leur tour : Lannes par exemple (qui est à gauche) a lui-même une gauche et une droite, et peut compter, à la droite de sa droite, sur l'appui de « la cavalerie du prince Murat » ; devant celle-ci sont rangés « les hussards et chasseurs sous les ordres du général Kellermann », et derrière, « en réserve, les cuirassiers des généraux Nausouty et d'Hautpoul

16 Mallarmé, « Crise de vers » (*op. cit.*, p. 272) : « ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries ».

17 L'expression est de Dumas. Voir *supra*, p. 62.

18 Sauf mention contraire, toutes les citations de cette section sont empruntées au 30^{ème} *Bulletin de la Grande Armée*, tel qu'il figure dans les *Proclamations, Ordres du jour...*, p. 53-62.

avec vingt-quatre pièces d'artillerie légère ». Etc. La litanie hiérarchisée des noms propres résume métonymiquement l'expansion arborescente (ou fractale) de l'armée dans le terrain : c'est un assemblage immense et raisonné de forces solidaires. L'Empereur, au matin de la bataille, « entouré de tous ses maréchaux », domine ce dispositif savamment réticulé : il donne ses ordres ; aussitôt « chaque maréchal rejoint son corps au grand galop ». La volonté du chef, en un instant, se communique aux bataillons chargés de l'effectuer. La description des troupes en position s'accomplit dans sa finalité dynamique : les corps d'armée, qui s'ébranlent l'un après l'autre, inscrivent dans le temps le concept tactique figuré par leur disposition spatiale, et « à une heure après midi la victoire était décidée ».

Victoire limpide, mais sophistiquée. « Il ne tenait qu'à moi de bien appuyer ma droite et de déjouer leurs projets »¹⁹. (Ce que fit César, au demeurant : découvrant la cavalerie massée sur la gauche de Pompée, son esprit réceptif a tôt fait de transformer un danger menaçant en moyen de vaincre.) Mais Napoléon, comme le lui fait dire encore Jomini, « voulai[t] quelque chose de mieux. » Pour vaincre avec éclat, il a voulu vaincre deux fois : suscitant activement, chez son ennemi, une imprévoyance que César se contenta d'exploiter chez le sien.

Voici donc (au camp russe) le premier acte d'une mystification réussie : Napoléon envoie « son aide

19 Jomini, *op. cit.*, p. 175.

de camp le général Savary pour complimenter l'empereur de Russie, dès qu'il [sait] ce prince arrivé à l'armée ». Accueil courtois (on eut pour Savary « toute espèce de soins et d'attentions »), ... et spectacle édifiant : conversant à loisir, pendant les trois jours de son ambassade, avec la « trentaine de freluquets qui, sous différents titres, environnent » Alexandre, Savary n'a pas de peine à comprendre

que la présomption, l'imprudence et l'inconsidération régneraient dans les décisions du cabinet militaire comme elles avaient régné dans celles du cabinet politique.

Une armée ainsi conduite ne pouvait tarder à faire des fautes. Le plan de l'Empereur fut, dès ce moment, de les attendre et d'épier l'instant d'en profiter²⁰.

Le deuxième acte a pour théâtre le camp français. Après le retour de Savary, Napoléon fait « proposer une entrevue à l'empereur de Russie, qui lui envoya son aide de camp le prince Dolgorouki. » Accueil empressé, ... et spectacle édifiant : « tout respirait, dans la contenance de l'armée française, la réserve et la timidité [...] ; tout laissait voir à l'officier russe une armée à demi battue. » Dolgorouki s'en retourne, dûment persuadé « que l'armée française était à la veille de sa perte. » Dès lors (et c'est le troisième acte), « les jeunes têtes qui dirigent les

20 Pour Thiers, le parallèle avec l'entourage de Pompée s'impose : « Ces tableaux immortels que nous a légués l'antiquité, et qui nous représentent la jeune aristocratie romaine, violentant par sa folle présomption la sagesse de Pompée, et l'obligeant à livrer la bataille de Pharsale, ces tableaux n'ont rien de plus grand, de plus instructif, que ce qui se passait à Olmütz, en 1805, autour de l'empereur Alexandre. » Thiers, *op. cit.*, tome III, p. 389.

affaires russes se livrèrent sans mesure à leur présomption naturelle. Il n'était plus question de battre l'armée française, mais de la tourner et de la prendre. »²¹ Mais voici le dénouement : Napoléon, du haut de l'éminence où il a installé son bivouac, découvre, « avec une indicible joie, [...] l'armée russe commençant, à deux portées de canon de ses avant-postes, un mouvement de flanc pour tourner sa droite. » Ces manœuvres imposantes forment l'ultime tableau de la « comédie diplomatico-militaire »²² rapportée par *30^{ème} Bulletin*. Moralité – avant que ne tombe, laconique et impérial, le mot de la fin :

[Napoléon] vit alors jusqu'à quel point la présomption et l'ignorance de l'art de la guerre avaient égaré les conseils de cette brave armée ; il dit plusieurs fois : « Avant demain au soir, cette armée est à moi ».

Cosa mentale

« Les Austro-Russes, note Marbot, se figuraient, on ne sait trop pourquoi, que Napoléon pensait à se retirer sans vouloir accepter la bataille. » Nous savons fort bien, au contraire, le pourquoi de cette illusion tenace : elle résulte d'une figuration mensongère de la pensée de Napoléon dans l'esprit de ses adversaires. Simulacre d'autant plus efficace

21 Ironie supplémentaire : le stratège qui propose cette manœuvre se flatte de la hardiesse toute napoléonienne dont elle lui paraît faire preuve... Voir Thiers, *op. cit.*, tome III, p. 388-389.

22 L'expression est de Marbot, *op. cit.*, tome I, p. 207. Citation suivante : p. 212.

que Napoléon l'a suscité lui-même ; la timidité de ses manœuvres et de ses propos, avant Austerlitz, fournit aux spéculations alliées une caution vériste parfaitement égarante ; les stratèges austro-russes sont confirmés dans leur crédulité par la crédibilité que les hésitations françaises semblent donner à leurs plans : spontanément disposés à commettre « la faute à demi », les voici engagés, par la ruse de Napoléon, « à commettre cette faute tout entière²³».

Tout se passe dès lors « comme si j'eusse commandé les deux armées et que nous eussions fait des manœuvres convenues²⁴ ». Le Napoléon de Jomini s'enorgueillit à bon droit d'une victoire qui ressortit à l'art (suprêmement admirable, selon Sun Tse) « de faire mouvoir à son gré les forces ennemies²⁵ ». A Austerlitz, la pensée d'un seul, génial, domina les esprits et les faits, ... avant de s'imposer esthétiquement dans le *30^{ème} Bulletin*. Celui-ci forme un triptyque, dont la « fameuse proclamation », nimbée dans le souvenir glorieux du couronnement, occupe le centre : « pendant qu'ils marcheront pour tourner ma droite, ils me présenteront le flanc ». Cette prophétie fulgurante est entourée de deux narrations ancillaires : l'une, qui établit sa genèse ; et l'autre, qui raconte sa réalisation. Le récit diplomatique des ruses de Napo-

²³ Thiers, *op. cit.*, tome III, p. 395. Ruse déjà recommandée par Xénophon, dans *L'Hipparque* : « C'est parfois un excellent stratagème de feindre une extrême circonspection et la crainte de risquer ; cette feinte engage souvent les ennemis à relâcher leur surveillance et à commettre des fautes. » Voir Gérard Chaliand, *Anthologie mondiale de la stratégie*, Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 63.

²⁴ Jomini, *op. cit.*, p. 193.

²⁵ Voir Chaliand, *op. cit.*, p. 290.

léon et le récit militaire qui documente sa victoire sont contingents, en effet : ils fournissent la menue monnaie anecdotique – « la Robe [...] couleur du Temps »²⁶ – d'une Idée autonome et déterminante. Celle-ci jette sa clarté sur l'ensemble du *30^{ème} Bulletin de la Grande Armée*, y ordonne les faits à sa lumière, et laisse heureusement dans l'ombre tous ces détails oiseux dont Marbot se plaignait d'être offusqué, chez « presque tous les auteurs militaires ». Pour Marbot, la « clarté dans le récit d'une action de guerre » s'obtient par soustraction : « il faut se borner [...], ne raconter que les faits principaux et décisifs »²⁷. Or la bataille d'Austerlitz, tout entière contenue dans l'Idée qui la précède, est spontanément dépouillée : la limpidité de son déroulement est impliquée par l'excellence de sa conception. Comment, dès lors, les mots pour la dire n'arriveraient-ils pas aisément ?

Car la lisibilité du récit de bataille classique repose sur un préjugé *idéaliste*. Victor Cousin par exemple, au moment de produire quelques documents d'époque sur les victoires du Grand Condé, ne cache pas les limites de son entreprise : l'érudition historiographique, quoique « très-nécessaire »²⁸, sera toujours impuissante à ressusciter les batailles dans leur vérité. Pour Cousin, la découverte et le rassemblement des diverses pièces « fidèlement conservées

²⁶ Charles Perrault, *Peau d'Ane*, v. 93. Voir *Contes*, Garnier, 1967, p. 61.

²⁷ Marbot, *op. cit.*, tome I, p. 210. Le passage est cité par J. de Romilly (*op. cit.*), p. 178.

²⁸ Victor Cousin, *La société française au XVII^e siècle*, Didier, 1858. Je cite le tome I, p.154-157.

dans le dépôt du ministère de la guerre » ne livrent que « l'extérieur d'une affaire ». La minutie positiviste débouche nécessairement sur des relations myopes : « Nous croyons pouvoir poser en principe que toute description de bataille qui est très-longue est par cela même obscure, quand tous les détails en seraient vrais. » A ces additions consciencieusement établies, il manque en effet l'essentiel : un principe unificateur et dynamique – une âme. « L'ensemble de l'affaire échappe, ajoute Cousin, parce que la pensée qui a présidé à tout n'y est point. » Affirmation comparable chez Quinet : « L'histoire détaillée des guerres serait stérile pour l'intelligence si dans les grands mouvements des armées on ne voyait pas tout dépendre du travail secret de l'esprit des généraux.²⁹ » La pensée du général est la *raison* des batailles (au sens mathématique) : le chiffre simple qui rend intelligible la succession, sinon indifférente (voire chaotique), des événements sur le terrain. Aussi ne devrait-on lire que les généraux :

Ici, le grand maître, au-dessus même de César, est Napoléon. César dessine, Napoléon peint et grave. Il raconte ses batailles comme il les a conçues, Arcole et Rivoli, par exemple, en quelques pages d'une précision, d'une netteté, d'une grandeur incomparable. Peut-être celui-là seul qui a conçu et livré une bataille, nous entendons une bataille digne de ce nom, en peut-il être l'historien.³⁰

²⁹ Quinet, *Histoire de la campagne de 1815*, p. 161. Le texte se poursuit ainsi : « Le principal enseignement, c'est d'assister au conseil intérieur qu'ils tiennent en eux-mêmes. » Voir aussi p. 300 : « Les plus grandes opérations stratégiques ont pour théâtre l'âme du général. »

³⁰ Victor Cousin, *La jeunesse de Mme de Longueville*, Didier, 1876, p. 533.

La guerre, comme la peinture, est *cosa mentale*. Sachant le mieux ce qu'il a voulu, Napoléon n'est-il pas le mieux placé pour dire ce qu'il a fait ? L'écriture *imperatoria* est seule à même d'honorer proprement l'idéalisme dont se réclame le récit de bataille classique. A ce titre, le *30^{ème} Bulletin*, qui narre la plus mentale des victoires, fournit assurément le modèle achevé du genre.

La défaite magnifique (Waterloo)

Croyez que c'eût été très beau

Le 18 juin 1816, quelqu'un, à Sainte-Hélène, se souvient que c'est « aujourd'hui l'anniversaire de la bataille de Waterloo ». « Journée incompréhensible », s'exclame Napoléon, où « tout n'a manqué que quand tout avait réussi³¹ » : un an après, la conclusion militaire des Cent-Jours lui reste inexplicable. « Il en est encore à concevoir ce qui est arrivé³² » notait déjà Las Cases, en décembre 1815. Et Gourgaud, en mai 1817, de confirmer : « l'Empereur ne conçoit pas comment il a pu perdre la bataille de Waterloo³³ ». Napoléon achève alors de dicter sa version des faits. « Les événements, observe-t-il, ont

³¹ Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Flammarion, 1983, tome I, p. 761.

³² *Ibid.*, p. 277.

³³ Las Cases, Gourgaud, Montholon, Bertrand, *Napoléon à Sainte-Hélène* (textes choisis par Jean Tulard), Laffont, « Bouquins », 1981, p. 510.

déjoué tous les calculs, mais le plan choisi était tellement dans toutes les règles militaires, que, malgré sa non-réussite, tout homme de sens conviendra qu'en pareille situation, c'est encore celui qu'il faudrait suivre³⁴ ». La *Campagne de 1815* se ressent profondément d'un scandale logique dont chaque anniversaire de Waterloo ravive le souvenir. Ainsi, le 18 juin 1820, Napoléon « voulut revoir ce qu'il avait dicté au général Gourgaud, et passa huit jours à refaire le récit de cette courte mais si décisive campagne³⁵. » Semaine salubre :

Le 25, quand il eut terminé cette révision : « N'y pensons plus, me dit-il ; emportez tout ce travail et commandez mes chevaux ; une course à cheval me fera du bien. » Effectivement, après avoir parcouru aussi vite que possible l'enceinte accordée à ses libres promenades, il a dîné comme il l'eût fait à quinze ans.

« N'y pensons plus » : Napoléon aurait-il résorbé enfin le paradoxe de Waterloo – de « cette singulière défaite », disait-il quatre ans plus tôt, « où, malgré la plus horrible catastrophe, la gloire du vaincu n'a point souffert, ni celle du vainqueur augmenté³⁶ » ? « La mémoire de l'un, ajoutait-il, survivra à sa destruction ; la mémoire de l'autre s'ensevelira peut-être dans son triomphe !... » Celui-ci est entaché de vilenie, en effet, et repose sur « la désertion d'un traître ». Sans ce hasard, observe Napoléon, « j'anéantissais les ennemis en ouvrant la campagne. Je les écrasais à

³⁴ Gourgaud, *Campagne de 1815*, P. Mongié, 1818, p. 31.

³⁵ *Napoléon à Sainte-Hélène*, p. 587 (Montholon) ; de même pour la citation suivante.

³⁶ Las Cases, *op. cit.*, p. 762. De même pour la citation suivante.

Ligny, si ma gauche eût fait son devoir. Je les écrasais encore à Waterloo, si ma droite ne m'eût pas manqué ». Napoléon dégage sa responsabilité : les explications de la défaite peuvent être multipliées ; jamais celles-ci ne le mettront personnellement en cause.

Néanmoins, Napoléon n'est pas prêt à jouer les victimes de mélodrame ; il ne veut pas d'une réhabilitation arrachée à la pitié – mais à l'admiration ; il a trop bien lu César pour céder sur l'essentiel : le double récit, où l'écriture *imperatoria* fonde son prestige. Le double récit, c'est le creuset rhétorique de la grandeur militaire, le mode électif de sa glorieuse perpétuation. Il reste – et l'obstacle, narrativement parlant, n'est pas badin – que les événements, en 1815, « ont déjoué tous les calculs ». Comment annuler ce divorce, et restaurer, dans le récit de Waterloo, l'accord de l'esprit avec l'acte qui régnait dans le récit d'Austerlitz ?

Quinet, *a contrario*, nous met sur la voie : dans son *Histoire de la campagne de 1815*, il entend échapper aux légendes venues de Sainte-Hélène, et s'affranchir « du servage d'un grand esprit quand il s'aveugle [...] ». La vérité ! la vérité ! voilà le règne de la liberté durable. Cherchons à y entrer³⁷. » Quinet n'en reconnaît pas moins la rémanence chez lui, parfois, d'un besoin nostalgique : le « besoin de garder je ne sais quelle fausse espérance jusque dans le récit d'un désastre passé ». Sans doute, on ne peut refaire l'Histoire. Mais on peut le (faire) regretter. Suscitant partout, dans les marges du récit de ce qui fut, le récit de

³⁷ Quinet, *op. cit.*, p. 6 (et p. 311, pour la citation suivante).

ce qui aurait pu (et dû) être, Napoléon restitue un futur au « désastre passé » et inachève rétrospectivement sa défaite. Pour un peu, le lecteur douterait qu'elle a eu lieu, tant sa nécessité a pâli, au fil de la *Campagne de 1815*, et s'est progressivement estompée : l'évidence de la victoire imaginée finit par faire honte à la défaite réelle ; celle-ci est ontologiquement indigne, et ne mérite pas d'exister. Dont acte. La *Campagne de 1815*, d'un geste souverain, l'annule – car « le poète transforme indifféremment la défaite en victoire, la victoire en défaite, empereur prénatal seulement soucieux du recueil de l'azur³⁸ ». Ainsi Napoléon, lorsqu'il reprend et amplifie, en 1820, le texte dicté naguère à Gourgaud, ne tient-il compte, poétiquement, que de « ce qui vaut d'être regardé » : à savoir, la réalité nécessaire, quoique virtuelle, d'une victoire française à Waterloo.

Hypotypose

Cette victoire paraît d'autant plus assurée que les Anglais, les jours précédents, ont multiplié les fautes : « du 15 au 18 [juin 1815] le duc de Wellington a constamment manœuvré comme l'a désiré son ennemi ; il n'a rien fait de ce que celui-ci craignait qu'il fit³⁹ ». Par exemple, il ne s'est pas replié,

38 René Char, *Fureur et mystère*, Poésie/Gallimard, 1967, p. 66. Voici deux définitions encore de cette poétique de la virtualité impériale : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir » (p. 73) ; « Si l'homme parfois ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé » (p. 101).

39 Napoléon, *Campagne de 1815*, p. 211. Je cite la version corrigée par Napoléon, en 1820, du texte de Gourgaud, telle qu'on la trouve au Tome V des *Commentaires de Napoléon Premier*, Imprimerie impériale, 1867.

le 17 au soir, devant Bruxelles pour y rallier l'armée prussienne : « le général ennemi, commente Napoléon,

ne pouvait rien faire de plus contraire aux intérêts de son parti et de sa nation, à l'esprit général de cette campagne, et même aux règles les plus simples de la guerre, que de rester dans la position qu'il occupait [à Waterloo] : il avait derrière lui les défilés de la forêt de Soigne ; s'il était battu, toute retraite lui était impossible⁴⁰.

Comme Alexandre à Austerlitz, dix ans plus tôt, Wellington rassemble de son propre chef toutes les circonstances qui lui seront fatales ! Comment douter dès lors que le soleil de Waterloo ne doive, « avant de se coucher, éclairer la perte de l'armée anglaise » ? « La France allait se relever dans ce jour plus glorieuse, plus puissante et plus grande que jamais !⁴¹ »

Mais voici que « la journée du 18 commence. La pluie a cessé, le ciel s'éclaircit vers cinq heures. C'est un dernier sourire de la fortune, et comme un signe qu'il faut se hâter.⁴² » Or Napoléon n'engage la bataille que vers midi. Qu'a-t-il donc fait, dans l'intervalle ? Ce « temps si précieux » – « plusieurs historiens », note Quinet, n'en sont pas encore revenus – il l'a perdu à mettre en scène une somptueuse « fête militaire »,

40 *Ibid.*, p. 159. D'ailleurs « Wellington eût deux fois opéré sa retraite dans la journée, si cela lui eût été possible. Ainsi, par le fait, ô étrange bizarrerie des événements humains ! le mauvais choix de son champ de bataille, qui rendait toute retraite impossible, a été la cause de son succès ! », p. 210.

41 *Ibid.*, p. 159.

42 Quinet, *op. cit.*, p. 188 ; plus bas, p. 203, 204 et 201.

dont la *Campagne de 1815* rapporte les fastes « avec un soin de détail [que Napoléon] n'a mis dans aucun autre de ses récits. » L'ordre de bataille dicté, des aides de camp, aussitôt, l'emportent vers

les divers corps d'armée, qui étaient sous les armes, pleins d'impatience et d'ardeur. L'armée s'ébranla et se mit en marche sur onze colonnes.[...] Trompettes et tambours sonnaient au champ, la musique retentissait des airs qui retraçaient aux soldats le souvenir de cent victoires. La terre paraissait orgueilleuse de porter tant de braves !⁴³

« Spectacle [...] magnifique » d'aisance et de rigueur ! car les colonnes « se déployèrent avec tant de précision qu'il n'y eut aucune confusion ; et chacun occupa la place qui lui était désignée dans la pensée du chef ; jamais de si grandes masses ne se remuèrent avec tant de facilité. » En trois pages débordantes de toponymes et de patronymes, d'adjectifs numériques et de mesures de distance, la *Campagne de 1815* détermine et localise exactement ces grandes masses, en suivant l'ordre successif de leur disposition dans le terrain. « A dix heures et demie, ce qui paraît incroyable, tout le mouvement était achevé.⁴⁴ » Napoléon, après avoir parcouru les rangs et suscité partout un enthousiasme « qu'il serait difficile d'exprimer », peut alors embrasser du regard l'ample tableau où se matérialise sa pensée : l'armée entière, à ses pieds, est « rangée sur six lignes formant la figure de six V ». Sur la scène grandiose où il vient d'inscrire, en lettres gigantesques, le monogramme multiplié de

⁴³ *Napoléon, Campagne de 1815*, p. 161, puis 162-163.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 165, et 166, pour les citations qui suivent.

sa future victoire, l'action peut commencer : « à la tête de sa Garde, au sommet des six V », Napoléon, en dramaturge souverain, saura mener celle-ci à son terme, et précipiter, le moment venu, un dénouement qui sera simultanément son triomphe. Car

une bataille est une action dramatique, qui a son commencement, son milieu et sa fin. L'ordre de bataille que prennent les deux armées, les premiers mouvements pour en arriver aux mains, sont l'exposition ; les contre-mouvements que fait l'armée attaquée forment le nœud ; ce qui oblige à de nouvelles dispositions, et amène la crise d'où naît le résultat ou dénouement.

Or, « aucun de ces mouvements ne pouvait échapper à l'œil exercé de Napoléon dans la position centrale où il était placé, et il avait dans sa main toutes ses réserves pour les porter où l'urgence des circonstances exigerait leur présence. »⁴⁵

Napoléon, en 1820, procure un équivalent rhétorique exact de la « fête militaire »⁴⁶ ordonnée par lui cinq ans plus tôt : dans la *Campagne de 1815*, une ample hypotypose diffère, quelques pages durant, le récit de la bataille de Waterloo. Ainsi Napoléon avait-il retardé le départ de celle-ci, dans la matinée du 18 juin, pour le bonheur de « donner à l'armée le spectacle de l'armée »⁴⁷. Mais était-ce vraiment du temps perdu, cette parade ? Oiseuse sur le moment, sans doute ; mais nécessaire, à terme, si sa descrip-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 166-167.

⁴⁶ L'expression est de Quinet. *Op. cit.*, p. 203.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 204. De même pour la citation suivante.

tion, dans la *Campagne de 1815*, doit permettre de compenser la défaite. « Il est sûr que par le développement de ces lignes concentriques, que prolongeaient au loin les escadrons de cavalerie légère sur les deux ailes, [Napoléon] semblait déjà déborder et envelopper l'ennemi. » L'hypotypose – c'est sa fonction hallucinatoire propre – donne ce semblant pour vrai : elle réalise *textuellement* une victoire que la disposition des troupes sur le terrain dut se contenter jadis d'anticiper en vain. D'ailleurs, le métalangage théâtral prodigué en conclusion convertirait les incrédules (s'il en reste...) : en subordonnant l'action militaire aux règles de l'action dramatique, Napoléon inscrit la bataille imminente dans une intelligibilité avérée ; l'événement est codé d'avance, et ne laisse aucun doute quant à son issue.

Dénégation

Une telle exposition oblige : à défaut de pouvoir honorer jusqu'au bout les promesses qu'elle implique – car le fait de la *déroute française*, au soir de la bataille, est *malgré tout* irréfragable – Napoléon souligne avec soin toutes les péripéties qui la confirment ; à plusieurs reprises, il suspend son récit, propose « des arrêts sur image » où la bataille, soudain immobilisée, se donne à lire comme un tableau. Le sens qui s'en dégage est invariable : c'est celui, à chaque fois, d'une victoire. Ainsi, à quatre heures, « le désordre était dans l'armée anglaise ; les bagages, les charrois, les blessés [...]

accouraient en foule pour opérer leur retraite. [...] La victoire aurait dès lors été décidée ; mais le corps du général Bulow opéra dans ce moment sa puissante diversion. »⁴⁸ Or, à sept heures, « non seulement ce général avait épuisé son attaque, démasqué toutes ses réserves, mais, d'abord contenu, il était à présent en retraite [...] ; la victoire était gagnée : 69 000 Français avaient battu 120 000 hommes. La joie était sur toutes les figures et l'espoir dans tous les cœurs. »⁴⁹ Et il fait nuit déjà lorsque « le général Friant, blessé », confirme Napoléon dans l'idée « que tout allait bien, que l'ennemi paraissait former son arrière-garde pour appuyer sa retraite, mais qu'il serait entièrement rompu aussitôt que le reste de la garde déboucherait. » A intervalle régulier, des bilans optimistes interrompent le récit, rappellent et confirment l'hypotypose inaugurale des troupes en position, au matin de la bataille : un instant encore, et l'événement se sera plié définitivement à la *leçon* magistrale qui ouvrit la journée du 18 juin !

Mais la débâcle a commencé. Le sauve-qui-peut, dans les rangs français, est bientôt général ; Napoléon, dans les derniers paragraphes de la *Campagne de 1815*, cherche néanmoins à organiser une retraite narrative en bon ordre : la victoire a fui, mais trouve un dernier refuge dans des formulations hypothétiques qui en maintiennent vifs le regret, et le désir. Il s'en est fallu de si peu, au soir de Waterloo, pour que

⁴⁸ Napoléon, *Campagne de 1815*, p. 174.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 176-178. (Et p. 184 pour la citation suivante.)

tout fût différent ! Telle division, à la Haye-Sainte, ne rend « qu'un léger combat » : « pour peu qu'elle eût montré quelque détermination, ou qu'elle se fût crénelée dans les maisons, il était nuit, le maréchal Blücher n'aurait pas eu le temps de forcer le village. »⁵⁰ Au même instant, non loin, la cavalerie anglaise rompt les rangs français : si, plus tôt dans la journée, « la division de cavalerie de réserve de Guyot ne se fût pas engagée sans ordre à la suite des cuirassiers de Kellermann, elle eût repoussé cette charge, empêché la cavalerie anglaise de pénétrer sur le champ de bataille, et la Garde à pied eût alors pu contenir tous les efforts de l'ennemi. » Mais la nuit, qui tombe progressivement, favorise partout le désordre : « s'il eût fait jour et que les troupes eussent pu voir l'Empereur, elles se fussent ralliées. » C'est une véritable rafale de propositions conditionnelles qui s'interpose ainsi entre l'armée napoléonienne et son ultime défaite ; ces hypothèses colmatent les failles d'une réalité peu tolérable : elles restaurent, dans le récit de Waterloo qui s'achève, la légalité imaginaire de l'hypothèse qui lui a servi d'ouverture et de constante égide. (Epilogue, en confirmation : le 30 juin, Blücher et Wellington sont aux portes de Paris. Voilà une démarche, assure la *Campagne de 1815*, « qui leur aurait été funeste et eût entraîné leur ruine totale, s'ils l'eussent hasardée devant Napoléon ; mais ce prince avait abdiqué ! »⁵¹)

Le pervers, dit François Roustang, « fait des mon-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 184 (Et p. 185 pour les deux citations qui suivent.)

⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

tages de fantasmes pour essayer d'y piéger l'autre [et] pour n'avoir pas à rencontrer ses propres fantasmes, en particulier ceux concernant la mort et la castration. »⁵² De même Napoléon, qui monte le spectacle d'une victoire certaine pour mieux dénier le fantôme d'une défaite réelle. La *Campagne de 1815*, entre croyance et savoir, joue habilement des possibilités du double récit. Dans la tradition de l'écriture *imperatoria*, le récit tactique est (chronologiquement) premier : le récit militaire en découle et s'en déduit. Peu importe que le récit tactique se réduise, comme ici, à l'exhibition d'une belle image. Sans doute ce mode d'existence purement épideictique l'irréalise ; mais aussi, il lui confère une force élégiaque qui entraîne l'adhésion du lecteur. « Je sais bien, ... mais quand même » : les présages impressionnants de la victoire emportent la croyance et font oublier, *contre toute raison*, une défaite dont le souvenir affaibli mérite, au mieux, un peu de colère – ou un peu de pitié.

⁵² *Un destin si funeste*, Minuit, 1976, p. 80.

CHAPITRE 3

VIES PARALLÈLES

A Waterloo, « le génie fut vaincu par le calcul » :

D'un côté la précision, la prévision, la géométrie, la prudence, la retraite assurée, les réserves ménagées, un sang-froid opiniâtre, une méthode imperturbable, la stratégie qui profite du terrain, la tactique qui équilibre les bataillons, le carnage tiré au cordeau, la guerre réglée montre en main [...] ; de l'autre, l'intuition, la divination, l'étrangeté militaire, le coup d'œil flamboyant, on ne sait quoi qui regarde comme l'aigle et frappe comme la foudre, un art prodigieux dans une impétuosité dédaigneuse, tous les mystères d'une âme profonde, l'association avec le destin¹.

Wellington, résume Hugo, « était le Barème de la guerre, Napoléon en était le Michel-Ange » ... comme César : Waterloo, Pharsale (où Michel-Ange triompha : il y a donc une justice pour les romantiques !) sont des Antithèses : deux stratégies opposées y sont aux prises, spectaculairement ; et si le spectacle est resté mémorable, c'est qu'on a

¹ Hugo, *Les Misérables*, GF, 1967, tome 1, p. 377.

aimé y voir une confrontation plus vaste. Le contraste des stratégies illustre celui des tempéraments, renvoie à des styles de commandement spécifiques, suppose des armées diversement exercées et motivées ; de plus, il implique des intérêts divergents : dans l'un et l'autre camp, ce n'est pas le même rapport aux valeurs – la même idéologie – qui légitime l'affrontement.

Portrait de Pompée en Matamore

La narration de César ne se résume pas au double récit (stratégique d'abord, puis militaire) d'une victoire ; des portraits, des descriptions le complètent ; ou c'est un commentaire, parfois, qui l'interrompt, et qui propose une explication – formule un jugement, une critique. Toute cette *éttoffe*, autour du récit de bataille, lui donne figure humaine : une signification typique, veux-je dire, et exemplaire. Les noms de César et de Pompée sont ainsi des antonomases. Chacun résume un faisceau de qualités militaires spécifiques, désigne un comportement global, une *manière* humaine emblématique.

La défaite de Pompée s'expliquait, nous l'avons vu, par une trop grande confiance accordée à la supériorité numérique de son armée. A son tour, ce préjugé entraîne une technique de combat relevant de considérations purement mécanistes. Pompée ordonne à ses troupes d'attendre sans bouger l'attaque de l'armée césarienne : il compte que celle-ci, dans l'ardeur de l'assaut, va perdre sa formation de

combat, et rencontrer ses propres lignes, restées intactes, dans le plus grand désordre.

Il espérait aussi que les javalots arriveraient *avec moins de force* s'il maintenait ses troupes en place que si elles s'élançaient elles-mêmes au-devant des projectiles tirés contre elles, et aussi qu'après une course *de longueur double* les soldats de César seraient essouffés et complètement harassés. [Je souligne.]²

Les calculs de distance et de vitesse qui dictent à Pompée sa tactique ne tiennent aucun compte de ce que Clausewitz, plus tard, appellera les « grands immatériels ». Pour Pompée, un soldat n'a pas (d'états) d'âme. Mais il faut se « méfier de la mathématique et de la dynamique matérielle appliquées aux choses du combat » :

le combattant envisagé comme être de raison, abdiquant sa nature mobile et variable pour se transformer en pion impassible et faire fonction d'unité abstraite dans les combinaisons du champ de bataille, c'est l'homme des spéculations de cabinet, ce n'est point l'homme de la réalité.³

Dans le texte de César, Pompée apparaît indéniablement comme un stratège de cabinet. Par exemple, il n'aime pas se battre. Parfois, « pour ne pas perdre sa réputation et son crédit »⁴, il engage ses troupes dans quelques manœuvres décoratives et sans danger ; mais le plus souvent, il se barricade et refuse la bataille. Celle de Pharsale fut enga-

² *Ibid.*, p. 84

³ Charles Ardant du Picq, *Etudes sur le combat*, Champ libre, 1978, p. 3 et 4.

⁴ César, *La Guerre civile*, t. 2, p. 53.

gée contre son gré, et seulement parce que « tous les siens l'y exhortaient »⁵. Tous les siens, c'est-à-dire une petite cour d'intrigants dont César relate les ambitions et les querelles avec ironie. Dans le salon politique dont Pompée s'entoure en guise d'état-major, des coterie se forment, qui se disputent « distinctions et sacerdoces » : certains dressent des listes de futurs consuls, tandis que d'autres se partagent déjà « les maisons et les biens de ceux qui combattaient avec César »⁶.

Vienne la défaite, et tout ce petit monde, chacun de son côté, cherche inglorieusement à sauver sa peau : ainsi, « quelques membres de l'ordre sénatorial »⁷ se joignent, le soir de la bataille, à une délégation de parlementaires ; mais ils profitent de la nuit venue pour disparaître dans la nature. L. Domitius, un ancien consul, s'est réfugié quant à lui dans la montagne ; à bout de forces, il est rejoint par des cavaliers césariens, et tué. Personne, chez les pompéiens, ne s'est apparemment soucié de rallier les restes d'une armée en déroute. Pas même leur chef :

Mais Pompée, lorsqu'il vit sa cavalerie en fuite et qu'il comprit que les troupes en qui il avait le plus d'espoir étaient prises de panique, sans confiance non plus dans les autres, quitta les lignes, se porta tout d'une traite à cheval jusqu'au camp, et, s'adressant aux centurions qu'il avait mis de garde à la porte prétorienne, il leur dit à voix haute pour que les soldats

⁵ *Ibid.*, p. 79

⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷ *Ibid.*, p. 89.

l'entendissent : « Gardez le camp et défendez-le sans défaillance s'il arrivait quelque malheur. Pour moi, je vais passer aux autres portes et affermir la défense ». A ces mots, il se dirigea vers le prétoire [*praetorium*, la tente réservée au général en chef], n'espérant plus une décision heureuse, mais attendant pourtant l'issue de la lutte⁸.

Celle-ci ne se fait pas attendre ; lorsque les césariens commencent à investir le camp retranché, Pompée quitte ses insignes de commandement, saute sur le premier cheval venu et fuit à bride abattue, comme un voleur. Il gagne Larissa, ne s'y arrête pas, rejoint la mer et s'embarque sur un navire à blé, « se plaignant souvent, dit-on, d'avoir été trompé dans son attente au point que ceux de qui il avait espéré la victoire parussent précisément, en donnant le signal de la défaite, l'avoir presque trahi. »⁹

Pompée, comme Matamore, tient des propos avantageux, ... et ne cesse de fuir. Son retrait d'un moment dans la tente prétorienne matérialise, en un apologue ironique, le repos de son esprit, avant la bataille : un plan, croyait-il, le mettait à l'abri de toute surprise. Mais celui-ci ne le protège pas plus que le *praetorium*. L'un et l'autre sont les signes vains et déclamatoires d'une maîtrise imaginaire. Pompée, malgré tout, persiste à la croire réelle : sa défaite, ainsi, ne lui est pas attribuable. A ses yeux, elle résulte d'une trahison qui le met hors de cause. César, on le voit, n'est guère com-

⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

⁹ *Ibid.*, p. 88.

plaisant : il multiplie les notations qui transforment peu à peu son adversaire en un personnage de comédie. Ce gauchissement polémique du portrait de Pompée ne devrait pas en faire oublier la cohérence, pourtant. Pompée refuse par exemple d'assumer la responsabilité de sa défaite ; mais c'est parce qu'il dénie toute pertinence à l'événement militaire. La solitude du chef vaincu, sur le bateau qui l'emmène vers la mort, est celle d'un homme d'idées que l'événement a désavoué ; Pompée fuit (honteusement, suggère César) : il cherche plutôt à garder les distances, veut oublier qu'à Pharsale, la réalité l'a brutalement *rejoint*. Car le système de Pompée repose sur la conviction que la volonté doit rester extérieure aux moyens qui l'effectuent. Par principe, l'affrontement armé n'a pas de fin en soi ; il constitue la dégradation ultime du combat politique – son plus vil recours. La guerre n'accède à la dignité ontologique qu'une fois intégrée dans un tout hiérarchisé, dont la raison politique forme la clef de voûte. L'armée, idéalement, devrait être l'instrument hétéronome d'une pensée stratégique souveraine ; de même les batailles : elles rejouent, en une *coda* sanglante et inessentielle, les affrontements oratoires du forum. Le camp de Pompée, avec ses sénateurs et ses jeunes nobles cultivant l'intrigue et les beaux discours, reproduit les usages de la civilité métropolitaine : c'est Rome venue à Pharsale afin d'assister à la confirmation du Droit par le Fait. Mais faute d'un adversaire *fair play*, le spectacle, comme nous savons, finira en catastrophe.

La guerre, à l'exception de tout

La hiérarchie des pouvoirs, qui structure la pensée politique pompéienne ? La dissociation analytique des prérogatives et des compétences, qui l'actualise ? – Autant de billevesées légalistes, du point de vue de César. La guerre se passe bien de ces relais ! Plénière, intégratrice, totalitaire, elle existe (comme la littérature ...) « à l'exception de tout »¹⁰ et requiert un investissement de tout l'être, à tout instant. Le plan de bataille de Pompée est prêt plusieurs jours à l'avance ; ce serait se fatiguer inutilement l'esprit que d'y repenser encore. César n'a pas cette paresse : à Pharsale, il a conservé son ordre de bataille habituel ; mais il sait en changer au dernier moment, pour l'adapter aux circonstances. Cette fougue imaginative de l'intelligence contraste avec la composition rationaliste de Pompée, et la tactique « froide »¹¹ qu'elle entraîne. Pompée ordonne à son armée d'attendre sans broncher l'assaut ennemi ; rien n'est plus malvenu, de l'avis de César :

Il nous semble, pour notre part, que Pompée eut tort d'agir ainsi, car une espèce d'ardeur de l'âme est un sentiment naturel et inné chez tout homme, et le désir de combattre l'enflamme. Ce sentiment, les chefs d'armée doivent non pas le réprimer, mais le favoriser¹².

10 Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *op. cit.*, p. 646 : « La Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout. »

11 Le tempérament étant (aussi) une affaire de température : « L'une des armées subit la guerre civile, l'autre la fait ; d'un côté le glaive reste froid, tout fer dans les rangs de César est chaud d'un forfait criminel ». Lucain, *Pharsale*, VII, v. 501-503 (tome 2, p. 67).

12 César, *La Guerre civile*, t. 2, p. 84.

César s'y emploie constamment. Tandis que les chefs pompéiens, retirés dans le praetorium, s'épuisent en vaines querelles, lui passe ses journées hors du camp, au sein de ses troupes, et cherche activement la bataille : « ce mouvement exaltait chaque jour davantage la confiance de l'armée.¹³ » Pour la maintenir, César se multiplie ; lors du combat, des ordres, des signaux convenus rappellent aux troupes sa présence agissante et continuée ; à tout instant, la volonté du chef irrigue le corps armé et y renouvelle l'enthousiasme. Pompée, une fois la défaite inéluctable, fuit précipitamment ; le récit l'accompagne, en une brève prolepse, jusqu'à la mer, avant de rejoindre les césariens – et son assiette chronologique ordinaire. Cette fuite en avant narrative redouble la solitude du chef vaincu, et souligne par contraste la présence à soi (et à l'événement) de César, qui exhorte « ses troupes à profiter des faveurs de la Fortune et à donner l'assaut » ; celles-ci, « quoique fatiguées [...], étaient prêtes à tout et obéirent à l'ordre donné. »¹⁴ Maîtresses, un peu plus tard, du camp ennemi, César leur demande « instamment de ne pas laisser échapper [...] l'occasion de terminer l'affaire ». Encore une fois, elles obéissent ; de même lorsqu'il s'agit, le soir venu, de construire un retranchement : « César prononça devant ses troupes des paroles d'encouragement ». Cela suffit : « malgré la fatigue qui les accablait après une journée entière d'efforts ininterrompus, malgré la nuit qui approchait déjà », tous s'exécutent.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*, p. 87 (p. 89, pour la citation qui suit).

Unanimisme et comédie humaine

Pour César, dire, c'est faire. Mais ce bonheur performatif ne va pas de soi : il requiert, à titre préalable, des exécutants déterminés à faire sans réserve ce qu'on leur dit. Crastinus, que nous connaissons déjà, constitue l'emblème accompli de cette adhésion enthousiaste :

Il y avait dans l'armée de César un rengagé nommé Crastinus [...] ; c'était un homme d'un courage exemplaire. Le signal de l'attaque donné, il s'écria : « Suivez-moi, vous qui avez fait partie de mon manipule, et donnez à votre général le dévouement que vous lui avez promis. Voici la dernière bataille : quand nous l'aurons gagnée, César recouvrera son honneur, et nous notre liberté. » Et il ajouta en regardant César : « J'agirai aujourd'hui, *Imperator*, de façon à mériter, mort ou vivant, votre reconnaissance.¹⁵ »

Le portrait de Crastinus occupe un bref chapitre, juste avant le récit des hostilités ... et juste après les récits stratégiques, dont il complète la leçon. Pompée, avant même d'engager la bataille, l'a déjà perdue : son plan ne vaut rien. Or, l'apologue de Crastinus nous apprend maintenant que César, pour faire triompher le sien, peut compter de plus sur l'identification de toute son armée avec la cause qui s'incarne dans sa personne. L'armée de Pompée n'a pas d'âme ; de la discipline, tout au plus. Celle de César, au contraire, est amoureuse. Crastinus se bat pour rétablir l'honneur de son chef, il veut mériter sa reconnaissance : c'est qu'il

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

conçoit la guerre comme une affaire privée, où tout son être est impliqué. La motivation politique (recouvrer la liberté) représente chez les césariens la part raisonnable d'un engagement qui est d'abord moral et affectif ; Crastinus se lie à César *féodalement*, a-t-on envie de dire : en un acte d'allégeance total et librement consenti. Pompée rêvait d'une armée qui soit l'instrument matériel de ses visions stratégiques et politiques ; César aussi, mais à meilleur droit, puisque ses troupes (à l'inverse des pompéiennes) ont intériorisé la volonté de leur chef : elles éprouvent son ascendant, et l'approuvent. L'armée de César est d'autant plus docile qu'elle a souhaité son instrumentalisation ; et pour la même raison, elle est efficace.

Le camp pompéien existe par synecdoque : peu de mouvements d'ensemble, ou de portraits de groupe, mais des acteurs isolés, pour la plupart de rang social élevé, dont le texte de César rapporte les discours et les conduites de manière ponctuelle. C'est une comédie humaine en miniature, qui contraste avec l'unanimité du camp césarien : ici en effet, rien que des hommes de bonne volonté – un acteur unique et formidable dont l'effort continué prend place dans un récit cohérent. César en est tout à la fois le Destinateur et le Sujet opérateur. Ainsi, on lit indifféremment : « César fit faire un retranchement » ou « César se mit à entourer la montagne d'une ligne de contrevallation »¹⁶ ; les ordres sont si promptement exécutés qu'entre

¹⁶ *Ibid.*, p. 89 et 88.

celui qui fait faire et ceux qui font, la distinction parfois s'estompe. L'armée césarienne est sans dehors : elle n'a d'autre souci que la gloire et l'honneur de son chef ; circularité parfaite. La pertinence qui régit la description du camp césarien est *idéologique* : elle impose le tableau d'une communauté soudée autour d'un chef charismatique et communiant dans l'évidence chaude de quelques valeurs partagées. Rien de tel chez « Pompée le Grand, lui dont le camp était appelé par les Romains une patrie, et la tente un sénat.¹⁷ » Mais le texte de César déconstruit *sociologiquement* la légitimité dont les Pompéiens aiment à se réclamer : il réduit la référence patriotique à une collection d'ambitions politiciennes et de comportements couards.

Le génie et le calcul

« Montaigne, citoyen romain, était pompéien. Mais son adhésion au "bon parti" n'empêchait pas qu'il n'admirât aucun homme plus que César¹⁸ ». Pour Montaigne, l'opposition de César et de Pompée n'a rien perdu de son actualité, ni de son urgence : « j'ay attaqué cent querelles pour la deffence de Pompeius et pour la cause de Brutus ». Ceux-ci représentent la « vieille Romme, libre, juste et florissante » dont Mon-

¹⁷ Plutarque, *Pompée*, 84, dans *Vies* (texte et traduction), Les Belles Lettres, 1975, t. VIII, p. 264.

¹⁸ Albert Thibaudet, *La Campagne avec Thucydide*, dans *Thucydide, Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Laffont, "Bouquins", 1990, p. 120.

taigne rappelle combien il est « embabouyné¹⁹ ». Mais les vertus républicaines pâlisent au feu de la Rome glorieuse et conquérante dont César est l'emblème : ses textes devraient « estre le breviaire de tout homme de guerre, comme estant le vray et souverain patron de l'art militaire²⁰ ». Et Montaigne, s'invitant à choisir entre « tous les hommes qui sont venus à [sa] connoissance », en trouve « trois excellens au dessus de tous les autres »²¹, dont Alexandre. Mais César n'est pas loin : « il ne se peut nier qu'il n'y aye plus du sien en ses exploits, plus de la fortune en ceux d'Alexandre. Ils ont eu plusieurs choses esgales, et Caesar à l'aventure aucunes plus grandes. Ce furent deux feux ou deux torrents à ravager le monde ».

La raison est pour Pompée ; le cœur va à César ; mais dans l'éclairage excessif d'Alexandre, César lui-même paraît soudain bien raisonnable : Saint-Evremond, par exemple, opposera ses largesses intéressées et ses audaces précautionneuses à l'impétuosité souveraine du Macédonien, qui « fut cent fois en danger manifeste de sa vie », et pensait, où qu'il fût, « trouver des sujets où il trouvait des hommes »²².

Les grands généraux de l'Antiquité proposent ainsi une collection de types humains simples et accomplis. Combinables à loisir, ces éthopées fournissent à la méditation une matière tout à la fois fixe et ductile.

19 Montaigne, *Essais*, III, 9, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », p. 975.

20 *Ibid.*, II, 34, p. 713

21 *Ibid.*, II, 36, p. 730, puis 734.

22 Saint-Evremond, *Sur Alexandre et César*, dans *Œuvres en prose*, STFM, Didier, 1962, t.1, p. 220 et 219.

Pour le moraliste, l'affrontement de César et de Pompée figure un dilemme : Pompée défend une cause légitime ; mais César est plus grand homme. Entre l'adhésion raisonnable à l'un, et l'entraînement admiratif vers l'autre, comment choisir ? Montaigne juxtapose les arguments, nous l'avons vu, et réserve son jugement. De ce parallèle, Saint-Evremond déduit une leçon d'histoire ; à ses yeux, le champ de bataille de Pharsale ramasse, en un raccourci emblématique, deux états successifs du « génie du peuple romain » : c'est « la vertu des vieux Romains [...], le zèle du bien public [...], l'amour de la Patrie », soudain balayés par « l'ambition et le désir de la gloire²³ » : séduit par César, « le Peuple romain [...] se détacha des obligations du devoir pour suivre les engagements de la volonté. »

César et Pompée, Alexandre et César, Napoléon et Wellington : autant de vies parallèles dont l'accident singulier allégorise à chaque fois une antithèse comparable. Les champs de bataille de Pharsale ou de Waterloo servent d'arènes pour des psychomachies exemplaires : là le cœur, opposé à la raison, finale-

23 Saint-Evremond, *Réflexions sur les divers génies du peuple romain dans les divers temps de la République*, dans *Œuvres en prose*, 1965, tome 2, p. 216-218 (et p. 316, pour la citation suivante). A la vérité, Saint-Evremond parle ici de Scipion, et non de César. Mais Scipion annonce César. *Les Réflexions* ..., restées inachevées, devaient comprendre initialement un chapitre opposant le légitimisme républicain de Pompée au populisme autocratique de César. En voici le sommaire : « Les motifs de la guerre civile entre Pompée et Cesar, leur caractère ; ce que le Sénat estoit à Pompée, et le Peuple à Cesar. Les sentiments du premier touchant la République, et l'établissement de son pouvoir au delà de la liberté. L'esprit de Cesar allant par degrez au dessein de la domination » (*Ibid.*, p. 326).

ment l'emporte ; ici c'est « le génie » qui est « vaincu par le calcul ». Barême *versus* Michel-Ange : c'était déjà le couple proposé par Saint-Evremond dans son *Parallèle* du Grand Condé et de Turenne : « Vous trouverez en Monsieur le Prince la force du génie, la grandeur de courage, une lumière vive, nette, toujours présente. Monsieur de Turenne a les avantages du sang froid, une grande capacité, une longue expérience, une valeur assurée.²⁴ » Le principe de l'opposition ne change pas, et s'inscrit au voisinage d'autres polarités commodes : Dürer (la ligne) et Titien (la couleur), par exemple, ou les classiques contre les romantiques, etc. A ces antithèses résumantes de la condition humaine, le récit de bataille offre un lieu de composition héroïque et simplifié : d'où sans doute sa faveur, même chez les esprits les plus pacifiques.

²⁴ Saint-Evremond, *Parallèle de Monsieur le Prince et de monsieur de Turenne sur ce qui regarde la guerre*, dans *Œuvres en prose*, 1969, t. 4, p. 418.

CHAPITRE 4

VIES INIMITABLES (HANNIBAL)

« Hannibal n'a pas d'égal dans l'Antiquité. C'était l'opinion de Napoléon, juge suprême en ces matières.¹ » Même jugement (sinon même jugement de valeur...) chez Michelet : « Il ne faut pas chercher un homme dans Hannibal ; sa gloire est d'avoir été la plus formidable machine de guerre dont parle l'Antiquité.² » La seconde guerre punique, où la machine s'illustra, « est si fameuse », note Montesquieu,

que tout le monde la sait. Quand on examine bien cette foule d'obstacles qui se présentèrent devant Hannibal, et que cet homme extraordinaire surmonta tous, on a le plus beau spectacle que nous ait fourni l'Antiquité.³

Où classer Hannibal ? Les superlatifs absolus dont la postériorité, unanime, l'accable, ne le sous-

¹ Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, cité par Jérôme Carcopino, *Profilis de conquérants*, Flammarion, 1961, p. 133.

² Michelet, *Histoire romaine II*, 3, dans *Œuvres complètes*, tome 2, Flammarion, 1972, p. 459.

³ Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1951, tome II, p. 89.

traient-ils pas, d'emblée, à toute comparaison ? Tite-Live, qui fixa la vulgate hannibaliennne, accuse la difficulté taxinomique : il s'embrouille dans un portrait contradictoire. S'il loue le génie tactique d'Hannibal, insiste sur l'estime et l'admiration que lui accordent les meilleurs généraux romains, il n'en flétrit pas moins les ruses déloyales du Carthaginois, sa cruauté inhumaine, son mépris pour les traités, la foi jurée – et, plus gravement, sa foncière irréligiosité. Entre l'homme, vil, et l'œuvre, admirable, Tite-Live établit une solution de continuité dont le rendement devrait compenser (et peut-être dissimuler) l'in vraisemblance. Voilà une formation de compromis, en effet, qui autorise une narration brillante de la geste hannibaliennne – et quel historien un peu soucieux de ses effets voudrait y renoncer ? – tout en préservant le scrupule nationaliste (car comment garder sa sympathie au grand général ennemi, s'il est, de manière indissociable, un monstre avéré ?)⁴.

Polybe (qui est Grec) n'a pas eu ce scrupule au même degré ; mais son *Histoire* précède les *Décades* dans le souci de faire apparaître la singularité inouïe du conquérant punique. Car voici ce qu'il s'agit de narrer, et d'expliquer : une accélération éclatante de l'Histoire.

⁴ Je reprends ici une analyse de K. Christ : « Zur Beurteilung Hannibals », dans *Hannibal*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchhandlung, 1974 ; voir en particulier les pages 372-377.

Consuls en contraste

L'automne est déjà bien avancé lorsque, en 218 avant Jésus-Christ, Hannibal débouche en Italie du Nord. Guenilleuse, démoralisée, son armée n'est plus que l'ombre d'elle-même. Le passage des Alpes l'a réduite de moitié ; « quant aux rescapés, après les souffrances continuelles qu'ils avaient endurées, ils étaient devenus, par l'apparence extérieure et le comportement, semblables à des sauvages.⁵ » Mais moins de deux ans plus tard, en été 216, cette même armée est maîtresse de presque toute la Péninsule ; la victoire de Cannes lui a ouvert de nouvelles alliances ; et

les Carthaginois avaient désormais bon espoir de prendre Rome même au premier assaut. Les Romains cependant, après une telle défaite, comprirent tout de suite qu'ils ne pourraient plus dicter leur loi à l'Italie. Ils étaient pleins de crainte pour eux-mêmes et pour leur patrie.⁶

Comment rendre compte de cette campagne militaire foudroyante ? Le souci pédagogique, omniprésent chez Polybe, rencontre dans le système consulaire alors en vigueur chez les Romains un adjuvant précieux : grâce à ce système, chaque année qui passe fournit *deux* adversaires à Hannibal : l'un, plébéien, est d'ordinaire fougueux, mais le plus souvent irréfléchi ; l'autre, de vieille famille romaine, est prévoyant au contraire, et parfois irré-

⁵ Polybe, *Histoire*, texte traduit et annoté par Denis Roussel, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1970, p. 225.

⁶ *Ibid.*, p. 282.

solu. Ainsi par exemple Fabius, le *cunctator*. Tantôt les deux consuls commandent des corps d'armée distincts ; ou c'est l'un, puis l'autre, qui a les pleins pouvoirs ; en 216, l'armée changera même de chef chaque jour (alors qu'en 217 « deux dictateurs furent simultanément chargés d'une même mission, ce qui ne s'était jamais vu⁷ »). Intempérance et Prudence, dans des circonstances et sous des dehors divers, varient autour d'Hannibal leur ronde allégorique. Esprit géomètre, Polybe profite de la configuration contrastée qui lui est ainsi offerte pour « essayer » son personnage ; il modifie, autour de lui, les paramètres ; l'expérience, par approximations concentriques, devrait livrer peu à peu un portrait compréhensif. Mais l'expérience, nous le verrons, rate : serait-ce qu'Hannibal est *excentrique* ? A chaque tentative faite pour le cerner, il prend la tangente : ressurgit ailleurs, plus étonnant, et confirme ainsi l'infatigable vivacité d'esprit où Polybe, faute de données plus positives, finit par reconnaître le trait caractéristique de son génie. Soumise à l'épreuve des vies parallèles, celle d'Hannibal s'avère *inimitable*, au sens de Jules Romains : « un dionysiaque léger, cursif » l'anime, « avec une participation constante de l'intelligence et de l'ironie.⁸ »

⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁸ Jules Romains, *Recherche d'une Eglise*, dans *Les Hommes de bonne volonté*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988, tome I, p. 1087. Paul Pédech, dans *La méthode historique de Polybe* (Les Belles Lettres, 1964, p. 216 sqq.), défend une thèse différente ; pour cet auteur, l'humanité polybienne est binaire : héros raisonnables d'une part, dont Hannibal, et nerveux impulsifs d'autre part, comme Persée.

Théâtre de la cruauté

C'est pourtant en chef cruel et ostentatoire que Polybe le dépeint d'abord : à peine arrivé en Italie, Hannibal fait égorger tous les habitants d'une bourgade, parce que ceux-ci ont repoussé ses propositions d'alliance. Du coup, « il inspira un tel effroi aux populations barbares du voisinage, que toutes vinrent aussitôt le trouver pour faire acte de soumission⁹. » De même, dans le but d'« inspirer à ses hommes », avant les premiers affrontements, « les sentiments qu'il désirait », il recourt à une « mise en scène » dont le réalisme sadique laisse pour le moins songeur :

il fit amener des jeunes gens qui avaient été fait prisonniers tandis qu'ils s'attaquaient aux Carthaginois au cours de leur marche à travers les Alpes. Pour les besoins de la cause, il les avait préalablement fait maltraiter. Chargés de chaînes, affamés, tout meurtris, ces hommes furent présentés à l'assemblée et Hannibal fit déposer à côté d'eux des armures gauloises, telles qu'en revêtent les chefs de cette nation lorsqu'ils vont engager un combat singulier. Il fit en outre amener des chevaux et des sayons d'un grand prix. Puis il demanda aux jeunes captifs quels étaient ceux d'entre eux qui désiraient engager contre un de leurs camarades un combat singulier dont le vainqueur aurait pour récompense les prix qui se trouvaient exposés là, le vaincu étant, quant à lui, délivré par la mort de ses souffrances présentes. Tous alors, d'une seule voix, s'écrièrent qu'ils voulaient se battre.

De même les soldats, conviés par Hannibal à s'identifier aux acteurs malgré eux de cet édifiant

⁹ Polybe, *Histoire*, p. 225 (p. 227, pour la citation suivante).

« théâtre de la cruauté » : ils manifestent bientôt « tout l'enthousiasme et toute l'ardeur belliqueuse que l'orateur avait cherché à susciter en eux.¹⁰ » L'obligation de vaincre, et la certitude d'un butin immense ; mais aussi la détermination à mourir, et l'impossibilité de toute échappatoire (« vous êtes embarqués ») : tel est le pari pascalien qu'Hannibal (en recourant à une « rhétorique des peintures » toute jésuite !) impose à l'imagination de son auditoire. Voilà qui laisse augurer une guerre sans quartier, où les moyens barbares seront non seulement tolérés, mais feront figure de raffinements tactiques délicats.

Or, rien de tel, lors de la première bataille rangée sur sol italien : les deux armées progressent posément l'une vers l'autre, le long du Pô, se heurtent front contre front, en un choc violent, et subissent des pertes importantes. Enfin les Romains de Scipion, face à un adversaire supérieur en cavalerie, se replient en bon ordre et vont établir leur camp de l'autre côté du fleuve. La bataille du Tessin fut sans grâce et sans malice ; la résultante, aisément prévisible, d'une équation mécanique.

Horlogerie tactique

Tant de baroquisme, puis cette platitude, une fois sur le terrain : c'est qu'il faut à Hannibal, pour donner sa mesure, des circonstances plus dignes

¹⁰ *Ibid.*, p. 229.

de lui. Tiberius, l'autre consul, les lui fournira : de Rimini, où il était cantonné, il s'est précipité à la rescousse de Scipion. C'est désormais un dispositif militaire impressionnant qu'Hannibal a en face de lui : « l'effectif d'une armée complète engagée dans une action générale, quand les deux consuls ont réuni leurs forces¹¹. » Ceux-ci, pourtant, divergent quant à la manière de les engager : Scipion voudrait attendre ; non seulement il est immobilisé par une blessure, mais aussi il estime « que les légions romaines auraient tout avantage à passer un hiver à s'entraîner » ; Tiberius cependant, « grisé par la supériorité numérique de ses troupes », veut en découdre tout de suite, s'imaginant « qu'il lui suffirait de paraître pour emporter la décision. » Aussi se réjouit-il de l'aubaine, lorsqu'un matin de décembre, au point du jour, les cavaliers numides d'Hannibal franchissent la Trébie – un affluent du Pô, qui sépare les deux armées – et viennent offrir le combat aux portes du camp romain : il fait sortir aussitôt sa cavalerie, puis « avancer lentement ses troupes sur l'ennemi, en bon ordre, au pas de parade ».

On se souvient d'Astérix et d'Obélix allant faire, dans les sous-bois, leur cueillette de légionnaires apeurés. Les Romains, confirme Polybe, « se méfiaient des régions boisées à cause des embuscades que les Gaulois avaient coutume de leur y tendre » et ne se « sentaient en sécurité [que] sur un terrain plat et dépourvu d'arbres¹². » Mais Hanni-

¹¹ *Ibid.*, p. 238. (Citations suivantes : p. 235, p. 238, p. 239.)

¹² *Ibid.*, p. 236. De même pour la citation suivante.

bal, qui est un « virtuose de l'embuscade¹³ », n'ignore pas « que de tels terrains sont mieux faits que d'autres pour qu'on puisse s'y poster sans être aperçu » : un simple ruisseau, quelques broussailles, dans la plaine où il se propose d'attirer bientôt les Romains, suffisent à son piège. Des cavaliers et des fantassins, au milieu de la nuit, vont se terrer discrètement au creux de la légère dépression. Dans quelques heures, ils en surgiront pour attaquer par surprise les arrières de l'armée romaine, « provoquant parmi eux une confusion et un désarroi extrêmes¹⁴ » ; la fatigue, la faim, s'ajoutent à la surprise, et accélèrent la débandade. Car c'est une armée arrachée au sommeil, et qui n'a pas eu le temps de déjeûner, qu'Hannibal, sciemment, est allée « chercher » en lui envoyant ses cavaliers numides si matin :

La journée était très froide et neigeuse. Hommes et chevaux étaient presque tous sortis sans avoir rien mangé et si pour commencer, les troupes se montraient pleines d'allant et d'ardeur combative, quand il fallut traverser la Trébie gonflée par la pluie [...] au point que les soldats à pied durent s'enfoncer dans l'eau jusqu'à la poitrine pour passer à grand-peine, alors l'armée eut beaucoup à souffrir du froid et aussi de la faim, à mesure que la journée s'avavançait.¹⁵

Chez les Carthaginois, rien de tel : tandis que la cavalerie numide, selon la tactique de harcèlement « caractéristique des gens de cette nation », amène les Romains (qui ne s'en doutent pas) sur le terrain

13 Jérôme Carcopino, *op. cit.*, p. 168.

14 Polybe, *Histoire*, p. 239.

15 *Ibid.*, p. 238. Citations suivantes : p. 238, 239, 240.

choisi par Hannibal, le gros des troupes puniques se prépare posément au combat. « Les hommes étaient au meilleur de leur forme. Rangés en bataille, ils formaient une armée toute fraîche, prête à combattre avec toute son énergie, dès qu'il le faudrait. » Dès lors, les jeux sont faits ; attaquée de toute part, l'armée romaine n'a d'autre solution que de refluer vers la Trébie ; acculée, prise au piège, elle est alors « en grande partie massacrée [...] par les éléphants et les cavaliers ennemis. »

Il ne faut « jamais s'engager, sans avoir conçu au préalable un plan, dans une action d'ensemble¹⁶ ». C'est la règle, nous dit Polybe, que s'est toujours donnée Hannibal, et une « doctrine », d'ailleurs, « qui doit être celle de tout bon général. » D'évidence, Tiberius ne fut pas de ceux-là. Son irréflexion présomptueuse l'eût desservi dans tous les cas ; mais avec Hannibal, Tiberius était battu d'avance – Hannibal qui donna pour ainsi dire un tour réflexif à cette irréflexion, et fit du calcul des imprudences probables de son adversaire la base de son propre plan de bataille. On admirera la diversité et la précision concrète des éléments qui s'y combinent, en une impeccable horlogerie : l'engagement des cavaliers numides, à l'aube du solstice d'hiver, sert ainsi de détonateur à une machine tactique très complexe, dont les ressorts, rouages et courroies, se mettant en branle selon un jeu solidaire de mouvements programmés, vont défaire peu à peu toutes les capacités de résistance de l'armée ennemie. La

16 *Ibid.*, p. 235.

ruse, la cruauté concertée y concourent en partie : il faut bien qu'Hannibal se conforme à la mauvaise réputation que lui ont forgée les annalistes romains ! Mais quelle intelligence de la machine humaine aussi, et quelle exactitude dans l'anticipation de ses faiblesses physiques et morales ! Hannibal annule superbement l'antithèse hugolienne de Napoléon et de Wellington : ici, l'« étrangeté militaire » et « la guerre réglée montre en main »¹⁷ se fondent en une synthèse surprenante et improbable, dont les épisodes ultérieurs de la campagne italienne vont renouveler l'évidence.

Sagesse de la folie

Après la bataille de la Trébie, les Carthaginois prennent leurs quartiers d'hiver à Plaisance. Quant aux Romains, ils reconstituent leurs forces plus au Sud ; une armée se forme sur la rive adriatique, près de Rimini ; l'autre en Etrurie, sous les ordres de Flaminius. Il s'agit de gêner ainsi la probable progression d'Hannibal à travers l'Apennin. Au demeurant, les routes qu'il est susceptible d'emprunter sont « très faciles à surveiller pour les Romains »¹⁸ ; la plus directe, par Bologne, est en zone marécageuse, et de ce fait impraticable. Contre toute attente, c'est elle que choisira Hannibal ; à ses yeux, cet itinéraire ruineux et invraisemblable s'impose : ne permet-il pas de prendre de

¹⁷ Voir *supra*, p. 87, la citation des *Misérables*.

¹⁸ Polybe, *Histoire*, p. 244.

vitesse l'armée adriatique ... et de court celle de Flaminius ? A quel prix, pourtant ! « Pendant les quatre jours et les trois nuits que dura la marche ininterrompue à travers les terrains détremés », les pertes humaines furent immenses. Quant aux bêtes de somme,

la plupart tombèrent et périrent dans les borbiers. Le seul service qu'elles rendirent fut ainsi de permettre aux hommes d'entasser des ballots sur leurs corps effondrés, qui émergeaient de la nappe d'eau, et de prendre là-dessus, pendant la nuit, quelques instants de sommeil. Bon nombre de chevaux perdirent leurs sabots au cours de cette marche prolongée dans la vase. Et quant à Hannibal lui-même, monté sur le seul éléphant survivant, il vint à bout de ce parcours au prix de bien des maux. Une violente attaque d'ophtalmie lui infligea de vives souffrances et il finit par y perdre un œil, car, en de telles circonstances, il lui était impossible de s'arrêter et de se faire soigner¹⁹.

Le chef, devenu borgne, porte le stigmate du non-sens calculé où il a risqué toute son armée ; sans doute Hannibal était-il « naturellement porté à prendre des décisions de ce genre », mais l'inhumaine folie des marais fut aussi le pari d'une sagesse supérieure : il fallait ce non-sens pour ouvrir aux Carthaginois les portes de l'Italie et pour emporter, contre Flaminius, la victoire du lac Trasimène. Car

c'est le danger du moment qui paraît toujours le plus grand à l'homme, et c'est pourquoi l'on regarde souvent comme une témérité ce qui, en dernier ressort, est la seule voie de salut et, par conséquent, la plus

¹⁹ *Ibid.*, p. 245, puis p. 244.

haute prudence. Il est rare que l'intelligence suffise à elle seule pour vous amener à ce degré de force, et c'est le plus souvent la hardiesse native de notre caractère qui nous rend capables de marcher dans les voies d'une semblable prudence. Cette hardiesse ne faisait pas défaut au grand conquérant : il aurait choisi par goût le procédé le plus hardi, même si son génie ne le lui eût pas montré comme le plus sage²⁰.

Clausewitz, dans cette page, essaie de cerner la nature du génie napoléonien ; mais on peut aisément en élargir la portée à Hannibal : celui-ci, comme Napoléon, est « naturellement porté » vers une dialectique des extrêmes qui déjoue les catégories du sens commun. En alliant la hardiesse à la force de caractère, le grand conquérant instaure un ordre psychologique propre, qui inverse la témérité en prudence. La sagesse, chez lui, ne se distingue plus de l'audace ; et si Napoléon ou Hannibal sont raisonnables, c'est parce que la raison, pour eux, s'identifie à l'énergie qui permet aux âmes bien trempées d'oser leurs folies.

Théâtre baroque

Flaminius, troisième à s'essayer contre Hannibal, fut un Tiberius pire – « le type même du chef populaire, ne songeant qu'à flatter les foules²¹ ». Hannibal, « qui avait été assez perspicace pour prévoir [sa] conduite, ne fut pas trompé dans son

²⁰ Clausewitz, *La Campagne de 1812 en Russie*, Librairie militaire R. Chapelot, 1900, p. 207.

²¹ Polybe, *Histoire*, p. 245, puis p. 247.

attente » et remporta, au bord du lac Trasimène, une victoire calculée d'avance. Mais Fabius, désigné comme dictateur après ce désastre militaire, est, au contraire de Flaminius, « un homme fort avisé et de grand mérite²² ». « Son principal souci était de ne pas exposer les troupes placées sous ses ordres et il s'en tenait fermement à cette ligne de conduite » ; non sans mérite, puisque sa persévérance « lui valut d'être méprisé et décrié comme un lâche que terrifiait l'idée de se battre » – Hannibal s'employant à accréditer sans lésine cette rumeur ignominieuse. C'est ainsi qu'il saccage ostentatoirement la plaine de Capoue, réputée pour sa beauté et sa richesse. En dramaturge accompli, Hannibal plante dans « la campagne [...] la plus fameuse d'Italie [...] une sorte de scène » démesurée afin d'y produire le spectacle de son impunité et pour « frapper de stupeur », par ce moyen,

l'esprit des populations en faisant bien voir à tous que l'ennemi n'osait pas se battre, tandis qu'eux-mêmes [les Carthaginois] apparaîtraient comme les maîtres incontestés du plat pays. [...] Quant à Fabius, bien que cette initiative hardie de l'adversaire l'eût vivement frappé, il s'en tenait plus que jamais à la ligne de conduite qu'il s'était fixée.²³

Mais la saison avance : il est temps, pour l'histriion grandiose, de ranger ses tréteaux et d'agir en régisseur avisé.

Hannibal, qui se trouvait en possession d'un immense butin, décida de lever le camp. Il voulait éviter que

²² *Ibid.*, p. 252, puis 253, 254.

²³ *Ibid.*, p. 256, puis 257.

toutes ces richesses ne fussent gaspillées et, pour cela, aller les entreposer dans un endroit où il pourrait prendre ses quartiers d'hiver.

L'heure de Fabius serait-elle venue ? Il devine les intentions d'Hannibal et s'avise avec joie que pour quitter la plaine, celui-ci doit nécessairement passer « au long d'une étroite vallée qui se prêtait on ne peut mieux à une attaque. » Le dictateur romain, aussitôt, prend ses dispositions. Il attache le plus grand soin « à mettre au point l'opération projetée en se demandant de quel côté il passerait, comment il tirerait parti du terrain, quelles seraient les troupes qu'il lancerait en avant les premières et d'où il les ferait partir. »

« Les mesures étaient bonnes dans l'espèce et admirablement exécutées²⁴ » : le préfet de police de la *Lettre volée* n'a pas ménagé ses efforts pour retrouver la précieuse missive ; il a passé au peigne fin l'appartement où il la sait cachée, décollé toutes les tapisseries, retourné tous les tapis et sondé tous les fauteuils avec de longues aiguilles. En vain, car il est resté « dans le cercle de sa spécialité » et n'a pas songé un instant que son adversaire pût, à l'esprit de géométrie, joindre celui de finesse. Or, le ministre auquel se mesure le préfet « est poète et mathématicien. Comme poète et mathématicien, il a dû raisonner juste ; comme simple mathématicien, il n'aurait pas raisonné du

²⁴ Edgar Allan Poe, *La Lettre volée*, dans *Contes, essais, poèmes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 827. Citations suivantes, p. 826 et 829.

tout, et se serait ainsi mis à la merci du préfet. » De même Hannibal sut-il être, cet automne de 217, poète et mathématicien, préparant un stratagème dont le faste barbare et somptueux éblouit les Romains – à la lettre : ayant distrahit de son butin deux mille boeufs, il leur fit attacher de gros fagots entre les cornes. La nuit venue, les fagots furent enflammés, et le troupeau lumineux chassé vers les crêtes.

Lorsque les Romains qui gardaient le défilé aperçurent les lumières montant vers les cols, ils pensèrent que c'était par là qu'Hannibal voulait passer. Ils quittèrent alors le fond de la vallée et s'élancèrent vers les crêtes. [...] Hannibal, voyant que tout se passait conformément à son plan, franchit le défilé avec son armée et son butin sans être inquiété, car la troupe ennemie qui montait la garde à l'endroit le plus difficile avait quitté la place²⁵.

Hannibal avec Napoléon

Un an se passe encore, et Hannibal remporte en Apulie, près de Cannes, une bataille décisive. Théâtrale, subtile, inattendue ; rationnelle pourtant, et planifiée ; d'une brutalité et d'une barbarie atroces, la bataille de Cannes fut tout cela : un emblème où l'impossibilité typologique d'Hannibal se resserre dramatiquement et ne cesse de fasciner tous ceux qui arpentent, siècle après siècle, la galerie des grands hommes de l'Antiquité. Schlieffen, général allemand, y vit le prototype de

²⁵ Polybe, *Histoire*, p. 258-259.

la guerre d'extermination. D'autres y admirèrent, face au monolithe légionnaire, l'équilibre subtil de l'ordre mince et de l'ordre profond, l'heureux mélange de diverses armes.

Hannibal, à Cannes, fut inédit est stupéfiant comme Napoléon lors de la campagne d'Italie. Si Napoléon eût voulu l'abréger, note Clausewitz, il en avait le moyen : c'était de faire capituler Mantoue assiégée. Or, plutôt que d'adopter cette solution raisonnable, Napoléon s'est mis dans la situation périlleuse « de tenter la fortune en quatre batailles décisives, à chacune desquelles le sort de toute la campagne était remis en question²⁵. » Mais, ajoute Clausewitz, « c'est au prix de cette perte de temps, de cette levée de siège, que Bonaparte a acheté la possibilité de remporter une série de victoires éclatantes ». Il fallait à Napoléon cette faute stratégique grossière pour annoncer au monde la naissance d'un style militaire inouï. Désormais, « tel un obélisque vers lequel convergent les artères principales d'une localité, la ferme volonté d'un esprit orgueilleux se dresse dans toute son impérieuse grandeur au centre de l'art militaire²⁶ ». Ce génie prométhéen, qui résume en lui la guerre tout entière, est-ce encore une figure historique ? Un dieu, plutôt, qui après avoir empli le siècle de son vacarme magnifique, aura peut-être su étonner l'imprévisible Hannibal lui-même, au Panthéon des hommes inimitables.

²⁶ Clausewitz, *Campagne de 1796*, p. 289 (et 292, pour la citation suivante).

²⁷ *Ibid.*, p. 109.

CHAPITRE 5

MÉLODRAME (CÉSAR)

Certains historiens, note Polybe, se comportent comme des amoureux. Ils trompent leurs lecteurs, non en intention, mais entraînés par leurs convictions, leurs sympathies profondes. Philinos, par exemple

estime que tout ce que les Carthaginois ont fait témoigne de leur discernement, de leur sens moral et de leur courage, tandis que ce serait tout le contraire pour les Romains. Et chez Fabius, c'est la même partialité, mais dans le sens opposé¹.

On peut ajouter, à ces deux-là, César. D'évidence, il se préfère : il est le meilleur stratège, le plus aimable et le plus glorieux. Et le plus injustement calomnié, aussi, si l'on en croit cette description du camp ennemi tel que le découvrent les troupes césariennes :

Dans le camp de Pompée on put voir des tonnelles dressées, un grand étalage d'argenterie, le sol des

¹ Polybe, *Histoire*, p. 14. Une note (p. 1212) donne sur ces deux historiens les renseignements souhaitables. On s'y reportera, le cas échéant.

tentes tapissé de mottes de gazon fraîchement coupées, et même les tentes de L. Lentulus et d'un certain nombre d'autres protégées avec du lierre, et toutes sortes d'autres raffinements qui témoignaient d'un luxe excessif et d'une confiance trop grande dans la victoire ; on pouvait aisément se rendre compte que ces hommes qui cherchaient à se procurer ces jouissances superflues n'avaient eu aucune inquiétude sur l'issue de la journée. Mais c'étaient ces gens-là qui reprochaient à l'armée de César, si pauvre et si endurante, sa mollesse, elle qui avait toujours manqué du nécessaire !²

Tonnelles de verdure et frais gazons : le décor est celui de l'épique. Apparemment, les chefs pompéiens se sont trompés de genre, ... et César avec eux, qui d'ordinaire ne s'attarde guère à ce genre de détails. S'il déroge à ses habitudes, c'est assurément dans le but de stigmatiser celles des Pompéiens : ceux-ci vivent somptueusement, même en campagne ; le confort dont ils s'entourent signale une légèreté pleine de mépris à l'endroit de la réalité militaire. Mœurs déplacées, et d'autant plus indécentes que ceux-là mêmes qui s'y abandonnent font grief de leur propre efféminement à l'armée césarienne – « si pauvre » pourtant, et « si endurante » ! L'exclamation indignée qui commente la description du camp ennemi en appelle au lecteur : César, qui mérite son admiration, entend gagner encore sa sympathie. Sans doute, la bataille de Pharsale est un chef-d'œuvre stratégique ; mais aussi, elle répare un méfait, et rétablit une victime dans ses droits : c'est une épiphanie de la Justice – l'ultime épisode (ou la *moralité*) d'une fable plus

² *La Guerre civile*, t. 2, p. 87-88.

vaste, dont l'essentiel, comme nous allons voir, se trame quelques mois plus tôt, à Dyrrachium³ ...

Scènes de siège

Les troupes de Pompée s'y trouvent depuis un an déjà lorsque César porte son armée à leur rencontre et entreprend de les assiéger. Décision hardie : elle obéit, note César, à une « méthode de guerre nouvelle et inusitée ». D'ordinaire, l'assiégeant dispose de l'armée la plus nombreuse et enferme, pour l'affamer, un ennemi moralement diminué. A Dyrrachium, rien de tel :

c'étaient des troupes intactes, qui n'avaient subi aucun échec, que César investissait avec une armée numériquement inférieure, et, d'autre part, l'ennemi avait de tout en abondance, car chaque jour une quantité de navires venant de toutes les directions arrivaient pour le ravitailler [...]. César au contraire, étant donné que tout le blé de la région, sur une grande étendue, avait été utilisé, se trouvait réduit à une extrême disette⁴.

Mais le dévouement et la détermination de l'armée césarienne sont admirables : « on entendait souvent, pendant les gardes de nuit ou dans les conversations, les soldats déclarer qu'ils mangeraient plutôt l'écorce des arbres que de laisser Pompée s'échapper de leurs mains⁵ ». Sur la ligne de front, où les escarmouches se multiplient, les

³ L'actuelle Durrës (ou Durazzo), en Albanie.

⁴ *La Guerre civile*, t. 2, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

césariens prouvent nombreusement leur courage. Un jour, les voyant mal pris, Pompée affirme, « tout glorieux, [...] qu'il acceptait de passer pour un général incapable si les légions de César réussissaient à se retirer sans de très lourdes pertes de la position où une avance téméraire les avaient amenées⁶ ». Vaine jactance, car leur retraite réussit. Un autre jour, on rapporte à César un bouclier percé de cent vingt trous : c'est celui du centurion Scéva, dont la bravoure a permis de sauver un fortin sur le point d'être pris⁷.

Pourtant, ces éclats d'héroïsme ponctuel ne peuvent empêcher le figement progressif des fronts ; le blocus, peu à peu, s'enlise en une guerre de tranchées indéci-se. Mais tandis que les moissons mûrissantes, alentour, redonnent espoir aux troupes de César, la situation des Pompéiens, inversement, s'aggrave : ils manquent d'eau potable, et de fourrage pour les bêtes. Pompée, malgré lui, est acculé à l'action : « voyant ses chevaux épuisés de maigreur », il se résout à « tenter une sortie⁸ ». Celle-ci réussit : panique chez l'adversaire, et déroute. Bientôt, César doit lever le siège, et organiser la retraite : il marche à l'est et rejoint son lieutenant Domitius. Puis, « ayant choisi dans la plaine un terrain favorable pour s'y approvisionner en blé (la moisson était déjà presque mûre) il décida d'y attendre l'arrivée de Pompée et d'en faire le théâtre des opérations décisives⁹. » Nous (re)voici à Pharsale.

6 *Ibid.*, p. 46.

7 Voir *ibid.*, p. 52.

8 *Ibid.* p. 55.

9 *Ibid.*, p. 75.

Raconter la défaite

Il n'empêche qu'à Dyrrachium, César a été battu. D'où un problème technique : comment raconter la défaite, lorsqu'on est le propre (et bienveillant) historiographe de soi-même ? Impossible de reprendre le schème causal simple – un plan, suivi de sa réalisation – qui préside au double récit de la bataille de Pharsale : ce serait expliquer Dyrrachium par l'excellence stratégique des pompéiens ... et confirmer ainsi leurs vantardises.

Comme si c'était leur valeur qui les avait fait vaincre, et comme si aucun changement ne pouvait plus se produire dans la situation, ils répandaient tous par le monde entier, de vive voix et par écrit, la victoire de cette journée¹⁰.

Or, aucune ne fut moins glorieuse ; le hasard, la trahison aussi, y eurent la plus grande part. En racontant Dyrrachium comme César raconte Pharsale, les pompéiens usurpent les vertus logiques d'un récit qu'ils n'ont pas mérité : escroquerie narrative, mais efficace.

Grâce aux lettres expédiées par Pompée dans toutes les provinces et dans toutes les cités sur le combat de Dyrrachium, lettres qui grossissaient et exagéraient beaucoup la réalité, la rumeur s'était répandue que César s'enfuyait, vaincu, après avoir perdu presque toute son armée. C'est ce bruit qui avait rendu les étapes peu sûres, c'est ce bruit qui avait détourné un certain nombre de villes de l'alliance de César¹¹.

10 *Ibid.*, p. 67.

11 *Ibid.*, p. 73.

Vae victis ! Le récit de bataille, dans sa forme simple (c'est-à-dire double), est une ordalie spontanée : par structure, il donne tort au vaincu. A tort, dans le cas de Dyrrachium, mais allez le prouver ! Les pompéiens se prévalent avec succès de mensonges vraisemblables, tandis que César réunit les apparences contre lui : « le Vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »¹². Pour l'imposer, il faut alors recourir à des ruses compensatoires. Comment faire « passer » une vérité peu croyable ? Mais, en lui donnant toutes les apparences d'un vraisemblable supérieur ! Il faut dévier les évidences du récit de bataille, empêcher l'assimilation automatique du vaincu au coupable, inventer d'autres tropismes. Ce contre-enchantement – que Napoléon, pour raconter Waterloo, avait miraculé pour sa part en usant du mode conditionnel – c'est au *mélodrame* que César, dans la *Guerre civile*, le demande.

Traîtres de mélodrame

Ainsi, il flanque Pompée de deux traîtres – des chefs allobroges dont César, en Gaule, avait remarqué et très généreusement récompensé la vaillance. Mais Roucillus et Ecus, « tous fiers de la bienveillance de César, gonflés d'une vanité absurde et bien digne de barbares¹³ », croient bientôt que tout

¹² Boileau, *Art poétique*, Chant III. (*Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1966, p. 170.)

¹³ *La Guerre civile*, t. 2, p. 56.

leur est permis : pour s'enrichir, ils grossissent artificiellement les situations d'effectifs et n'hésitent pas à détourner la solde réservée à leurs hommes. César, mis au courant de ces malversations, remet le jugement de l'affaire à plus tard. Vaine clémence : la honte, chez les deux scélérats, ne le dispute pas longtemps à l'ingratitude. Résolu « à tenter une nouvelle fortune, et à faire l'essai de nouvelles amitiés¹⁴ », Roucillus et Ecus passent à l'ennemi, non sans avoir tenté d'abord, pour mieux se faire agréer, d'assassiner le préfet de la cavalerie césarienne. Tant de noirceur n'émeut pas Pompée, qui réserve à nos Allobroges un accueil plein de faste : ne connaissaient-ils pas « tous les détails du camp de César » ?

les parties qui pouvaient se trouver inachevées dans le système de fortifications, comme aussi les endroits que les techniciens de l'art militaire jugeaient présenter quelque faiblesse ; ils avaient noté les heures de chaque mouvement, la distance qui séparait les différents points, le plus ou moins de vigilance de chaque poste, selon le caractère ou le zèle de chaque chef¹⁵.

Or, « tout cela, ils l'avaient rapporté à Pompée » ... Facile, dès lors, de surprendre les césariens là où ils sont faibles, et d'emporter sur eux, dans la confusion, une victoire sans panache : beaucoup d'ailleurs meurent sur place, « dans les fossés, sur les retranchements [...], écrasés dans la panique et la déroute¹⁶ ». Aussi peut-on dire qu'à Dyrrachium, « leur propre

¹⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66 (et 67, pour la citation suivante).

nombre et l'étroitesse des défilés avaient causé aux troupes césariennes plus de pertes que ne leur en avait fait éprouver l'ennemi. » Pas de quoi se vanter, on le voit. Tels sont pourtant les faits d'armes dont les pompéiens se glorifient – la non-bataille qui valut à leur chef le titre d'*imperator* !

Tropismes

Pompée, pour vaincre, doit s'entourer de traîtres : il s'avilit moralement. César, à l'inverse, sort grandi de l'épreuve. A Dyrrachium, sa bonne foi a été surprise par la sournoiserie d'un ennemi déloyal ; la Fortune, « qui a tant de puissance sur toutes choses, et particulièrement sur les choses de la guerre¹⁷ », a fait le reste ; peut-être a-t-elle été aidée, dans ses caprices, par « quelque malentendu », ou le « manque de sang-froid¹⁸ » de certains. Quoi qu'il en soit, César n'est pas en cause : « Quant à l'échec subi, il fallait en rendre responsable tout homme au monde plutôt que lui-même. »

Eclairée mélodramatiquement, la moralité réflexe du récit de bataille s'inverse. César, à Dyrrachium, est la victime innocente d'un méchant ; son sort, loin d'être mérité, est profondément inique, et crie vengeance. Ses hommes l'entendent bien ainsi, qui ont hâte d'en découdre à nouveau :

¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 68. (De même pour la citation suivante.)

l'armée entière fut pénétrée d'un tel sentiment de colère à cause de l'échec subi et d'un si vif désir d'en effacer la honte que personne n'attendait pour agir les ordres des tribuns ou des centurions, mais que chacun allait jusqu'à s'imposer à soi-même de fort rudes travaux pour se punir, et que tous brûlaient du désir de se battre¹⁹.

Assurément, le lecteur de la *Guerre civile* partage ce désir : ne l'a-t-on pas fait témoin d'une exaction morale, en lui rapportant les calomnies pompéiennes ? Comment n'être pas césarien, dans ces conditions ? Lorsque la victoire de Pharsale surgit à l'épilogue, ce n'est que justice : le récit de Dyrrachium est agencé de telle manière en effet qu'il conduit imparablement à souhaiter la réparation d'un tort.

Bonheurs de la fiction

Le mélodrame est une efficace machine passionnelle : il crée un manque exprès, installe activement une situation de pénurie morale, où le sentiment de justice ne trouve pas son compte. Mais c'est pour rétablir l'équilibre, tôt ou tard : le lecteur, finalement, est ravi à sa frustration et comblé par un dénouement homéostatique. Le dynamisme propre au mélodrame cumule les avantages : il naturalise narrativement une apologie, comme nous avons vu, allège César du poids de sa défaite et restaure ainsi sa gloire. Mais c'est au prix d'une

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

complication du récit de bataille. L'efficacité du récit de Pharsale reposait sur sa limpidité : un plan, un événement, exactement superposés ; la boucle tautologique est impeccable, et ne laisse aucun jeu. Le récit de Dyrrachium est moins fermé : l'événement, flou, disparate, multiple, semble vouloir ici, comme par malice, se soustraire à l'explication rationnelle ; le *bruit* herméneutique, autour de l'action, se multiplie : César, pour en rendre compte, invoque successivement les causes les plus diverses. C'est de bonne guerre, au demeurant (cette incertitude jetée sur les déterminations), s'il s'agit de ruiner l'équation narrative simpl(ist)e de la valeur et de la victoire, que colportent les récits pompéiens de Dyrrachium. N'empêche, voici le récit de bataille en guerre avec lui-même ; il a perdu son évidence, existe en plusieurs versions ; s'il veut s'imposer, il doit *se choisir*.

C'est-à-dire s'assumer littérairement – consentir, malgré les pesanteurs de la référence historiographique, à sa nature autonome de fiction. L'information militaire est amorphe, brute. Qu'est-ce que la guerre civile de César et de Pompée ? Une suite d'accidents violents, de combats qui se répètent, plus ou moins identiques, à intervalle irrégulier et en divers lieux. Tout cela – ces moments isolés d'action pure – la fiction le *met sous tension*, l'inscrit téléologiquement dans une intrigue, l'ordonne en causalité et le structure en symétrie : bref, lui confère une nécessité esthétique. Le mélodrame qui donne son mouvement narratif au troisième Livre de la *Guerre civile* répond sans doute à une urgence apologétique, mais il signale aussi le destin paradoxal de

l'histoire militaire : celle-ci doit se renier pour exister. Son idéal est la *relation*, la simple description d'actions se succédant ; mais son but – et son bonheur – c'est le *récit* : un mensonge romanesque capable d'animer la séquence proairétique²⁰, et de donner à celle-ci le sens lisible et désirable d'un drame.

Le paradoxe de Marbot

Presque tous les auteurs militaires surchargent tellement leur narration de détails qu'ils jettent la confusion dans l'esprit du lecteur, si bien que dans la plupart des ouvrages publiés sur les guerres de l'Empire, je n'ai absolument rien compris à l'historique de plusieurs batailles auxquelles j'ai assisté, et dont toutes les phases me sont cependant bien connues. Je pense que pour conserver la clarté dans le récit d'une action de guerre, il faut se borner à indiquer la position respective des deux armées avant l'engagement, et ne raconter que les faits principaux et décisifs du combat²¹.

Le style abrégatif de César répond exactement aux prescriptions techniques contenues dans ce cahier des charges : ainsi, le récit de la bataille de Pharsale ne s'encombre d'aucun détail ; il réduit une figure de géométrie, telle qu'elle avait été dessinée au préalable dans l'espace abstrait de la prévision stratégique. Mais l'épure, seule, manque de vie ; l'imagine-t-on sans César et sans Pompée,

²⁰ "Proairétique" avait été proposé par Roland Barthes pour désigner l'enchaînement des actions, dans une histoire. Voir *S/Z*, dans *Œuvres complètes II*, Seuil, 1994, p. 567.

²¹ Marbot, cf. *supra*, p. 73, n. 27.

les héros dont elle illustre la complexion ; sans tous ces comparses – Scéva et Crastinus, Ecus et Roucillus – où les qualités respectives des deux chefs s'accusent et se prolongent ? Le récit de bataille serait moralement indifférent s'il ne servait aussi de lieu de projection pour des virtualités humaines typiques. Et il serait illisible s'il s'en tenait au pur rapport, et n'acceptait d'orienter sa signification typologique selon le mouvement d'une fable à laquelle le lecteur, pour son édification, puisse prendre plaisir.

CHAPITRE 6

DISPERSION, DIGRESSION (POLYBE)

Ah, l'heureuse chance, se réjouit Kierkegaard¹, qui fit se rencontrer Mozart et Don Juan ! Le plus sensuel des musiciens et le plus musical des héros, en confondant leur génialité, ont donné au monde un chef-d'œuvre nécessaire et un gage d'éternité. Corneille, de même, n'a pas inventé la tragédie ; mais la trouvant, il l'a réalisée et imposée, parfaite, aux générations futures. De loin en loin, des congruences de hasard se solidifient ainsi en monuments indubitables. Dont, à en croire son auteur, l'*Histoire* de Polybe.

Décades prodigieuses

Polybe vécut au deuxième siècle avant J.-C. C'est un Grec de bonne famille qui occupe en Achaïe, alors l'alliée des Romains, d'importantes fonctions

¹ Dans l'« Avant-propos futile » aux *Étapes érotiques spontanées* ; ce texte est partie prenante d'un ensemble plus vaste, *Ou bien ... ou bien*, Gallimard, 1943, dont il constitue la deuxième section.

politiques. Mais voici que la défaite de Persée, en 168, le condamne à l'exil : soupçonné, à tort, d'intelligence avec le monarque macédonien, Polybe est déporté par les Romains en Italie. Il y restera seize ans. Grâce à l'amitié des Scipions, il jouit d'un traitement de faveur et décide bientôt de consigner par écrit les événements dont son exil fut le contrecoup.

C'est comme si l'Histoire, parvenue à l'une de ses ponctuations décisives, avait tenu à susciter dans ses marges le scribe qui saurait épeler de manière idoine la solennité du moment. Car la victoire romaine de 168, qui ouvre dans la vie de Polybe une longue période de loisir forcé, clôt par ailleurs un demi-siècle fulgurant, dont « le caractère absolument extraordinaire » force l'intérêt :

Se pourrait-il en effet qu'on soit assez borné, assez indifférent pour refuser de s'intéresser à la question de savoir comment et grâce à quel gouvernement l'Etat romain a pu, chose sans précédent, étendre sa domination à presque toute la terre habitée et cela en moins de cinquante-trois ans ?²

César, contraint de raconter une défaite, sortit de ce mauvais pas en cousant son échec dans une intrigue mélodramatique. Le défi, pour Polybe, est autrement grandiose : il lui faut ordonner dans son *Histoire* un demi-siècle qui bruit d'innombrables batailles éparpillées aux quatre coins de l'horizon. Comment éviter la simple concaténation des récits

2 Polybe, *Histoire*, p. 1-2.

de bataille, la platitude ennuyeuse d'une chronologie sans « histoire » ? Heureusement, le demi-siècle qui s'offre à l'oisiveté studieuse de l'exilé veut bien y mettre un peu du sien. « L'originalité de mon sujet », note en effet Polybe,

et ce qu'il y a de remarquable dans l'époque que nous venons de vivre, réside justement en ceci : la Fortune a dirigé pour ainsi dire tous les événements dans une direction unique et elle a contraint toutes les affaires humaines à s'orienter vers un seul et même but.³

Or, cet élan téléologique échappe, par nature, aux « histoires partielles » : trop myopes, trop « compartimentées », celles-ci sont incapables de prendre en compte la dynamique unifiante qui inscrit « l'histoire du monde », désormais, dans « un tout organique ». Le mouvement « qui précipite toutes choses vers un aboutissement unique », en 168, requiert donc une autre écriture de l'événement : « nous nous sommes proposés de rapporter ce qui s'est passé non pas seulement ici ou là, mais dans le monde entier et [...] ce projet est, pourrait-on dire, le plus ambitieux qu'ait jamais conçu un historien⁴ ».

Simultanéisme

Pour donner forme à ce projet inédit, Polybe adopte un système d'exposition qui n'est pas sans

3 *Ibid.*, p. 4. Citations suivantes, p. 3.

4 *Ibid.*, p. 398. Sur cet « ambitieux projet », on lira avec profit le chapitre XI de Pédech (*op. cit.*, pp. 496-514).

rappeler les techniques simultanéistes en faveur chez les romanciers de l'Entre-deux-guerres :

Après avoir distingué les principales parties du monde et les diverses suites d'événements qui se produisirent dans chacune d'elles, je les aborde toujours dans le même ordre et je rapporte année par année les faits qui s'y sont simultanément déroulés⁵

... avec cette conséquence que le lecteur est pris, ainsi, dans une tresse d'épisodes interrompus à délai fixe, dont les dénouements sont systématiquement différés. Aussi, ajoute Polybe, « il ne m'échappe pas que certaines personnes critiqueront mon ouvrage sous prétexte que les événements s'y trouvent rapportés de façon discontinue et que le récit est décousu. » Mais cette disparate, argumente Polybe, est source de plaisir ; elle flatte l'amour du changement, le goût de la variété qui sont dans la nature humaine. Celle-ci veut en effet « qu'aucun de nos sens ne se plaise de façon prolongée aux mêmes objets » ... et pour le lecteur pressé de conclure, il reste toujours « la possibilité de reconstituer la suite des événements en se reportant chaque fois au point où l'exposé a été interrompu. » Est-ce bien judicieux, néanmoins ?

De quel profit peuvent être pour les lecteurs des récits de guerres et de batailles, avec des sièges de villes et des populations réduites en esclavage, si on ne leur expose pas en outre les causes qui, dans chaque cas, expliquent le succès des uns et l'échec des autres ? Celui qui raconte simplement comment

⁵ *Ibid.*, p. 1179 (pp. 1177, 1178 et 1179, pour les citations suivantes.)

telle entreprise s'est terminée peut tout au plus captiver son auditoire, mais ce qui est vraiment utile pour les esprits curieux, c'est l'étude, menée comme il convient, des intentions qui sont à l'origine de cette entreprise⁶.

Nous délaissions ce qui forme l'esprit, et courons à ce qui le captive ! « Nous sommes tous d'Athènes en ce point⁷ » : le désir de fable nous porte irrésistiblement vers les récits passionnants, ou pittoresques. Certains historiens le savent bien qui, pour orner « une matière simple et uniforme », s'ingénient « à broder sur le récit, à présenter des incidents sans importance comme des événements ou des exploits [...]. Quant aux sièges, aux descriptions de sites et autres morceaux de ce genre, on ne saurait dire à quel point ils les travaillent, pour suppléer à l'insuffisance de la matière⁸. » Polybe, lui, se contente simplement d'« accorder à chaque chose la place qui lui est due », mais n'ignore pas qu'en privilégiant ainsi la structure des faits (plutôt que leur chair anecdotique), il contrarie l'hédonisme impénitent du lecteur ordinaire. Aussi l'*Histoire* tolère-t-elle, à titre palliatif, un mode de réception « léger » : on peut en sauter des chapitres, comme nous avons vu, pour aller droit aux dénouements, ou trouver son plaisir, à l'inverse, dans la variété des enchaînements proposés.

⁶ *Ibid.*, p. 682-683.

⁷ La Fontaine, *Le Pouvoir des fables* (VIII, 4). Voir les *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibl de la Pléiade », 1954, t. 1, p. 186. La moralité se poursuit ainsi : ...et moi-même, /Au moment que je fais cette moralité, / Si Peau d'âne m'était conté, / J'y prendrais un plaisir extrême. / Le monde est vieux, dit-on, je le crois ; cependant / Il le faut amuser encor comme un enfant.

⁸ Polybe, *Histoire*, p.1044-1045, puis 1045.

Digressions

Qu'on s'en délecte ou s'en irrite, le « décousu » constitue la donnée narrative première du récit polybien. Cet éparpillement événementiel est nécessaire : il fournit le matériau brut d'une intelligence historique englobante.

Lorsqu'on les rapproche les uns des autres et qu'on les juge par comparaison, ces événements apparaissent sous un jour tout autre que lorsqu'on les considère isolément et, si on ne le fait pas, on ne peut en aucune façon atteindre l'essentiel.⁹

C'est dire que le foisonnement anecdotique, laissé à lui-même, est oiseux : il lui faut un cadre où devenir intelligible ; aussi,

le plus important dans le travail de l'historien consiste à marquer les conséquences des événements, à indiquer les rapports de simultanéité et, par-dessus tout, à dégager les causes.

Ce qui ne va pas sans interruptions : à tous moments, le lecteur est invité à quitter le récit des événements pour le commentaire qui les glose. « On lui reproche [à Polybe] ses digressions, qui sont fréquentes et souvent fort longues. Pour moi, je les lui passe en faveur de l'utilité qu'il a eu en vue qu'on en tirât...¹⁰ » Utilité compensatoire : les digressions permettent d'endiguer le flot événementiel dans les grandes structures narratives où il prend sens ; elles

⁹ *Ibid.*, p. 198 (de même pour la citation suivante).

¹⁰ *Ibid.*, p. XLIII. Ce jugement est extrait d'une introduction, reproduite par l'éditeur moderne, à une traduction du XVIII^e siècle.

proposent des modèles interprétatifs pour donner forme à la coulée des jours – bref, elles contrarient efficacement la dissémination centrifuge propre au récit « simultanéiste ».

Nous le savons déjà : l'*Histoire* est organisée en profondeur par une intrigue grandiose qui mène Rome, peu à peu, vers la domination universelle. « La Fortune, [...] en mettant en scène les dramatiques événements de notre époque¹¹ », s'est montrée habile dramaturge ; elle a su mener à terme, sans jamais négliger l'« unité de conception et d'exécution », une action foisonnante, dont les péripéties se sont étendues progressivement à l'ensemble du bassin méditerranéen. Mais l'« histoire universelle », en offrant ses tréteaux au vaste théâtre de la Fortune, y a ajouté, pourrait-on dire, un *chœur* – une voix autorisée qui accompagne l'action, en commente et souligne les scansion. Dispersion et digression : cette alternance confère au texte de Polybe son rythme original, une respiration reconnaissable ; il trouve aussi à y fonder une architecture narrative à la hauteur de son ambition – suffisamment plastique pour respecter la complexité d'une action multiple, et suffisamment synthétique, en même temps, pour ne jamais (faire) perdre de vue le sens organique « des événements dans leur interdépendance ».

Le lecteur curieux de s'élever vers les hauteurs d'où l'on découvre le dessin rationnel de l'histoire

¹¹ *Ibid.*, p. 4, puis p.3.

est assuré de la sollicitude de Polybe ; celui-ci ne ménage pas sa peine pour faire en sorte que la traversée instructive des quarante Livres de son *Histoire* soit aussi la plus confortable. De proche en proche, des poteaux indicateurs¹² rassurent les studieux ; aux endroits dégagés, des tables d'orientation proposent leurs survols abrégatifs¹³ ; parfois, l'auteur lui-même vient à la rencontre du lecteur, et l'invite à prendre quelque repos : c'est l'occasion bienvenue de parler un peu, de répondre aux questions et aux objections, de s'expliquer et de se justifier. Dans les premiers Livres, ces causeries¹⁴ ont même quelque chose d'indiscret, par leur nombre, leur lourdeur pédagogique et leur caractère répétitif ; sans doute s'agit-il de capter l'attention et la bienveillance d'un partenaire que Polybe a l'air de supposer réticent, voire ergoteur. Mais aussi, quel plaisir lorsqu'on peut lui montrer les beautés inédites dont l'histoire universelle est capable !

12 Par exemple p. 169 : « Nous avons annoncé en commençant, c'est-à-dire deux livres plus haut, que la guerre des Alliés, la guerre d'Hannibal et la guerre pour la Coïlè-Syrie marqueraient le début de notre ouvrage[...] Nous nous proposons maintenant de faire un récit circonstancié et raisonné de ces guerres [...] ».

13 Ainsi des sommaires plus ou moins amples annoncent (cf. p. 13, p.71) ou rappellent (p. 69) la matière d'un chapitre, d'un Livre (p. 97-98), voire de l'œuvre tout entière (p. 169-174).

14 Dans les premiers Livres, ... et peut-être les suivants : difficile d'en juger puisque l'*Histoire*, dès le Livre VI, ne nous est connue que par fragments. Ces causeries portent par exemple sur le devoir d'être impartial (p. 14-15), sur l'enseignement moral que l'on peut tirer de l'*Histoire* (p. 39-40) ou, plus techniquement, sur la distinction nécessaire entre le début d'un processus et ses causes (p. 175).

L'aimant romain

Après avoir suivi, tout au long du Livre III, les débuts de la deuxième guerre punique, le lecteur, conformément aux principes polybiens, est invité à quitter l'Italie ; que va faire Hannibal, après sa victoire de Cannes ? Il le saura plus loin. Pour l'heure, d'autres lieux, d'autres guerres méritent son attention. Ces années-là, c'est en effet tout le bassin méditerranéen qui entre en effervescence. Partout, de nouveaux chefs sont arrivés au pouvoir : les événements, « par une conséquence naturelle », ne vont pas tarder à « prendre un cours nouveau¹⁵ ». L'Italie, ainsi, s'embrase, mais aussi le Péloponnèse, le Pont-Euxin, la Syrie, l'Égypte : « de tous les côtés, ce n'étaient que mouvements offensifs ou préparatifs de guerre. » L'épreuve, pour les « esprits curieux », est rude ! Il leur faut s'intéresser tour à tour à des actions diverses et également mémorables, les quitter et les reprendre sans cesse, non sans s'informer à chaque fois du contexte nécessaire à leur intelligence. A papillonner ainsi autour de la Méditerranée, on en oublierait la promesse, mainte fois rappelée par Polybe, que tous ces récits concourent souterrainement à la même vaste intrigue.

Voici pourtant qu'elle se noue : nous sommes en Argolide, en 217. Philippe V, roi de Macédoine, se distrait de la guerre en assistant aux jeux néméens. La paix de Naupacte est proche : « par toute la Grèce, on [est] maintenant disposé à lui obéir ».¹⁶

15 *Ibid.*, p. 286, puis 323.

16 *Ibid.*, p. 459. De même pour la citation suivante.

Où s'illustrer dorénavant ? Il faut à Philippe de nouvelles ambitions ; ce qui est

je pense, bien naturel, étant donné la jeunesse de ce prince, les succès qui avaient couronné ses entreprises, le tempérament audacieux qu'il manifestait généralement et le fait qu'il appartenait à une maison qui avait toujours, plus qu'aucune autre, nourri l'espérance d'une domination universelle.

Telle est la disposition d'esprit du roi lorsqu'un « courrier venu de Macédoine » l'arrache « aux épreuves d'athlétisme [...] : les Romains avaient été vaincus dans une grande bataille et Hannibal était maître du plat pays.¹⁷ » Belle occasion à saisir ! « Les Romains étant abattus », il faut débarquer en Italie, suggère un conseiller : ce sera « un premier pas vers la domination du monde. »

Mêmes encouragements, un peu plus tard, à la conférence de Naupacte : que Philippe, « au lieu de désoler la Grèce », s'en fasse une alliée !

Et si Philippe voulait entreprendre quelque chose, que ne portait-il ses regards vers l'occident ? Que ne concentrait-il son attention sur les opérations militaires qui se déroulaient en Italie ?¹⁸

Un messager, puis un conseiller, puis un orateur font résonner successivement le nom de Rome aux oreilles de Philippe, éveillant une rumeur qui bientôt obsédera toute la Méditerranée.

¹⁷ *Ibid.*, p. 458. Citation suivante, p. 459. Il s'agit ici de la bataille de Trasimène.

¹⁸ *Ibid.*, p. 461. Citations suivantes, p. 462.

Désormais en effet, ni Philippe, ni les dirigeants des Etats grecs, ne prirent plus en considération, pour faire entre eux la guerre ou la paix, les événements de Grèce, et c'était sur ce qui se passait en Italie que se concentrait l'attention de tous. Il en fut bientôt de même pour les habitants des îles et pour l'Asie. [...] sans plus regarder vers l'orient ou le midi, [ils] se mirent, à partir de cette époque, à jeter les yeux vers l'occident.

D'abord des regards dispersés, égarés aux quatre coins de l'horizon, une distraction généralisée ; puis la concentration des esprits, comme aimantés – et tous ces yeux, soudain, qui fixent le même point. Cette convergence spectaculaire, le lecteur se souvient alors qu'elle lui était promise. En cet été de 217, les intrigues particulières où l'« histoire universelle » puise sa substance brute sont arrachées à leur inertie locale et emportées dans l'attraction d'une dramaturgie unitaire, dont Rome, solairement, fournit le centre de gravité et le pivot.

A preuve, la fébrilité diplomatique qui s'empare maintenant du bassin méditerranéen :

Certains commencèrent à envoyer des ambassades chez les Carthaginois, d'autres chez les Romains. De même les Romains envoyaient des représentants chez les Grecs, car ils redoutaient le caractère entreprenant de Philippe [...].

A juste titre. Au printemps 216, Philippe s'approche de l'Adriatique avec une flotte importante : avant de passer à son grand projet, le débarquement en Italie, il veut se rendre maître de l'Illyrie. Las, « une panique analogue à celles qui se répan-

dent parfois dans les armées de terre s'empar[e] de la flotte » et Philippe, « dans un mouvement de frayeur inconsidérée », ordonne la retraite... Pourtant,

il aurait eu là la plus belle occasion de se rendre maître de l'Illyrie. Les Romains en effet concentraient alors toutes leurs pensées et tous leurs moyens d'action sur Hannibal et la bataille de Cannes¹⁹.

Mais ce n'est que partie remise. Après Cannes, les alliés de Rome en Italie méridionale se tournent les uns après les autres vers Hannibal. Philippe se joint au mouvement et s'engage par traité à soutenir les Carthaginois. Ceux-ci, à bon droit, peuvent maintenant compter sur l'appui de la Grèce tout entière, unie derrière le Macédonien : « Vous serez nos alliés dans la guerre que nous livrons contre les Romains, jusqu'à ce que les dieux nous accordent la victoire.²⁰ »

Vues en surplomb

L'« histoire universelle », au moment où elle prouve ainsi sa pertinence, manifeste aussi le pathos dont elle est capable. Qu'il serait vain de limiter son horizon aux querelles qu'abritent les vallons de l'Histoire ! Vue des sommets, celle-ci est autrement émouvante : voici en effet que les Carthaginois, après avoir brisé « la domination romaine »,

¹⁹ *Ibid.*, p. 466.

²⁰ *Ibid.*, p. 529.

sont parvenus à inspirer « aux Romains de vives craintes pour leur propre salut et pour l'existence même de leur patrie »²¹. Et comme si cela ne suffisait pas, c'est le moment que choisit « Philippe de Macédoine, après avoir terminé la guerre qu'il faisait aux Aitoliens et réglé les affaires de la Grèce [pour] faire cause commune avec les Carthaginois ». A la fin du Livre V, les Romains, menacés de toutes parts, sont aux abois : le drame promis s'est noué d'impressionnante façon, excitant la terreur et la pitié. En même temps, ces passions indispensables sont compensées par la certitude d'une fin heureuse — dans moins d'un demi-siècle, le lecteur en a reçu l'assurance, « toutes les parties connues du monde habité » seront soumises à Rome. L'émotion tragique se rassérène, ainsi, et cède le pas à la curiosité. Comment le miracle fut-il possible ?

« Je ne vois pas, souligne Polybe, quel renversement plus rapide et plus complet on pourrait trouver à notre époque que celui qui s'est produit dans les affaires romaines²². » Le fait, qui est « sans précédent », n'est pas sans explication. Encore faut-il, pour accéder à son intelligence, s'élever non seulement au-dessus de la poussière des actions partielles (où la Fortune souvent règne en maîtresse), mais encore accepter de s'abstraire un temps du drame global où ces actions s'emboîtent. Le « miracle » accompli par les Romains est institutionnel, en effet, bien plus que militaire : il repose sur l'excellence de la constitution qu'ils se sont donnée. Celle-ci, par un jeu subtil de

²¹ *Ibid.*, p. 170 ; de même pour les citations suivantes.

²² *Ibid.*, p. 469.

contrariétés croisées et de soutiens mutuels, est parvenue progressivement à équilibrer les trois sources de l'autorité publique – monarchie, aristocratie, démocratie – que l'Antiquité, traditionnellement, distingue et met en concurrence. Or, c'est justement « à l'époque de la guerre d'Hannibal » que la constitution romaine « atteint son plus haut degré de perfection²³ ». Au fond de l'ample théâtre que déploie l'histoire universelle, une nouvelle scène s'ouvre, en abîme : tandis qu'au premier plan une accumulation inquiétante de dangers signale l'imminence de la tempête, une autre histoire, à l'horizon, s'achève dans la sérénité. Histoire mentale, ou morale, celle-ci : le génie du peuple romain, non sans essais successifs, vient de trouver dans la constitution mixte la forme qui lui permet de se manifester de la manière la plus exacte et la plus complète. Or

il faut considérer que, dans toute affaire, le facteur le plus important, celui qui décide du succès ou de l'échec, c'est la façon dont est agencée la constitution. D'elle découlent comme d'une source non seulement tous les desseins et toutes les entreprises, mais encore leur aboutissement²⁴.

C'est ainsi que la constitution romaine, « par sa singularité même, [...] manifeste une efficacité irrésistible et qu'elle permet à l'Etat d'atteindre tous les objectifs qu'il s'est fixés. »

²³ *Ibid.*, p. 480.

²⁴ *Ibid.*, p. 469. Citation suivante, p. 487.

Qu'est-ce que l'*Histoire* de Polybe ? Un ensemble de faits ancillaires, et un ensemble de commentaires qui les arrachent à la contingence. Les faits font ressortir de manière parlante « toute la vigueur, toute la grandeur de la cité romaine telle qu'elle était à cette époque, de même que, pour faire connaître le talent d'un grand artiste, nous présenterions une de ses oeuvres.²⁵ » Mais c'est l'artiste qu'il importe de connaître.

Voit-on maintenant pourquoi Polybe a retardé jusqu'au Livre VI son « exposé sur la constitution romaine », au prix d'interrompre une fois de plus « le cours de [son] récit et laissant en suspens la suite des événements » au moment précis où cette « suite » vient d'avérer les beautés dramatiques dont elle est féconde ? La pédagogie polybienne procède par paliers ; le charme anecdotique, l'implication pathétique fonctionnent, au sein de l'*Histoire*, comme autant d'écluses : en les franchissant tour à tour, le lecteur remonte le flux événementiel, s'approche du lieu où il prend sa source – se simplifie et se résout en sa cause. Tout à l'heure, une Action l'absorbait, et ses aléas ; c'est une Idée, maintenant, qu'il contemple : la vertu du peuple romain, telle que ses institutions la déploient. Dès lors, tout est dit, et *plus rien ne peut arriver* : l'esprit des lois contraint l'événement, et s'impose à lui comme un destin.

²⁵ *Ibid.*, p. 520. Citation suivante, p. 468.

Xanthippos

En 264 avant Jésus Christ, les Romains entreprennent leur première expédition hors d'Italie. À peine ont-ils une flotte, alors... Moins de dix ans plus tard, en 256, ils prennent leurs quartiers d'hiver en Afrique, après avoir défait les Carthaginois « successivement sur mer et sur terre²⁶ » L'expansion romaine est fulgurante et irrésistible. Mais à la reprise des hostilités, au printemps 255, les légions de Rome sont massacrées. Elles ne remettront le pied en Afrique de cinquante ans ; et c'est Hannibal, bien plutôt, qui viendra les menacer jusqu'au cœur de l'Italie ...

Que s'est-il passé, pour briser dans l'oeuf un si bel élan ? Il y a suffi d'un homme, Xanthippos, dont le passage sur la scène de l'Histoire est aussi fugace que lumineux. Mercenaire-météore, Xanthippos débarque en Afrique à l'automne 256 ; par ses conseils et son expérience, il assure aux Carthaginois une victoire éclatante ... puis s'éclipse, tandis que la joie déferle et que tout le monde se congratule. L'histoire de Xanthippos est immédiatement soluble dans sa moralité : elle montre ce que peut un esprit, s'il est bien fait. Que l'on songe ainsi à

ce propos d'Euripide, dont on a depuis longtemps reconnu la justesse :

Il suffit d'une seule décision réfléchie pour vaincre mille bras.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

N'en avons-nous pas ici la confirmation ? Un seul homme, un seul cerveau a pu triompher de toute une masse de soldats aguerris et apparemment invincibles, sauver un Etat d'un désastre complet et relever le courage d'une armée démoralisée ²⁷.

La disproportion entre la modestie apparente de la cause (« un seul cerveau ») et l'ampleur considérable des effets (un Etat entier sauvé du désastre) illustre une fois de plus l'enthousiasme idéaliste qui anime l'écriture impériale. Chez Polybe, cet enthousiasme s'est compliqué, a pris un tour réflexif. Polybe n'est-il pas, au moment d'entreprendre son *Histoire*, dans la situation exacte de Xanthippos ? Entouré d'une masse d'« histoires particulières » assurées de leur légitimité – « aguerries et apparemment invincibles » – mais où la signification se perd dans le détail désastreux de l'anecdote ? Il manque, à cette masse de faits amorphes et démoralisés, un élan qui la relève – l'énergie architectonique nécessaire à la restauration de sa monumentalité intelligible. Inventer la forme de cette renaissance, telle est la gageure spécifique du *moment* polybien. Le double récit y pourvoira, que Polybe exporte du cadre restreint des relations de batailles (où il a fait ses preuves) pour le généraliser à l'ensemble de la narration historique. La dispersion simultanée sert, dans l'*Histoire*, à établir les faits. Or nous le savons : la succession accidentelle des événements militaires est oiseuse ; leur nécessité n'est pas en eux, mais dans le calcul tactique qui les anticipe. Les digressions poly-

²⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

biennes, au même titre que les récits tactiques de César ou de Napoléon, jettent une lumière apollinienne sur l'événement, l'exonèrent de sa contingence : « complément supérieur²⁸ ». Ainsi Polybe, attestant, dans sa partie, ce que peut « un seul cerveau », s'est-il rendu l'égal des grands généraux dont son *Histoire* relate les hauts faits et perpétue la mémoire.

DEUXIÈME PARTIE

MOI NON PLUS ÉTRANGER MAIS AU CENTRE

Je ne savais pas que la guerre était si sale et moi non plus étranger, spectateur regardant les élégants et barbares condottieri aux armures d'azur, entendant le bruit creux des planches du théâtre sous les sabots des palefrois ingénieusement disposés dans diverses postures, couchés sur le flanc parmi les débris de lances ingénieusement disposés, ou ruant, mais maintenant au centre même de ce maelström : l'espace, l'air lui-même tourbillonnant, furieux, la lumière, l'obscurité tourbillonnant je ne savais pas

Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*

²⁸ Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, p. 364.

CHAPITRE 7

LE RÉCIT PATHÉTIQUE

Agrippa d'Aubigné

« Nous sommes ennuyés des livres qui enseignent, donnez-nous en pour esmouvoir.¹ » Celui que l'on va lire, annonce l'avis « Aux lecteurs » des *Tragiques*, contraste avec la « mignardise qui court » et se soucie peu de plaire : « vous [y] trouverez un style souvent trop concis, moins poli que les œuvres du siècle ». C'est que ce livre date d'un autre temps ; il fut écrit dans l'urgence, « il y a trente-six ans et plus, [...] assavoir aux guerres de septante et sept à Castel-Jaloux, où l'auteur commandoit quelques chevaux-legers, et se tenant pour mort pour les playes receuës en un grand combat, il traça comme pour testament cet ouvrage, lequel encores quelques années après il a peu polir et emplir ». Publié en 1616, le « testament » fait office de témoignage : « car où sont aujourd'hui ceux à qui les actions, les factions et les choses monstrueuses de ce temps-là

1 Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, G.F.-Flammarion, 1968, p. 35. Les citations qui suivent sont aux pages 36 à 39.

sont conuës sinon à fort peu, et dans peu de jours à nul ? [...] Et qui sans l'histoire prendra goust aux violences de nostre authœur ? » La rudesse stylistique des *Tragiques* est le signe d'une implication subjective ; celle-ci passionne le récit ; mais comment raconter autrement « les choses monstrueuses de ce temps-là » ? Pour dire celles-ci exactement, ne faut-il pas les restituer avec « la passion partizane » qui en fut l'occasion et l'atmosphère la plus constante ? Au demeurant, « ce genre d'escrire a pour but d'esmouvoir, et l'authœur le tient quitte s'il peut cela sur les esprits desjà passionnez ou pour le moins aequanimes. »

Pathos

Enseigner, plaire, émouvoir : des trois attitudes dont le concours définit, traditionnellement, l'excellence oratoire, Agrippa d'Aubigné ne retient que la dernière – la plus sauvage et la plus violente. Car l'intention d'émouvoir ne va pas sans cruauté ; il y faut du *pathos* – qui est, proprement, l'art de bouleverser les âmes par la narration de scènes insoutenables. Celles-ci, dès *Misères* (le premier Livre des *Tragiques*), abondent. Pillages par la soldatesque, paysans hagards qui errent dans les forêts, chiens ensauvagés se repaissant de cadavres : autant de « choses vues », erratiques et singulières, que l'imagination hésite à *réaliser*. Une mère dévore, après l'avoir étranglé, son propre nourrisson : « Qui pourra voir le plat où la beste farouche/ Prend les petits doigts cuits, les jouëts

de sa bouche ? » « Cet' horreur » pourtant,

que tout œil en lisant a douté,
Dont nos sens démentoyent la vraye antiquité,
Cette rage s'est veuë, et les meres non-meres
Nous ont de leurs forfaitcs pour tesmoins oculaires³.

« Comme par force l'œil se destourne à ces choses,/ Retournons les esprits pour en toucher les causes⁴ ». L'horreur accumulée à l'ouverture des *Tragiques* excède l'imagination ; et elle provoque l'esprit. Après le détour sensible par les choses, le retour réflexif vers les causes : ces visions convulsives et hébétantes, l'intelligence est requise de leur trouver un sens. La déraison aurait-elle ses raisons ? – Oui, et qui sont florentines. Car la France, en 1560, est tombée sous le joug d'une Jézabel infernale : Catherine de Médicis⁵. Satan, après l'avoir formée « des pires excremens, des vapeurs inconues/ Que l'haleine du bas exhale dans les nues⁶ », fit de cette

2 Pour les citations des *Tragiques*, je mentionnerai à chaque fois le Livre, puis le(s) vers où elles figurent, et signalerai (entre parenthèses) la page correspondante, dans l'édition GF-Flammarion. Ici : I, 549-550 (p. 72).

3 I, 495-498 (p. 71).

4 I, 681-682 (p. 75).

5 Le portrait de d'Aubigné est tout sauf objectif. Les historiens s'accordent au contraire à relever le grand sens politique dont fit preuve Catherine de Médicis en ces temps troublés. Ronsard lui dédia son *Discours des misères de ce temps* : que la reine imite le pasteur virgilien, qui sépara deux essaims d'abeilles querelleuses en leur jetant une poignée de sable. « Ainsi presque pour rien la seule dignité/ De vos enfants, de vous, de votre autorité/ (Que pour votre vertu chaque état vous accorde)/ Pourra bien apaiser une telle discorde. » (v. 209-212). Je cite l'édition procurée par Francis Higman au « Livre de Poche classique », 1993, p. 75.

6 I, 701-702 (p. 76).

« fatale femme » l'instrument privilégié « des playes de la France, et de tous ses tourments⁷ » :

quand l'embraselement de la mi-morte France
A souffler tous les coins requiert sa diligence
La diligente au mal, paresseuse à tout bien,
Pour bien faire craint tout, pour nuire ne craint
[rien⁸.

Déjà, « parmi les nonnains, au florentin couvent », Catherine de Médicis se plaisait à dresser « tous les jours quelque petite guerre⁹ » : le besoin de nuire, depuis longtemps, est sa seule passion. Cette misère psychologique serait simplement accablante, ou pitoyable, si les circonstances ne l'avaient rendue terrible ; or, le nonnain est devenu tyran ; sa malice, restée intacte, a pris une signification politique. Les horreurs de la guerre civile, dès lors, s'expliquent : un seul être, aussi fruste que malfaisant, en fut la cause.

Un nouveau Néron ? Néron, au moins, « laissait en paix quelque petite part, / Quelque coin d'Italie esgaré à l'escart / Eschappoit à ses fureurs¹⁰ ». Mais la monstruosité de « l'impure Florentine¹¹ » est sans recours :

C'est la peste de l'air, l'Eryne envenimée,
Elle infecte le ciel par la noire fumée
Qui sort de ses nareaux ; ell'haleine les fleurs :

7 I, 725 et 724 (p. 76)

8 I, 885-888 (p. 80).

9 I, 784 et 786 (p. 78).

10 I, 815-817 (p. 79).

11 I, 802 (p. 78).

Les fleurs perdent d'un coup la vie et les couleurs ;
Son toucher est mortel, la pestifère tué
Les païs tous entiers de basilique veuë ;
Elle change en discord l'accord des éléments¹².

Erinye, dragon ou basilic : la reformulation mythologique grandit l'ennemie de la France aux dimensions de la Création tout entière. La « sauvage et carnacière beste¹³ », en ruinant les lois fondamentales du royaume, désaccorde l'univers et rend le monde au chaos. Ce triomphe du mal est sinistre et grandiose : il décrit, avec éloquence, le malheur des temps. Mais l'explique-t-il ?

Châtiments

Le jour de la Saint-Barthélémy, aux terrasses du Louvre, des « dames mi-coiffées » s'amuse au spectacle des corps mutilés que charrie la Seine : pour « plaire à leurs mignons », elles « bouffonnent¹⁴ »... Le triomphe du parti catholique est total et sans pudeur ; il désempare les vaincus : qu'ont-ils donc fait, pour mériter à leurs bourreaux une telle impunité ? Le crime des catholiques serait-il le châtement des protestants ? D'Aubigné, méditant sur les défaites militaires de Dreux, de Jarnac ou de Moncontour, se souvient que Dieu a toujours « maudit les Rois du peuple hébreux / Qui contoyent leurs soldats, non la force de Dieu.¹⁵ » C'est que Dieu « veut vaincre par

12 I, 889-895 (p. 80-81).

13 I, 810 (p. 79).

14 V, 933-936 (p. 226).

15 V, 441-442 (p. 214).

soy [...] afin que la victoire/ De luy, et non de nous, eternise la gloire.¹⁶ » Mais les huguenots ont passé des alliances temporelles et aligné de fortes armées : ils ont péché par présomption. Coligny, qui fut leur chef, en tire la leçon :

Dieu chastia son Eglise
Quand sur nous, non sur luy, sa force fut assise,
Quand, devenus prudens, la paix et nostre foy
Eurent pour fondement la promesse du Roy¹⁷.

Il n'empêche : ce Dieu jaloux est bien cruel, qui, pour rappeler à l'ordre son Eglise égarée, la laisse exterminer presque toute ! S'il y a quelque proportion de la peine au crime, les assassins doivent connaître pire encore. De fait, une description anticipée du Jugement dernier, à la fin des *Tragiques*, rétablit l'équilibre : « Des-jà l'air retentit et la trompette sonne,/ Le bon prend assurance et le meschant s'estonne.¹⁸ » Les « beautés de Nature¹⁹ » se font accusatrices : « Pourquoi, diront les eaux/ Changeastes-vous en sang l'argent de nos ruisseaux ?²⁰ » Le feu des bûchers, les monts plantés de gibets, l'air empesté par les cadavres – la Création unanime demande « justice au Juge saint²¹ » et se retourne contre les monstres qui l'ont dénaturée. « Au gouffre tenebreux » où Dieu les précipite, tout se confond en un « funebre mesler²² » : « le feu s'enfuit dans l'air, /

16 V, 437 et 439-440 (p. 213-214).

17 V, 705-708 (p. 220).

18 VII, 699-700 (p. 292).

19 VII, 767 (p. 293).

20 VII, 777-778 (p. 294).

21 VII, 774 (p. 294).

22 VII, 892, puis 930 (p. 297). Et 929-930, pour la citation suivante.

L'air en l'eau, l'eau en terre ». Et nul espoir d'échapper à ce nouveau chaos :

Courez au feu brusler : le feu vous gelera ;
Noyez vous : l'eau est feu, l'eau vous embrasera.
[...] Criez après l'enfer : de l'enfer il ne sort
Que l'éternelle soif de l'impossible mort.²³

La justice divine existe : le dernier livre des *Tragiques* dénoue en certitude une promesse eschatologique présente dès le début, et confirmée tout au long du poème. Déjà la plainte de *Misères* (« Veux-tu long-temps laisser en cette terre ronde / Regner ton ennemi ?²⁴ ») s'apaisait dans les certitudes consolantes de la foi ; le martyr des huguenots, que détaille le quatrième Livre, est compensé par l'évocation, au sixième, des châtiments réservés à leurs persécuteurs. L'espoir d'une restauration, après le règne des monstres, confère aux *Tragiques* un dynamisme irrésistible, qui entraîne le lecteur de l'horreur à l'apaisement, et du scandale à la confiance ; s'il supporte les longs récits de la déraison sublunaire, c'est en sachant que ceux-ci seront inversés, au terme, par le triomphe de l'harmonie céleste : « Tout meurt, l'ame s'enfuit, et reprenant son lieu/ Exstatique se pasme au giron de son Dieu.²⁵ »

23 VII, 1017-1022 (p. 300).

24 I, 1293-1294 (p. 90).

25 VII, 1217-1218 (p. 304). Ce sont les deux derniers vers du poème.

Lucain

César et Agrippa d'Aubigné racontent l'un et l'autre une guerre civile ; mais ils ne parlent pas de la même chose. Affaire de point de vue. Chez César, la guerre est à son niveau de signification le plus bas, ou le plus compact ; le récit de bataille rationnel ne tolère aucune réflexion, ne s'encombre d'aucun détail : à égale distance des petits faits vrais et des grandes idées générales, il se déploie sans bruit, dans un milieu sans parasites. D'Aubigné, à l'inverse, ne décrit que des actes brutaux, et veut savoir ce qu'ils signifient. Le récit pathétique ignore la clairvoyance moyenne du regard stratégique ; d'emblée excessif, il montre la guerre de près, et y réfléchit de loin. Il colonise les marges du récit rationnel, et désigne ainsi les limites où celui-ci s'enferme – la trop commode cécité dont il s'autorise.

Inquiéter César !

Submerger les minces certitudes du récit de bataille rationnel sous un flot d'images concrètes, d'indignations virulentes et de méditations majestueuses : tel fut déjà, avant *Les Tragiques*, l'intention de *La Pharsale* – cet autre livre « pour esmouvoir²⁶ ». Même urgence, chez l'un et l'autre poète. Lucain, en consacrant toute son énergie (et l'essen-

²⁶ *Les Tragiques*, « Au Lecteur », p. 35.

tiel d'une existence interrompue à vingt-cinq ans²⁷) à réécrire *La Guerre civile* de César, entendait dénoncer une imposture, et restituer au peuple romain le sens catastrophique d'une victoire que César confisqua pour sa seule gloire. Pour Lucain, la bataille de Pharsale est en effet la « scène primitive » de l'Empire – le carnage affreux et sanglant d'où il tire son origine. *La Pharsale*, inlassablement, s'emploie à restaurer un scandale que le récit de César avait occulté. Ce *retour du refoulé* impose tout à la fois une thématique brutale et une stylistique brute : la mort violente, ... mais aussi la violence des affects. S'étonnera-t-on que D'Aubigné, « en un siècle [...] où la différence du vrai et du mensonge est comme abolie, où les mains des ennemis de l'Eglise cachent le sang duquel elles sont tachées sous les présents, et leurs inhumanités sous la libéralité²⁸ », ait retrouvé, pour donner une voix à la cause huguenote, la virulence polémique du récit lucanien ?

« Nous chantons [...] le crime devenu un droit, un peuple puissant tournant son bras victorieux contre ses propres entrailles²⁹ » : les premiers vers de *La Pharsale* déterminent un horizon d'intelligibilité très général, où les nombreuses péripéties du

²⁷ Lucain (39-65) fit partie de la conjuration de Pison ; Néron lui intima l'ordre de se donner la mort. *La Pharsale* (huit mille vers, dix Livres) est la seule de ses oeuvres qui nous soit parvenue.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ Lucain, *La Guerre civile* (texte établi et traduit par A. Bourgery), Les Belles Lettres, 1927 (2 tomes). Toutes mes citations réfèrent à cette édition, selon le système suivant : indication du Livre et des vers, puis du tome et de la page. Ici : I, v. 2-3 (1, p. 1).

récit à venir sont assurées de trouver chacune leur signification ultime et simplifiée. La moralité, ici, précède la fable, en donne d'avance le sens et le ton. A peine posée, l'antinomie du crime et du droit se singularise : une allégorie la reformule, qui lui imprime un tour macabre. Cette figuration de la guerre civile comme suicide est sans doute topique ; elle n'en témoigne pas moins, à l'orée de *La Pharsale*, d'une intention communicative première, d'une commotion fondatrice : la guerre est d'une sauvagerie qui passe l'imagination... et la sollicite sans trêve. Pour Lucain, la mort au combat n'est pas seulement une réalité statistique, une conséquence nécessaire et banale des affrontements armés ; elle en est l'événement essentiel, le scandale unique et incessant. Blessures et agonies abondent, dans *La Pharsale*, qui fixent l'attention sur des destins singuliers et misérables. Ces additions sont horribles et hébétantes. Se consolera-t-on jamais de la guerre *vue de près* ?

Le retour du concret

« J'aurais honte, devant les funérailles de l'univers, de gaspiller mes larmes pour des morts innombrables³⁰ ». Le récit, au moment où la bataille de Pharsale s'achève, se prolonge en élégie ; l'événement échappe à ses acteurs immédiats, à sa fureur circonstancielle ; il se propage vers le futur, par ondes concentriques – prend de l'ampleur et

30 VII, v. 617-618 (2, p. 73).

inscrit bientôt le devenir historique tout entier dans le cercle, maintenant élargi à l'univers, d'une fatalité impitoyable et sans recours :

cette bataille inflige aux peuples une blessure trop grave pour que leurs générations puissent les supporter ; c'est plus que des vies et des existences qui prennent fin, c'est pour toute la durée de l'univers que nous sommes abattus. Ces glaives triomphent de tous les âges pour les asservir.³¹

Dans les réverbérations lointaines de la bataille de Pharsale, le penseur déchiffre un destin. L'élévation méditative sèche ses larmes et lui fait honte d'une émotion devenue intempestive ; l'intelligence est requise d'approuver stoïquement l'ordre du monde qui s'impose à sa contemplation.

Il n'empêche. Au moment où *La Pharsale* prend ainsi ses distances, une vaste prétéition rappelle en détail les horreurs du combat, comme s'il s'agissait d'annuler, par provision, les effets d'une réflexion rassérénée : « J'aurais honte », prévient Lucain,

de chercher de qui les entrailles ont livré passage au fer meurtrier, qui foule ses parties vitales répandues sur le sol ; qui, le visage tourné vers l'adversaire, a de son souffle chassé en mourant le fer enfoncé dans sa gorge, qui s'affaisse sur le coup, qui est resté debout tandis que ses membres tombaient, quels sont ceux dont le fer a traversé la poitrine ou que la lance a cloué dans les plaines, quel sang a jailli des veines et, fendant l'air, est tombé sur l'armure de son ennemi, qui frappe la poitrine d'un frère et, pour pouvoir

31 VII, v. 638-641 (2, p. 74).

dépouiller un cadavre connu, en envoie au loin la tête coupée, qui lacère les traits de celui à qui il doit le jour et veut prouver aux spectateurs par une colère exagérée que celui qu'il égorge n'est pas son père³².

Ce tableau typologique de la mort violente résume nombre de scènes de *La Pharsale* et finit, comme s'il subissait leur attraction, par se singulariser à son tour : l'évocation, qui le clôt, d'un fratricide (puis d'un parricide), est trop circonstanciée pour être générique ; sa précision macabre l'alourdit, selon des lois de gravité propres au récit pathétique : rien, dans *La Pharsale*, qui ne soit lesté, qui ne *(re)tourne au concret*.³³

L'envers de l'histoire contemporaine

Mais la cruauté réaliste souligne, ici, une barbarie spéciale aux guerres civiles : en permettant le meurtre des proches, celles-ci autorisent le pire des actes – voire même le légitime. Car « ces monstruosité fratricides, que la Fortune, ministre des dieux, aurait admises dans la nuit aveugle des mêlées, c'est l'honneur qui les fit commettre.³⁴ » « Vous n'êtes spectateurs, dira d'Aubigné, vous êtes personnages³⁵ »... et devez prendre un parti. *La Pharsale*, ainsi, est un réquisitoire ; Lucain s'y montre constamment injuste, avec passion : il ennoblit Pompée (c'est la haute et tragique figure

³² VII, v. 619-630 (2, p. 73-74).

³³ L'expression, et le motif, appartiennent à un roman d'Yves Velan : *La Statue de Condillac retouchée*, Seuil, 1973.

³⁴ IV, v. 243-245 (1, p. 107).

³⁵ *Les Tragiques*, I, v. 170 (p. 63).

de l'idéal républicain) et noircit le portrait de César à plaisir. Ne croirait-on pas, dans cette harangue qu'il lui prête, entendre un chef de horde sadique et sanguinaire ?

Soldats ! [...] si je regarde en vous ces signes qui ne trompent jamais un chef, ces figures farouches, ces yeux menaçants, vous être vainqueurs. Je crois voir les fleuves de sang, les rois piétinés ensemble, le corps du Sénat dispersé et des peuples nageant dans un immense carnage. [...] Tant que les traits brilleront, ne vous laissez émouvoir par aucun scrupule pieux ni par la vue de votre père face à face ; brouillez par le glaive ses traits vénérables³⁶.

La victoire, pourtant, va au bandit, non à l'honnête homme ; elle assure le triomphe d'une injustice appelée à durer, comme nous avons vu. La bataille de Pharsale constitue ainsi « l'envers de l'histoire contemporaine³⁷ ». De même que les grandes fortunes et les grandes réputations balzacienne ont pour origine, assez généralement, quelque crime sordide et ignoré, l'Empire néronien dont Lucain éprouve le joug doit son existence, lointainement, à l'assassinat, par la crapule césarienne, de tout ce qui représentait à Pharsale les antiques libertés républicaines. « L'auteur des choses [...] a-t-il fixé pour l'éternité les causes qui déterminent tout, s'astreignant lui-même à cette loi³⁸ » ? Mais après Pharsale, où ces causes furent si évidemment mesquines – et cette loi, si résolu-

³⁶ *La Pharsale*, VII, v. 291-294 (2, p. 56-57).

³⁷ Pour reprendre le titre du dernier roman de Balzac (il parut, à titre posthume, en 1854).

³⁸ *La Pharsale*, II, v. 9-10 (1, p. 32).

ment cynique – la question est devenue dérisoire, sinon franchement humoristique. L'absurdité imbécile de l'Histoire est sans recours, et découragerait le stoïcien le plus morose. Est-ce donc que « rien n'est établi » ?

Le sort erre-t-il sans but et livre-t-il tout à ses caprices ?
Les choses mortelles sont-elles le jouet des hasards ?
Ah ! fais surgir à l'improviste tout ce que tu prépares ;
laisse l'esprit humain s'aveugler sur ses destinées ;
permets d'espérer à qui craint ³⁹.

Mais au poète qui se souvient, un siècle plus tard, de l'« interruption funèbre⁴⁰ » et brutale des destinées romaines, tout aveuglement est refusé ; reste, au défaut de l'espoir, la dénonciation.

Récits en miroir

« Diverses charges d'infanterie et de cavalerie eurent lieu ; le détail en appartient plus à l'histoire de chaque régiment qu'à l'histoire générale de la bataille, où des récits multipliés n'apporteraient que du désordre⁴¹ ». Napoléon, au moment de raconter la journée de Waterloo, écarte de propos délibéré tout ce qui appartient au « *quid obscurum* des batailles.⁴² » Sans doute y a-t-il « toujours un certain instant où la bataille dégénère en combat, se particularise, et

³⁹ II, v. 12-15 (1, p. 32).

⁴⁰ II, v. 17 (1, p. 32).

⁴¹ Napoléon, *Campagne de 1815*, p.173.

⁴² L'expression est de Victor Hugo ; elle sert de titre au 5^{ème} chapitre du 1^{er} Livre (*Waterloo*) de la 2^{ème} Partie des *Misérables*. (Voir *Œuvres complètes*, Club français du livre, 1967, tome 11, p. 263 ; et p. 264 pour la citation suivante.)

s'éparpille en d'innombrables faits de détail ». Napoléon, ni César, ne l'ignorent, ... mais n'en veulent rien savoir : car leurs récits doivent l'essentiel de leur efficacité à la distance soigneusement calculée, ni trop proche, ni trop lointaine, qu'ils entretiennent avec l'événement narré. Par instinct générique, le récit de bataille rationnel pratique une manière de cabotage perspectif prudent : il évite également la vision rapprochée, qui disperse l'action, et la vision éloignée, qui la perd – qui dissout l'événement militaire dans ses réinterprétations diplomatiques ou politiques.

Ce point de vue constamment *médiocre* prête ses limites à une vision elle-même fort étroite de la guerre. Le récit de type césarien obéit, pourrait-on dire, à un présupposé *technocratique* ; il ne s'intéresse qu'aux moyens, traite de la guerre comme d'un métier, et s'attarde volontiers dans la compagnie des chefs qui y ont excellé. C'est qu'il considère la guerre comme une affaire privée entre l'Histoire et les grands hommes qui en déterminent le cours. Des armées, des peuples entiers s'affrontent. Qu'on ne s'y trompe pas : ces boucheries sont des coulisses. Sur scène, le drame – toujours le même – se réduit au choc de deux Titans ; seuls les noms changent à l'affiche : César après Alexandre, en attendant Napoléon. Cette succession épelle et complète peu à peu le texte d'une Histoire résolument impériale qui donne raison aux vainqueurs, et n'admet d'autres acteurs que les héros dont les batailles lui colportent le renom.

Mais voici le récit pathétique : systématiquement idiot et constamment ému, fasciné par l'horreur multiforme dont il établit le catalogue, cédant tour à tour à l'indignation, à la pitié, au désespoir – il excède de toutes parts la sèche réserve des narrations rationnelles qui lui servent de repoussoir. C'est qu'il commence où elles finissent : par le malheur des vaincus. *Vae victis !* tel était le dernier mot d'une forme narrative exclusivement vouée à glorifier les grands chefs militaires. Le récit pathétique, à l'inverse, s'identifie à leurs victimes ; il plaint les armées, les peuples entiers, que l'*hybris* des hommes d'action livre au massacre ; l'indignation partisane s'efface devant une défaite plus générale : la guerre, en autorisant les pires régressions, annule l'Homme ; elle retire à l'espèce humaine le droit de penser sa propre dignité.

Pas de récits de guerre sans guerre des récits : ainsi, le récit pathétique est différent du récit rationnel, ... et lui en veut. C'est qu'il se conçoit – et le récit rationnel de même – comme un acte interprétatif global, totalitaire et sans dehors⁴³. Les deux formes narratives sont polaires ; elles incarnent un différend idéologique radical, définissent deux espaces axiologiques primaires et incompatibles. Aussi la guerre des récits existe-t-elle indépendamment des guerres dont elle constitue la polémique mémoire. L'Écriture prime le fait et plie

⁴³ C'est à dire comme une *Écriture*, au sens de Roland Barthes. Voir, dans *Le degré zéro de l'Écriture*, la section intitulée « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Œuvres complètes*, Seuil, 1993, t. 1, p. 145-149.

l'événement à sa loi : Pharsale peut (et doit !) s'accommoder de Lucain comme de César. Et si *Les Tragiques* ressemblent à *La Pharsale*, malgré la disparité considérable des époques et des situations, c'est, à l'inverse, que l'un et l'autre poème occupent *la même place* – se tiennent au même carrefour d'humeurs, d'images, de jugements et de principes.

CHAPITRE 8

UN RÉCIT HYBRIDE (HENRY DUNANT)

Le récit impérial s'édifie glorieusement à l'intersection de l'Histoire et du Génie : rencontre sublime et sans reste. Le grand général signifie son époque exhaustivement ; il l'incarne, elle s'épuise en lui. Vertigineuse « chute d'intelligence » ! commente Michelet. « L'histoire, ici, semble tombée dans un gouffre. Des grands sujets généraux, collectifs, des idées, des masses populaires, elle tombe à l'individu, à la biographie » ... avec cette conséquence que le temps historique, sommé de se fondre dans l'accident d'une destinée privée, disparaît, est escamoté : cela seul « suffirait à rendre fou » !

Kant a très bien dit que certaines notions, *l'espace et le temps*, sont mêlées à toutes nos idées et en sont le *substratum*. Si la notion de l'espace nous échappait, par exemple, nous serions aliénés. Nous sommes obligés pour tout être, tout acte et tout mouvement, de supposer que tout cela existe ou se passe *en un lieu*. Quant au *temps*, il en est de même. Eh bien, supposez qu'on nous dise au lendemain de la Terreur, et quand nous en sommes encore abasourdis : « Savez-vous ? le *temps* est mort ! il a péri ! »

[...] — Adieu science, idées, nation, adieu Patrie !...
Tout cela est ajourné. Je vais m'occuper... d'un
homme¹.

Italiques et ponctuation émotive en cascade disent assez combien Michelet, à l'orée de son *Histoire du XIX^e siècle*, est estomaqué par l'impérieuse outrecuidance de Napoléon : dernier venu dans l'auguste théorie des éternels Matamores, Napoléon n'en sera pas le moins zélé ; mais aussi, le bruit de ses batailles doit le précéder avantageusement « au tribunal de César, d'Alexandre et de Frédéric² », devant lequel il brûle de briller !

Peut-il ignorer cependant que des témoins à charge déboutent chaque jour les arrêts de ce tribunal prévenu et complaisant ? Les poètes des récits pathétiques furent les premiers à gravir les flancs de l'Olympe martial :

Dieux, vous ne savez pas ce que c'est que le monde ;
Dieux, vous avez vaincu, vous n'avez pas compris.³

Comme la satire de Victor Hugo, ils ont fait valoir, en des réquisitoires abrupts et virulents, le temps des hommes – les « grands sujets généraux, collectifs » qui lui donnent sens, mais aussi l'action des « masses populaires », où il trouve son rythme propre et son vrai visage.

1 Michelet, *Histoire du XIX^e siècle*, p. 219-220.

2 Tel était le sous-titre, on s'en souvient peut-être, de la *Vie politique et militaire de Napoléon* de Jomini.

3 Victor Hugo, « Le Satyre », dans *Poésie II, Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 750.

Pour étayer leur cause, ces avocats passionnés du genre humain pourront invoquer bientôt les voix qui s'élèvent, de plus en plus nombreuses, des mornes abattoirs ignorés dont l'Histoire impériale nourrit ses mensonges. Là aussi, des individus ont rencontré l'Histoire ! C'est le même spectacle que celui dont se délectent les Olympiens, mais tel qu'en lui-même un homme sans qualités le change... Vue des coulisses, dans le voisinage dégrisant de la boue et du sang, des chevaux éventrés et des corps suppliciés, la grandiose étreinte du Génie et de l'Histoire prend un tour histrionnesque : elle est non seulement déplacée, mais obscène. Aussi la pudeur commande-t-elle de baisser les yeux. Ce *détour du regard vers le bas* – c'est ce qui va nous occuper désormais.

Myself at Solferino ?

Simple touriste, entièrement étranger à cette grande lutte, j'eus le rare privilège, par un concours de circonstances particulières, de pouvoir assister aux scènes émouvantes que je me suis décidé à retracer. Je ne raconte dans ces pages que mes impressions personnelles : on ne doit donc y rechercher ni des détails spéciaux, ni des renseignements stratégiques qui ont leur place dans d'autres ouvrages.⁴

Le contrat narratif esquissé dans ces quelques lignes est explicitement modeste. Henry Dunant, à l'orée de sa relation, confirme l'horizon d'attente

4 Henry Dunant, *Un souvenir de Solferino*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Poche Suisse », 1986, p. 4-5.

créé par le titre qui la coiffe. *Un souvenir de Solfé-rino* : l'article indéfini souligne la relativité du propos ; c'est un témoin parmi d'autres qui prend la parole – « un simple touriste » qui distrait de son keepsake, à l'attention des amateurs de pittoresque militaire, quelques croquis pris sur le vif. Ainsi Constantin Guys, quelques années plus tôt, envoyait-il quotidiennement des dessins de la guerre de Crimée à l'*Illustrated London News* : « Quel est ce cavalier, aux moustaches blanches, d'une physionomie si vivement dessinée, qui, la tête relevée, a l'air de humer la terrible poésie d'un champ de bataille, pendant que son cheval, flairant la terre, cherche son chemin entre les cadavres amoncelés, pieds en l'air, faces crispées, dans des attitudes étranges ? Au bas du dessin, dans un coin, se font lire ces mots : *Myself at Inkermann*.⁵ »

Subjectivité émue du regard, notation spontanée des instants : telle est la modernité de Constantin Guys. Mais « les annales de la guerre » consignées par Henry Dunant restent fort éloignées de l'esthétique baudelairienne dont, implicitement, elles se réclament. *Myself at Solferino* ? Sans doute, si l'on ne regarde qu'au fait. Mais le texte ne suit pas, que d'anciens modèles narratifs entravent et intimident. Rien de moins singulier, par exemple – de plus tonitruant et de plus propagandiste – que l'ouverture en fanfare d'*Un souvenir de Solfé-rino* :

⁵ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. 2, p.702.

La sanglante victoire de Magenta avait ouvert la ville de Milan à l'armée française, et porté l'enthousiasme des Italiens à son plus haut paroxysme ; [...] Le lendemain, l'empereur Napoléon entra triomphalement dans la même ville, au milieu de l'ivresse de tout un peuple [...] ⁶.

Et l'évocation de la journée de Solfé-rino s'inscrit dans une chronologie *parlante*, à laquelle une météorologie prévenante prête heureusement la main. C'est « avant les premières lueurs du jour, [...] vers trois heures du matin » que les armées s'ébranlent ;

à six heures le feu est sérieusement engagé. Les Autrichiens s'avancent, dans un ordre parfait. [...] la garde française offre un spectacle vraiment imposant. Le jour est éclatant, et la splendide lumière du soleil d'Italie fait étinceler les brillantes armures des dragons, des guides, des lanciers et des cuirassiers ⁷.

Cette lumière matinale est la promesse d'une journée « chaude » ; l'ardeur des combattants fournit à la canicule son pendant moral : égale chaleur, dans la plaine et dans les cœurs. C'est donc naturellement « pendant la chaleur torride du milieu du jour que les combats qui se livrent de toutes parts, deviennent de plus en plus acharnés ». Mais une brise métaphorique rafraîchit les combattants à point nommé, et renouvelle leur ardeur :

« Il semblait que le vent nous eût poussés », disait pittoresquement un simple petit soldat de la ligne, pour

⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 6. Citations suivantes, p. 7 et p. 22 ; puis p. 23-24.

donner l'idée de l'entrain et de l'enthousiasme de ses camarades à se jeter avec lui dans la mêlée.

Un orage bien réel, qui éclate vers le soir, se chargera de doucher ces élans martiaux et de mettre un terme aux combats :

d'épais nuages couvrent tout à coup l'horizon, le vent se déchaîne avec fureur, et il enlève dans l'espace les branches des arbres qui se brisent. [...] vers cinq heures, l'acharnement est suspendu, de part et d'autre, par des torrents de pluie, par la grêle, les éclairs, les tonnerres et par l'obscurité qui envahit le champ de bataille.

Snobisme réflexe

Dans ce cadre ferme, où le temps qu'il fait répond scrupuleusement au temps qui passe, des balises adverbiales se fichent – « ici », « là », « plus loin » – qui organisent l'espace et fixent l'attention sur des détails singuliers : « un pauvre blessé a la mâchoire emportée [...] les cervelles jaillissent, les membres sont brisés et broyés ». Mais ces éclats de pathos lucanien sont ponctuels, et le point de vue touristique dilue l'indignation qu'ils pourraient susciter : deux pages plus loin, sur « les hauteurs qui voisinent Castiglione », le lecteur se retrouve confortablement installé aux côtés d'un « spectateur » tout à la fois curieux et détaché, qui s'essaye, en amateur, au coup d'œil impérial :

s'il ne peut suivre exactement le plan de la bataille, il comprend cependant que c'est le centre des troupes

alliées que les Autrichiens cherchent à enfoncer [...] ; il devine les efforts de l'empereur des Français pour relier les différents corps de son armée [...]⁸.

Moins stratège, à vrai dire, que snob, ce spectateur ! Qui saisit le prétexte du « sanglant théâtre » dont il fut témoin pour briller dans un genre éminemment parisien — le potin mondain — auquel la gravité militaire imprime, pour l'occasion, quelques accents mélodramatiques. Les forces combattantes, dans la relation de Dunant, s'effacent discrètement ; la piétaille cède le pas à ses chefs, qui défilent un à un, Français et Autrichiens confondus – car le Gotha a ses raisons, que le patriotisme ne connaît pas – pour venir se figer dans des vignettes d'un héroïsme convenu : par exemple,

le général de Ladmirault a l'épaule fracturée par une balle : c'est à peine si cet héroïque blessé consent à se laisser panser [...], et malgré la gravité de sa blessure, il retourne à pied au combat où il continue à animer ses bataillons, lorsqu'une seconde balle l'atteint à la jambe gauche.⁹

Et voici, après le général Dieu, « blessé mortellement », le général Douay, « blessé non loin de son frère, le colonel Douay, qui est tué » – le chef de bataillon Hébert,

tué en s'engageant au plus fort du danger pour empêcher la perte d'une aigle ; renversé et foulé aux pieds

⁸ *Ibid.*, p. 11. Citations précédentes, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 13. Citations suivantes, p. 13, puis p. 14-15.

il trouve encore la force de crier aux siens avant de mourir : Courage, mes enfants !

Mêmes hauts faits, du côté autrichien, qu'une élégante rafale de noms, de titres et « d'épithètes strictement conventionnelles¹⁰ » impose à l'attention mondaine : ainsi,

Charles de Windisch-Graetz, vaillant colonel autrichien, [...] infortuné prince, noble et généreux héros, brave une mort certaine, et quoique blessé mortellement, il commande encore.

Il ne le cède en rien aux « lieutenants-feldmaréchaux comte de Crenneville et comte Palffy » ou, « dans le corps d'armée du baron de Veigl, [au] feld-maréchal Blomberg et [à] son général-major Baltin ». Tous – et le baron Sturmfeder, le baron Pidoll, le colonel de Mumb – sont gravement blessés ou « tombent vaillamment ».

Descriptions pittoresques

Est-ce ici, comme le suggère Denis de Rougemont dans sa Préface, l'effet d'une « secrète et profonde ironie¹¹ » ? Dunant n'évoquerait la « guerre telle qu'on la conte » que pour mieux faire surgir en contraste la guerre « telle que je l'ai vue... ». Ce passage par « les clichés obligés du récit militaire [...] assure l'auteur, dès le départ, d'une audience

¹⁰ *Ibid.*, Préface de Denis de Rougemont, p. VIII. Citations suivantes, p. 15-16.

¹¹ *Ibid.*, Préface, p. IX et p. VIII.

sympathique auprès des [...] grandes dames de toute l'Europe » : *captatio* nécessaire, si le but consiste, comme chez Balzac, à rendre les marquises pensives. Pourquoi avoir relaté à leur intention « tant de scènes de douleur et de désolation » ?

A cette question toute naturelle qu'il nous soit permis de répondre par une autre question :

N'y aurait-il pas moyen, pendant une époque de paix et de tranquillité, de constituer des sociétés de secours dont le but serait de faire donner des soins aux blessés, en temps de guerre, par des volontaires zélés, dévoués et bien qualifiés pour une pareille œuvre ?¹²

Qu'*Un souvenir de Solférino* ait rendu les marquises pensives serait peu dire : la création de la Croix-Rouge fut, on le sait, une conséquence directe de sa publication. Mais n'imaginons pas, à l'origine de ce succès, une narration rompue à l'art de calculer ses effets. Les vertus de la relation de Dunant sont plus ingénues, et l'écrivain qui s'y met à l'œuvre est le contraire d'un roué : maladroit, tâtonnant, il subit son récit plus qu'il ne le conduit. Ainsi, les contraintes entropiques de la narration césarienne lui ont « soufflé » son récit de bataille. Et c'est au tour maintenant de la description pittoresque de lui voler son regard : rien de moins moins *vu*, en effet, que les « choses vues » consignées par Henry Dunant au lendemain de la bataille. Le « spectacle [...] affreux » qu'éclaire « le soleil du 25¹³ » est ainsi balisé d'épithètes morales – « malheureux bles-

¹² *Ibid.* p. 101.

¹³ *Ibid.*, p. 30. Les citations suivantes figurent dans les p. 31 à 33.

sés », « infortunés », « scènes déplorables » – qui bloquent l'horreur singulière des détails dans la familiarité d'une signification convenue. Le spectacle s'anime-t-il ? Ce sera sous haute surveillance générique, alors, et précédé d'indications de régie qui en vieillissent préventivement les surprises : aux « scènes déplorables » succèdent « des drames solennels et des épisodes pathétiques ». En point d'orgue, Dunant va même jusqu'à construire un petit roman synthétique de son invention, aussi larmoyant que macabre. Qu'on en juge :

Un fils, idole de ses parents, élevé et soigné pendant de longues années par une tendre mère qui s'effrayait à sa moindre indisposition ; un brillant officier chéri de sa famille, qui a laissé chez lui sa femme et ses enfants ; un jeune soldat qui, pour entrer en campagne, a quitté sa fiancée et presque toujours sa mère, des sœurs, son vieux père, le voilà étendu dans la boue, dans la poussière et baigné dans son sang ; sa mâle et belle figure est méconnaissable, le sabre ou la mitraille ne l'ont pas épargné : il souffre, il expire ; et son corps, objet de tant de soins, noirci, gonflé, hideux, va être jeté, tel quel, dans une fosse à peine creusée, il ne sera recouvert que de quelques pellées de chaux et de terre, et les oiseaux de proie ne respecteront pas ses pieds ou ses mains, sortant du sol détrempé et du talus qui lui sert de tombeau !¹⁴

Récit personnel

« Pendant les journées du 25, du 26 et du 27, que d'agonies et de souffrances !¹⁵ » Dunant s'apprête à

¹⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48 ; citation suivante, p. 49.

brosser le tableau des infirmeries improvisées, après la bataille, « sur les dalles des hôpitaux ou des églises de Castiglione » ; bientôt les grandes masses sont indiquées, dans la tonalité d'un pittoresque macabre ; mais des cris, soudain, déchirent le tableau en train, et crèvent la toile des représentations convenues :

Des jurements, des blasphèmes et des cris qu'aucune expression ne peut rendre, retentissent sous les voûtes des sanctuaires. « Ah ! Monsieur, que je souffre ! me disaient quelques-uns de ces infortunés, on nous abandonne, on nous laisse mourir misérablement, et pourtant nous nous sommes bien battus ! »

Interpellé vivement, le « simple touriste » est comme aspiré à l'intérieur du décor qu'il est en train de planter : *non plus étranger* – « entièrement étranger à cette grande lutte », comme il s'en flattait – *mais au centre* ! Et requis par des urgences élémentaires – donner à boire, panser, écouter, consoler :

Ici est un soldat, entièrement défiguré, dont la langue sort démesurément de sa mâchoire déchirée et brisée ; il s'agite et veut se lever, j'arrose d'eau fraîche ses lèvres desséchées et sa langue durcie ; saisissant une poignée de charpie, je la trempe dans le seau que l'on porte derrière moi, et je presse l'eau de cette éponge dans l'ouverture informe qui remplace sa bouche.¹⁶

Recruté par la contingence impérieuse de l'événement, l'esthète, inopinément, se retrouve homme de bonne volonté. Le voici précipité dans les tâches

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

utiles, accaparé tout entier par le souci d'être charitable et efficace. Cette mobilisation ne sera pas sans effets, quelques années plus tard, sur le récit où Dunant la rappelle. Pour mettre en scène le rôle actif et secourable qu'il joua lui-même sur le théâtre des opérations militaires, la posture du chroniqueur mondain, qu'il avait adoptée jusqu'alors, s'avère inopérante – pire, déplacée. Un nouveau registre narratif, celui de la relation factuelle, se propose alors, qui endigue la remémoration dans le lit strict de l'événement singulier. En devenant le héros d'un récit personnel, le narrateur du *Souvenir de Solférino* est conduit comme naturellement à réduire les crues de la rhétorique grandiloquente : s'appliquant à ne rien dire qu'il n'ait fait lui-même, ou dont il n'ait été le témoin, Dunant se trouve soudain soumis aux contraintes et aux vertus d'une narration *à l'étiage*.

Sans doute trouve-t-on encore, dans la seconde moitié d'*Un souvenir de Solférino*, des « tableaux lamentables », des « scènes de douleur et de désolation »¹⁷. Mais la manière, « minutieuse et désespérante », est neuve : les tableaux et les scènes ne sont plus « traités » de façon à pouvoir être bouclés économiquement dans les cadres *a priori* du mélodrame ou du pittoresque ; ils sont laissés à eux-mêmes, dorénavant – tableaux et scènes *de rencontre*, ouverts sur la contingence de la réalité factuelle, qui est peu phraseuse :

17 *Ibid.*, p. 101.

Un jeune caporal d'une vingtaine d'années, à la figure douce et expressive, nommé Claudius Mazuet, a reçu une balle dans le flanc gauche, son état ne laisse plus d'espoir, et il le comprend lui-même, aussi après que je l'ai aidé à boire il me remercie et les larmes aux yeux il ajoute : « Ah ! Monsieur, si vous pouviez écrire à mon père, qu'il console ma mère ! » Je pris l'adresse de ses parents, et peu d'instant après il avait cessé de vivre.¹⁸

« Pourquoi se diriger à droite, tandis qu'à gauche, il y en a tant qui vont mourir sans un mot amical ? » Dans le tohu-bohu des sollicitations contradictoires, il faut choisir, être injuste ; l'action, qui renouvelle l'énergie, anesthésie les émotions, les simplifie parfois jusqu'à l'indifférence : les « mille tableaux de cette formidable et auguste tragédie » sont plus présents que jamais... mais « on ne s'[en] affecte plus [...], on [les] envisage presque froidement ». Et si « le cœur se brise parfois », c'est parce qu'« un fait isolé, un détail inattendu », surgi « tout à coup » de la masse des événements, « va directement à l'âme » pour y ébranler « toutes les fibres les plus sensibles de notre être ». On ne saurait mieux dire que cette âme, ce cœur, sont désormais à nu. La protection filtrante des conventions rhétoriques est inopérante lorsque la réalité, soudain, vole en éclats ; les émotions du narrateur se retrouvent ainsi au diapason du récit personnel où il recueille, loin des grandes orgues de l'héroïque ou du pathétique, la substance singulière de son expérience.

18 *Ibid.*, p. 54. Citations suivantes, p. 59 et 60.

L'indéfini

A Solférino, un individu, le premier venu, a rencontré l'Histoire ; mais faute de savoir comment en rendre compte, il a failli rater la rencontre ; un peu plus, et il ne se rendait même pas compte qu'elle avait eu lieu ! C'est que, ce lieu, il lui fallait d'abord en découvrir, puis en assumer le caractère foncièrement *indéfini*. Nul modèle, dans l'écriture impériale, pour en aménager les contours : celle-ci ne prévoit que des rencontres au sommet ! En descendre n'est pas facile ; c'est renoncer aux anciens parapets, au *suave mari magno*, au confort perspectif de la catastrophe vue de loin. Mais à la fin, Henry Dunant, *nolens volens*, est quand même descendu ; il s'est arraché à la fascination des panoramas reçus pour se frayer un chemin – le sien, aléatoire, de témoin direct – dans l'immédiateté confuse de l'événement. Cette mise en route retardée débouche sur un texte hybride, où le souvenir de Solférino, momifié dans les formes définies de la narration impériale, triomphe d'abord. Mais c'est bien *un* souvenir, subjectif et partiel, que rapporte la deuxième partie d'*Un souvenir de Solférino*. L'article indéfini du titre choisi par Dunant trouve et prouve ici sa justesse.

Mais aussi, parce qu'il se situe à la croisée des chemins et des regards, *Un souvenir de Solférino* est un texte constitutivement indéfini : il « laisse parler en lui simultanément, ou du moins successivement, les deux langages de la guerre, celui de la gloire intelligente et celui de l'horreur imbécile,

celui du panache bavard et celui de l'indicible atrocité¹⁹ » – témoignant ainsi, sur le vif, d'une *gêne* essentielle dont le récit de guerre moderne ne cessera de vouloir se déprendre.

19 Etienne Barilier, correspondance avec l'auteur.

CHAPITRE 9

PÉDAGOGIE DU POINT DE VUE

Batailles peintes (Claude Simon)

On s'en souvient : la bataille de Pharsale, dans *La Bataille de Pharsale*, n'a pas eu lieu. La tentative de localiser la plaine où César et Pompée s'affrontèrent s'y est enlisée au cours d'un voyage hasardeux et cahotant, placé sous le signe de l'aspirine. Nul monument, dans le paysage thessalien, pour attester l'Histoire, mais ceci plutôt (et par exemple), au bord d'un champ de coton : « une vieille moissonneuse-lieuse Mac Cormick démantibulée et rouillée à demi renversée un enchevêtrement de tringles de roues dentelées et de tubes hérissé de pointes de tiges cassées »¹. Sur les lieux de la quête poursuivie par le narrateur, cette ruine moderne emblématise la vanité de toute *libido verificandi*. N'est-il pas naïf de penser qu'une vadrouille dans le terrain fera revivre les mots de la version latine, lorsque l'imagination a

¹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, p. 36.

échoué à les ressusciter ? Et faut-il mortifier le texte de César parce que l'expérience guerrière des narrateurs simoniens ne le confirme pas ?

Voyage culturel

La Route des Flandres (1960), où cette expérience est rapportée pour la première fois avec ampleur, et *La Guerre civile*, qui lui sert de repoussoir dans le dispositif réflexif mis en place par *La Bataille de Pharsale* (1969) – ces deux relations n'auraient-elles vraiment rien à se dire ? Ce serait négliger cet autre voyage, rapporté dans la Troisième partie de *La Bataille de Pharsale*, qui instaure entre Simon et César un dialogue indirect, grâce à la peinture. Le protagoniste de ce nouveau récit de voyage est désigné par O. O. comme objet : le narrateur se met en scène, ici, à la troisième personne, à distance de lui-même. Mais aussi, O. comme observateur : car le passager qui tend maintenant au contrôleur « un petit carnet où chacun des feuillets correspond à un trajet : PARIS-FIRENZE, FIRENZE-AREZZO, AREZZO-FIRENZE, FIRENZE-WIEN, WIEN-MÜNCHEN, MÜNCHEN-PARIS »² ne voyage pas par caprice, comme son itinéraire le laisserait suggérer, mais par étude. Il lui faut, pour les besoins d'un essai en cours, « revoir certaines peintures ».

Ce scénario confortable actualise une intention romanesque « classique », qui diverge de la manière

² *Ibid.*, p. 190. Citation suivante, p. 192.

re simonienne ordinaire, ample et sinueuse. « Repartir, reprendre à zéro »³ lisait-on ainsi au début de la section précédente (intitulée O, justement) : Simon, avec une raideur pédantesque affichée, y proposait une réécriture *more geometrico* des premières pages de *La Bataille de Pharsale*. Tenons compte de cet éclairage caricatural : il signale, en soulignant le trait, la volonté de recollection logique qui est à l'œuvre dans le troisième volet du roman ; la phrase brève domine dans cette Partie, significativement intitulée « Chronologie des événements ».

L'ambiance narrative qui accueille le périple du critique d'art O. est ainsi à l'opposé de celle où baignait le voyage du narrateur à Pharsale : le confort ferroviaire, le billet établi à l'avance, l'intention studieuse fournissent cette fois-ci un cadre sécurisant, et laissent augurer une quête promise au succès. A preuve, l'essai lui-même, qui devait en être l'aboutissement : celui-ci existe. Sans doute le lecteur ne le savait-il pas alors, mais il l'a eu sous les yeux cent pages plus haut, tandis qu'il lisait la section « Bataille »⁴, au début de la Deuxième partie du roman. Encore l'« essai sur la peinture » incorporé à *La Bataille de Pharsale* cache-t-il bien son jeu. Rien n'avertit le lecteur que les scènes de bataille dont il lit les descriptions « sont l'œuvre d'un peintre, le mot « tableau » n'apparaît que plus loin, aucun nom d'auteur n'est livré pour l'instant »⁵. Seuls des indices indirects (une

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ Elle occupe les pages 101 à 122 de *La Bataille de Pharsale*.

⁵ Jean Rousset, « La guerre en peinture : La Bataille de Pharsale », dans *Passages, échanges et transpositions*, José Corti, 1990, p. 169.

insistance particulière sur les notations de couleurs, par exemple) permettent de déceler progressivement une référence picturale dans ces pages qui affichent les allures innocentes d'un récit chronologique.

Tableaux de bataille

Paix matinale : dans l'aube bleutée et transparente, des hampes, des étendards aux couleurs suaves se détachent du ciel. Comme suspendus à ces accessoires, des guerriers s'affrontent dans un espace réduit :

On dirait des gens obligés de se battre dans un couloir [...], ou plutôt entre deux plaques de verre tellement rapprochées qu'à la fin ils semblent pris, immobilisés tels quels, comme ces animaux ou ces objets enfermés dans un bloc de plexiglas.⁶

Mais voici que la journée touche à sa fin. Dans le soir incertain et phosphorescent, l'espace réservé aux combattants a gagné en profondeur ; « on peut voir s'échelonner en profondeur les pieds des chevaux et des fantassins qui sont aux prises »⁷ ; des lointains s'ouvrent, où d'autres groupes, d'autres lances se profilent. Mais tous ces « élégants et barbares condottieri » manquent singulièrement de naturel. Ne dirait-on pas, plantés sur « le sol [...] artificiellement damé d'une place ou d'un théâtre »,

⁶ *La Bataille de Pharsale*, p. 104.

⁷ *Ibid.*, p. 107. Citations suivantes, pp. 116, 107, 109.

des figurants « chargés, faute de place, moins d'accomplir des actions que de les suggérer » ?

Nouvelle aube, nouvelle perspective. La description, cette fois, « procède par vue panoramique : dans un vaste paysage accidenté, des armées microscopiques se meuvent au loin »⁸ et se fondent convulsivement dans la nature. « Montagnes, multitudes furieuses se mêl[en]t dans un ensemble en quelque sorte cosmique, quelque maelström »⁹ au centre duquel le contemplateur, tandis que la lumière du soleil est entre-temps devenue aveuglante, va se trouver lui-même précipité : « moi non plus étranger, spectateur [...], mais maintenant au centre de ce malstroëm : l'espace, l'air lui-même tourbillonnant, furieux ».

En réalité, ces deux récits de bataille sont un artefact narratif ; ils proposent le soutien d'une intrigue à la description de quatre tableaux distincts (ceux-là mêmes qu'O. était allé revoir pour son essai). Piero della Francesca, Ucello, puis Breughel et Poussin¹⁰ sont successivement convoqués, dont les œuvres s'ordonnent au « fil de ce qui est, à mots couverts, une démonstration : la libération graduelle des figures à l'intérieur d'un

⁸ Jean Rousset, *op.cit.*, p.170.

⁹ *La Bataille de Pharsale*, p. 114, puis p. 116.

¹⁰ Il s'agit, dans l'ordre, des œuvres suivantes : *La défaite de Cosroës* (fresque), Arezzo ; *La bataille de San Romano*, Florence ; *La bataille de Guilboa*, Vienne ; *La victoire de Josué*, Moscou (mais le tableau fut à Paris lors de la rétrospective Poussin, en 1960). J'emprunte ces renseignements, ainsi que la citation suivante, à Jean Rousset, *op. cit.*, p. 169 et 170.

espace clos », jusqu'au moment, extrême et paradoxal, où le spectateur sera lui-même « aspiré à l'intérieur du spectacle qui l'englobe ».

Dialogue du peintre et de l'auteur

Le retour à Paris – et à Poussin – après le voyage vers d'autres représentations picturales de la guerre, correspond simultanément à l'éveil progressif, en contrepoint, de l'expérience immédiate, subjective, et aveuglante de la débâcle de quarante, telle que l'avait relatée *La Route des Flandres*. En effet, tandis que la section « Bataille » fait défiler les tableaux, des collages, signalés par l'italique, interrompent de plus en plus souvent et de plus en plus longuement l'exercice de critique picturale. Cet accompagnement dialogique change avec chaque tableau ; il redouble et approfondit l'enseignement qui se dégageait de leur description successive.

Avec Piero, peu d'interpolations, celles-ci courtes, et ce sont les renvois à César qui dominent. Avec Uccello, les interruptions se font plus longues ; une encore est de César. Les autres, par fragments, renvoient à une expérience de guerre racontée à la première personne où le lecteur reconnaît bientôt la scène de l'embuscade qui est au centre de *La Route des Flandres*. Cette scène prend de plus en plus d'ampleur, et occupe exclusivement la place lorsqu'on passe à Breughel. Le parcours dans l'histoire de l'art est confirmé par le parcours des interpolations. Ces passages en italiques l'expérimentent *in*

situ, pourrait-on dire : progressivement le récit césarien s'efface au profit d'une narration proprement simonienne. C'est comme si le parcours esthétique pictural libérait cette narration peu à peu, et finissait par lui accorder l'*imprimatur*.

« Les guerriers de della Francesca s'assommant immobiles avec des gestes lents « téléphonés » comme on dit dans l'argot de la boxe »¹¹ proposent le modèle d'une narration sans espace, enfermée dans sa spécialité. Dans cette théâtralisation convenue, l'irruption chez Uccello d'un détail, « jambes claires d'un fuyard s'enfonçant dans la nuit », suffit à libérer l'imagination et à ouvrir en regard, dans le contrepoint italique, le souvenir de *La Route des Flandres*. Le fuyard d'Uccello est englouti bientôt dans la masse confuse de Breughel, où le dessin net des récits rationnels se perd dans une confusion que seule la métaphore peut dire. Vue de loin, la guerre, comme chez Agrippa ou Lucain, s'abîme dans un chaos absurde. Mais n'est-ce pas ce même fuyard que nous retrouvons chez Poussin, comme si nous avions été précipités brusquement à ses côtés, quelque part dans le gigantesque magma breughelien, puis non moins brusquement arrachés à notre anonymat et propulsés sur le devant de la scène, en gros plan ?

La victoire de Josué impose, avec éclat, une révolution perspective où l'écrivain peut reconnaître la confirmation de sa propre tâche. La guer-

¹¹ *La Bataille de Pharsale*, p. 163. Citation suivante, p. 110.

re, chez Poussin, n'est plus montrée, de loin ou de près (comme chez César ou Lucain) ; mais imposée de près – et surtout *du dedans* : donnée à éprouver dans la contagion d'une expérience esthétique qui transporte le spectateur loin de tout théâtre représentatif et l'installe, avec autorité, dans l'intimité de l'événement lui-même. Nous voici avec Fabrice à Waterloo !

Anecdotes et synecdoques (Chateaubriand)

La délégation du regard qui s'incarne dans le tableau de Poussin permet de construire une belle machine de guerre narrative. Dès Stendhal (en gros), l'adoption d'un point de vue interne, pour rapporter l'expérience de la guerre, se spécialise thématiquement par une promotion de l'incompétence : c'est à des *idiots* que les récits de guerre modernes aiment à confier l'exclusivité du témoignage. Les récits césariens, dès lors, n'ont plus qu'à ranger leur attirail de subtilités stratégiques : le souci d'expliquer les déconsidère. Et ce même souci complique les récits pathétiques d'une anxiété inutile ; avec tous ces Candides qui vont occuper désormais le devant de la scène, la question de l'intelligibilité de la guerre est devenue, littérairement parlant, sans objet...

Glorieux mensonges

Fabrice, à Waterloo, ne voit pas l'Empereur qui galope au milieu « des longues crinières pendantes que portaient à leurs casques les dragons de la suite¹² ». Quelques « maudits verres d'eau-de-vie », en troublant son regard, lui ont volé la vision béatifique de « cet homme marqué par le destin¹³ ». Ivresse emblématique : Fabrice, en fait, est étourdi de souvenirs littéraires, qui le fournissent d'abondance en modèles aussi chevaleresques qu'inadéquats. L'épopée l'aveugle. Il est persuadé, par exemple, qu'une « noble amitié »¹⁴ règne entre lui et quelques soldats de rencontre, ... mais voici que ceux-ci le dépouillent de son cheval : Fabrice ne se console pas « de tant d'infamie » et pleure « à chaudes larmes ».

Il défaisait un à un tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de la *Jérusalem libérée*. [...] La guerre n'était donc plus ce noble et commun élan d'âmes amantes de la gloire qu'il s'était figuré d'après les proclamations de Napoléon !

« J'eus le temps [...] de me souvenir de Fabrice del Dongo » : le héros de *La Corde raide*, reprenant ses esprits après une fusillade, songe fraternellement au héros de *La Chartreuse de Parme*.

12 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans *Romans*, tome 2, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952, p. 67. De même pour la citation suivante.

13 *Ibid.*, p. 50.

14 *Ibid.*, p. 68 (et p. 69, pour la citation suivante).

Ne participe-t-il pas comme lui, dans l'hébétude, « à une grande bataille dont on parlerait plus tard (mensongèrement), dans les livres d'histoire et dont la dactylo de New-York, hésitant sur le choix d'un cinéma, lirait tout à l'heure le récit (pas plus mensonger) dans le métro¹⁵ » ? L'aimable jeune fille, assurément, n'a pas lu César ; Fabrice, probablement oui. A défaut, il connaîtrait toujours les proclamations de Napoléon – ce qui revient à peu près au même¹⁶. Et Fabrice est grand consommateur du Tasse, de l'Arioste. Pour lui, l'énergie du style impérial n'est pas séparable de l'enthousiasme héroïque. Le mensonge rationnel des récits césariens s'allie au glorieux mensonge de l'épopée. Cette vulgate hybride, où l'intelligence stratégique se pare de vertus héroïques, se figera bientôt en stéréotype : elle envahit les journaux, colonise les livres d'histoire. La guerre est encerclée de mensonges. Aussi le trompe-l'œil baroque de Poussin, la focalisation interne stricte de Stendhal sont-ils des actes esthétiques militants ; ils requièrent une conversion du regard, un abandon déterminé des idoles où se complaisent, après Fabrice, les dactylos du Nouveau Monde¹⁷.

¹⁵ Claude Simon, *La Corde raide*, Minuit, 1947, p. 53.

¹⁶ ...ou vaut mieux, si l'on en croit Victor Cousin : « Le grand maître, au-dessus même de César, est Napoléon. César dessine, Napoléon peint et grave. » Voir *supra*, p. 74.

¹⁷ A celles-ci, nous joindrons bientôt leurs sœurs céliniennes, les « dames du Corps Expéditionnaire américain ». Voir *infra*, p. 243-244.

« un petit voyage en Allemagne »

Chateaubriand fut, l'espace d'un été, une manière de Fabrice. Même énergie, au départ ; et même désorientation, très vite, lorsque l'un et l'autre découvrent la réalité prosaïque de l'univers soldatesque. Fabrice, au moment de partir, ne tergiverse pas longtemps : à peine a-t-il eu vent du débarquement de Napoléon à Cannes, « Je pars, je vais rejoindre l'Empereur », annonce-t-il à la comtesse Pietranera, qui s'inquiète, non à tort : quelques jours plus tard, Fabrice est arrêté comme espion. « D'abord étonné, puis furieux, ne comprenant absolument rien à ce qui lui arrivait », le voici en prison pour un mois.

Quant à Chateaubriand, il imagine son enrôlement volontaire dans l'armée des Princes, en juillet 1795, comme une équipée aussi rapide que glorieuse, – simple parenthèse héroïque entre deux voyages : il revient d'Amérique à l'instant, s'est marié en hâte, et s'apprête déjà à repartir :

je n'avais à faire avant qu'un autre petit voyage en Allemagne : je courais à l'armée des Princes, je revenais en courant pour fendre la Révolution ; le tout étant terminé en deux ou trois mois. Je hissais ma voile et retournais au Nouveau-Monde avec une révolution de moins et un mariage de plus.¹⁸

Mais l'armée qu'il rejoint est peu faite pour le *Blitz-*

¹⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1951, tome 1, p. 302. Citations suivantes, p. 319, 317, 316.

krieg : c'est un arrière-ban hétéroclite, où le mélange des âges s'ajoute à la confusion des langues ; cet « assemblage confus d'hommes [...] jargonnant normand, breton, picard, auvergnat, gascon, provençal, languedocien » est mal équipé de surcroît, et manque de tout : « nos fusils de manufacture allemande, armes de rebut, d'une pesanteur effrayante, nous cassaient l'épaule et souvent n'étaient pas en état de tirer. » Incongruité moins grotesque, mais plus poignante (Chateaubriand en eut « les larmes aux yeux », se souvient-il) : les officiers de la marine qui ont rejoint l'armée des Princes. Ces « dragons de l'Océan » qui s'enfoncent « dans les boues de l'Allemagne » ressemblent, exilés et intempestifs, au cygne de Baudelaire. « Ils montaient le cheval consacré à Neptune ; mais ils avaient changé d'élément, et la terre n'était pas à eux. »

Disparate

La réalité militaire expérimentée par Chateaubriand ne présente pas de cadre dramatique fort ; elle « fuit », pourrait-on dire, et s'égaré dans des situations composites, des amalgames de hasard où le sérieux guerrier, chaque fois, en prend pour son grade. Une ironie discrète et constante nimbe ainsi les pages consacrées à l'épisode de la guerre des Princes. Voici par exemple l'évocation d'un arrêt à Trèves (la troupe est en route pour Thionville, dont il s'agit de faire le siège) ; Chateaubriand en profite pour aller voir les ruines :

Je m'asseyais, avec mon fusil, au milieu des ruines ; je tirais de mon havresac le manuscrit de mon voyage en Amérique ; j'en déposais les pages séparées sur l'herbe autour de moi ; je relisais et corrigeais une description de forêt, un passage d'*Atala*, dans les décombres d'un amphithéâtre romain, me préparant ainsi à conquérir la France.¹⁹

Le voisinage, ici, d'une jeune vierge touchante, de l'antique grandeur romaine, des espaces sauvages d'Amérique et d'une mâle énergie conquérante est à l'image de l'armée faite de bric et de broc que les Princes entendent aligner contre les troupes enthousiastes et soudées de Kellermann. Il manque à cette armée un principe unifiant ; de même, il manque à Chateaubriand le moyen d'opérer la recollection sensible et perspective d'une expérience marquée par l'éclatement et la discontinuité.

L'expérience immédiate de la guerre est impossible à dire de manière cohérente ; elle se morcelle, dans les quarante pages des *Mémoires d'Outre-Tombe* qui en font état, en une rhapsodie d'anecdotes, de contrastes ponctuels et d'aperçus synecdochiques que la lecture échoue à totaliser dans une intrigue militaire significative. Les événements dont il s'agit de rendre compte sont aléatoires en effet,

nous marchâmes la baïonnette en avant. Les assaillants se retirèrent je ne sais pourquoi. S'ils eussent tenus, ils nous enlevaient ;²⁰

¹⁹ *Ibid.*, p. 317.

²⁰ *Ibid.*, p. 322. Citations suivantes : p. 322, p. 323.

la mort de rencontre, brutale et capricieuse, se refuse à l'amplification pathétique,

la balle qui lui ôta la vie [au chevalier de La Baronnais], fit ricochet sur le canon de mon fusil et le frappa d'une telle raideur, qu'elle lui perça les deux tempes ; sa cervelle me sauta au visage ;

et des joliessees bucoliques, qui s'immiscent dans la séquence des opérations tactiques – combats ponctuels, vives escarmouches : le siège, maintenant, est mis autour de Thionville – relativisent, par contraste, la gravité à quoi prétend la chose militaire. Par exemple,

si les combats avaient lieu à l'aube, il arrivait que l'hymne de l'alouette succédait au bruit de la mousqueterie, tandis que les canons qui ne tiraient plus, nous regardaient bouche béante silencieusement par les embrasures.

Par contagion métonymique, « le chant de l'oiseau, en rappelant les souvenirs de la vie pastorale », a métamorphosé la batterie de canons en un troupeau de bovins placides et ahuris ; d'ailleurs ne dirait-on pas que ces cadavres alentour, « parmi des champs de luzerne en fleurs, ou au bord d'un courant qui baignait [leur] chevelure » sont leurs pâtres qui sommeillent ?

Son coupé

Mais voici sans transition – autre chose vue – « assise sur l'herbe qui ensanglantait sa robe », une Mélancolie effarée :

ses coudes étaient posés sur ses genoux pliés et relevés ; sa main passée sous ses cheveux blonds épars appuyait sa tête. Elle pleurait en regardant trois ou quatre tués [...] gisant autour d'elle.²¹

C'est Libbe dont il s'agit, « une sourde et muette allemande [qui] s'était attachée à mon cousin Armand et l'avait suivi. »

Elle n'avait point ouï les coups de la foudre dont elle voyait l'effet et n'entendait point les soupirs qui s'échappaient de ses lèvres quand elle regardait Armand [...] ; si le sépulcre ne renfermait que le silence, elle ne s'apercevrait pas d'y être descendue.

La pointe qui clôt l'anecdote – cette méconnaissance de la mort, faute de moyens sensoriels adéquats – emblématise une infirmité perceptive typique : nul témoin de la violence désordonnée de la guerre qui ne soit comme Libbe confronté à de purs « effets » bloqués en eux-mêmes, et comme réfractaires à toute contextualisation signifiante.

Bras coupé

Ainsi de ce bras, synecdoque absolue, et autre emblème :

– Oh, oh, regardez !... Quelle horreur !... Oh, oh, oh !... Nous avions bondi et regardions avec stupeur, à trois pas de Faval, planté dans l'herbe comme une grande fleur épanouie, un lys rouge, un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du

²¹ *Ibid.*, p. 332. De même pour les citations suivantes.

coude et dont la main encore vivante fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre.²²

L'événement a lieu « par une belle matinée du mois de juin », dans un secteur calme du front, tandis que l'escouade de Cendrars attend la soupe et devise paisiblement dans l'herbe haute du parapet, entre tranchée et barbelés ; entre la sérénité bucolique du cadre et la soudaineté brutale de la guerre, telle que l'irruption de ce bras la résume, le contraste, cette fois-ci, est inassimilable ; il demande, sous peine de folie, à être compris.

Les hommes devenaient fous.

– ... Parle, espèce d'idiot ! D'où vient cette main ?
Qu'est-ce que tu as vu ?...

Mais Faval ne savait rien. [...]

Il n'y avait pas eu un avion de la matinée, pas un coup de canon, pas une explosion proche ou lointaine. [...]

Il ne s'était rien passé.

Nous ne comprenions pas.

Cet instantané frénétique et traumatisant figure aux dernières pages de *La Main coupée* ; il y a valeur, tout à la fois, d'épilogue et d'apologue. Il décrit, sous la forme d'une énigme, le paradoxe d'une expérience inconcevable.

Pour qu'une expérience soit humainement concevable, il faut des faits – la guerre en est prodigieuse, et des plus indubitables. Mais il faut égale-

²² Blaise Cendrars, *La Main coupée*, « Folio », 1975, p. 409. (p. 409-410 pour la citation suivante.)

ment que ces faits acceptent de s'intégrer dans une cohérence perceptive (même problématique), qu'ils ne se refusent pas à un enchaînement causal, même complexe, même lointain. Or, la guerre n'est pas prêteuse ; on dirait une forteresse autiste, toujours à retenir les faits dans la violence de l'affirmation pure, comme si le fait de guerre était interdit d'accès et devait être soustrait à l'intelligence de ses témoins. S'étonnera-t-on que ceux-ci, frustrés de leur objet, fassent bientôt de la guerre l'incarnation même – dérisoire et terrifiante – de l'*abject* ? La guerre, comme l'obus de Drieu la Rochelle, est « un calcul oublié qui poursuit seul sa trajectoire à travers le monde, c'est un résidu incroyable²³ » : incroyable, parce qu'il a chu hors du sens.

Vues de Borodino (Tolstoï)

Singularisation

L'aimable Natacha, au chapitre neuf de la cinquième Partie du deuxième Livre de *Guerre et Paix*, est à l'Opéra. Fiancée récemment au prince André Bolkonski, elle se laissera bientôt enlever, sur un coup de tête, par Anatole Kouraguine. Natacha revient à peine de la campagne ; le tour-

²³ Pierre Drieu La Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996, p. 186.

billon de la vie mondaine moscovite lui tourne la tête. Une réception ratée chez les Bolkonski, la veille, et cet Anatole, maintenant, si visiblement entiché d'elle : Natacha est tellement troublée qu'elle n'arrive pas à « entrer » dans l'opéra :

Il lui était impossible de suivre la marche de l'action et même d'entendre la musique ; elle ne voyait que des toiles peintes, des hommes et des femmes grotesquement accoutrés, qui se mouvaient, parlaient et chantaient sous un violent éclairage.²⁴

L'amitié pour le quotidien, qui nous pousse d'ordinaire à accorder aux choses de la vie l'ambiance sémantique qu'elles requièrent, fait totalement défaut à Natacha. Son attention, distraite par un trouble privé, abandonne à elles-mêmes les conventions du théâtre chanté, qui ne s'en remettent pas. Les liaisons perceptives qu'une soirée à l'Opéra réclame de notre adhésion sympathique, soudain distendues, font sombrer le spectacle dans une disparate grotesque :

Le décor du second acte représentait des monuments funèbres ; un trou dans la toile figurait la lune ; on leva les abat-jour de la rampe, les trompettes et les contrebasses jouèrent en sourdine, tandis que de droite et de gauche s'avancait une foule de gens en robes noires. Ils se mirent à gesticuler, à brandir des objets qui ressemblaient à des poignards ; puis une autre troupe accourut dans le dessein d'emmener la jeune fille qu'on avait vue vêtue de blanc au premier acte et qui maintenant portait une robe bleue.

²⁴ Tolstoï, *La Guerre et la paix*, (trad. Henri Mongault), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952, p. 732. Citation suivante, p. 734.

Etc. Le regard de Natacha est comme un acide qui désolidarise la substance matérielle de la représentation – décors et costumes – de l'intention signifiante dont elle est le truchement. Les pensées de Natacha sont ailleurs : elle en oublie d'oublier la convention, et voit tout d'un œil neuf.

L'omniprésence de ce procédé chez Tolstoï a été repérée et décrite, sous le nom de « singularisation », par V. Chklovski : « tous ceux qui connaissent bien Tolstoï peuvent trouver chez lui des centaines d'exemples de ce type. »²⁵ Pour le formaliste russe, arracher le monde à l'Habitude et le rendre à sa singularité non encore éprouvée, c'est même la seule définition décente de l'art :

la vie disparaît, se transforme en un rien. L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre. Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets.

« Tolstoï a décrit toutes les batailles de *Guerre et paix* à l'aide de ce procédé », note encore Chklovski. En particulier celle de Borodino. Comme Stendhal fit avec Fabrice (et Chateaubriand avec lui-même), c'est un personnage totalement ignorant

²⁵ V. Chklovski, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature* (T. Todorov, éd.), Seuil, 1965, p. 89. Citation suivante, p. 83.

de la chose militaire que Tolstoï nous offre pour guide sur ce vaste théâtre militaire. Venu par hasard sur le champ de bataille, où un vêtement incongru – chapeau blanc et habit vert – le désigne aux regards surpris des soldats, Pierre Bezoukhov est absorbé dans ses pensées : il médite de réformer son existence. Voilà bien une distraction essentielle. Elle garantit un regard candide, dont Tolstoï ne va pas tarder à exploiter les bénéfices.

La guerre pastel

Mais « à l'armée, il faut appartenir à un corps et porter un uniforme », ainsi que l'expliquait un caporal à Fabrice : « faute de quoi il est tout simple qu'on vous prenne pour un espion »²⁶. Comment acclimater dès lors le si amusant chapeau blanc de Bezoukhov sur le futur terrain des opérations ? Plus introduit dans le monde que Fabrice, Pierre Bezoukhov peut compter sur la bienveillance de Koutouzov, le généralissime russe :

Alors, vous voulez sentir la poudre ? lui demanda [Koutouzov]. Oui, c'est une odeur agréable. J'ai l'honneur d'être un adorateur de madame votre épouse ; elle se porte bien ? Mon bivouac est à votre disposition.²⁷

Puis c'est la découverte du champ de bataille, la veille de l'affrontement, alors que les deux armées

²⁶ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 79.

²⁷ *Guerre et paix*, p. 1000. Citations suivantes, p. 993 et p. 1028-1029.

occupent leurs positions : celui-ci livre à Pierre un spectacle exclusivement bucolique, qui surprend ses attentes :

Au lieu du champ de bataille qu'il pensait découvrir, il n'apercevait que des cultures, des prairies, des troupes, des forêts, des feux de bivouac, des mame-lons, des ruisseaux.

La légère déception fera place, le lendemain, à l'enthousiasme admiratif :

C'était le même panorama qu'il avait contemplé la veille, mais envahi maintenant par les masses des soldats et les fumées de la fusillade. Les rayons obliques du soleil levant épandaient dans l'air matinal une lumière dorée et rose, striée de bandes d'ombre. [...] L'ensemble du spectacle était plein de majesté et d'imprévu.

Tolstoï, en multipliant les notations de couleur et de lumière, en recourant à des onomatopées pour rendre plus sensible la perception de son héros (« Pouff, pouff ! Boum... boum, boum ! Ta-ra, ta, ta, ta... ») et surtout, en « n'appelant pas les objets par leurs noms, mais en les décrivant comme s'ils étaient vus pour la première fois »²⁸ – les boulets, par exemple, « pelotes compactes, chatoyantes, de tons violets, gris, blanc de lait » – compose une féerie sublime et un peu naïve dont la beauté inattendue enchante Pierre Bezoukhov et lui fait bientôt désirer d'y être mêlé de plus près. L'occasion se présente : un général est envoyé dans les lieux pastel et agités qui

²⁸ Chklovski, *loc. cit.*, p. 84 (je modifie légèrement la syntaxe).

le fascinent. Pierre enfourche un cheval et se précipite à sa suite. Mais il perd, en galopant, ses lunettes et son général : le voilà pris dans une cohue de « soldats aux visages uniformément soucieux » qui l'observent sans aménité. « Tous interrogeaient d'un regard mécontent ce gros homme en chapeau blanc qui s'en venait, Dieu sait pourquoi, les bousculer avec son cheval »²⁹. La présence *déplacée* de Bezoukhov au cœur de la tuerie est à l'image de la conscience *décalée* qu'il en prend :

Il n'entendait pas les balles qui sifflaient de tous côtés ni les boulets qui passaient au-dessus de sa tête ; il ne voyait pas l'ennemi de l'autre côté de la rivière ; il fut longtemps à s'apercevoir que des morts et des blessés tombaient autour de lui. Un sourire figé au coin des lèvres, il considérait le spectacle.

Le tour négatif adopté par Tolstoï, en rétablissant la réalité du combat, souligne en contraste l'insuffisance perceptive dont son héros est affligé. Désormais, l'ironie auctoriale ne cessera d'accompagner Pierre Bezoukhov, appelant sur lui, tout à la fois, la réprobation et une pitié amusée. Pierre, sans doute, est coupable de se figer dans la considération esthétique. Mais aussi, son ignorance de la portée réelle des événements auxquels il assiste en fait un pantin pathétique. Ainsi, il se retrouve, un peu plus tard, sur un mamelon appelé à la célébrité. Les Français l'appelleront

la grande redoute, la fatale redoute, la redoute du centre. Autour de ce point que les Français considé-

²⁹ *Guerre et paix*, p. 1030. Citations suivantes, p. 1031 puis p. 1033.

raient comme la clef de la position, des hommes tombèrent par dizaines de milliers. [...] Quand il arriva en cet endroit, Pierre ne soupçonnait point que ces quelques tranchées, d'où tiraient ces quelques canons, formaient le point le plus important du champ de bataille. Bien au contraire, et justement parce qu'il s'y trouvait, il croyait que c'était là une position des plus secondaires.

L'inconscience souriante avec laquelle Pierre voit pleuvoir les obus à deux pas de lui finit par impressionner les artilleurs, qui lui trouvent un sobriquet et l'adoptent comme mascotte. Pierre, à sa manière, leur rend la gaité dont il est l'objet : son point de vue transforme l'activité des soldats de la redoute en une « joyeuse danse macabre, [...] une irréaliste fête guerrière³⁰ » dont il se réjouit de voir le reflet sur le visage plein de flamme des combattants. Mais quelques commotions vont l'arracher subitement à ce voyeurisme romanesque. Un petit officier, qui s'écroule à côté de lui, le rend à ses sens : il perçoit enfin le vacarme des boulets et prend acte de la confusion alentour. L'enchantement alors se mue en hébétude, puis en horreur.

Tout à coup un choc effroyable le rejeta en arrière, à terre. Au même instant une grande flamme l'enveloppa, tandis qu'un fracas de tonnerre, accompagné de sifflements, l'assourdissait.³¹

Reprenant ses esprits, Pierre s'aperçoit que la redoute

³⁰ Gottfried Schwarz, *Krieg und Roman, Untersuchungen zu Stendhal, Hugo, Tolstoj, Zola und Simon*, Francfort, Peter Lang, 1992, p. 93 (je traduis).

³¹ *Guerre et paix*, p. 1038. Citation suivante, p. 1040.

a changé de mains. Il se met à courir et finit par se retrouver, hagard, au milieu d'une « foule de brancardiers qui revenaient du champ de bataille ».

La guerre telle que la voit Pierre, de près et du dedans, ne révèle son visage atroce qu'*in extremis*. C'est que le mouvement, ici, fait illusion. Comme Fabrice, Pierre traverse la réalité militaire au galop : tout, autour des deux Hurons, court et s'agite. Ainsi s'explique leur enthousiasme, ce sentiment d'ivresse dynamique dont la confusion, la mêlée représentent la forme resserrée et comme devenue incandescente.

Morne massacre

Mais la guerre moderne, telle que Napoléon l'a peu à peu imposée au monde, n'a plus le visage alerte que Pierre et Fabrice, par aveuglement intempestif, veulent lui voir : ni Borodino, ni Waterloo n'ont l'inventivité éblouissante de la campagne d'Italie par exemple, où le génie d'un seul annula en quelques mois les préceptes les plus éprouvés de l'art militaire. A Borodino, à Waterloo, l'art militaire de Napoléon se résume à orchestrer un massacre languide. La bataille moderne, telle que la décrivait Clausewitz (avant Tolstoï), est sans art et sans grâce : cela consiste simplement à aligner une masse de soldats « que l'on laisse s'éteindre durant de longues heures au feu du combat ». Lorsque celle-ci « a peu à peu épuisé [...] sa flamme guerrière et qu'il n'en reste plus que des sco-

ries, on la retire et on la remplace par une autre. La bataille se consume ainsi à un rythme modéré, comme de la poudre humide... jusqu'à ce qu'enfin un des partis reçoive de ses réserves une prépondérance visible (c'est-à-dire des masses fraîches) ; et alors, il porte le coup décisif aux troupes déjà hésitantes de l'adversaire »³².

Le soleil, au moment où le lecteur abandonne Pierre à ses brancardiers, est encore haut dans le ciel. Ailleurs sur le champ de bataille, les obus pleuvent sur les troupes contraintes à l'immobilité du prince André. C'est, encore une fois, la guerre vue du dedans, mais subie passivement cette fois et sans le recours factice de l'agitation enthousiaste. Déployé en « colonnes de bataillon, [à] trois cents pas d'intervalle [...] les unes des autres »³³, placé d'idéale façon pour subir le feu de la *fatale redoute*, le régiment du prince André, « sans avoir quitté la place ni tiré un seul coup de feu », est en train de perdre, dans le silence, la torpeur et le va-et-vient des civières, « le tiers de son effectif ». Les soldats, assis par terre, vaquent à des occupations futiles, édifiant « des maisonnettes avec les cailloux des labours » ou tressant « des nattes avec la paille des éteules ». Ces menues activités ouvrent le théâtre des représentations romanesques où s'ébrouait Pierre Bezoukhov sur un espace résolument *privé* : « l'at-

³² Voir Clausewitz, *De la guerre*, Minuit, 1955, p. 240 et *id.*, *La Campagne de 1815 en France*, Paris, Librairie militaire R. Chapelot et Cie, 1900, p.89-90.

³³ *Guerre et paix*, p. 1053. De même pour les citations suivantes.

tention générale était surtout retenue par des incidents accessoires et sans aucun rapport avec la bataille. »³⁴ La guerre, chez ceux qui sont confrontés à son horreur banale, suscite l'incrédulité. « Est-ce la mort ? » songe distraitemment le prince André lorsque se plaque « doucement à deux pas de [lui], comme un petit oiseau voletant et sifflotant », l'obus qui le blessera grièvement.

Personne, au moment de rencontrer Léviathan, qui ne veuille prendre la tangente. La guerre, ainsi, se fait systématiquement « souffler » la signification à laquelle elle prétend. Le monstre grandiloquent se retrouve seul : il existe, plus meurtrier que jamais. Mais les personnages de Tolstoï, qui s'en détournent, l'ont privé de son être.

La lorgnette

Un seul y croit encore, c'est Napoléon. Mais est-il crédible lui-même ? Obèse, le visage jaune et bouffi, il est, à Borodino, le cabotin de sa propre gloire. S'il pince familièrement l'oreille d'un courtisan ou rédige une proclamation « *courte et énergique* »³⁵, c'est dans le souci théâtral d'être conforme à son personnage. Un rhume de cerveau, qui l'empêche de dormir, achève le portrait : Tolstoï saisit l'aubaine de cette disgrâce minuscule (mais parfaitement historique) pour placer le lecteur dans l'intimité

³⁴ *Ibid.*, p. 1054, et p. 1055 pour la citation suivante.

³⁵ *Ibid.*, p. 1017. L'italique est d'origine.

d'un Empereur de vaudeville, qui se mouche bruyamment, suce des pastilles et accable son aide de camp de propos décousus et prétentieux. Mais le soleil finit par se lever sur l'insomniaque et son armée : « ses rayons donnaient obliquement sur le visage de Napoléon qui examinait les ouvrages en s'abritant de la main. »³⁶ A moitié ébloui, l'Empereur, sur son mamelon topique, mime les gestes attendus de la maîtrise : il « regardait dans sa longue-vue et le champ restreint de l'objectif lui laissait voir de la fumée et des soldats, tantôt les siens, tantôt les Russes ; mais ensuite il ne pouvait, à l'œil nu, situer ce qu'il avait vu. » La lorgnette, métaphore matérielle du coup d'œil souverain, au lieu d'aiguiser le regard, l'aveugle : elle ne révèle qu'une addition de confusions locales, que l'esprit échoue ensuite à situer globalement. Les choses, vues de près, seraient-elles plus claires ? Napoléon descend de son mamelon « pour prêter l'oreille aux bruits des détonations et jeter un coup d'œil sur le champ de bataille. » Peine perdue : « ni de là, ni du haut du tertre où plusieurs de ses généraux étaient restés, [...] on ne pouvait se rendre compte de ce qui se passait ».

Autour de Napoléon, les aides de camp vont et viennent, porteurs d'informations « forcément fausses » (soit parce qu'ils ne les ont pas vérifiées, ou parce que la situation, entre-temps, s'est modifiée) ; l'Empereur, dès lors, « prenait des mesures qui avaient déjà été prises par d'autres ou qui se trouvaient d'avance inexécutables. »³⁷ A vouloir régler le sanglant tumulte qu'il a déclenché, Napoléon compose un person-

³⁶ *Ibid.*, p. 1041 ; de même pour les citations suivantes.

³⁷ *Ibid.*, p. 1042.

nage ridicule. C'est, malgré mamelons et lunettes, un Bezoukhov pire.

Nul, à Borodino, qui n'y soit, au centre. Le point de vue surplombant auquel prétend Napoléon est une illusion mégalomane. Rien, structurellement, ne distingue ce point de vue de la perspective touristique attribuée à Pierre Bezoukhov. Même agitation brouillonne de part et d'autre (mais Napoléon n'a pas l'excuse de la naïveté). Enlevez le divertissement offert par le mouvement, l'illusion de faire : il reste l'horreur blanche d'un troupeau d'hommes démunis, promis à la boucherie capricieuse du boulet. Telle est la vérité subjective de la guerre mise à nu, dépouillée des leurres de la maîtrise et de l'action. A mi-chemin de Stendhal et du XX^e siècle, l'épisode exemplaire de Borodino propose tout à la fois un bilan et des perspectives – une table d'orientation pour lire, dans le paysage ruiné des récits impériaux, les lignes de force d'une nouvelle poétique du récit de guerre.

CHAPITRE 10

LE ROMAN DE 14-18

THÉMATIQUE

Vers la région catastrophique

« A Berlin, à Berlin ! Berlin, c'est le but [...]. On ne sort pas de là. »¹ Souvent, les récits consacrés à la première guerre mondiale commencent par des exclamations enthousiastes.

Bandes de charognes, c'est la guerre ! [...] On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n° 2, et on va leur faire sauter la caisse ! [...] Gueulez voir d'abord un bon coup et que ça tremble : « Vive la Patrie n° 1 ! » Qu'on vous entende de loin !²

L'apologue a beau être décapant, sa charge d'exaltation l'emporte sur la leçon pacifiste. Bardamu, à peine a-t-il proposé cette fable à son ami Ganate,

1 Paul Lintier, *Ma Pièce*, souvenirs d'un cannonier, Plon, 1917, p. 10-11.

2 Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « folio », 1972, p. 18.

se précipite vers un régiment qui passe par là ; le colonel à cheval qui défile en tête, la musique martiale l'ont brutalement séduit : il sera engagé volontaire.

L'effet des bataillons partant au front, « fleuris comme des grands cimetières »³, l'emportement imaginaire stimulé par le mythe de « la victoire en chantant »⁴ : tout concourt à donner à l'exode des soldats vers le front l'allure turbulente d'un départ en vacances ;

de vraies vacances de garçons. (C'était d'ailleurs la bonne époque de l'année.) On allait se reposer de la paix. [...] On allait s'offrir une période d'insouciance et de sans-gêne, une orgie de mouvements brusques, sans aucun égard pour les choses fragiles ; une cure de grossièreté primitive, de tout à fait mauvaises manières, d'impolitesse radicale.

Voici par exemple un « joli garçon de vingt-cinq ans » :

la guerre est pour lui la première villégiature. Pour la première fois, il vit comme un riche, sans souci d'argent. Loin, le travail qui fatigue la tête, parce qu'il est monotone et continu.⁵

Tel autre ne voit

dans la guerre ni une carrière ni un idéal, mais un spectacle – de même ordre qu'une course d'autos, une

³ Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, LGF (Le Livre de Poche), p. 5.

⁴ Jules Romains, *Prélude à Verdun*, dans *Les Hommes de bonne volonté*, Laffont, « Bouquins », 1988, tome III, p. 3. L'expression, entre guillemets, forme le titre du chapitre liminaire. Citation suivante, *ibid.*, p. 4.

⁵ Léon Werth, *Clavel soldat*, Viviane Hamy, 1993, p. 56.

semaine d'aviation ou les jeux du stade. J'étais plein d'une curiosité voulue, et, pensant que la guerre serait le plus extraordinaire spectacle de l'époque, je ne voulais pas le manquer.⁶

Mécanique des fluides

Mais « la vision lyrique de la guerre, qui avait aidé les hommes à partir »⁷, ne va pas tarder à être ébranlée : « La guerre jouait aux guerriers le mauvais tour de ne pas ressembler à l'image qu'ils avaient emportée d'elle. » C'est qu'elle offre à l'imagination « l'insondable nouveauté [d']une guerre faite par des millions d'hommes ». Rien de plus difficile à concevoir. Aussi Jules Romains recourt-il à de grandes vagues métaphoriques pour donner à éprouver la réalité physique, et quasi humorale, de cette matière militaire inouïe : le « million-d'hommes ». Visqueux comme une glu, coulant comme une lave, tenace comme une gale, secoué de spasmes et de tensions comme un muscle, le million-d'hommes obéit aux lois de la physique plus qu'à celles de la stratégie. Ainsi, « ce que les critiques militaires, dans leur nostalgie du génie et de la mobilité, appelèrent la Course à la mer » peut se résumer à une suite d'effets purement mécaniques :

rien de plus que deux espèces d'étirements visqueux, suscités l'un par l'autre, attirés et orientés l'un par l'autre, chassant progressivement l'espace qu'ils pinçaient entre eux, et n'attendant que d'être en contact pour se coaguler⁸.

⁶ Gabriel Chevallier, *La Peur*, Stock, 1930, p. 20

⁷ Jules Romains, *Prélude à Verdun*, p. 6. De même pour les citations suivantes.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

Pas drôle, on l'imagine, d'être un homme parmi le « million-d'hommes ». Les premiers chapitres de plusieurs récits consacrés à la première guerre mondiale⁹ dramatisent en des intrigues singulières l'engluement progressif dont les métaphores de *Prélude à Verdun* rendent compte globalement. Ces récits dont l'allure, d'abord pimpante, devient peu à peu incertaine avant de se figer dans l'entropie des tranchées, racontent en somme, avec dégradés et transitions, comment on passe de la perspective naïve, mobile et enjouée de Pierre Bezoukhov au point de vue fixe, absent et ennuyé du prince André.

Tranchées en formation

La guerre telle que la rencontre d'abord Clavel est bucolique et aventureuse : « cinq hommes qui marchent entre deux rideaux de feuillage et courent leur risque. [Clavel] prend plaisir à la promenade forestière, dans l'odeur des feuilles et de la terre mouillée ... »¹⁰ Mais la pluie, les longues marches auront bientôt raison du plaisir de randonner : « sur les routes sûres ou les routes bombardées, la colonne, dont l'obus seul accélère la marche, s'en va mue par le seul idéal du foin ». Torpeur comparable chez Chevallier, qui évoque

⁹ Par commodité démonstrative, je me limiterai à deux d'entre eux, *Clavel soldat* et *La Peur*, déjà cités. D'autres auraient pu convenir également, par exemple *La Fleur au fusil* de Jean Galtier-Boissière, *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès.

¹⁰ *Clavel soldat*, p. 66-67 (p. 70 pour la citation suivante).

de « titubantes colonnes d'infanterie » avançant dans la nuit : « nous étions une troupe de fantômes et de vieillards qui ne savaient que crier : La pause ! »¹¹ Au terme de l'une de ces marches épuisantes (« vingt-neuf heures, soixante-douze kilomètres »¹²), le régiment de Clavel tombe sur la guerre, inopinément :

On marche ... On longe la lisière d'un bois ... On entend le canon ... On voit des champs et des soldats, comme en manœuvres. [...] C'est une bataille. Clavel entend bien le canon, mais il ne voit rien, rien...

Obus, fusants, percutants, rafales de mitraillette se déchaînent et insinuent peu à peu la nécessité de la position couchée.

Les percutants font un bruit de catastrophe. On dirait qu'une ville en fer s'écroule d'un coup. La section s'est couchée ... Une touffe d'herbe masque la vue de Clavel. Il ne lève pas la tête ... Il l'enfoncé dans l'herbe jusqu'à la fin de la rafale. Il se sent très protégé par la touffe d'herbe.¹³

Les jours suivants sont consacrés à transformer l'accident d'être couché en projet explicite : « on pioche, on creuse ... » Des fossés de peu de profondeur, offerts par le hasard topographique, rencontrent progressivement leur destin, deviennent tranchées et suscitent par contagion la tranchée adverse. « Peu à peu les fossés sont plus profonds et sont protégés d'un parapet percé de créneaux. On voit le parapet des tranchées allemandes. »

¹¹ *La Peur*, p. 35.

¹² *Clavel soldat*, p. 84 ; de même pour la citation suivante.

¹³ *Ibid.*, p. 88, puis p. 90 et 93.

La vie dans les boyaux s'organise, minimale et végétative. Les hommes

font leurs besoins sans sortir du fossé. Ils urinent dans des boîtes de sardines [...]. On ne regarde même plus où tombent les obus. [...] C'est un anéantissement comme en cellule. La patrie ?... La civilisation ?... La guerre ?... La paix ?... Qu'est-ce que cela ?... Il n'y a rien que ce trou... Il n'y a plus rien qu'attendre la mort dans ce trou...¹⁴

La guerre, désormais, manque à elle-même, observe en écho le narrateur de Chevallier :

J'étais étonné de me trouver au centre de la guerre et de ne pas la découvrir, ne pouvant admettre qu'elle consistât dans cette immobilité. Pour voir, me haussant sur une banquette de tir, je passai la tête au-dessus du parapet. A travers l'embrouillement des barbelés, on apercevait, à moins de cent mètres, un talus semblable au nôtre, silencieux, comme abandonné, crénelé pourtant d'yeux et de lignes de mire qui nous surveillaient.

Rappelé à la prudence par ses camarades, le narrateur de *La Peur* se résigne à un point de vue plus modeste. Mais par « l'étroite lucarne » dont il se contente désormais, « au lieu de l'armée ennemie », il n'aperçoit « que de rares sauterelles et des fourmis, qui fréquentaient seules l'étendue interdite aux hommes. »¹⁵ De même Clavel, « par un créneau, regarde les pavots dans l'herbe » :

Je suis dans ce fossé, se dit-il, incapable d'espoir et même de regret, incapable de colère. Je suis résigné,

¹⁴ *Ibid.*, p. 92-93 et 100.

¹⁵ *La Peur*, p. 51, 52.

je suis là. Ces pavots sont toute ma conscience d'aujourd'hui...¹⁶

Pierre Bezoukhov est devenu André Bolkonski ; il a perdu ses illusions de mobilité, son enthousiasme, et se retrouve dans un trou, désœuvré, livré à l'hébétude de quelques sensations menues et élémentaires.

Le Brutal

Dès les premières balles, je connus encore mieux le paysage minuscule, à ras de mes yeux, qui bornait désormais mon destin d'homme. Je ne connaîtrais plus le monde qu'à l'échelle du pissenlit. A jamais, à jamais enfoui dans la terre. Mon corps plaqué cherchait sous lui la tranchée qui n'était pas encore.¹⁷

La tranchée est la systématisation d'une impuissance. Elle est le corrélat misérable et humiliant d'une guerre usinière qui ne laisse pas leur chance aux hommes : « Je regarde, je n'ai rien à faire. Cela se passe entre deux usines, ces deux artilleries. » Aussi les images qui décrivent les « orages d'acier » éclatant dans le ciel de la première guerre mondiale empruntent-elles fréquemment leur matériel comparatif au monde de l'industrie lourde :

masses furieuses, irrésistibles, comme des express lancés ;
rapide [qui] passe dans les airs ;

¹⁶ Clavel *soldat*, p. 271.

¹⁷ Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, p. 43. Citation suivante : p. 186.

wagonnets aériens [qui] déraillent et laissent tomber leur chargement d'explosifs ;
train aérien [qui passe dans un] tintamarre de poutrelles et de roues¹⁸.

Ces métaphores disent toutes une dépossession :
« qu'on se représente », dit Jünger,

ligoté à un poteau et constamment menacé par un bonhomme qui brandit un lourd marteau. Tantôt il arrive en sifflant, vous frôlant le crâne, puis il frappe le poteau si fort que les éclats en volent – c'est exactement cette situation que reproduit tout ce qu'on subit quand on est pris [au] milieu d'un pilonnage¹⁹.

Qu'on se représente maintenant l'estime de soi qui peut animer des hommes soumis sans recours à l'irruption de cette brutalité abstraite. Jünger essaie de l'humaniser sous la forme d'un « bonhomme » un peu Peau-rouge. D'autres, s'en prenant à eux-mêmes, inventent pour leur dignité un refuge extrême et paradoxal : la honte. D'un constat,

La guerre aujourd'hui, c'est d'être couché, vautre, aplati. Autrefois, la guerre c'étaient des hommes debout. La guerre d'aujourd'hui, ce sont toutes les postures de la honte.²⁰

¹⁸ Dans l'ordre, *La Peur*, p. 193, *Clavel soldat*, p. 87, *La Peur*, p. 245, *La Comédie de Charleroi*, p. 52. Ajoutons, chez Cendrars, (*La Main coupée*), « ces gros obus allemands qui arrivaient comme des trains en gare » (p. 118) ou « passaient comme des locomotives en furie » (p. 289).

¹⁹ Ernst Jünger, *Orages d'acier*, LGF, « Le Livre de poche », 1989, p. 108.

²⁰ *La Comédie de Charleroi*, p. 38.

ils font un émoi

Nous recûmes nos premiers obus. [...] Quand nous entendions les départs, nous formions contre la terre un honteux amas de corps pantelants, qui attendaient la détente des explosions pour lâcher leur souffrance, dénouer leurs entrailles et bondir plus loin [...]. J'étais furieux qu'on nous contraignît à cette posture, et, plusieurs fois, je ne « saluai » pas les obus.²¹

qui prend corps, comme ici, dans l'indignation et la révolte... ou, comme chez Drieu, dans le retrait méprisant de l'ataraxie ; soit, il ne peut rien contre le pilonnage de la casemate où il est emmuré, à Verdun. Il reste toujours à Drieu le choix de ne pas y faire adhérer son être :

Ce jour-là, je me suis juré que tout cela était une honte, une abomination et que cela n'avait rien à faire avec moi, un soldat. Un soldat, c'est un homme. [...] Les hommes, [qui] se jettent des orages et des tremblements de terre à la tête, [...] ne deviennent pas des dieux. Et ils ne sont plus des hommes.²²

Difficile, cependant, de ne pas voir comme la guerre moderne fait peu acception de tels distinguos : « Humanité et nature confondues s'effacent dans le néant... » ; entre l'homme et le monde, la guerre abolit tout lien causal, supprime toute familiarité ; installe dans la vie quotidienne des tranchées le règne chaotique, inhumain et sublime de cette « région non pensée de l'univers où se continue la tradition des catastrophes sidérales, des lents cataclysmes géologiques, et où ce n'est pas

²¹ *La Peur*, p. 53.

²² *La Comédie de Charleroi*, p. 185-186. Citation suivante, p. 187.

l'Intention qui règne, mais le Hasard. »²³

« Le soldat dépend de combinaisons dans l'espace », constate de même Léon Werth.

Ici on ne peut espérer rassembler sa chance, l'opposer à la mort, serrer sa volonté et son audace contre la chance adverse. Les chances adverses sont éparses. Elles flottent dans l'air. On est un point. Coïncidera-t-il ou non avec le trajet d'une balle ou d'un obus ? Ne coïncide-t-il pas déjà avec le trajet encore virtuel que tout à l'heure, demain, dans un mois suivra l'obus ou la balle ?²⁴

« C'est pourquoi il est terrible de penser », commente Chevallier (à la guerre, note-t-il, ce sont les plus frustes et les plus illogiques qui s'en tirent le mieux).

Le « brutal », c'est, en argot militaire, le nom que l'on donne à l'obus. On peut y voir une métonymie, la qualité venant à désigner l'objet lui-même, par contiguïté. Mais on peut aussi prendre cette métonymie à la lettre et reconstituer ainsi l'expérience impossible dont les récits de la première guerre mondiale attestent la réalité. Nous avons vu, disent ces récits, une abstraction pure – la Brutalité – s'échapper du ciel des Idées, et venir s'installer *en personne* dans la caverne phénoménale, où elle n'a pas de place : l'absurde est devenu vrai, et le renoncement à la pensée, nécessaire.

²³ Jules Romains, *Prélude à Verdun*, p. 24.

²⁴ Clavel *soldat*, p. 100 ; citation suivante, *La Peur*, p. 258. Voir aussi *La Peur*, p. 257 : « Tout ici est concerté pour tuer [...] les coups sont prêts pour nous atteindre, les points de chute sont fixés dans le temps et dans l'espace ».

La privation de pathétique

Dans un cantonnement en ruines, l'escouade à laquelle appartient Clavel tombe sur quelques lettres :

Clavel entend cette phrase que lit Lambert : « Je suis décidée à m'abrutir davantage, puisque je ne peux pas me nourrir avec mon travail... »²⁵

Ce fragment épistolaire, avec son agressivité sourde, son ton tout à la fois triomphant et ressentimental, rappelle l'énergie dont est capable la moindre intrigue existentielle, la théâtralité qui anime le train-train des jours et rend celui-ci narrable. Clavel, avec une « émotion singulière » y retrouve « le dramatique de la vie, de l'autre vie, de la vie véritable », dont il est totalement privé, « dans cette platitude de la guerre où il n'y a rien qu'un troupeau et des engins de mort. »

La guerre, en effet, abaisse la vie morale à son étiage, ne tolère de sentiments qu'élémentaires et grossiers : la peur – « une peur sèche, la notion du danger en tant que tel. Rien de la peur d'un enfant dans l'obscurité. »²⁶ Et l'ennui, un ennui baudelairien qui pourrit à sa base le désir, pathétiquement vivace chez les soldats, de donner à leur morne existence les allures « d'un drame magnifique ». Ainsi de ces lettres de poilus que publient les journaux : « Nous n'avons jamais vécu d'heures aussi

²⁵ Clavel *soldat*, p. 223. De même pour les citations suivantes.

²⁶ *Ibid.*, p. 126. Citations suivantes, p. 101.

pathétiques. » Leur peur, s'interroge Clavel,

est-elle si absolue qu'ils tiennent pour pathétique l'effort qu'ils font pour ne pas en mourir et la dissimuler ?... [...] Sont-ils si bêtes et si sauvages, leur vie fut-elle si pauvre qu'ils découvrent soudain du pathétique dans ces émotions grossières que donnent le bruit et le risque ?...

Le climat moral le plus constant qui caractérise l'existence dans les tranchées est « la passivité animale », au contraire, « qui accepte tout »²⁷.

Je vis comme une bête, une bête qui a faim, puis qui est fatiguée. [...] Ce qui est en moi qui juge s'émousse, admet et capitule.

La guerre moderne vide les hommes « d'eux-mêmes, de leur souvenirs »²⁸, laisse leur vie en friche, « à l'abandon ». Les mots, dans « l'accoutumance animale » de la promiscuité, se cadavérisent : « molles conversations [où les] paroles sont le résidu de paroles autrefois entendues, autrefois prononcées ». Ce sont les images du baigneur, de la mine, de l'étable qui reviennent le plus souvent pour caractériser l'atmosphère morne du front : toutes disent un essentiel esclavage, la soumission résignée à une tyrannie fatale.

²⁷ *La Peur*, p. 203. De même pour la citation suivante.

²⁸ *Clavel soldat*, p. 177. Citations suivantes : p. 247.

Burlesque de tranchées

Ajoutons la boue, la saleté, les poux, les paysages suppliciés²⁹ : ils donnent leur cadre matériel à la dérégulation psychique, la redoublent et la prolongent. Version « de poche » des vrais combats alentours, la lutte contre la vermine offre l'image burlesque d'une guerre ramenée à l'échelle humaine. Ainsi le caporal Caudal n'admet-il

contre les poux, ni procédés chimiques, ni ablutions. Il n'emploie et n'admet qu'un procédé mécanique de grattage. [...] Dans le noir, il se gratte les cuisses par la braguette. [...] Il se racle, officiellement, debout, à la face du Dieu qu'il adore.³⁰

« Je nous vois comme des poux dans une tête³¹ » : le souvenir, « à trente ans de distance », de son escouade « nichée dans les différents trous du secteur de Tilloloy » s'est miniaturisé pour Cendrars en une petite allégorie pédiculaire où hommes et parasites échangent leurs attributs. Les poux se passent une patte sur leur tête chauve « exactement comme Rossi faisait quand il écrivait à sa femme » ; ils pondent leurs œufs dans des endroits

²⁹ Ces thèmes font l'objet d'un inventaire très documenté chez L. Riegel, *op. cit.*, p. 171-242.

³⁰ *Clavel soldat*, p. 242. Grimmelshausen (*Les aventures de Simplicissimus*, trad. Jean Amsler, Fayard, 1990) développe la même analogie sur deux pages (p. 162-163) ; la guerre contre les poux, travestissement burlesque des combats humains, y est menée avec une telle énergie que le héros en oublie ses vrais ennemis ; quelques Impériaux profitent de sa distraction, font Simplex prisonnier, et délivrent ainsi « les pauvres poux » des assauts impitoyables de leur suppôt.

³¹ Cendrars, *La Main coupée*, p. 21. Citations suivantes, p. 21 puis 22.

difficiles d'accès : plis du ventre et coutures de pantalon ; ainsi les hommes de Cendrars s'isolent-ils « pour pondre » leurs lettres d'amour ; et s'ils se grattent en écrivant à leur « dulcinée », ce n'est pas « à cause des poux qui les dévoreraient, mais pour attraper une idée ou un mot entre le pouce et l'index, [car] l'amour aussi est une hantise et vous démange et vous dévore vif comme les poux. »

L'inspiration burlesque défait les dichotomies reçues, impose à leur place des voisinages incongrus. Mais aussi, il fallait ce style paradoxal pour rapatrier le « monde renversé » des tranchées dans l'univers des significations humaines. Emblème, cette scène topique (plusieurs récits la rapportent³²) : un pied, un bras de cadavre dépassent de la paroi de la tranchée. Crochet commode pour suspendre ses habits, sa musette. Que faire d'autre en effet – sinon devenir fou ? Le soldat des tranchées, note un personnage de Jules Romains, retrouve ainsi

des états d'esprit du Moyen Age : l'irrévérence pour la carcasse humaine, pour la chair vivante ou morte [...] ; le côté danse macabre, ossuaire, gargouilles, bas-reliefs obscènes, latrines qui fermentent à l'ombre de la cathédrale, des grands siècles chrétiens.³³

Rossi, par exemple, veut être seul pour manger ; dogmatisme gastronomique qui le conduit à se choisir, « dans chaque nouveau secteur », un trou abandonné où s'installer confortablement :

³² Voir par exemple *Clavel soldat*, p. 140, *Prélude à Verdun*, p. 105, *La Main coupée*, p. 29.

³³ *Prélude à Verdun*, p. 106.

ses victuailles éparpillées autour de lui dans la fange et dans la merde, l'ordinaire et les friandises que madame Rossi avait cuisinées pour lui, ses musettes pleines des choses que je m'étais débrouillé de lever pour lui accrochées aux pieds du mort qui dépassaient, [...] il se mettait à mastiquer. Il avait le sourire. Qu'il était bien, seul !³⁴

Mais Rossi sera puni par où il a vécu ; la grenade qui l'atteint au ventre est pertinente comme une signature : « Quand nous accourûmes, il ne vivait déjà plus. Notre ahuri s'était vidé dans sa gamelle. » Le cadavre de Rossi est l'allégorie macabre et ironique du péché de gourmandise.

Autre oraison funèbre :

On ramassa deux, trois écuellées de petits débris et les quelques gros morceaux furent noués dans une toile de tente. C'est ainsi que furent enterrés Lang, le cocher et de la bidoche de cheval.³⁵

Mais voici la pointe :

En revenant du cimetière quelqu'un remarqua la moustache de Lang qui flottait dans la brise du matin. Elle était collée contre la façade, juste au-dessus de la boutique du coiffeur.

Face positive et apprivoisée, cette sorte de gouaille, de ce qui est, en son fond, la mise en échec du pathétique par la guerre. La guerre génère à foison

³⁴ *Ibid.*, p. 29. Citation suivante, p. 33.

³⁵ Cendrars, *La Main coupée*, p. 38. Citation suivante, p. 39.

des morts « gothiques ». Il faut à celles-ci, pour être dites, le détour du trivial, d'un discours à dessein *déplacé* : « Chauvin [...] pataugeait à deux mains dans son ventre ouvert, comme dans un mortier ; [...] ses tripes attachaient ses poignets. »³⁶ La mort de Chauvin n'est pas émouvante, ni même macabre ; elle est grotesque, parce qu'il est impossible de faire signifier humainement la gesticulation réflexe dont elle s'accompagne. Tel est son scandale, que la précision clinique des phrases souligne et dénonce.

A la recherche de la guerre perdue

Sans doute ne trouvera-t-on nul héros homérique qui ne puisse affirmer, avec Idoménée : « Je n'aime pas combattre un ennemi de loin.³⁷ » Mais l'*Iliade* évoque aussi, en contrepoint, une troupe d'archers locriens dont « le cœur n'est pas ferme au corps à corps, [et qui] tirent de l'arrière, en se dissimulant. » « La guerre n'a jamais été pure³⁸... Même pas chez Homère. Que dire alors du pesant matériel dont s'encombrent les soldats de la Renaissance ? Pour peu, dit Montaigne, ils se traînaient « à la guerre enfermez dans des bastions, comme ceux que les

³⁶ Jean Giono, *Le Grand troupeau*, Œuvres romanesques complètes, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1971, tome 1, p. 612.

³⁷ Homère, *L'Iliade* (trad. Flacelière), Gallimard, « Bibl. de La Pléiade », 1955, p. 312 (et p. 324 pour la citation suivante).

³⁸ Drieu la Rochelle, *op. cit.*, p. 191.

antiens faisoient porter à leurs elephans³⁹. » Cette « prison de fer » inhibe définitivement le goût d'« entreprendre » : aussi « Alexandre, le plus hazardé capitaine qui fut jamais, s'armait fort rarement » ; de même « nos ancêtres [...], en tous les combats solennels⁴⁰ » renonçaient au cheval, et « se mettaient la plus part du temps tous à pié, pour ne se fier à autre chose qu'à leur force propre et vigueur de leur courage et de leurs membres, de chose si chère que l'honneur et la vie. » Armes, cuirasses et chevaux : autant de médiations où la gloire militaire s'aliène et donne prise au hasard. Ainsi,

il est bien plus apparent de s'asseurer d'une espée que nous tenons au poing, que du boulet qui eschappe de notre pistolle, en laquelle il y a plusieurs pieces, la poudre, la pierre, le rouët, desquelles la moindre qui viendra à faillir vous fera faillir votre fortune.

S'il ne s'agissait que de cela ! L'arme à feu fragilise l'énergie héroïque ; mais aussi, elle offre aux couards des ressources inespérées. L'Arioste, dans une diatribe célèbre, s'en indigné :

Comment as-tu pu trouver place dans un cœur humain, cruelle et brutale invention ? Avec toi plus de gloire militaire, avec toi le métier des armes perd son honneur, car tu rends inutiles la force et la valeur. Le lâche devient avec toi bien souvent vainqueur de l'homme le plus courageux. La bravoure, l'intrépidité

³⁹ Montaigne, *Essais* (II, 9 : « Des armes des Parthes »), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1962, p. 384-385, pour cette citation et les suivantes.

⁴⁰ *Ibid.*, (I, 48 : « Des destries »), p. 278-279, pour citation et les suivantes.

n'ont plus le moyen de se faire distinguer dans les combats.⁴¹

Au moins se rencontrait-on, alors, sur les champs de bataille – et l'arquebuse, à tout prendre, ne constitue pas encore une contre-indication définitive pour l'épopée. Mais l'obus, oui – que Banville, dans une de ses *Idylles prussiennes*, oppose démonstrativement à l'épée :

O mâle compagne des hommes !/ Un bon arithméticien,
/Dédaigneux des récits épiques,/ A détruit tes honneurs anciens/
Par des calculs mathématiques.
Ton noble fer [...] dut [...] céder à l'obus en délire
[...]. Désormais la sûre victoire/ Est à celui qui se céla/
Dans un trou, sous la terre noire.⁴²

Comédie de la charge

L'« étrange veuvage de la terre sans l'homme, sans l'œil »⁴³ rend vaine la nostalgie

d'être un homme qui court au soleil, comme le Grec à Marathon. Oui, à Verdun, j'ai pensé à Marathon. Et j'ai pleuré. Oh, ma pauvre jeunesse déçue. Je m'étais donné à l'idéal de la guerre, et voilà ce qu'il me rendait : ce terrain vague sur lequel pleuvait une matière imbécile.

⁴¹ Arioste, *Roland furieux* (éd. partielle d'Italo Calvino), GF-Flammarion, 1982, p. 100.

⁴² « L'Épée », Théodore de Banville, *Idylles prussiennes*, 1871, p. 158-160.

⁴³ Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, p. 181. Citation suivante, p. 188.

Mais Drieu, quelques autres également, ne se rendent pas sans combat à « la faillite de la guerre, de la Guerre dans cette guerre »⁴⁴. Le narrateur de *La Comédie de Charleroi*, qui s'en indigne – « ce couloir de Chicago, ce n'était pas la carrière de gloire dont pourtant avait besoin l'orgueil de ma jeunesse » – se souvient pourtant qu'« il y avait eu un moment [...] où dans cette armée inerte, vautreée sous le feu depuis le matin, [...] tout de même quelque chose avait remué » et éveillé, dans la torpeur de subir, une énergie diffuse, le besoin d'un redressement.

Je me levai, tout entier.

Alors, tout d'un coup, il s'est produit quelque chose d'extraordinaire. [...] Avec mes bras, je ramassais les hommes, je les arrachais à la terre, je les jetais en avant. Je les tirais, je les poussais, je sculptais le bloc de la charge.

Je criais.

J'agissais.

Mais la beauté marmoréenne de cette érection est vaine, si d'autres sculpteurs, en face, ne se mettent également au travail. Or, c'est la facilité de la cible qui séduit les Allemands, non son pathos déclamatoire : « Quelle dégelée de balles. »

Je gesticulais, je criaillais.

Je trébuchais, je tombais.

[...] nous tombâmes dans un trou.⁴⁵

Cette *chute*, soulignée par la mise en évidence des paragraphes et l'ajout de suffixes péjorants, indique

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66. Citations suivantes, p. 39, p. 58, p. 63 et 66.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 68. Citations suivantes, p. 87, p. 90

clairement le régime générique imposé par la guerre moderne : non l'épopée, mais la comédie. Le narrateur, dégrisé, en prend acte. Blessé à l'occasion de son héroïque pantalonnade, il se maquille de son sang et fait le projet de désertier : « Je pouvais aller, vêtu de mon seul sang. C'était ma sauvegarde, ma justification, mes faux papiers. » Loin du théâtre guignol de la guerre, « comme un acteur qui est sorti dans la coulisse et qui respire », il finit par tomber sur un train sanitaire. Son « masque de comédien sanglant » fait merveille. « Une dame de la ville, [...] assez accorte » lui retire « avec précaution l'incroyable emplâtre » qu'il s'était fabriqué, puis installe dans le train l'histriion dégrimé.

Coups de main

Drieu, à Verdun, se souvient de Marathon, et pleure. Jünger, le 20 juin 1916, dans la Somme, se souvient de Karl May⁴⁶ et connaît, tandis qu'il rampe vers les tranchées ennemies « à travers la végétation luxuriante » du no man's land, « deux sentiments contradictoires » :

l'émotion du chasseur, portée à son comble, et l'angoisse du gibier. On est un monde pour soi, tout imprégné de cet état d'âme sombre et épouvantable qui pèse sur le terrain désert.

⁴⁶ Jünger, *Orages d'acier*, p. 93. Je cite la note du traducteur : Karl May (1842-1912), « auteur de romans sur le Far-West et les Peaux-Rouges, très apprécié des collégiens allemands, qui tous connaissent Winnetou et Old Shatterhand, ses héros. » Citation suivante : p. 94-95.

Il est donc possible, dans l'entropie de la vie des tranchées, de réveiller, en contrebande pour ainsi dire, et toujours fugacement, des moments énergétiques purs. Certaines missions officielles le permettent : observation de la tranchée ennemie, ordres d'aller y faire des prisonniers, etc. Mais c'est souvent aussi l'ennui qui les commande, en tapinois. Encore émoustillé par sa partie de chasse, l'officier Jünger complète ainsi, un mois plus tard, de réitérer l'aventure.

Nous avons pour seul objectif de battre un peu le terrain entre les réseaux et de voir quelles surprises nous réservait le no man' land, car la position commençait peu à peu à devenir ennuyeuse.

Les Etats-majors encouragent d'ailleurs ces coups de main ponctuels : tactiquement oiseux, ils sont réputés « maintenir l'esprit combatif des troupes ».

Pour empêcher tous ces civils en armes de flairer la paix défendue, pour maintenir à l'état d'irritation et de saignement le contact entre les deux peuples, il suffisait, sans autre appel au zèle et ni au courage, d'utiliser çà et là chez les individus le besoin de distraction, la fierté d'être adroit, le goût de la chasse, l'amusement de l'aventure, un rien de cruauté bon enfant.⁴⁷

« Environ deux fois par mois », note ainsi le narrateur de *La Peur*, « nos secteurs sont ravagés par des coups de main ». Un « groupe franc » profite de l'affolement pour pénétrer dans les lignes enne-

⁴⁷ Jules Romains, *Prélude à Verdun*, p. 14.

mies et ramener des prisonniers. Peu importe qu'il revienne bredouille, la plupart du temps ! L'essentiel est de maintenir vif le mythe de l'individualisme héroïque et d'en offrir régulièrement le spectacle au poilu ordinaire. Ainsi les hommes du « groupe franc », « tous volontaires » vivent à part, « exempts de tous travaux » : on passe, à ces délégués de la Guerre dans la guerre, leur brutalité et leurs violentes querelles ; « on comprend qu'un bon guerrier doit être un peu bandit⁴⁸ ».

Roger Vercel dans *Capitaine Conan* (Prix Goncourt 1934), a dressé le portrait d'un tel guerrier, dont il fait un type (opposé au militaire). Le guerrier, qui se réclame de la tradition héroïque : courage, sens de l'honneur, débrouillardise, efficacité tactique, stigmatise chez le militaire l'étroitesse obtuse de l'esprit de caserne (inversément le militaire ne voit, dans le guerrier, qu'un tueur et un criminel). Le roman de Vercel conclut mélancoliquement ; un dernier chapitre, en forme d'épilogue, montre Conan après la guerre : il est devenu obèse et trône lamentablement au comptoir d'une petite mercerie. Le monde de la paix détruit les êtres faits pour exister dans une situation d'exception.

Constat fortement nuancé par Cendrars. « Nous étions libres autant qu'on peut l'être à l'armée et

48 *La Peur*, p. 187. Autres « bandits », mais aristocratiques ceux-ci : les « as » de l'aviation, dont quelques romans entretiennent la légende. *L'Équipage* (1923) de Joseph Kessel, par exemple.

menions une petite guerre d'Indiens dans la grande guerre usinière.⁴⁹ » Comme celle de Conan ou de Jünger, l'escouade de Cendrars est commise aux missions dangereuses : comparables,

ces sortes d'équipées, et quelle que soit leur utilité militaire, aux effets de la drogue sur la conscience. [...] On sort et l'on revient, et si l'on revient, on n'est plus le même homme. On est flétri. Mais on veut remettre ça et l'on y retourne. Bravade et cynisme.

Pour autant, chez les guerriers de *La Main coupée*, la paix n'est pas cette catastrophe mortifiante qui rend Conan imbécile. Il y a bien Garnero, l'un des compagnons d'armes du narrateur, que le lecteur a connu pétulant, courageux et débrouillard ; dix ans plus tard, Chaude-Pisse (c'est son sobriquet) a un emploi d'éboueur et loge dans un taudis ; quant à Lucie, sa femme, « usée, ridée, ravagée, chétive » et sans doute cocaïnomane, elle n'a plus rien de « l'arrogante garce au verbe sonore » dont le narrateur avait gardé le souvenir. Il n'empêche : la rencontre inopinée de Garnero et de son ancien caporal débouche sur un excellent dîner. « Les vins soutenaient le tonus de la soirée » : ils délient les souvenirs, président au bonheur retrouvé de rire et bavarder. (« Je ne t'invite pas à dîner », concluait Conan, à l'inverse : « Ma femme me ferait une scène...⁵⁰ »)

49 Cendrars, *La Main coupée*, p. 196. Citations suivantes, p. 136 et 137.

50 Roger Vercel, *Capitaine Conan*, Albin Michel, 1934, p. 254.

Entre la vie civile et l'expérience de la guerre, nulle rupture grave, chez Cendrars ; cela tient sans doute au fait que l'une et l'autre sont des *circonstances*, inessentiels au regard de cette autre détermination : « Etre, être un homme. [...] On en a ou l'on en a pas.⁵¹ » L'escouade de Cendrars, composée d'engagés volontaires, tous venus de la Légion, puise en effet le sentiment de sa différence dans une élection préalable ; si l'engagement dans la Légion est le choix d'un métier, celui d'homme de guerre – « chose abominable et pleine de cicatrices, comme la poésie » – il répond plus encore à un pressentiment destinal ; la vocation légionnaire est sélective ; elle désigne et distingue, dans l'humanité ordinaire, un compagnonnage réservé ; la Légion, au cours d'un parcours initiatique humiliant, retrempe et révèle à elle même une race superlative : les « hommes ».

Je ne savais pas que la Légion me ferait boire ce calice jusqu'à la lie et que cette lie me saoulerait, et que prenant une joie cynique à me déconsidérer et à m'avilir [...] je finirais par m'affranchir de tout pour conquérir ma liberté d'homme.

⁵¹ Cendrars, *La Main coupée*, p. 158-159. De même pour les citations suivantes. Notons une distribution lexicographique (et une valorisation) inverses, chez Barbusse. Des tirailleurs passent, au premier chapitre du *Feu* ; on sait « leur arçharnement à l'assaut, [...] leur goût de ne pas faire quartier ». « I'sont vraiment d'une autre race que nous », note Biquet, un des hommes de l'escouade : « Le repos les embête [...] Au fond, ce sont de vrais soldats. » Mais le « gros Lamuse » ajoute : « Nous ne sommes pas des soldats, nous, nous sommes des hommes. » (Barbusse, *Le Feu*, p. 75). Ce passage est cité, en illustration du pacifisme de Barbusse, par Micheline Kessler-Claudet, *La Guerre de Quatorze dans le roman occidental*, Nathan, coll. « 128 », 1998, p. 99.

Conquête inaliénable : elle explique – guerre ou paix – le vitalisme essentiel de l'humanité cendrarsienne et situe par contraste la mélancolie qui accable les dernières pages de *Capitaine Conan*. Le héros de Vercel n'est pas un « homme » par essence, mais par raccroc, grâce à l'exception complice du temps guerrier. Otez l'exception : l'« homme » s'effondre...

CHAPITRE 11

LE ROMAN DE 14-18 RHÉTORIQUE

Dialogisme

La guerre terminée, le héros de *La Comédie de Charleroi* a trouvé à s'employer comme secrétaire auprès d'une riche veuve, Madame Pragen. Une qualité précieuse le recommande à cette dernière : il a été le camarade d'études de son fils Claude ; mais surtout, il a été le témoin de sa mort à Charleroi. Au début de la nouvelle, Madame Pragen emmène son secrétaire sur « les champs de bataille » – elle tient à ce pluriel emphatique – afin d'y reconstituer les circonstances qui virent tomber son fils. *In situ*, le secrétaire sera commis à la récitation complaisante et mensongère d'une mort héroïque. Le chagrin des mères suscite des conteurs à foison. Madame Pragen par exemple, avant d'accepter l'idée que son fils était mort, a voulu croire que les Allemands l'avaient fait prisonnier : « elle avait vécu, pendant plusieurs mois, sur une légende, une de ces nombreuses légendes

que, dans les premiers temps de la guerre, l'on forgeait à plaisir. » Aussi Mme Pragen fit-elle un temps le meilleur accueil à quiconque savait la conforter dans ses illusions :

Le type évacué, quand il ne racontait pas qu'il avait vu arriver cent mille Cosaques arriver au galop du côté des Flandres, s'en allait trouver la riche Mme Pragen, qui ne manquait pas de lui lâcher un ou deux louis, s'il lui jurait ses grands dieux que son fils était prisonnier et à l'abri en Allemagne.¹

Le chagrin des mères riches est une mine inépuisable, que l'on peut exploiter en tous sens. La veine mensongère, qui flatte l'espoir, promet des gains sûrs ; mais la veine du récit vérac, qui creuse le désespoir, n'est pas moins profitable. « Viens chez la mère d'un copain qui est mort pendant qu'on était dans la Meuse », dit ainsi à Bardamu un compagnon de rencontre, un soir d'impécuniosité : « j'y vais moi tous les huit jours, chez ses parents, pour leur raconter comment qu'il est mort, leur fieu... C'est des gens riches... Elle me donne dans les cent francs à chaque fois, sa mère... Ca leur fait plaisir qu'ils disent... Alors tu comprends... »²

Curieux plaisir, à vrai dire... Mais ne met-il pas en abîme le nôtre, lorsque nous lisons des récits de guerre ? Le roman de 14-18 ne souffre pas seulement la répétition, il exige le ressassement. L'horreur y est invariable et monotone. Les scènes

1 Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, p. 48.

2 Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p. 141.

macabres se multiplient, et passent, quasi inchangées, d'un texte à l'autre, comme s'il s'agissait de reconduire inlassablement une fascination tétanisée. Sans doute n'en faut-il pas moins pour assimiler la mauvaise nouvelle que la Grande Guerre, à en croire Freud³, apporte aux nations d'Europe : l'homme n'est pas noble. La disposition occidentale à la civilisation, que tant d'oeuvres d'art et de paysages séculaires attestent, est révoquant du jour au lendemain. La barbarie est sûre ; Bach (ou les cathédrales), non. Tel est le constat déprimant que les témoignages venus du front imposent avec insistance. Mais les déçus d'ergoter : « Cette guerre, tant qu'à être, aurait pu du moins garder la face, et tolérer la narration épique... » La demande d'illusion est impérieuse, tenace – mais les écrivains de Quatorze ne peuvent l'entendre : pour eux, la nécessité de décevoir est inséparable de la volonté d'être vrai.

Pourtant, la demande que leurs livres récusent, ils ne peuvent empêcher que d'autres l'honorent : propos de planqués, à l'arrière, articles de journaux patriotards, formules creuses du commandement, oraisons funèbres prononcées sur les tombes des soldats – autant d'occasions où le mensonge s'étale et tient le haut du pavé. Aussi le roman de 14-18 se fait-il dialogique : la description authentique de la guerre y voisine avec la farce de ses représentations convenues. Le récit vrai parle

3 Voir Sigmund Freud, *Zeitgemässes über Krieg und Tod, Studienausgabe*, Francfort, Fischer, 1982, t. XI, particulièrement la première partie, « Die Enttäuschung des Kriegeres », pp. 35-48.

de lui-même ; son éloquence apporte un démenti définitif aux fables héroïques qui se risquent dans les parages.

Discours contraints

Si l'héroïsme s'écroule en même temps que le prince André et meurt dans l'insignifiance ennuyeuse des tranchées, le discours héroïque, en revanche, a encore de beaux jours devant lui. Vidé de sa substance par l'expérience de la guerre moderne, c'est une enveloppe creuse prête désormais à tous les travestissements.

D'abord, il sauve de l'aphasie les soldats rentrés du front : ceux-ci ne tardent pas en effet à prendre acte d'une insidieuse censure sociale, qui dénie d'emblée toute véracité au discours vrai sur la guerre. « Les gens de l'arrière aiment à se représenter la guerre comme une fameuse aventure, propre à distraire les jeunes hommes⁴ ». Le bavardage convenu de l'héroïsme se présente à point nommé pour permettre aux permissionnaires de retrouver la chaleur des conversations consensuelles : « J'ai bien senti qu'il eût été poli, lorsqu'on m'offrait un excellent repas dans une maison luxueuse, de mettre tout le monde à l'aise en déclarant que nous faisons notre affaire de la victoire ». Nicolas Rostov, racontant une bataille à ses amis, ne peut « déceimment pas se contenter de leur dire [...] qu'il

⁴ Chevallier, *La Peur*, p. 153 (de même pour la citation suivante).

s'était sauvé à toutes jambes dans un bois pour échapper aux Français » :

Certes, Rostov, très franc de nature, répugnait fort à déguiser la vérité ; et pourtant son récit, d'abord très véridique, se mua peu à peu et sans qu'il s'en rendît compte, en gasconnade. Il n'en pouvait aller autrement. Ses auditeurs avaient, comme lui, entendu bien souvent décrire une charge ; ils s'étaient fait une opinion et ils attendaient de sa part un récit conforme à leur façon de voir.⁵

Gabriel Chevallier cite ainsi une longue lettre que son héros, Dartemont, écrit à sa soeur. Or, commente Dartemont, il « n'y a rien de vrai là-dedans [...]. c'est le côté extérieur, pittoresque de la guerre que je décris ». Les civils « ne peuvent pas comprendre », en effet ; aussi « nous leur racontons *leur* guerre, celle qui leur donnera satisfaction, et nous gardons la nôtre secrète.⁶ »

Même désir impérieux d'entendre parler de *sa* guerre chez telle « dame très élégante, qui froufroute, rayonne de soie violet et noir et est enveloppée de parfums [...] : – Dites-moi, vous, messieurs », interpelle-t-elle quelques poilus permissionnaires, « vous avez vu cela dans les tranchées, n'est-ce pas ?⁷ » Cela, c'est une scène du front, un « groupe ridicule » bricolé dans une devanture « à l'aide de mannequins de bois et de cire », une « construction puérule » dont l'offensan-

⁵ Tolstoï, *La Guerre et la paix*, p. 305.

⁶ Chevallier, *La Peur*, p. 262.

⁷ Henri Barbusse, *Le Feu*, LGF, « Le Livre de Poche », 1965, p. 375. De même pour les citations suivantes (sauf la « morale » du narrateur, p. 376).

te imbécillité a laissé le groupe de soldats sans voix : « Tirette se recueille et se prépare à lancer quelque insultant sarcasme ; mais cette protestation tarde à éclore à cause de notre transplantation totale, et de l'étonnement d'être ailleurs. » Et puis, comment résister au besoin de représentations vraisemblables qui presse leur soyeuse interlocutrice ? Ils l'y confortent donc timidement (« Euh... oui... oui... »). Et Barbusse de conclure : « ce fut ce jour-là leur première parole de reniement. »

Autre reniement, dicté, celui-ci, par la charité : aux familles qui écrivent « pour avoir des détails sur la mort d'un soldat », on offre systématiquement la représentation standard d'une fin digne et consolante – la mort instantanée, une balle en plein coeur ou au milieu du front...

– Comment est-il mort... Celui-là ?... [...] Un brancardier explique : – Il était couché. Il se tenait le ventre... Les boyaux lui sortaient...

Mais le major à deux galons l'interrompt... – Une balle au front... Une balle au front...⁸

Travestissement burlesque

L'épisode militaire du *Voyage au bout de la nuit* est construit en diptyque. Le premier volet établit avec force l'inintelligibilité de l'expérience de la guerre (« La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas »⁹) et convainc Bardamu de la

⁸ *Clavel soldat*, p. 196.

⁹ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p. 22.

nécessité d'être systématiquement lâche ; quant au second volet, il établit, sur le mode carnavalesque, le mensonge de tous les récits de guerre recourant, pour assurer leur intelligibilité, aux valeurs patriotiques et héroïques. Si les cinquante pages qui ouvrent le roman s'inscrivent dans la continuité des romans de la première guerre mondiale, celles qui leur succèdent représentent en revanche un projet narratif tout à fait original.

La guerre, qui nie la vie, est sans valeur pour Céline. Ce n'est pas pour autant que les valeurs attachées à la guerre, dans la tradition épique : héroïsme, courage, loyauté, etc., vont rester, chez Céline, sans emploi. Au contraire : il leur fait reprendre du service incontinent ; mais à contre-emploi.

Bardamu, retour du front, fait ainsi quelques intéressantes rencontres féminines. Celle de Lola, d'abord, une « dame du Corps expéditionnaire américain » assurant « la direction d'un service spécial, celui des beignets aux pommes pour les hôpitaux de Paris¹⁰ ». Mais le devoir, lié à la fonction, de goûter les friandises, ajoute bientôt deux livres à la taille de Lola. Aussi eut-elle « en peu de temps aussi peur des beignets que moi des obus ». Pourquoi Lola n'abandonnerait-elle pas les beignets ? La jeune fille s'insurge : ce serait une désertion, une insulte à la mémoire glorieuse de ses ancêtres, qui furent sur le « Mayflower » ! L'équivalence

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

posée ici entre le service aux tranchées et le service des beignets est pédagogique. D'évidence, le vocabulaire altier de l'héroïsme devient burlesque, lorsqu'il se frotte à Lola. L'inférence, dès lors, est claire : la même dégradation burlesque l'atteint et l'avilit, au voisinage des tranchées...

Si Lola est une sotte, identique à son rôle – le décalage burlesque n'est pas son fait, mais le produit de la narration – Musyne, rencontrée dans une officine interlope du « passage des Bérésinas » est une rouée, au contraire, qui maîtrise le code du langage héroïque et l'utilise, en toute insincérité, pour réussir dans le monde. Musyne a ramené de ses séjours au front (elle y eut un emploi, comme « violoniste de guerre », au *Théâtre aux Armées*), outre un « brevet d'héroïsme, signé par l'un de nos grands généraux¹¹ », un « répertoire très coquet d'incidents de guerre » qu'elle sait nimber, à la manière de Claude Lorrain, dans « un certain lointain dramatique » où le caractère trop précis et toujours répugnant des détails vrais s'estompe, devient « précieux et pénétrant ».

« L'héroïsme mutin » sied aux dames, accroît leur charme... et leur valeur vénale, sur le marché des richissimes importateurs de viande argentine. Mais aux hommes, c'est un théâtre plus rude qui convient, s'ils veulent répondre à l'impérieuse soif d'héroïsme qui, à en croire Bardamu, résume les femmes en temps de guerre. Or, pour celles-ci,

11 *Ibid.*, p. 106, puis 107.

il est bien entendu qu'un soldat est aussi brave qu'insouciant, et grossier plus souvent qu'à son tour, et que plus il est grossier et que plus il est brave.¹²

Aussi fait-il beau voir comment, sous l'influence d'un cabotin inspiré, une chambrée d'hôpital peuplée d'hommes « apeurés, [...] possédés par des souvenirs honteux d'abattoirs » se transforme l'espace de quelques jours, par instinct de survie, en « une satanée bande de gaillards », parlant salé et jurant dru. Cette théâtralisation virile du code héroïque va connaître son apothéose lorsqu'une « belle subventionnée de la Comédie », attirée par la rumeur, vient réciter des vers patriotiques aux pensionnaires de l'hôpital miraculeux. Bardamu, qui en est, se distingue en sa présence par quelques récits particulièrement poignants « d'actions de guerre ». Un poète « inverti » les frappe en vers, qui seront récités par la belle actrice lors d'une matinée poétique au Théâtre français. « Heureusement, rien n'est incroyable en matière d'héroïsme¹³ » : Bardamu et ses camarades d'hôpital, conviés à la cérémonie, assistent au triomphe public des valeureuses fatrasies qui leur avaient été inspirées par la seule peur de remonter au front et le souçi, corollaire, d'ama-douer quelques infirmières patriotes.

Le discours héroïque, avec Lola et Musyne, s'était déplacé du monde viril du front vers le monde féminin de l'arrière ; devenu, à la faveur de cette double inversion, une figure du *monde renversé*, il

12 *Ibid.*, p. 120. De même pour les citations suivantes.

13 *Ibid.*, p. 132.

se carnavalise une seconde fois, puisque c'est alors une bande de lâches déterminés qui s'en empare. Retrempé en virilité sur cette scène de théâtre guignol, simplifié par la caricature, voici le discours héroïque dans sa nudité : une hâblerie de soudard. Mais c'est aiguisé ainsi qu'il est efficace, et prêt pour sa représentation pérenne. Car sur la scène du Français, ce n'est pas une actrice qui déclame, mais bien plutôt, « la taille longuement moulée dans les plis enfin voluptueux du tricolore »¹⁴, la Patrie elle-même qui parle. Si elle savait de quelle imposture elle se fait la ventriloque...

Pantalonnades

« La guerre, sans conteste, porte aux ovaires. » Les femmes sont « impitoyables » ; elles demandent du spectacle, veulent des héros. Branledore – le cabotin de tout à l'heure – l'avait bien compris, qui transforma une chambrée d'hôpital en local de corps de garde.

Céline aurait-il lu Chevallier ? Même hôpital en effet, dans le *Voyage* et dans *La Peur* – même constat et mêmes propos. « Les tendres chéries ! » s'exclame par exemple le sergent Nègre, qui se remet d'une blessure au mollet : « Il leur faut un héros dans leur lit, un héros authentique, bien barbouillé de sang, pour les faire gueuler de plaisir ! »¹⁵ Aussi les infirmières alentour sont-elles effondrées

lorsque Dartemont, le narrateur de *La Peur*, leur découvre le véritable climat moral qui règne dans les tranchées : « Je vais vous dire la grande occupation de la guerre, la seule qui compte : J'AI EU PEUR. » Sentence confirmée (et aggravée...) par Nègre : si on pouvait fuir, « *tout le monde foutrait le camp !* [...] Tous sans exception. [...] Vous parlez d'une offensive à l'envers [...] Plus vite, en tête ! Tous, on vous dit, tous ». M^{lle} Bergniol, l'une des infirmières, tente vainement « d'arrêter cette déroute » des illusions orthodoxes lorsque le sergent Nègre convoque opportunément le général de Pocolote pour un petit tour de piste. Recours infallible ! Le général de Pocolote est la mascotte de la chambrée – un Pantalon d'invention auquel Nègre a coutume de prêter de longues harangues burlesques. Celle-ci, par exemple : si les Français sont promis à la victoire, c'est primo parce que « nous avons la baïonnette » et

Secundo, nous avons la boule de pain. Le héros français l'élève au-dessus de la tranchée, et crie d'un ton méprisant : « Fritz, veux-tu bâfrer ? » Qu'est-ce qui arrive, immanquablement ? Fritz pose son flingue, salue ses copains et rapplique vers la boule, ventre à terre. Pourquoi penses-tu qu'ils ont planté des barbelés devant leurs lignes ? A cause de nos boules de pain, à seule fin qu'ils n'accourent pas tous au moment de la distribution [...]. « Ce sont des goinfres, affirme Pocolote en buvant son bourgogne ; ils n'ont pas d'élévation morale : on les aura quand on voudra ! »¹⁶

Le général « n'apparaît ordinairement qu'après le départ des infirmières » – « Nous nous trouvons alors

¹⁴ *Ibid.*, p. 131-132. Citation suivante, p. 120.

¹⁵ Chevallier, *La Peur*, p. 125.

¹⁶ *Ibid.*, p. 102.

entre militaires, et le baron de Pocolote peut s'exprimer en toute franchise ». Mais aux grands maux, les grands remèdes ! Il faut consoler quelques infirmières que la vérité a rendues moroses ? Qu'à cela ne tienne ! On va permettre, exceptionnellement, à l'illustre ganache de quitter les coulisses.

– Hé, Nègre, qu'est-ce qu'il dit, de Pocolote ?

– Le général m'a dit : « Je sais bien pourquoi je vois de la tristesse dans tes yeux, petit soldat de France... Courage, nous y retournerons bientôt ensemble à la fourchette. Ah ! tu l'aimais ta baïonnette, petit soldat ! »

– Oui, à la baïonnette ! Vive Rosalie ! [...]

– « Soldats, soldats, je devine en vous l'impatience, je sens bouillonner votre sang généreux. Soldats, bientôt je ne pourrai plus vous retenir. Soldats, je le vois, vous voulez l'offensive ! »

– Oui, l'offensive ! en avant, en avant !¹⁷

Sifflements, cris violents, tables de nuit qui claquent : à l'appel du général de Pocolote, la salle d'hôpital se transforme instantanément en un pandémonium où chacun concourt, avec des moyens de fortune, à construire une scène d'attaque joyeuse et triomphale. Ces retournements burlesques de l'imaginaire héroïque sont à la fois vengeurs et cathartiques. En théâtralisant le mensonge où l'on voudrait les enfermer, les « poilus » s'en libèrent.

Ainsi Clavel, après avoir parcouru, « entre deux rafales, un numéro de l'*Echo de Paris* » obtient-il « un véritable succès en lisant à haute voix à ses camarades, cette phrase de Barrès sur les obus : "Le

¹⁷ *Ibid.*, p. 120-121.

coup part. On suit des yeux le projectile qui, après s'être balancé à la manière d'un navire, prend son grand vol, génie des airs... majestueusement." »¹⁸ Mais ce lyrisme frelaté est aussitôt remis à sa place par l'évocation, qui lui succède sans transition, d'« un aliéné alcoolique » qui « propose quotidiennement de franchir les lignes allemandes avec sa section. » *Asinus asinum fricat* : telle est sans doute la leçon qu'il faut tirer de la rencontre, sur la même page de *Clavel soldat*, de l'ivresse patriotique de Barrès avec les souïeries de l'adjudant Terca.

Jamais, se jure pour sa part Jerphanion, « je n'oublierai l'ignominie de ces gaillards-là » – cette « sottise ordurière de tout un troupeau de littérateurs, de prétendus intellectuels, dont les propos, dont les attitudes sont une insulte continue à l'esprit, au simple bon sens, aux raisons que nous pouvons avoir de nous battre, et à nous qui nous battons. »¹⁹ Mais Jerphanion et son complice Fabre connaissent, comme Clavel ou Dartemont, l'art de la citation théâtralisée, où l'indignation s'allège en dérision. Les voici par exemple conversant dans une tranchée crayeuse. Fabre professe une indifférence enjouée face au danger. « Le moment venu, tu n'es pas plus malin que les autres, tu ne t'en tireras pas comme ça », rétorque Jerphanion avec humeur. Fabre prend alors une « voix d'acteur de mélodrame », feint d'être offensé, et proclame, en martelant « quelque chose d'absent avec son poing droit », qu'il

¹⁸ Werth, *Clavel soldat*, p. 320

¹⁹ Romains, *Prélude à Verdun*, p. 100

s'en tirerait comme ceci : "Je me jetterais dans les rangs de l'adversaire et je trancherais la discussion à l'arme froide." Jerphanion, reconnaissant soudain « la "Phrase" », éclate de rire : la phrase prononcée par Fabre est une plaisanterie rituelle en effet ; extraite d'« un écrit pas très ancien du général Foch », elle est l'antidote, le spécifique des hommes de Jerphanion, chaque fois que les atteint la sottise des « fiers-à-bras d'Académie » : appelé à comparaître dans les situations qui le discréditent, le discours héroïque fait éclater une imbécillité si plénière, si patente, que l'indignation cède le pas, d'un coup, à la détente humoristique.

Prononcer la phrase au bon moment, devant les copains, vous vengeait du tout à la fois, dans l'absolu. [...] C'était un peu comme si l'Ironie éternelle s'était approchée [...] et, les touchant à l'épaule, leur avait dit : « Les temps sont mauvais, mais je suis là. »²⁰

Mais la dénonciation du mensonge héroïque peut adopter aussi un tour plus indirect. Voici, aux dernières pages du *Grand Troupeau*, et comme s'il en résumait la leçon, un accès de démente hyperbolique : Olivier, dans la cour d'une ferme, découvre le corps d'une jeune femme, « la tête fendue par un gros éclat d'acier », puis celui d'« un enfant nu et mort », qu'une truie est en train de dévorer. Olivier saute sur celle-ci avec son couteau.

²⁰ *Ibid.*, p. 47. Pour Jean Norton Cru, la présence de la baïonnette dans un récit de la guerre de 14-18 est un indice sûr de sa fausseté : « Consultez les récits de guerre : aucun des meilleurs ne fait mention de l'usage de la baïonnette, en revanche tous les récits qui mentent par ailleurs nous régaleront de boucheries truculentes à l'arme blanche. » (*Témoins*, p. 29).

Il frappe dans le cou de la bête, encore, comme s'il piochait, encore dans le cou ; [puis] dans le ventre, à tour de bras. Il est aveuglé de sang, couvert de sang, de grondements et de râles [...] Enfin, à deux mains, il déchire toute la gorge de la truie [et] se redresse, [tandis que] la truie crevée se vide dans l'herbe²¹.

Giono n'a pas inventé ce massacre par pur mauvais goût. En décrivant le combat d'Olivier avec la truie, il propose en fait une version ignoble de ces scènes, nombreuses chez l'Arioste, où un preux chevalier sauve une victime innocente des griffes d'un monstre ou d'un brutal. La guerre moderne a tué l'épopée. Celle-ci revient pourtant, à l'épilogue. Mais c'est en farce, pour suppléer le récit d'une réalité devenue inénarrable. Métaphore atroce, celle de ce cochon : elle emporte avec elle, définitivement, le souvenir des grandeurs épiques qu'elle dégrade.

Refigurations

Bavard, convenu, le discours héroïque est grotesque. Mais aussi, parce qu'il est public, il est intimidant. Il pousse le discours véracé dans les marges, le frappe d'illégitimité. Dans l'ombre du refoulement où la pression héroïque le cantonne, le récit de guerre retrouve ses apories spécifiques :

²¹ Jean Giono, *Le Grand Troupeau*, p. 713-714.

il doit rendre compte d'une réalité impossible. Impossibilité ontologique, d'abord : la guerre usinière, le Brutal, dépassent l'entendement. Mais aussi, impossibilité pathétique. Rien n'existe, dans le monde des sentiments, pour dire l'émotion de la guerre ; la décrire comme un traumatisme ? Ce serait, par un tour sophistiqué, l'humaniser encore... Impossibilité éthique, enfin, parce que la guerre impose au soldat l'évidence diffuse, insinuante et comme cénesthésique d'une passion irrecevable : la peur. La peur « est un sentiment *médiocrement indigne* ; elle est le laissé-pour-compte de toutes les philosophies »²²... un résidu psychologique assez dégoûtant, en somme, qui rend les dames impitoyables. « Vous avez donc peur tant que ça ? » demande Lola²³, avant de conclure : « Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! Vous êtes répugnant comme un rat... »

Refoulement

Pour souligner ce divorce entre parole publique et privée, Drieu, dans *La Comédie de Charleroi*, a dédoublé son récit. Si cette nouvelle mérite son titre, c'est, nous l'avons vu, qu'un désir de bravoure y sombre dans le risible ; pourtant, la véritable « comédie » de Charleroi s'est jouée plus tard, après la guerre, lors de la visite que Madame Pragen, en

²² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *Œuvres complètes* t. II, p. 1519.

²³ Dans le *Voyage au bout de la nuit*, p. 88.

compagnie de son secrétaire, rend aux « champs de bataille ». Ainsi, le récit d'un second séjour sur les lieux, en juillet 1919, encadre le récit de la bataille qui y eut lieu cinq ans plus tôt, en août 1914.

Ce récit-cadre est placé sous le signe de la dérision : une mascarade en occupe l'essentiel – une cérémonie d'exhumation. M^{me} Pragen a obtenu, en payant, le droit de fouiller cinq tombes, sur les mille qui contiennent, Allemands et Français mêlés, les restes de la bataille :

Elle voulait exercer le droit d'écrire le nom de Pragen ici, de marquer ce lieu du nom de Pragen [...]. Elle ne cherchait pas son fils ²⁴.

La première « forme informe » qui est déterrée ne convient pas : trop longue. « Nous tombâmes d'accord pour refuser à ce miel d'horreur le nom de Claude Pragen ».

On faisait sauter le couvercle d'un autre cercueil.

– C'est lui, dit M^{me} Pragen.

Au milieu du miel, il y avait un sourire, une dent incisive un peu plus courte que l'autre comme Claude en avait une. [...]

Mais aussitôt elle voulut en avoir pour son argent, et fit ouvrir les autres boîtes ; elle ne regarda pas ce qui était dedans.

Cette mascarade, qui se poursuit le lendemain lors de la cérémonie à l'église, manifeste le caractère

²⁴ *La Comédie de Charleroi*, p. 80, puis 81.

grotesque du souvenir de la guerre lorsqu'il est pris en charge par d'autres que les témoins. Elle est le visage carnavalesque d'une impossibilité à comprendre dont le corrélat, chez les témoins, est l'impossibilité à se faire comprendre.

Lorsque, la journée qui précède l'exhumation, il se promène avec M^{me} Pragen sur les lieux de l'action, le narrateur se contente de répondre laconiquement aux questions, face à l'évidence que ce qu'il y a à dire est incommunicable :

– Quand vous êtes passé auprès de lui, vous ne lui avez pas parlé ? s'exclame M^{me} Pragen.

– Non, vous comprenez...

Comment lui faire comprendre ? Sans doute, dans nos yeux à tous deux, une lueur, le souvenir de notre amitié à Paris avait paru... [...] La vérité, c'est qu'aucun homme ne pensait plus aux autres, ni à lui-même²⁵.

D'ailleurs, l'intérêt de M^{me} Pragen se fixe uniquement sur ce qui correspond à son imagination romanesque : elle se détourne du trou d'obus que lui montre son secrétaire : trop trivial. C'est un mur de briques criblé de balles qui l'attire : plus suggestif.

Sur les « champs de bataille », Madame Pragen interroge son secrétaire. Mais celui-ci est absent, répond aux questions avec parcimonie. C'est qu'il est interdit : la vue du mur de briques a ressuscité en lui, avec une envahissante soudaineté, le souvenir des jours de 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

Voyant tout, reconnaissant tout, sachant tout de l'événement, alors que je voulais le leur expliquer, je ne pouvais que rester balbutiant, le bras tendu, montrant ce qui m'avait frappé si fort ce jour-là, et ce qui revenait sur moi, si fort. Ce mur de briques [...] ²⁶.

Ce retour violent du passé, impossible de l'installer dans la conversation avec Madame Pragen. Il ne serait pas entendu, aurait l'air déplacé. La comédie de Charleroi censure la vérité du souvenir – mais non *La Comédie de Charleroi*. Le texte de Drieu, à l'inverse de l'inattention bavarde de Madame Pragen, s'ouvre à l'envahissement mémoriel, lui ménage une place – celle du monologue intérieur. Des points de suspension interrompent la retranscription du dialogue, et passent la main au discours privé. Le for intérieur occupe de plus en plus longuement le récit et impose au lecteur la présence intime d'une expérience surprise par effraction. En contrepoint, la vanité du bavardage avec M^{me} Pragen rappelle démonstrativement combien cette expérience est singulière et impossible à dire selon les canons du récit vraisemblable.

La réserve romanesque

La guerre, assurément, c'est *ce qui ne se raconte pas*. Mais de même que les plus belles descriptions s'annoncent souvent en déclarant leur impossibilité (c'était un chaos indescriptible...), l'inénarrable

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

n'a jamais empêché les narrations d'exister. Aussi le paradoxe spécifique des récits consacrés la Grande Guerre ne serait-il pas tant dans le fait de leur existence, que dans leur impuissance à inventer des formes narratives inédites. Récits inénarrables ? Peut-être, mais plus sûrement encore : récits convenus, traditionnels. Telle est la thèse défendue par Paul Fussel dans *The Great War and modern Memory*²⁷. Toujours, des paradigmes culturels précèdent et préviennent l'écriture ; on voudrait croire que l'art imite la vie ; l'inverse est vrai également : souvent, c'est la vie qui imite l'art. Cette loi « wildienne »²⁸ n'exécute pas le récit de guerre. Ainsi, nul soldat anglais un peu cultivé qui n'ait sur lui, dans la poche de sa vareuse, le *Oxford Book of English Verse* : celui-ci sert de matrice mémorielle et de source allusive à la poésie du front ; il nourrit la topique victorienne des aubes et des crépuscules qui scande mélancoliquement les récits de guerre anglais.

Cette fatalité du topique, lorsqu'il s'agit d'énoncer l'inédit, entraîne des choix formels récurrents, d'un récit à l'autre. Ainsi, par exemple, la construction par épisodes. Celle-ci sert souvent de transaction esthétique pour acclimater dans l'élément du récit la réalité « dépourvue d'architecture » qu'impose « le tohu-

27 Oxford University Press, 1975. L'ouvrage de John Cruickshank, *Variations on Catastrophe. Some French Responses to the Great War*, Oxford, Clarendon Press, 1982, reprend les thèses de Fussel pour les appliquer au cas français.

28 Fussel renvoie à Oscar Wilde, *The Decay on Lying*. Voir Paul Fussel, « Der Einfluss kultureller Paradigmen auf die literarische Wiedergabe traumatischer Erfahrung », dans *Kriegserlebnis* (K. Vondung, éd.), Vandenhoeck et Ruprecht, Göttingen, 1980.

bohu de la guerre »²⁹. « Tout cela est haché, heurté, bâclé, sur le genou, déchiqueté comme un éclat d'obus ».³⁰ L'esthétique de l'éclat dont se réclame Alphonse Daudet dans les *Contes du lundi* vaut aussi bien pour ces romans de bonne longueur que sont *Le Feu* ou *Les Croix de bois*. Les « classiques » de la littérature de la première guerre mondiale, ce sont des romans faits comme une succession de nouvelles, de scènes typiques, sans lien d'intrigue entre les chapitres qui se succèdent.

Aucun héros, par ailleurs, ne domine ces rhapsodies. C'est un groupe – les camarades de l'escouade – que l'on retrouve d'une scène à l'autre : un agrégat de « personnages types, à la psychologie très réduite, caractérisés par quelques traits essentiels, physiques, moraux et sociaux »³¹. Aucun héros, et nul narrateur non plus, tout au plus un aède, une voix fidèle qui se résume à sa fonction de truchement sympathique.

Barque me voit écrire [...]

– Dis donc, toi qui écris, tu écriras plus tard sur les soldats, tu parleras de nous, pas ?

– Mais oui, fils, je parlerai de toi, des copains, et de notre existence. [...]

– Si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. [...]

29 Giono, cité par Micheline Kessler-Claudet, *La Guerre de Quatorze dans le roman occidental*, p. 19.

30 Alphonse Daudet, *Contes du lundi*, LGF, , 1985, p. 86.

31 Micheline Kessler-Claudet, *La Guerre de Quatorze dans le roman occidental*, p. 24.

- Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité.
- Mais dis-moi, si tu l'mets, est-ce que des types de ton bord, sans s'occuper de la vérité, ne diront pas que t'es un cochon ?
- C'est probable, mais je le ferai tout de même sans m'occuper de ces types.³²

Pas de héros – « fatalement, le romancier tue les héros. [...] On a voulu la médiocrité courante de la vie, et il faut y rester » ; pas d'intrigue – « on prend simplement dans la vie l'histoire d'un être ou d'un groupe d'êtres, dont on enregistre les actes fidèlement » ; et pas d'auteur – « le romancier affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte » : tel est aussi le catéchisme naturaliste³³. Le roman de 14-18, on le voit, y souscrit pieusement. Et la volonté exprimée par Barbusse de reproduire exactement le parler poilu n'est pas fort éloignée de l' « admirable tentative linguistique » que Mallarmé saluait dans *L'Assommoir*. Il faut se souvenir néanmoins que ce catéchisme est une utopie, et pris à la lettre, une utopie *suicidaire* : les romans de Jules Claretie sont parfaitement naturalistes ; pour cette raison, ils sont hélas aussi parfaitement ennuyeux. Aucune « sauce lyrique », chez lui ; « aussi ne plaît-il pas. » Duranty, poursuit Zola, « s'inquiète beaucoup plus de la vie que de l'art. A-t-il raison ? Peut-être. Je confesse que cela me trouble parfois. En tout cas, il ne faut pas aller

³² Barbusse, *Le Feu*, p. 221-222.

³³ Pour plus de détails, et pour la référence des citations de Zola, je renvoie à mon livre *Emile Zola. D'un naturalisme pervers*, Librairie José Corti, 1989, p. 107-112.

chercher ailleurs l'explication de cette carrière décourageante de romancier. »³⁴

Barbusse a choisi pourtant d'être le Duranty des tranchées. Sans doute, il ne se prive pas tout à fait de la « sauce lyrique » dont Zola confessait, avec un peu de honte et beaucoup de gourmandise, que ses propres romans étaient richement nappés. Ainsi, Barbusse aime le chatolement des épithètes, les clairs-obscur fantastiques ; ses descriptions de gares d'embarquement où s'agite la cohue, de postes de secours où opèrent les chirurgiens, de paysages ruinés et de tranchées inondées, offrent au *Feu* un décor dramatique et pittoresque. Devant cette toile de fond, aucune action pourtant ne se noue. Le renoncement à toute chronologie repérable déçoit l'attente romanesque ; le recours à une énonciation épique, qui estompe la voix narrative dans un « on » impersonnel, et le choix dominant de raconter au présent, plongent le lecteur dans un univers tout à la fois immédiat et cotonneux : tout est là, sous ses yeux, et pourtant tout baigne dans une sorte d'éternité étale. Seule l'alternance météorologique de la pluie et du soleil, de la boue et du froid scande la succession contingente de menues « tranches de vie » : attente du courrier, de la nourriture, relève de la première ligne, repos dans les cantonnements, permissions, etc.

Un chapitre du *Feu*, le plus long (il compte plus de soixante pages), s'intitule *Le Feu*, comme le

³⁴ *Ibid.*, p. 259.

roman qui l'englobe. Homonymie intentionnelle, bien sûr : elle signale, dans le chapitre, une mise en abyme du roman. On y retrouve, concentrés, les éléments épars égrenés au fil des chapitres précédents. Ainsi, l'évocation de camarades morts, puis le passage en revue narratif des hommes de l'escouade, au début du chapitre, fait pendant à la galerie de portraits qui ouvre le livre et rappelle le martyrologe macabre qui faisait suite à cette ouverture. Mais en même temps que le chapitre vingt du *Feu* ramasse le roman tout entier, il lui imprime une énergie inédite. Ce matériau thématique qu'il reprend, il lui permet en effet de s'accomplir toniquement dans la seule aventure, la seule structure dramatique dont la guerre de tranchées soit capable : celle de l'attaque. Ainsi, tout s'anime soudain et s'ordonne selon les schèmes bien connus de la logique des actions. Après que des rumeurs d'offensive ont alerté les hommes, un ordre de départ est donné : c'est la sortie dans le no man's land, puis la complication d'un intense barrage d'artillerie, et l'investissement de la tranchée adverse ; un ultime allumage de l'action – « un paquet de coups de fusil [qui] crépite³⁵ » – annonce qu'est venu le moment de comprendre. Le caporal Bertrand, délégué depuis le début du roman à la fonction de commentateur, prend la parole : comment les générations futures évalueront-elles « ces tueries et ces exploits dont nous ne savons pas même, nous qui les commettons, s'il faut les comparer à ceux des

35 Barbusse, *Le Feu*, p. 324. Citation suivante p. 327.

héros de Plutarque et de Corneille, ou à des exploits d'apaches » ?

Au troisième tiers du *Feu*, une action s'est nouée (puis dénouée dans sa morale). Cette irruption retardée du ressort romanesque agit comme une récompense ; elle honore la patience d'un lecteur qui vient de traverser une longue exposition construite selon les principes peu flatteurs, mais nécessaires, d'un naturalisme radical. L'ascèse du « Journal d'une escouade³⁶ », cette suite de tableaux atones, juste traversés de loin en loin par l'éclair traumatique d'une mort atroce, voilà en effet la forme rhétorique qu'impose le projet de raconter les tranchées telles quelles. Il fallait abjurer d'abord le romanesque, ou garder du moins à son égard une extrême réserve, avant d'en tolérer les fastes pour narrer le seul « roman », récurrent et lugubre, qu'ait connu la Grande Guerre : le roman des « percées » et « grandes offensives » – ces rêves sanglants d'Etat-major.

Romans de formation

Les épisodes militaires de *La Chartreuse de Parme* ou de *Guerre et Paix* sont intégrés dans une trame narrative où ils signifient par contraste ; ils fournissent un pendant à la vie civile, marquent une étape dans un roman de formation. L'étape,

36 C'est le sous-titre du *Feu*. Le titre complet comporte encore la mention du genre : roman. L'inflexion générique implicite dans le sous-titre est ainsi corrigée, ou contredite, par la revendication générique explicite.

dans quelques romans de 14-18, s'autonomise ; le modèle du roman de formation en vient alors à dynamiser une narration sinon morcelée. Ainsi, *Clavel soldat*, plus encore que *Le Feu*, juxtapose des fragments, cite des communiqués, des ordres officiels, sans commentaire. La déréliction anecdotique est pourtant compensée, dans ce roman, par le progrès d'une conscience. Clavel, qui était parti, selon le mot d'ordre de Jaurès, pour « faire la guerre à la guerre », découvre qu'il a été trompé : il « comprend maintenant que les soldats sont les ouvriers manuels de la guerre »³⁷. De loin en loin, des bilans herméneutiques soudent les épisodes épars, et leur confèrent une signification orientée.

Céline adopte une construction comparable dans les cinquante premières pages du *Voyage au bout de la nuit*, qui relatent l'expérience de Bardamu au front. Les épisodes traumatiques qui établissent et aggravent progressivement l'immersion dans la réalité guerrière sont accompagnés et reliés entre eux par les réflexions et les impressions d'une sorte de Candide humoral qui se cantonne avec résolution dans une causalité courte : il y a lui Bardamu – et il y a le déchaînement alentour. Entre ces deux réalités, qu'aucune médiation ne vient détendre, l'incompati-

³⁷ *Clavel soldat*, p. 119. De même, l'éclatement du récit en points de vue multiples et partiels, dans *L'Espoir* d'André Malraux, est contrarié efficacement, au niveau thématique, par l'attraction d'une force centripète. Le roman, qui mène de « L'Illusion lyrique » – c'est le titre de la Première partie – à la nécessité d'un commandement fort, incarne sa « leçon » dans le trajet de Manuel, un jeune Espagnol qui se découvre chef et vole bientôt de ses propres ailes, après avoir été sous la férule de quelques aînés attentifs.

bilité est totale ; les ponts logiques sont rompus. Le baptême du feu de Bardamu, qui ouvre le roman, offre le modèle pur – la scène primitive – d'un dispositif herméneutique que la suite de l'épisode variera, mais ne modifiera plus.

« Au milieu de la route », dans l'abstraction géométrique d'un décor minimal, deux personnages dérisoires font des écritures :

Car c'est là précisément qu'on avait fini par se mettre, le colonel et moi, au beau milieu de la route, moi tenant son registre où il inscrivait des ordres. Tout au loin sur la chaussée, aussi loin qu'on pouvait voir, il y avait deux points noirs, au milieu, comme nous, mais c'était deux Allemands bien occupés à tirer depuis un bon quart d'heure³⁸.

Comme le sens personnel de cette scène échappe à Bardamu – « Aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait, aux Allemands » – il pense pouvoir en conclure que la guerre est incompréhensible. Ce court-circuit règle définitivement la question : entre Bardamu et la guerre, aucune *intelligence* n'est possible.

La guerre a surpris la bonne foi de Bardamu. Le voilà obligé de constater que l'injustice monstrueuse d'être canardé, alors qu'on est innocent, non seulement cela existe, mais ce n'est « pas défendu ! Cela faisait partie des choses qu'on peut faire sans mériter une bonne engueulade.³⁹ » Comme un

³⁸ *Voyage au bout de la nuit*, p. 21 (de même pour la citation suivante).

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

brave garçon qu'un voyou aurait tabassé sans raison, Bardamu assiste, médusé, à la victoire inconcevable du Fait sur le Droit ; l'Innocence est bafouée, et personne ne proteste, personne n'y peut rien ! C'est bien là cette guerre réduite à « des exploits d'apaches » dont parlait le caporal Bertrand... Mais si les garants de la Loi sont impuissants, c'est donc que nous sommes abandonnés sans recours, et livrés aux seules évidences paniques de l'instinct.

J'avais envie de m'en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur. [...] Dès lors ma frousse devint panique. [...] Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? pensai-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ?⁴⁰

Bardamu est seul devant la guerre. « Je [la] découvrais d'un coup tout entière. J'étais dépuclé. » Ce drame de l'innocence violentée est indépassable ; il arrête le destin de Bardamu dans la répétition infinie d'un scénario à deux temps ; d'abord une catastrophe narcissique : quelqu'un qui fut protégé n'en revient pas d'être menacé – puis une réponse phobique : la fuite, la lâcheté. Le *Voyage au bout de la nuit*, plus qu'un parcours, propose une suite de *stations*. Les gens, les lieux varient, autour de Bardamu ; ils ne sont pas pour lui l'occasion d'un progrès, mais une circonstance plastique, un théâtre d'ombres où projeter éternellement la scène de son baptême du feu : « à présent sur moi on tirait, hier, demain »⁴¹.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22-24 ; citation suivante, p. 25.

⁴¹ *Ibid.*, p. 80.

Si l'abondance du commentaire indigné singularise l'épisode militaire du *Voyage au bout de la nuit*, et confirme ainsi la place unique qu'il faut accorder à ce roman au sein des narrations consacrées à la Grande Guerre, le texte qui va nous occuper maintenant, *Le Guerrier appliqué*, offre au premier regard une facture nettement plus proche de la manière barbusienne. On retrouve ainsi, dans le bref récit où Jean Paulhan a consigné son expérience du front, la construction par brefs épisodes sans liens anecdotiques entre eux. On reconnaît un souci semblable de gommer le repérage chronologique par l'emploi fréquent du présent ; et Paulhan, comme Barbusse, s'emploie à restituer fidèlement les dialogues qu'il rapporte ; ajoutons, à ces ressemblances rhétoriques, la récurrence des contenus : cagnas identiques, ici et là, mêmes corvées et mêmes obus.

Le Guerrier appliqué égrène les éclats d'action et de description sur un mode encore plus décontextualisé que *Le Feu*. Mais les événements et les croquis dont le récit de Paulhan fait sa substance ne sont jamais abandonnés à eux-mêmes ; comme chez Céline, ils sont engainés dans un commentaire instantané qui les interroge et les interprète aussitôt ; placé dans la lumière de cette réflexion, le naturalisme dépouillé qui préside chez Paulhan à la relation de la vie dans les tranchées apparaît comme la conséquence d'un certain type d'attention porté à ce qui se passe alentour. Bardamu, dans sa précipitation panique, ne laissait aucune chance à l'événement ; Jacques Maast, le héros de Paulhan, tient à l'accueillir au contraire ; dans cette

disponibilité, il voit la chance d'un équilibre, il espère le bonheur d'une « conspiration » exacte où les états intérieurs et les « choses du dehors » s'appellent et se rejoignent dans l'évidence du naturel.

Un tirailleur arabe passait, il portait entre ses bras une gamelle de braise rouge, et se plaignait pour qu'on lui fit place. Un zouave, dont la poitrine était couverte d'une cuirasse d'acier, escalada difficilement le parapet ; il allait en reconnaissance. Quelques balles soupiraient ou sifflaient autour de nous. Il me semblait accueillir toutes ces terres, tous ces hommes. J'éprouvais au-dedans mon assurance et mon équilibre, comme si un jeune arbre venait de pousser en moi.

Or cette conspiration des forces de mon corps et de mon esprit me touchait dans le même moment, par une ressemblance aux choses du dehors, et à l'effort, que j'imaginai, de ces soldats réunis. Sans que rien encore m'eût été présenté de la guerre, je la ressentais en moi et la trouvais naturelle.⁴²

L'accueil qui est fait ici à la guerre procède d'un souci général, chez Jacques Maast, d'être juste, c'est-à-dire de placer ses sentiments au niveau précis que requiert la qualité à chaque fois singulière des événements. Or, cette attitude prévenante (qui ne prévient pas la venue des choses par des questionnements intempestifs) trouve dans l'événement de la guerre un milieu particulièrement pur : la balle ou l'obus sont ainsi des événements extérieurs « d'une netteté absolue », dont la qualité intrinsèque empêche « toute confusion (celle, par exemple, qui fait tenir notre humeur au soleil ou à

⁴² Jean Paulhan, *Le Guerrier appliqué, Progrès en amour assez lents*, *Lalie*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1982, p. 19-20.

la pluie) »⁴³. Si la guerre est un événement « de même nature » que tous les autres, et se prête comme eux à la discipline d'une attention appliquée, elle a pourtant sur eux cet avantage d'être « plus intense » et de proposer « comme leur apparence grossie ». De même, la guerre soumet les affections et les antipathies à la mesure certaine des forces et des faiblesses – « connaissance sûre et qui donnait à l'ordre nouveau, où nous nous sentions parvenus, une grande simplicité. »

« Ainsi les bords d'un vase s'abaisseraient jusqu'au niveau de l'eau qu'ils retiennent »⁴⁴. Le souci d'une application exactement mesurée de l'émotion à l'événement conduit Jacques Maast à renoncer à toute emprise. Le bavardage du désir se leurrant à faire signifier le monde par débordement, cela lui est parfaitement étranger : à ses yeux, le prurit de vouloir-saisir est toujours grandiloquent ou, comme le montre l'image du vase, *démesuré*. Mais à cet idéal homéostatique, on peut préférer l'indignation pleine d'effroi de Bardamu : verbeuse, hystérique, sans doute, mais humaine, au moins... Car comment ne pas être choqué du fait que la sobriété toute stoïcienne de Maast ait besoin, pour s'éprouver dans sa plénitude, de se *laisser aller*, avec ravissement, dans la contrainte absolue de la guerre ?

Quant à l'impassibilité où je suis à l'égard de tant de cadavres, il me surprend de remarquer combien elle

⁴³ *Ibid.*, p. 25. Citations suivantes : p. 56, puis 59.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 78 ; de même pour la citation suivante.

est peu l'effet de mes décisions ou de mon enthousiasme passé, mais bien au contraire l'état d'esprit auquel m'obligent, sans hésitation possible, les circonstances. Quelle chose faite pour nous, tendre pour nous est donc la guerre, que notre application la suive aussi patiemment.

Mais peut-être ne faut-il pas voir seulement, dans cette livraison extasiée de soi à l'événement de la guerre, l'aboutissement, et comme l'apothéose, d'une volonté d'acquiescement à l'ordre du monde. La morale de l'application dont se réclame Jacques Maast a aussi des vertus démonstratives : elle institue, sous les yeux du lecteur, une de ces expériences « pour voir » dont le XVIII^e siècle était friand. On y prend la mesure, sur le vif, de ce que devient un sujet lorsqu'il accepte, face à l'expérience subjectivement impossible de la guerre, d'adopter résolument « le parti pris des choses ».

Considérée depuis le *Guerrier appliqué*, la gestulation intérieure de Bardamu est pathologique, ou pour le dire avec la sobriété de Paulhan : elle est exagérée. Ainsi, à la veille d'une attaque, Sièvre, un camarade de Maast, est anxieux ; un autre à l'inverse est enthousiaste : « Cette exagération, commente Maast, me déplaisait, de la même sorte que celle de Sièvre, par une façon qui leur était commune de mettre la guerre en question. »⁴⁵. Mais au voisinage de la protestation éperdue de Bardamu, ce refus d'interroger la guerre prend un relief criminel : Jacques Maast est du côté des tor-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

tionnaires ; il fait partie de cette « horde de fous vicieux devenus incapables soudain d'autre chose, autant qu'ils étaient, que de tuer et d'être étripés sans savoir pourquoi. »⁴⁶ Les émotions de Bardamu et de Maast sont polaires : bouillonnement, froidur. C'est que le climat moral de la guerre n'est pas tempéré : canicule des émois ou gel des sentiments, voilà les éléments extrêmes et uniques dont il se compose.

Romans herméneutiques

Madame Arnoux, dans *L'Education sentimentale*, ne vient pas au rendez-vous de la rue Tronchet. Ce n'est pas par pusillanimité – elle aime Frédéric – mais parce qu'un accès alarmant de faux croup l'a retenue toute la nuit auprès de son fils. Mais Frédéric n'en sait rien. Emporté par une « colère d'orgueil »⁴⁷, c'est Rosanette qu'il finit par mener « dans le logement préparé pour l'autre ». Ainsi naît un romanesque de la lecture, comparable aux émotions du théâtre : le lecteur connaît les raisons de Mme Arnoux ; il s'impatiente à bon droit de la précipitation à conclure de Frédéric ; peut-être voudrait-il même – comme les enfants, Guignol... – aider le héros de ses conseils, lui faire partager le savoir dont il a été nanti par le narrateur.

⁴⁶ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p. 51.

⁴⁷ Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade » ; tome II, 1952, p. 314, et p. 315, pour la citation suivante.

Mais comment venir à la rescousse de tous ces héros qui cherchent à comprendre, dans les récits de guerre ? Rostov, dans *Guerre et Paix*, voudrait

se former une idée précise de la bataille. Vains efforts. Des gens se mouvaient dans la fumée, des rideaux de troupes se déployaient en avant et en arrière ; mais qui étaient ces soldats ? où allaient-ils ? quelles étaient leurs intentions ? Impossible d'y rien comprendre.⁴⁸

Fabrice, dans *La Chartreuse de Parme*, lui fait écho : « Ai-je réellement assisté à une bataille ?⁴⁹ » Leur incertitude rejoint celle de Maurice dans *La Débâcle* : « Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille : était-ce même une vraie, une grande bataille ?⁵⁰ »

Si Frédéric avait été plus curieux, on aurait pu opposer des faits à sa colère, et réduire ainsi le malentendu. En revanche, la perplexité de Nicolas, de Fabrice ou de Maurice est sans recul. Ce ne sont pas des faits qu'il faudrait à ceux-ci, pour sortir d'embarras, mais une « idée de la bataille ». Or, cette « idée » est introuvable, sauf à chercher dans le cerveau des grands généraux. Mais cela, ce serait changer de genre, et revenir, après un long séjour dans le récit subjectif, à l'écriture impériale... Remonter du fait à l'idée : cette anabase, dont les narrations modernes de la guerre ont montré l'imposture – pour celles-ci, faut-il le rappeler, on n'a pas *idée* de la guerre – quelques romanciers

⁴⁸ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, p. 358.

⁴⁹ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 82.

⁵⁰ Zola, *La Débâcle*, dans *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. V., p. 597.

pourtant l'ont tentée. L'invention de Zola, dans *La Débâcle*, consiste ainsi à généraliser la question de l'« idée de la bataille » à l'ensemble des protagonistes du roman. L'inquiétude herméneutique devient le moteur romanesque premier. Interprètes et observateurs se multiplient, croisent des compétences fort diverses, et documentent ainsi les tours et détours par lesquels un sens peut advenir à l'événement confus, pluriel, éparpillé, que la guerre réalise par excellence⁵¹.

Jules Romains, dans *Verdun*, reprend le projet zolien d'une narration à plusieurs centres, tout en lui imprimant une dramatisation aussi spectaculaire que pédagogique. Les dix chapitres qui ouvrent *Verdun* relatent, en variant les points de vue, les premières heures de la bataille de Verdun, le 21 février 1916. De l'extrême proximité de l'événement : quelques hommes, dans la tranchée, qui subissent la violence brute du pilonnage allemand – à l'extrême éloignement du communiqué officiel : « Faible action des deux artilleries sur l'ensemble du front, sauf au nord de Verdun où elles ont eu une certaine activité »⁵² – Jules Romains raconte en détail les étapes que traverse un fait pour devenir visible ... et se dénaturer aussitôt en

⁵¹ Sur ces questions, on lira David Baguley, « Le récit de guerre : narration et focalisation dans *La Débâcle* », *Littérature* n° 80, 1983, ainsi que Laurent Paratte, « Dessine-moi une bataille », *Archipel* (Lausanne), n° 8, 1994. Notons que Patrick Rambaud, avec sa *Bataille* (Grasset, Prix Goncourt 1997), se réclame implicitement de la tradition de *La Débâcle*. Mais chez lui, l'intention polyphonique s'affadit en un aimable pastiche sans conséquence littéraire.

⁵² Jules Romains, *Verdun*, p. 202.

son image. Non que les herméneutes de bonne volonté manquent : Lafeuille, par exemple, envoyé en reconnaissance vers les premières lignes, est parfait dans son rôle. Surpris par les bombardements, il garde son sang-froid : il veut, parce qu'il le doit, « ne rien laisser perdre, ni tourner en brouhaha fantasmagorique, de ce qui se passait autour de lui.⁵³ » Mais ce sont les interprètes du premier échelon qui sont timorés : ils entendent la canonade, ont reçu le rapport alarmant du capitaine Lafeuille, mais ils craignent de se ridiculiser par des interprétations hyperboliques. Ils suscitent ainsi la perplexité au Grand Quartier général : « Dans l'ensemble, fait dire Jules Romains au général Joffre, les événements se confirment, si l'on veut. Mais c'est leur interprétation qui devient douteuse. » L'attentisme, la prudence s'imposent, ... alors qu'aux premières lignes, où nous voici à nouveau installés, quelques survivants de la préparation d'artillerie voient arriver les vagues d'assaut de l'infanterie allemande, et sont stupéfaits de l'absence de toute réaction, du côté français. Ce serait bien le moment de crier Attention Guignol ! aux palabreurs d'Etat-major. Mais c'est inutile : ils sont trop loin, les lignes sont coupées, ils ne nous entendraient pas...

Les tentatives polyphoniques de Jules Romains ou de Zola nous ramènent ainsi à la dérélition qui est au centre de tous les récits guerriers. Le jeu des interprétations multiples donne à cet abandon abso-

⁵³ *Ibid.*, p. 180. Citation suivante, p. 200.

lu quelques harmoniques ; mais loin d'en émousser le scandale, il l'avive. Ainsi César, chez Claude Simon, ne se réveillait qu'à l'occasion, fugace, d'une cruauté à l'unisson des souvenirs du narrateur. Tel est bien le dernier mot des récits de guerre que nous avons lus : la fidélité à l'inénarrable – leur impossible et seul objet.

ÉPILOGUE

CÉSAR RETROUVÉ

La section « Bataille », dans *La Bataille de Pharsale*, avait donné à l'écriture simonienne de la guerre son autorisation symbolique. La section « César », qui lui fait immédiatement suite, offre à cette écriture l'espace où s'éployer proprement. Plus de paragraphes, ici, ni non plus l'alternance typographique entre romain et italique qui figurait, dans la section précédente, le frottement de rhétoriques s'essayant, et en conflit ; mais une seule phrase, dont la coulée fondamentale est soutenue par des participes présents en enfilade, tandis que des relatives, des subordonnées ouvrent à ses côtés des méandres, des bras secondaires qui se rever-sent ensuite dans l'ample fleuve paratactique, le grossissant et l'enrichissant de leurs limons.

« Me rappelant cette arrivée, un soir dans un hôtel de Lourdes »¹ : l'occasion anecdotique de cette vaste expansion phrastique est presque insi-

¹ *La Bataille de Pharsale*, p. 122. La section « César » y occupe les pages 122 à 127. Toutes mes citations y renvoient.

gnifiante, en regard. Elle est impertinente, surtout – César, qui lui donne son titre n'y apparaissant qu'*in extremis*, à la cent trentième ligne d'une section qui en compte cent cinquante. Il faut entendre que César, ici, n'est pas un prétexte à dire, un objet pour une étude, un débat ou une description, mais le résultat d'une activité tout à la fois remémorante et scripturale : sa récompense.

Si la section « César » semble, de prime abord, mentir à son titre, elle est conforme en revanche à l'horizon d'attente installé par l'*incipit*. Elle restitue un souvenir d'enfance où la figure de la grand mère occupe le premier plan : dans le cabinet de toilette de la chambre d'hôtel, elle dégrafe son corsage, en extirpe une chaînette à laquelle est attachée un « coeur [...] en or serti de rubis », puis un petit sac de toile grise qui renferme son argent ; elle y puise une liasse de billets dont elle prend un à l'intention du bagagiste.

La vieille femme et son petit coeur d'or et de rubis créent un réseau associatif latent dont la nécessité singulière se révélera au narrateur bien plus tard, à la guerre, lorsqu'il court, ou plutôt se traîne, sur une voie de chemin de fer, « hors de souffle »

la sensation de mes viscères remontant, m'obstruant la gorge, la brûlure de mes vaisseaux dilatés, en même temps que la probable imminence de la mort, me suggérant sans doute la vision rougeoyante des rubis et de ce bijou indissolublement lié au souvenir de la vieille femme (dont l'aspect physique, les vêtements

et la fragilité avaient été associés pour moi à l'idée même de cadavre et de mort).

« Associé, indissolublement lié » : la vie offre des configurations de hasard que la mémoire noue en nécessité, ainsi que de nouveaux hasards, parfois, nous le révèlent. A charge, pour l'écriture (ce fut déjà sa fonction chez Proust), de faire apparaître ces cristaux de nécessité, non pas à volonté, mais dans la nécessité propre de son travail.

Ainsi César va-t-il revivre.

Le second épisode, minuscule, du souvenir est la liasse de billets de banque surgie du sein de la grand mère. Même fondation métonymique : la notion d'argent, pour le narrateur, ne sera plus séparable de cette peau flétrie, ainsi que l'attestent divers souvenirs qui s'inscrivent, par vagues associatives successives, sur la page simonienne. Après l'anecdote et ses expansions mémorielles, voici le cadre local : la page qui précède la mention de César évoque Lourdes et ses processions de malades. Inséparables, ces processions, de leur arrière-fond sanglant et omniprésent : un Calvaire en fonte grandeur nature « avec ses implacables soldats romains » chargés de pilums et au profil dur

que, *curieusement*, je devais *redécouvrir* plus tard, tissé en filigrane dans le papier des billets de banque, à l'intérieur de l'un des deux médaillons symétriquement ménagés parmi les colonnes et les volutes décoratives, faisant pendant à la tête de Jules César couronné de lauriers (je souligne).

A l'image de cette redécouverte, l'apparition de Jules César dans le texte est « curieusement » retardée, elle aussi. Il était facile en effet, et d'ailleurs dans la logique mémorielle de ces pages, de faire dériver César directement des centurions, sans emprunter le détour du billet de banque. Détour essentiel, pourtant. Il offre, entre la scène antique du Calvaire, où César avait sa place toute désignée, et la scène domestique moderne, où la Passion du narrateur a été ressuscitée par une association, le pont d'une analogie. Le billet de banque où César apparaît renvoie à ceux que la grand mère portait dans son giron. Il fait communiquer ainsi deux réseaux associatifs où la plaine de Pharsale et la route des Flandres peuvent maintenant voisiner, « paradoxales et anachroniques », dans le présent d'une écriture réconciliatrice.

Liste des principaux ouvrages cités

I.

- APPIEN, *Guerres civiles*, Paris, Mame, 1808.
- ARDANT DU PICQ, Charles, *Etudes sur le combat*, Champ libre, 1978.
- ARIOSTE, *Roland furieux* (éd. partielle d'Italo Calvino), GF-Flammarion, 1982.
- AUBIGNÉ, Agrippa d', *Les Tragiques*, G.F., Garnier-Flammarion, 1968.
- BANVILLE, Théodore de, « L'Épée », *Idylles prussiennes*, 1871.
- BARBUSSE, Henri, *Le Feu*, LGF, « Le Livre de poche », 1965.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « Folio », 1990.
- CENDRARS, Blaise, *La Main coupée*, Gallimard, « Folio », 1975.
- CÉSAR, *La Guerre civile* (texte latin et traduction de Pierre Fabre), Paris, Les Belles Lettres, 1969 (2 tomes).
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1951.

- CHEVALLIER, Gabriel, *La Peur*, Stock, 1930.
- CLAUSEWITZ, Carl von, *La Campagne de 1812 en Russie*, Librairie militaire R. Chapelot, 1900.
La Campagne de 1796 en Italie, Librairie militaire L. Baudoin, 1899.
De la guerre, Minuit, 1955.
La Campagne de 1815 en France, Librairie militaire R. Chapelot et Cie, 1900.
- COIGNET, J.-R., *Vingt ans de grogne et de gloire avec l'Empereur*, Editions de Saint-Clair, 1965.
- COUSIN, Victor, *La Jeunesse de Mme de Longueville*, Didier, 1876.
La Société française au XVII^e siècle, Didier, 1858.
- DAUDET, Alphonse, *Contes du lundi*, LGF, « Le Livre de poche », 1985.
- DORGELES, Roland, *Les Croix de bois*, LGF, « Le Livre de poche », 1990.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *La Comédie de Charleroi*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996.
- DUMAS, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1962.
Napoléon, Jean-Claude Lattès, « bibliothèque Lattès », 1990.
- DUNANT, Henry, *Un souvenir de Solferino*, Lausanne, L'Age d'homme, « Poche Suisse », 1986.
- FLORUS, *Œuvres* (texte latin et traduction), Les Belles Lettres, 1967, (2 tomes).
- GIONO, Jean, *Le Grand Troupeau, Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1971.
- GOURGAUD, Gaspard, *Campagne de 1815*, P. Mongié, 1818.
- GRIMMELSHAUSEN, *Les aventures de Simplicissimus* (trad. Jean Amsler), Fayard, 1990.
- HOMÈRE, *L'Iliade* (trad. Flacelière), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1955.
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, GF, Garnier-Flammarion, 1967.
- Jomini, Antoine-Henri, *Vie politique et militaire de Napoléon, racontée par lui-même, au tribunal de César, d'Alexandre et de Frédéric*, Anselin, 1827.
- JÜNGER, Ernst, *Orages d'acier*, LGF, « Le Livre de poche », 1989.
- KESSEL, Joseph, *L'Equipage*, Gallimard, « Folio », 1972.
- LAS CASES, Emmanuel, Auguste, Dieudonné, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Flammarion, 1983.
- LAS CASES, GOURGAUD, MONTHOLON, BERTRAND, *Napoléon à Sainte-Hélène* (textes choisis par Jean Tulard), Laffont, « Bouquins », 1981.
- LINTIER, Paul, *Ma Pièce, souvenirs d'un canonier*, Plon, 1917.
- LUCAIN, *La guerre civile (La Pharsale)* (texte établi et traduit par A. Bourgery), Les Belles Lettres, 1927.
- MARBOT, Général Baron, *Mémoires*, Mercure de France, 1983.
- MICHELET, Jules, *Histoire du XIX^e siècle* (tome I), dans *Œuvres complètes*, Flammarion, tome XXI, 1982.
Histoire romaine (tome II), dans *Œuvres complètes*, Flammarion, tome II, 1972.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1962.

- MONTESQUIEU, Charles-Louis de, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Œuvres complètes, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1951, tome II.
- NAPOLÉON, *Campagne de 1815, Commentaires de Napoléon Premier*, Imprimerie impériale, 1867, tome V.
- Proclamations, Ordres du Jour et Bulletins de la Grande Armée* (Jean Tulard, éd.), UGE, « 10/18 », 1964.
- PAULHAN, Jean, *Le Guerrier appliqué*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1982.
- PLUTARQUE, *César, Vies* (texte et traduction), Les Belles Lettres, 1975, tome IX.
- Pompée, Vies* (texte et traduction), Les Belles Lettres, 1975, tome VIII.
- POLYBE, *Histoire* (texte traduit et annoté par Denis Roussel), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1970.
- QUINET, Edgar, *Histoire de la campagne de 1815*, Librairie Germer-Baillière, s. d.
- ROMAINS, Jules, *Recherche d'une Eglise, Prélude à Verdun, Verdun, Le Tapis magique*, dans *Les Hommes de bonne volonté*, Laffont, « Bouquins », 1988, tomes I, III et IV.
- RONCARD, Pierre de, *Discours des misères de ce temps* (éd. Francis Higman), LGF, « Le Livre de poche classique », 1993.
- ROSTAND, Edmond, *L'Aiglon*, Gallimard, « Folio », 1986.
- SAINT-EVREMOND, Charles de, *Œuvres en prose*, STFM, Didier, 1962.
- SIMON, Claude, *Histoire*, Minuit, 1967.
- L'Acacia*, Minuit, 1989.

- La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969.
- La Corde raide*, Minuit, 1947.
- STENDHAL, *La Chartreuse de Parme, Romans* (tome II), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952.
- Le Rouge et le Noir, Romans* (tome I), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952.
- THIBAUDET, Albert, *La Campagne avec Thucydide*, repris dans : Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Laffont, « Bouquins », 1990.
- THIERS, Augustin, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, (tome III), Genève, Razimbaud, s. d.
- TOLSTOÏ, Lev Nicolaévitch, *La Guerre et la paix* (trad. H. Mongault), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952.
- VERCEL, Roger, *Capitaine Conan*, Albin Michel, 1934.
- WERTH, Léon, *Clavel soldat*, Viviane Hamy, 1993.
- ZOLA, Emile, *La Débâcle, Les Rougon-Macquart*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. V, 1967.

II

- CARCOPINO, Jérôme, *Profils de conquérants*, Flammarion, 1961.
- CARDINI, Franco, *La Culture de la guerre*, Gallimard, 1992.
- CHALIAND, Gérard, *Anthologie mondiale de la stratégie*, Laffont, « Bouquins », 1990.
- CHRIST, K., « Zur Beurteilung Hannibals », *Hannibal*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchhandlung, 1974.
- CRU, Jean Norton, *Témoins, Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Les Etincelles, 1929.
- CRUICKSHANK, John, *Variations on Catastrophe. Some French Responses to the Great War*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- DUBY, Georges, *Le dimanche de Bouvines*, Gallimard, 1973.
- FREUD, Sigmund, *Zeitgemässes über Krieg und Tod, Studienausgabe*, Francfort, Fischer, 1982, t. XI.
- FUSSEL, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, 1975.
- GAULLE, Charles de, *La France et son armée*, Plon, 1938.
- HOWARD, Michael, *La Guerre dans l'histoire de l'Occident*, Fayard, « Pluriel », 1988.

- JOXE, Alain, *L'Amérique mercenaire*, Stock, 1992.
- KESSLER-CLAUDET, Micheline, *La Guerre de Quatorze dans le roman occidental*, Nathan, « 128 », 1998.
- PÉDECH, Paul, *La Méthode historique de Polybe*, Les Belles Lettres, 1964.
- RIEGEL, Léon, *Guerre et littérature*, Klincksieck, 1978.
- RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974.
- ROMILLY, Jacqueline de, *Histoire et raison chez Thucydide*, Les Belles Lettres, 1967.
- ROUSSET, Jean, « La guerre en peinture : *La Bataille de Pharsale* », dans *Passages, échanges et transpositions*, José Corti, 1990.
- SCHWARZ, Gottfried, *Krieg und Roman, Untersuchungen zu Stendhal, Hugo, Tolstoj, Zola und Simon*, Francfort, Peter Lang, 1992.
- VIRILIO, Paul, *L'Ecran du désert*, Galilée, 1991.

NOTE

Quelques chapitres ou parties de chapitre de ce livre ont paru d'abord en revue, dans une version généralement différente. Voici la liste de ces publications :

- « Le génie et le calcul. L'épopée napoléonienne chez Clausewitz et Jomini », *Archipel* (Lausanne), 1994, n° 8, pp. 105-122.
- « Fers chauds, glaives froids. Comment raconter la guerre ? », *Poétique* (Paris), n° 101, février 1995, pp. 85-103.
- « Métaphores de l'horreur. Le baptême du feu », *Terreur et représentation*, ELLUG (Grenoble), 1996, p. 315-328.
- « Les drames du décousu. Récit de guerre et narrativité », *Texte* (Toronto), n° 19/20, 1997, pp. 153-176.

TABLE DES MATIÈRES

ARGUMENT	7
OUVERTURE	15
<i>Le voyage à Pharsale</i>	15
<i>L'épreuve du lieu</i>	17
<i>L'épreuve de l'expérience</i>	20
<i>La résurrection de Crastinus</i>	24
<i>« dard dans la bouche »</i>	25
<i>Intertextes</i>	28
<i>Punctum</i>	30
<i>La région catastrophique.</i>	35
<i>La route de Bassorab</i>	40
PREMIÈRE PARTIE : <i>L'écriture impériale</i>	43
CHAPITRE 1 : DOUBLE RÉCIT (CÉSAR)	45
<i>Figures en symétrie</i>	47
<i>Ut erat imperatum</i>	50
<i>Fantaisies de triomphe</i>	52
<i>Ironie</i>	54
<i>Réunion de familles</i>	57
CHAPITRE 2 : DOUBLE RÉCIT (NAPOLÉON)	61
<i>La victoire idéale (Austerlitz)</i>	64
<i>La « fameuse proclamation »</i>	64
<i>« Mais je voulais faire quelque chose de mieux »</i>	68
<i>Cosa mentale</i>	71
<i>La défaite magnifique (Waterloo)</i>	75
<i>Croyez que c'eût été très beau</i>	75

<i>Hypotypose</i>	78
<i>Dénégation</i>	82
CHAPITRE 3 : VIES PARALLÈLES	87
<i>Portrait de Pompée en Matamore</i>	88
<i>La guerre, à l'exception de tout</i>	93
<i>Unanimité et comédie humaine</i>	95
<i>Le génie et le calcul</i>	97
CHAPITRE 4 : VIES INIMITABLES (HANNIBAL)	101
<i>Consuls en contraste</i>	103
<i>Théâtre de la cruauté</i>	105
<i>Horlogerie tactique</i>	106
<i>Sagesse de la folie</i>	110
<i>Théâtre baroque</i>	112
<i>Hannibal avec Napoléon</i>	115
CHAPITRE 5 : MÉLODRAME (CÉSAR)	117
<i>Scènes de siège</i>	119
<i>Raconter la défaite</i>	121
<i>Traîtres de mélodrame</i>	122
<i>Tropismes</i>	124
<i>Bonheurs de la fiction</i>	125
<i>Le paradoxe de Marbot</i>	127
CHAPITRE 6 : DISPERSION, DIGRESSION (POLYBE)	129
<i>Décades prodigieuses</i>	129
<i>Simultanéisme</i>	131
<i>Digressions</i>	134
<i>L'aimant romain</i>	137
<i>Vues en surplomb</i>	140
<i>Xanthippos</i>	144

DEUXIÈME PARTIE :	
<i>Moi non plus étranger mais au centre</i>	147
CHAPITRE 7 : LE RÉCIT PATHÉTIQUE	
<i>Agrippa d'Aubigné</i>	149
<i>Pathos</i>	150
<i>Châtiments</i>	153
<i>Lucain</i>	156
<i>Inquiéter César !</i>	156
<i>Le retour du concret</i>	158
<i>L'envers de l'histoire contemporaine</i>	160
<i>Récits en miroir</i>	162
CHAPITRE 8 : UN RÉCIT HYBRIDE (HENRY DUNANT)	167
<i>Myself at Solferino ?</i>	169
<i>Snobisme réflexe</i>	172
<i>Descriptions pittoresques</i>	174
<i>Récit personnel</i>	176
<i>L'indéfini</i>	180
CHAPITRE 9 : PÉDAGOGIE DU POINT DE VUE	183
<i>Batailles peintes (Claude Simon)</i>	183
<i>Voyage culturel</i>	184
<i>Tableaux de bataille</i>	186
<i>Dialogue du peintre et de l'auteur</i>	188
<i>Anecdotes, synecdoques (Chateaubriand)</i>	190
<i>Glorieux mensonges</i>	191
<i>« Un petit voyage en Allemagne »</i>	193
<i>Disparate</i>	194
<i>Son coupé</i>	196
<i>Bras coupé</i>	197
<i>Vues de Borodino (Tolstoï)</i>	199
<i>Singularisation</i>	199
<i>La guerre pastel</i>	202

<i>Morne massacre</i>	206
<i>La lorgnette</i>	208
CHAPITRE 10 : LE ROMAN DE 14-18.	
THÉMATIQUE	211
Vers la région catastrophique	211
<i>Mécanique des fluides</i>	213
<i>Tranchées en formation</i>	214
<i>Le Brutal</i>	217
<i>La privation de pathétique</i>	221
<i>Burlesque de tranchées</i>	223
A la recherche de la guerre perdue	226
<i>Comédie de la charge</i>	228
<i>Coups de main</i>	230
CHAPITRE 11 : LE ROMAN DE 14-18.	
RHÉTORIQUE	237
Dialogisme	237
<i>Discours contraints</i>	240
<i>Travestissement burlesque</i>	242
<i>Pantalonnades</i>	246
Refigurations	251
<i>Refoulement</i>	252
<i>La réserve romanesque</i>	255
<i>Romans de formation</i>	261
<i>Romans herméneutiques</i>	269
Epilogue : CÉSAR RETROUVÉ	275
Bibliographie	279

Jean Kaempfer, Poétique du récit de guerre

Ce bel essai oppose le récit de guerre moderne à la narration classique, à partir de *La bataille de Pharsale* de Claude Simon, œuvre qui court à travers toute l'étude comme pivot et fil conducteur. En effet, tout récit de guerre moderne revendique la singularité, réduit le point de vue, veut raconter la guerre « au plus juste », refuse l'épopée mais, dans le même temps, évoque des archétypes, telle la guerre civile de César qui, à l'horizon du livre de Claude Simon, devient la métaphore du récit d'une autre guerre (celle de 40) où le fait isolé est privilégié - « le récit de guerre se retourne sur la tradition qu'il périmé ».

Il y a ici une grande densité, une précision et une clarté rares dans l'analyse des récits de guerre anciens - César, Lucain, Polybe, Napoléon, etc. - mais surtout est admirable l'évocation de cette bataille de Pharsale, la vraie ; et le livre de Claude Simon en filigrane donne son unité et sa force à cet essai, qui résume et contient tous les points de vue littéraires modernes, subjectifs, sur la guerre. Les prestiges de l'épopée, les « mensonges glorieux », évoqués avec une espèce de nostalgie secrète, semblent frémir encore dans les récits modernes - Drieu, Barbusse, Céline -, en dépit de l'abjection dénoncée et par le biais même de la singularisation du point de vue.

D'autre part, à propos de l'art de Claude Simon dans *La bataille de Pharsale*, l'auteur explicite remarquablement le fonctionnement de l'œuvre autour d'un fait isolé et violent ramenant le narrateur à son « roman familial ».

