

Universiteit Gent

2007-2008

**«Le vent de la mort a passé par ici».  
Témoignage de la Grande Guerre  
dans le journal personnel**

Promotor:

Prof. dr. Pierre Schoentjes

Masterproof

Master in de vergelijkende moderne letterkunde

Sophie Goethals

Je remercie vivement Prof. dr Pierre Schoentjes et Griet Theeten pour leur aide, leurs conseils et la lecture des textes.

J'aimerais également remercier tout particulièrement Peter, Zoë et Emile, ma petite famille au grand coeur et à la patience infinie.

## Introduction

[...] deux baguettes sont unies en croix, c'est tout. Et pourtant, il y a là des tas de cadavres enterrés au hasard. Les tirailleurs en ont pris pour consolider le parapet. Les caves se sont écroulées sur leurs occupants. De partout s'élèvent des bouffées d'une odeur inquiétante et forte. Le sol vacille sous les pas, et quand le pied s'enfonce dans les clapiers boueux, la senteur devient plus forte. Le vent de la mort a passé par ici. Tout est détruit, l'herbe même ne repousse plus.<sup>1</sup>.

La phrase est de Max Deauville. Il la note en juillet 1915 dans son journal de guerre. Près de cent ans plus tard, la guerre 14-18 est toujours présente dans le souvenir collectif. Une odeur inquiétante enveloppe encore ce conflit qui frappe par son ampleur - mondiale pour la première fois - et son immobilisme désespérant. D'elle subsiste l'image forte d'un combat d'hommes terrés dans leurs tranchées, soumis au jeu de la souffrance et de la mort, jeu dont plus personne ne semblait connaître les règles.

Entre-temps d'autres guerres se bousculent dans notre mémoire, qui dans le domaine de l'impensable et de l'horreur n'ont rien à envier à la Grande Guerre. Celle-ci, qui du coup prend une dimension malgré tout humaine, est toutefois probablement la première à avoir provoqué dans la conscience de l'homme ce que Christophe Prochasson nomme le «vacillement du réel»<sup>2</sup>. Dès 1914 une incertitude généralisée s'est installée qui a affecté les rapports avec la réalité qu'elle soit matérielle, factuelle ou morale. Tous ont été touchés par la défiance, par le manque de frontières nettes entre le «vrai» et le «faux», tant celui qui se trouvait à l'arrière que celui qui était sous le feu. Mais c'est évidemment le combattant qui a souffert le plus de cette défiance. Elle se superposait à la douleur, à l'angoisse, à la mort omniprésente. Empêtré dans le chaos d'un présent sans fin, le soldat au front s'est retrouvé dans un lieu d'aliénation<sup>3</sup>. Au même titre que les repères dans l'espace et dans le temps, s'y évanouissaient les liens familiaux et sociaux ainsi que les attaches culturelles et morales. L'individu éprouvait du mal à s'identifier, à donner un sens à son existence et à définir son

---

<sup>1</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, Bruxelles, Pierre De Méyère, 1964, p. 240.

<sup>2</sup> Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, «La guerre incertaine», *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), Paris, La Découverte, 2004, p. 9.

<sup>3</sup> Martin Hurcombe, *Novelists in Conflict. Ideology and the Absurd in the French Combat Novel of the Great War*, Amsterdam - New York, Editions Rodopi, 2004, p. 15.

rôle sur cet immense échiquier du hasard. En ce début de siècle où l'individualisme déjà se manifestait pleinement, le problème de l'identité personnelle s'est posé cruellement.

L'incertitude a, de plus, entamé la croyance en une vérité unique et traduisible en un langage humain, sans équivoque lui aussi<sup>4</sup>. D'une part se posait la question que dire et comment le dire. D'autre part, qui pouvait dire et à quel titre ? Dans la problématique du témoignage aussi, le «vrai» et le «faux» se confondaient avec la vérité individuelle, donc forcément subjective mais pas nécessairement moins valable. De fait, «le récit de guerre a fondamentalement remis en cause le mode traditionnel de relation de l'expérience<sup>5</sup> ». Dans son étude des romans de guerre français parus entre 1919 et 1939, Maurice Rieuneau constate le double mouvement du romancier qui tout en ayant l'intention de s'inscrire dans un évènement collectif, ne peut que raconter son expérience personnelle, seule part de vérité qu'il détient avec certitude. «Chacun raconte sa propre «histoire», qui est celle de tous<sup>6</sup> ». La guerre, ironiquement, a annoncé la fin de l'individu subalterne à l'Etat et a introduit une puissante mise en valeur de chaque vie et pensée individuelles<sup>7</sup>.

Le «culte de l'ego<sup>8</sup>» a toutefois peu de commun avec le narcissisme. Aucune guerre n'avait jusqu'alors suscité une littérature aussi abondante. Elle l'est à tel point que l'on peut s'interroger sur la fonction particulière de la littérature dans le rapport avec le conflit. Sans doute, sa fonction est multiple. Cependant, une des premières raisons qui saute aux yeux à la lecture des témoignages publiés durant la guerre, semble être le besoin d'écrire. Paul Tuffrau par exemple - dont nous analysons le journal dans le présent travail - écrivait journallement à sa femme. Durant toute la guerre, il a tenu un carnet personnel et dès 1916 il a publié des articles dans un quotidien parisien. Après la guerre il a rédigé plusieurs textes et donné des conférences au sujet de ce conflit.

A une époque où la pratique de l'écriture est encore vivante et qu'elle constitue un des seuls moyens de communication, ceci ne doit pas étonner. Néanmoins, souvent le

---

<sup>4</sup> Leonard V. Smith, «Le récit du témoin. Formes et pratiques d'écriture dans les témoignages sur la Grande Guerre», *Vrai et Faux dans la Grande Guerre*, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), Paris, La Découverte, 2004, p. 277.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>6</sup> Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 559.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. XXI.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. XXII.

besoin d'écrire dépasse l'utilité du simple échange d'information ou même du témoignage. L'écriture devient pour son auteur une obsession, une nécessité vitale, une technique de survie : «[...] il m'arrive, parfois, d'avoir si gros coeur, que je m'arrête de manger. Alors, j'écris n'importe quoi, furieusement, à tour de bras, pour me secouer la cervelle. Il faudrait bien voir que les mites s'y mettent»<sup>9</sup>. L'écriture offre à l'homme un moyen de se souvenir des faits et des émotions vécus et de les ordonner (ou de tenter d'y mettre de l'ordre). Elle lui permet aussi de conserver ou même de retrouver sa propre identité. Elle lui offre la possibilité de situer sa propre personne et ses compagnons par rapport aux événements et par rapport à cet univers où tout repère avec le réel semble être effacé. Ecrire pour se convaincre que l'on existe; écrire pour vivre, écrire pour ne pas devenir un fantôme muet et sans nom.

L'écriture peut se résumer à la simple mention de lieux et de dates dans un petit carnet, comme le fait le caporal de Dorgelès, qui dès le départ au front commence un carnet de route:

A côté de moi, dans un coin du compartiment, notre caporal se taisait aussi, et cela suffisait à me le rendre sympathique. Un calepin tout neuf à la main, il se tenait le nez collé à la portière, et tandis que ses hommes riaient en vidant les bidons, il s'éborgnait à déchiffrer, sur la lanterne des gares, le nom de toutes les stations, qu'il inscrivait scrupuleusement. Au bout d'une heure, intrigué par ce manège et supposant que c'était là sa fonction de chef d'escouade, je lui demandai ce qu'il faisait?

- Je commence mon carnet de route! me répondit-il fièrement en relevant sa tête.

J'en demeurai bouche bée, stupide, anéanti... Ainsi j'avais fui mon milieu, rompu toutes mes attaches, je croyais m'engager sur les voies inconnues d'un monde bouleversé, et; le jour même de mon départ, je tombais sur un écrivain de guerre.

Dans le civil, il était ferblantier<sup>10</sup>.

Si dans cette citation Dorgelès se moque gentiment de ceux qu'il nomme avec ironie les «écrivains de guerre», il ne peut cacher son dépit. C'est lui, l'écrivain, l'autre est ferblantier. Or, les soldats, écrivains de métier, ne sont pas les seuls à écrire, d'autres le font, avec ardeur et application, ce qui prouve bien que l'écriture de la guerre satisfait à un besoin qui ne répond pas seulement aux exigences d'un métier. L'écriture se présente comme une arme contre l'inconnu, contre l'incertitude, contre le non-sens qui mène à la mort de l'individu.

---

<sup>9</sup> Paul Cazin, *L'humaniste à la guerre. Hauts de Meuse, 1915*, Paris, Plon-Nourrit, 1920, p. 206.

<sup>10</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, A la cité des livres, 1929, pp. 12-13.

Le carnet du soldat-écrivain peut donc se limiter à la simple notation de faits marquants, séries de mots notés à la queue leu leu. Il peut prendre plus d'ampleur jusqu'à devenir un véritable texte, suite de phrases choisies et ordonnées. L'écriture prend alors des allures littéraires, elle s'apparente à la littérature. Dans ce cas, la littérarité joue un rôle primordial, elle assure la mise en forme d'une expérience, elle vitalise les mots et permet au texte d'exister. «L'art est ordre et non désordre, et c'est dans sa capacité à organiser que réside son sens», c'est en tout cas une pensée qui avait cours à cette époque<sup>11</sup>. Il en va de même pour son créateur, par son action il est le premier utilisateur mais aussi le premier destinataire du discours, le premier à se lire et donc à faire fonctionner la littérature, c'est-à-dire à donner du sens.

La composante littéraire dans les témoignages de la Grande Guerre en tant qu'élément vivificateur et stabilisateur de l'identité est intéressante. Elle en dit plus long sur une des nombreuses fonctions de la littérature. Dans certains témoignages, elle semble même prendre plus d'importance que le rapport strict à la «vérité universelle», celui que le lecteur a tendance à y chercher. En d'autres termes, certains textes, ont-ils d'abord été écrit pour survivre avant de devenir des témoignages destinés à un public de lecteurs ? Le témoignage en tant que mise en forme de l'expérience, est-il destiné à son auteur ou à un public ? Peut-on lire certains témoignages comme un exercice d'écriture de la guerre qui témoigne très certainement de la réalité d'une époque historique mais qui en premier lieu a permis à l'auteur de se rendre compte de son expérience de la guerre ? Ou pour le dire avec les paroles de Carine Trévisan : «Avant d'être témoin devant d'autres, le sujet semble d'abord être seul face à une réalité dirimante ou à ses souvenirs, semble d'abord se rendre témoignage à lui-même<sup>12</sup>».

Le corpus que nous analysons, comporte un nombre, limité évidemment compte tenu de ce travail, de témoignages écrits durant la guerre. Pour ne pas trop nous écarter de la réalité de la guerre, nous avons choisi des textes de témoins, généralement appréciés pour leur précision et leur sens de la réalité. Ces textes appartiennent au genre du journal. En

---

<sup>11</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 19.

<sup>12</sup> Carine Trévisan, «"J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi". Se rendre témoignage à soi-même pendant la Grande Guerre», *Témoignage et trauma, Implications psychanalytiques*, Jean-François Chiantaretto (dir.), Dunod, 2004, p. 19 (consulté sur copie donnée par l'auteur - pagination illisible, nous renvoyons à la pagination A4).

effet, celui-ci semble être la forme primaire sur laquelle se fondent toutes les autres expressions écrites du témoignage. Les journaux que nous lisons sont de Paul Cazin, *L'Humaniste à la guerre*, Paul Lintier, *Ma pièce*, Paul Tuffrau, *1914-1918. Quatre années sur le front*. Nous lisons également le journal de Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser* et faisons un petit détour par sa fiction *La boue des Flandres*. En même temps, ce choix s'avère subjectif. En effet, ce corpus ne contient que des textes que nous avons eu plaisir à lire.

Dans un premier temps nous examinons la problématique à laquelle a été confronté l'auteur qui voulait témoigner de la Grande Guerre. A cette époque le témoignage s'institue petit à petit en un genre littéraire. Cependant il est placé en marge de la littérature. Le témoignage a besoin de la littérature pour fonctionner mais il n'est pas écrit dans une intention strictement littéraire. Trois destinataires différents sont concernés : le lecteur bien sûr mais aussi le moi (l'auteur) et l'autre (dont l'auteur témoigne). Chacun détermine des aspects de l'écriture. Nous les analysons dans les chapitres suivants.

## 1. Le témoignage

Qu'est-ce que la littérature ? Qu'est-ce que le témoignage écrit ? A la base, tous deux sont des textes, c'est-à-dire des constructions de mots et de phrases. La mise en forme se fait au moyen du langage qui de nature est une représentation d'une réalité existante ou imaginée. Puisque le moyen technique est le même, s'il y a une distinction à faire, elle est ailleurs. Elle doit se situer dans la fonction accordée au texte, c'est-à-dire dans l'intention qui accompagne le discours et qui déterminera à son tour la forme et le contenu de ce même discours.

En ce qui concerne le témoignage, le discours est construit pour attester l'authenticité ou la véridicité d'une donnée. A cette fin, le témoin justifie sa qualité de témoin et donne des preuves de sa sincérité. Son discours reste au plus proche des faits. En principe, le récit du témoin ne transforme pas la réalité, si ce n'est par sa propre perception et par le choix conscient ou inconscient de décrire tel élément réel plutôt qu'un autre<sup>1</sup>. Au tribunal, le témoignage est soumis à une codification formelle. Le témoin décline son identité et fait le serment de ne dire que la vérité. En littérature, le témoignage n'est pas formellement structuré. Mais s'il veut être crédible, le témoin se conforme aux principes du témoignage en justice. Il se fait connaître, affirme sa sincérité et produit un récit des faits tels qu'ils les a vécus ou du moins tels qu'il a cru les vivre (si toutefois il est honnête). Le témoignage est certes une *mise en forme* d'une réalité mais la mise en forme a pour but de représenter cette réalité le plus fidèlement possible.

La littérature peut également référer à une réalité, mais elle en est avant tout une mise en forme esthétique. Elle donne la priorité à la création. Pour atteindre ce but, elle s'octroie les libertés nécessaires. Ces libertés artistiques concernent, entre autres, l'univers représenté. Celui-ci peut renvoyer à la réalité mais pas nécessairement. Dans le cas de la fiction, l'univers créé est imaginaire, fictionnel qui, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, se situe «au-delà du vrai et du faux»<sup>2</sup>. La question de la référentialité de la

---

<sup>1</sup> Léon Riegel, *Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littératures française, anglo-saxonne et allemande) 1910-1930*, [Paris], Klincksieck, 1978, p. 172.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 219.

fiction n'a dès lors pas lieu d'être : la fiction utilise des éléments de la réalité seulement pour les modeler en un univers fictionnel. L'intention est de créer un monde fictionnel et non un monde réel, mais puisque la fiction est une mise en forme représentative, elle est référentielle, elle ne peut que référer à des données existantes<sup>3</sup>.

Qu'il s'agisse de fiction ou non, la littérature est un art, elle est un regard sur la réalité. Ce regard est une mise en forme déterminée par un certain nombre de traits esthétiques qui dépendent à leur tour de l'auteur mais aussi d'une tradition, d'une époque. La nature de la littérature se situe donc plutôt à un niveau artistique que dans un domaine purement référentiel ou factuel. En simplifiant, on pourrait dire que dans le témoignage la forme est mise au service de la représentation de la réalité tandis que dans le texte littéraire la forme conditionne la représentation de la réalité.

Le récit du témoin peut bien sûr avoir des caractéristiques esthétiques et par conséquent être compté parmi les textes littéraires. Le genre du témoignage est placé néanmoins en marge de la littérature. Comparons-le au journal intime : celui-ci est considéré actuellement comme un genre littéraire mais «sur lequel la «littérature» pèse comme un soupçon<sup>4</sup>». Idéalement, en effet, le témoin ne se sert pas d'éléments fictifs ni de la fiction pour raconter son expérience. Il en appelle le moins possible à la mise en intrigue. Il produit un texte sobre et simple, sans trop de fioritures littéraires qui pourraient éveiller la méfiance du lecteur et nuire à sa crédibilité. Enfin il n'utilise pas de moyens rhétoriques pour convaincre. La réalité en elle-même doit suffire. Pourtant, c'est la valeur esthétique, donc littéraire, du récit qui assure un public de lecteurs. Ce n'est que par le passage en littérature que le témoignage prend forme et qu'il atteint son destinataire<sup>5</sup>.

### **1.1. Un genre littéraire**

On perçoit toute la difficulté du témoin qui veut convaincre tout en s'interdisant d'utiliser les artifices techniques pour convaincre. C'est du moins l'avis de Jean

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>4</sup> Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, p. 8.

<sup>5</sup> Anny Dayan Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Ecrire*, Paris, CNRS Editions, 2007, p. 22.

Norton Cru. En 1929 il publie l'ouvrage intitulé *Témoins* dans lequel, au lieu de raconter sa propre expérience de guerre, il entreprend d'évaluer plusieurs centaines de documents publiés sur la guerre. Il classe les textes sous cinq genres : journaux, souvenirs, lettres, réflexions et romans. Le jugement qu'il émet, concerne leur «valeur documentaire»<sup>6</sup> ce que nous appelons la valeur référentielle ou le rapport à la réalité. A cette fin, Norton Cru se base sur deux critères définis dès les premières lignes de son livre. Les critères se rapportent sur l'auteur d'une part et d'autre part sur le contenu, c'est-à-dire sur la réalité à décrire. Avant tout, ne peut être témoin que celui qui «connaît la guerre», celui qui a vécu la guerre au front, c'est-à-dire «le poilu, du soldat au capitaine»<sup>7</sup>. Autrement dit, Norton Cru détermine ce qui constitue la qualité du témoin. Il s'agit en effet - et c'est le second critère - de témoigner sur ce que fut la réalité de la guerre, en tant que phénomène humain et psychologique. Celle-ci, en fait, est la réalité de toutes les guerres<sup>8</sup>. Malgré toutes les légendes qu'a pu divulguer la littérature de guerre antérieure, la véritable image du conflit ne peut être que celle de la souffrance du simple soldat. L'énumération de faits tactiques ne fait pas connaître la guerre, on la comprend seulement à la lecture de l'expérience personnelle du combattant. Ainsi, le témoignage n'est vrai que lorsqu'il «crée un effet d'intimité avec la chose»<sup>9</sup>.

Pour Jean Norton Cru, par ailleurs littéraire de formation, la littérature comporte des dangers qu'il faut prendre en considération. D'une part elle véhicule des mensonges imaginés par l'auteur ou empruntés à la tradition littéraire. En particulier la fiction a produit un certain nombre d' «inventions gratuites [qui] ont été prises pour des faits réels par beaucoup de lecteurs, car si le public prend des romans ordinaires pour des fictions il a une forte tendance à prendre les romans de guerre au sérieux et comme des dépositions»<sup>10</sup>. D'autre part, l'écriture reprend des schémas narratifs, l'épopée notamment, qui ne conviennent pas au témoignage. Le témoin de Jean Norton Cru, au contraire, maintiendra son récit dans une forme sobre et précise

---

<sup>6</sup> Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles, 1929, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>9</sup> Carine Trévisan, «Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage», *Témoignage et écriture de l'Histoire*, Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (éd.), Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, L'Harmattan, 2002, pp. 1-2 (consulté sur copie donnée par l'auteur - pagination illisible, nous renvoyons à la pagination A4).

<sup>10</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, pp. 49-50.

et une esthétique de dépouillement et de retenue. Par ailleurs, celles-ci font écho à l'attitude éthique de l'homme qui témoigne : la sincérité et l'humilité. A cet effet, le témoin renonce aussi à toute omniscience réaliste. A partir de ce qu'il a vécu, il serait incapable de décrire *la* guerre. Il cherche seulement à faire comprendre *sa* guerre<sup>11</sup>.

En définissant ainsi les critères du bon témoignage, le témoignage à valeur documentaire, Jean Norton Cru a inventé un genre littéraire, celui dont, a posteriori, *Si c'est un homme* de Primo Levi constituera le modèle : «le témoignage est un document comportant le récit véridique, en prose et à la première personne, des souffrances physiques et morales endurées par un survivant qui endosse le rôle de témoin et décrit, clairement et sobrement, ce qu'il a vu, entendu, senti ou pensé au contact de la mort et sous les tortures qui lui firent infligées par l'homme, afin que les générations à venir, mieux instruites, en soient épargnées»<sup>12</sup>. Cette étiquette ne peut pas encore être attribuée aux témoignages de la Grande Guerre. Néanmoins il apparaît clairement que le programme esthétique et éthique auquel Jean Norton Cru a soumis les récits de témoin, se rapproche fortement de celui qui vaudra pour les survivants de la Shoah<sup>13</sup>.

## 1.2. Le contrat de lecture

Le travail du critique a suscité un débat qui retentit jusqu'à aujourd'hui. Le débat porte entre autres sur les exigences sévères à propos de la personne du témoin et à propos de l'objet du témoignage. La discussion prouve en tout cas qu'il n'existait pas à l'époque de la Grande Guerre une «police du témoignage»<sup>14</sup>, un manuel de règles et de codes à l'attention du témoin potentiel. Si le désir d'écrire sur la guerre se manifestait dès le début du conflit et certainement après, il n'existait pas de modèle sur lequel se baser et chacun tentait l'épreuve à sa façon. On peut même supposer avec Jean Norton Cru que beaucoup ont écrit sans avoir, au départ, l'intention de témoigner, dans le sens strict du terme, c'est-à-dire devant un public plus large,

<sup>11</sup> Charlotte Lacoste, «L'invention d'un genre littéraire: *Témoins* de Jean Norton Cru», *Texto!*, juillet 2007, vol. XII, n° 3, pp. 9-11.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 1-2.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>14</sup> Carine Trévisan, «Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage», *op. cit.*, p. 9.

éventuellement futur, et dans le but de montrer et de dénoncer le mal. Certains témoins ne le sont devenus que par après, de leur propre volonté ou encouragé par d'autres. Le témoignage de Paul Cazin en constitue un exemple. Dans la préface à *L'Humaniste à la guerre*, l'auteur s'excuse de ce qu'il considère comme une «informe compilation d'épîtres familières et de réflexions fugitives»<sup>15</sup>. Ce n'est que «sur le conseil de René Johannet et de Gaëtan Bernoville, hommes habiles et bienveillants, [qu'il] veut quand même donner ces pages à lire aux autres, comptant que, par l'effet de la bonté divine, en récompense de [sa] bonne volonté, elles élèveront leur âme, et que, par la grâce des Neuf Soeurs, elles plairont à leur esprit»<sup>16</sup>. Les lettres et les notes de Cazin n'étaient clairement pas destinées à sortir du cercle familial et s'il espère que ses écrits produiront l'effet du *placere et docere*, il reste néanmoins très humble quant à sa prestation de guerre, sous-entendu sa qualité de témoin : «Je n'ai vu qu'un petit coin du vaste front. Je n'ai pris part à aucune action d'importance. Je suis resté très peu de temps au danger, quand d'autres ont combattu des années<sup>17</sup>». Jean Norton Cru note à propos de ce livre qu'il classe parmi les meilleurs témoignages :

Cazin a rédigé son livre après la guerre à l'aide de ses lettres à sa femme et des notes intimes de son carnet. Il n'a pas tenté de fondre ces deux éléments : les lettres comme les notes conservent leur apparence, leur nature distincte ; l'originalité des documents primitifs reste entière. [...] Cazin n'a pas rédigé en fin 1915 parce que dans sa modestie il n'attachait pas d'importance aux matériaux qu'il avait en main. Il avait d'ailleurs la timidité de ceux qui n'ont jamais rien publié. Ce fut sur les conseils de son ami René Johannet qu'il se décida à préparer un livre. Sa rédaction fut une reproduction fidèle des lettres et des notes et les modifications inévitables consistèrent surtout en suppressions<sup>18</sup>.

Le bon témoin est celui qui s'ignore ?

A une époque où personne ne se posait de questions à propos de l'auteur, du contenu et de la forme du témoignage idéal, Jean Norton Cru a eu le mérite d'y réfléchir. Selon Christophe Prochasson, il convient donc de prendre son ouvrage «comme un document, une source à décrire et à comprendre<sup>19</sup>». Dans sa tentative de

---

<sup>15</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 3.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>18</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>19</sup> Christophe Prochasson, «Compte rendu de Jean Norton Cru, *Témoins*, 2006», *Le Mouvement Social*, <http://mouvement-social.univ-paris1.fr/document.php?id=810>, consulté le 27/11/07.

trouver une bonne définition du témoignage, l'ancien combattant s'est en effet positionné en lecteur, extrêmement critique et à la recherche d'une vérité qui était aussi la sienne<sup>20</sup>. Sa position pourrait être analysée à la façon de Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*. En étudiant l'autobiographie - qui compte de nombreux points de rapprochement avec celui du témoignage - celui-ci constate que le meilleur critère de distinction entre le genre autobiographique et d'autres genres, est le type de contrat passé entre l'auteur et le lecteur. Il argumente : «On voit d'ailleurs l'importance du contrat, à ce qu'il détermine en fait l'attitude du lecteur : si l'identité [de l'auteur] n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.)<sup>21</sup>». Cette recherche est semblable à ce qu'a fait Jean Norton Cru. Il fallait d'abord que l'identité de l'auteur ne fasse aucun doute et que sa qualité de témoin soit prouvée par sa biographie militaire et dans le texte, par un nombre suffisants de points de repères dans la réalité (lieux, dates, ...). Ensuite il importait que l'identité de l'auteur corresponde tant à celle du narrateur que du personnage principal. Alors seulement Norton Cru passait le texte au crible à la recherche du leurre au niveau du contenu ou de la forme. Mais dès qu'il s'agissait d'un contenu, d'un genre ou d'un personnage fictifs et que par conséquent rien ne prouvait la correspondance avec l'identité de l'auteur, le critique s'attachait à retrouver les ressemblances avec le vécu de l'auteur. Dans son introduction il écrit par exemple qu'il a retenu «tous les récits de combattants, en donnant à *récits de combattants* la signification suivante : carnet de route, journal de campagne, souvenirs de guerre, lettres du front, pensées, réflexions ou méditations sur la guerre, récits fictifs, mais seulement lorsque la fiction n'est qu'un voile léger sous lequel on peut distinguer la personne de l'auteur, son expérience de la guerre, son unité, les secteurs qu'il a occupés, en un mot les faits réels de sa propre campagne»<sup>22</sup>. Cette même signification se retrouve dans l'évaluation par Norton Cru des *Mémoires d'un rat* de Pierre Chainé : «témoignage très véridique (quoique très littéraire)<sup>23</sup>». Or, le récit de Chainé est entièrement fictif : le personnage principal est un rat, l'action reste vague

---

<sup>20</sup> Carine Trévisan, «Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage», *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 26.

<sup>22</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p. 10. Nous soulignons.

<sup>23</sup> Jean Norton Cru cité dans Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003, p. 237.

et ne renvoie à aucun fait vérifiable. Le genre lui-même conduit à la tromperie : les mémoires qui en principe réfèrent à une réalité (personnelle) sont ici détournés pour devenir une forme au contenu fictif.

La nuance entre les deux lectures est légère et elle mène à un même résultat, la qualification ou la disqualification de l'oeuvre en tant que témoignage véridique, mais elle résulte d'une attitude différente : ce qui se dit authentique, sera abordé avec une attitude critique et méfiante, ce qui se dit fictif, sera vu avec une certaine bienveillance qui aidera à distiller la part de la vérité dans le mensonge. Les deux positions réfèrent au contrat de lecture passé entre l'auteur et le lecteur tel que le définit Philippe Lejeune. Jean Norton Cru semble avoir agi dans ce même sens : d'abord et avant tout en tant que lecteur et ancien combattant comparant sa propre expérience de guerre à celles des autres. Il ne le cache d'ailleurs pas et ne semble pas s'en soucier davantage : «Je ne suis subjectif que dans la mesure où, témoin moi-même, je juge des témoignages. Qui donc serait mieux à même de faire un premier triage des récits des combattants qu'un de leurs frères d'armes pourvu qu'il soit probe et patient dans ses recherches »<sup>24</sup> ?

Le pacte autobiographique (auteur identifié, identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal) affirme l'authenticité et sert à déterminer l'attitude du lecteur. Jean Norton Cru l'a bien compris, lui qui entendait «(re)former le goût du lectorat»<sup>25</sup>. Mais d'autres critères définissent l'attitude du lecteur. Ils se situent au niveau du contenu et de la forme du texte, c'est-à-dire le caractère vraisemblable du contenu et le rapport de la forme à une tradition littéraire existante. Renaud Dulong souligne qu'il est important pour le lecteur de pouvoir distinguer le réel de la fiction dans un récit. A cette fin le lecteur dispose d'un appareil cognitif. La définition du genre en fait partie<sup>26</sup>. En ce qui concerne le contenu, «une des conditions déterminant la réception d'un récit comme factuel est justement que le monde qu'il déploie s'accorde avec celui du récepteur, ou au moins que l'expérience décrite respecte les normes de l'acceptable, globalement fixées pour une culture et une période

---

<sup>24</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p. VII.

<sup>25</sup> Charlotte Lacoste, *op. cit.*, p. 6.

<sup>26</sup> Renaud Dulong, «Rumeurs et témoignages», *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), Paris, Editions de la Découverte, 2004, pp. 329-330.

données<sup>27</sup>». Cependant, la Grande Guerre constituait un tel bouleversement qu'elle n'avait pas de précédent dans le registre du catastrophique et de l'horrible. Pour beaucoup, les modèles existants ont paru insuffisants. L'essor et le succès du témoignage historique, comme l'a défini Jean Norton Cru, est dû au fait que, par le biais du témoin et de son éthique, ce genre réussissait à faire percevoir la réalité de la guerre rien qu'en décrivant le vécu<sup>28</sup>. Le point de vue du critique «ne se comprend que dans une conjoncture épistémologique caractérisée, pour les sciences humaines par la prédominance du positivisme, et en histoire par l'idéal d'un exposé strict des événements»<sup>29</sup>. Il s'insère dans la démarche de rétablissement de la vérité auquel tout le monde aspirait, dans le besoin de comprendre et de donner une signification à la guerre auquel Jean Norton Cru n'a pas échappé. Dans ce sens, son ouvrage est aussi un puissant témoignage de *sa* guerre, tout en voulant être un témoignage de *la* guerre (ce qui, par ailleurs, selon sa propre définition, est impossible).

Dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* Jean-Marie Schaeffer s'est également penché sur la problématique du rapport référentiel dans la fiction. Il prend pour exemple le livre de Wolfgang Hildesheim *Marbot. Eine Biographie*. A sa sortie ce livre avait été reçu comme une étude d'un personnage historique. Or *Marbot* est une fiction et le personnage est imaginé<sup>30</sup>. Par conséquent le contrat de lecture n'était pas clair. Schaeffer tente alors de discerner les éléments qui ont déterminés la réception d'une fiction pour un texte factuel. Il les classe sous quatre en-têtes : le contexte auctorial, le paratexte, la «mimésis formelle» (c'est-à-dire l'imitation énonciative du genre) et la contamination de l'univers historique (référentiel) par l'univers fictionnel<sup>31</sup>. Dans l'analyse des textes, nous nous sommes inspirés de cette étude. Le contexte auctorial se rapproche du pacte autobiographique. Les trois autres éléments concernent en grande partie la forme et le contenu du texte.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 348-349.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>30</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 134.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

### 1.3. Pour qui et pourquoi témoigner ?

Sans destinataire le témoignage n'a pas de sens. Mais quel est ce destinataire pour qui l'on témoigne et pourquoi témoigne-t-on ? La question est importante car la réponse donnée détermine le contenu et la forme du témoignage. Jean Norton Cru a témoigné d'une façon inhabituelle, en jugeant des témoignages publiés et ainsi, peut-être malgré lui, il a parlé de sa propre expérience de la guerre et de ses raisons pour témoigner. Paul Cazin a envoyé, presque quotidiennement, des lettres à son épouse tout en notant de temps à autre ses réflexions sur un carnet. A-t-il raconté toute son angoisse à sa femme ? A-t-il volontairement tu certaines choses pour ne pas trop inquiéter le front arrière ? A-t-il noté ses idées les plus noires dans son carnet qu'il se destinait à lui seul ?

En ce qui concerne le témoin, le destinataire ne se réduit pas au simple lecteur. Dans *Les Alphabets de la Shoah* Anny Dayan Rosenman énumère les destinataires potentiels du témoignage<sup>32</sup>. Nous suivons ci-dessous la liste qu'elle a dressée. Une remarque au préalable: il est clair que ce qu'ont subi les victimes de la Shoah ne ressemble pas à ce qu'ont vécu les poilus. Il ne s'agit pas ici de faire une comparaison entre ces deux expériences, elles sont toutes deux terrifiantes et pourtant différentes. Cependant la volonté de témoigner reste la même. Les destinataires du témoignage sont identiques. C'est pourquoi nous nous basons sur l'analyse de Dayan Rosenman.

En tout premier lieu, l'auteur du témoignage désire honorer tous les morts qu'il a vus tomber près de lui ou gisant sur son chemin. Il pense à ses compagnons-soldats, aux corps inconnus, à l'ennemi et se souvient des conditions atroces de leur mort. Il tente, comme il peut, de les arracher de la masse et de leur donner une sépulture digne de ce nom<sup>33</sup>. Paul Cazin, en homme chrétien qu'il restera malgré tout, a ce mot de désespoir, mélange d'horreur et de respect, qu'il nous sert avec un humour noir :

Ils sont alignés au milieu de l'église, sur le pavé, entre les bancs. Il y en a huit, neuf, dix, onze... Je ne passerai pas. Leurs pieds me font peur. Ils sont morts de la tête au pied. Et l'on dirait aussi qu'elles sont mortes, ces capotes gluantes de sang.

---

<sup>32</sup> Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 19-20.

<sup>33</sup> Carine Trévisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 177.

Enlevez-les. Le tabernacle est vide, le bénitier est à sec. La maison de Dieu n'est plus qu'un pourrissoir et une odeur affreuse s'accroche à ces vieux plâtres saturés d'encens. Enlevez-les, mais prenez-les doucement. N'entendez-vous pas que leurs os craquent et qu'il reste des sanglots dans leur gorge<sup>34</sup>?

Le lieu de prédilection pour se souvenir des camarades morts est assurément la dédicace. Max Deauville offre ainsi son livre *Jusqu'à l'Yser* à tous les morts au champ de bataille, tous des héros sans exceptions :

Je dédie ce livre aux humbles, à ceux qui sont morts ignorés, simplement en faisant leur devoir, sans réconfort, comme sans espoir de récompense.

Je dédie ce livre à ceux dont l'héroïsme dort dans la boue de l'Yser. Leurs croix lavées par les pluies, rongées par la pourriture, ont perdu les noms qui leur avaient été confiés. Fauchées par l'éclatement brutal des obus, elles ont laissé la place pour d'autres tombes. Gardons le souvenir de ceux qui ont été tués dans la laideur des jours et des nuits de la guerre. Ce sont eux qui ont sauvé l'honneur de la Patrie. Que ce livre soit comme un témoignage de tout ce qu'ils ont souffert<sup>35</sup>.

Commémoration de masse ou souvenir particulier. Paul Lintier est blessé le 22 septembre 1914. A l'hôpital il reçoit une lettre de son ami au front, Hutin, lui annonçant la mort du capitaine. Le texte de Lintier s'ouvre sur la dédicace en honneur du capitaine et se termine avec la reproduction de la lettre. Tout au long du livre le capitaine est vanté pour son courage et son humanité. Les larmes que ses soldats ont versées à sa mort, en sont bien le meilleur témoignage :

A LA MEMOIRE  
du  
CAPITAINE BERNARD DE  
BRISOULT  
dont la mort, face à l'ennemi,  
arracha à des yeux brûlés par la poudre  
et les veilles  
ces larmes terribles des soldats<sup>36</sup>

En plus de cette volonté de se souvenir des morts, souvent ressentie comme un devoir, un respect dû aux morts - comme s'ils étaient morts à la place du témoin -, le survivant s'adresse aux compagnons en général. Il écrit pour ceux qui n'écrivent pas. Le dimanche 16 août 1914 Paul Lintier note :

---

<sup>34</sup> Paul Cazin, *op.cit.*, p. 197.

<sup>35</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>36</sup> Paul Lintier, *Avec une batterie de 75. Ma pièce. Souvenirs d'un canonnier. 1914*, s.l., L'Oiseau de Minerve, 1998, non paginé.

Les camarades me prient de leur lire quelques feuilles de ce carnet. Ils me souhaitent le retour afin que ces notes, ces souvenirs qui sont beaucoup les leurs, voient le jour.

- Tu laisseras les noms ?

- Oui, à moins que ça ne vous embête.

- Mais non, au contraire. On montrera ça à nos vieux et à nos mioches, plus tard, si on revient.

- Si je suis tué, vous prendrez mon carnet. Je le mets là, dans la poche intérieure de ma chemise.

Hutin réfléchit:

- Oui, seulement, tu sais qu'il est défendu de fouiller les morts. Tu feras bien de marquer que c'est toi qui nous l'as dit sur ton carnet.

C'est juste. J'écris donc sur la première de ces pages: «Au cas où je serais tué, je prie mes camarades de conserver ces feuilles jusqu'au moment où ils pourront les faire tenir sûrement à ma famille<sup>37</sup>.

Le témoin se charge de témoigner pour tous et ceux-ci comptent entièrement sur lui, à tel point qu'ils prennent les mesures nécessaires afin que le témoignage aboutisse.

Le survivant s'adresse ensuite aux vivants. Le témoin a évidemment besoin d'un public qui puisse écouter son témoignage, le comprendre et se souvenir à son tour. Paul Cazin et Max Deauville dédient ainsi leurs livres à leurs femmes, leurs premières lectrices et premiers contacts rassurants et encourageants avec le public :

*A MA FEMME*

*C'est à toi ou pour toi que j'ai écrit cela, je te le  
donne<sup>38</sup>*

A CELLE

DONT L'AMOUR ET L'AFFECTION ONT ETE  
POUR MOI LE RECONFORT ET LE SOUTIEN  
PENDANT LES PLUS TRISTES JOURS  
DE LA GUERRE  
A MA FEMME  
JE DEDIE CE LIVRE<sup>39</sup>.

Cependant, comme le souligne Renaud Dulong, le témoignage ne s'adresse pas seulement à un parti demandeur, c'est-à-dire la famille, les amis, les proches. Le témoin désire d'abord rectifier les mensonges de la presse et réagir contre l'ignorance du public à propos de la situation du combattant<sup>40</sup>. Paul Tuffrau, par exemple, «écoeuré, comme bien d'autres, par l'extravagance des récits militaires parus dans les

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>38</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, non paginé.

<sup>39</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres*, Paris, Librairie Valois, 1930, p. 5.

<sup>40</sup> Renaud Dulong, *op. cit.*, pp. 338-339.

journaux<sup>41</sup>», commence dès janvier 1916 à envoyer au quotidien *Le Journal* des articles sur la vie au front.

Le témoignage est donc basé sur la volonté d'informer correctement le public. Cependant le témoin et en général tout écrivain du XX<sup>e</sup> siècle connaissent assez mal leur public de lecteurs. Qui les lira ? Que faire pour plaire à ce public inconnu, que faire pour le convaincre ? C'est notamment la fonction de l'appareil paratextuel. Il sert à certifier l'authenticité et la véracité du récit et à donner du poids au témoignage. Dans les premières éditions, le paratexte est assez sobre. *L'Humaniste à la guerre* de Paul Cazin est publié en 1920, la onzième édition comprend la dédicace, une préface de l'auteur, une liste des publications antérieures de l'auteur ainsi que la mention du prix obtenu en 1921, le prix Marcelin Guérin. *Jusqu'à l'Yser* de Max Deauville dans son édition de 1960 par Pierre De Méyère présente un paratexte déjà plus élaboré. À côté de la dédicace et des publications de l'auteur, figurent un avertissement de l'auteur et une préface d'Henri Bernard, professeur à l'École Royale Militaire. En outre huit photos du front dont l'origine n'est pas indiquée, sont insérées dans le texte. L'éditeur de Paul Lintier, quant à lui, ajoute à la dédicace, une photo de l'auteur et une note en première page qu'il reprend sur la quatrième de couverture. Elle contient cette phrase assez stéréotypée et que l'on retrouve en couverture de la majorité des éditions récentes sur la guerre : «Avec cette nouvelle édition des œuvres de Paul Lintier, nous avons voulu faire découvrir ou redécouvrir cet auteur négligé qui a laissé sur la Grande Guerre l'un des témoignages les plus authentiques<sup>42</sup>». Le paratexte des *Carnets d'un combattant* de Tuffrau, édité en 1998, est le plus substantiel : photo sur la couverture, publications de l'auteur, avant-propos de Françoise Cambon, sa fille, préface de Stéphane Audoin-Rouzeau, illustrations et tables.

Une dernière personne à laquelle s'adresse le témoignage, est le témoin lui-même. L'écrivain s'écrit : il est son personnage principal, mais il est aussi son

<sup>41</sup> Paul Tuffrau, 1914-1918. *Quatre années sur le front. Carnets d'un combattant*, Paris, Imago, 1998, p. 14.

<sup>42</sup> Paul Lintier, *op. cit.*

Mêmes phrases typiques par exemple sur la quatrième de couverture des *Croix de bois* de Dorgelès «témoignage exceptionnel sur la Première Guerre mondiale» (Paris, Albin Michel, 2005) et plus récemment pour le roman de Laurent Gaudé, *Cris* : «nous plonge, nous aussi, dans l'immédiate instantanéité des combats, avec une densité sonore et une véracité saisissantes» (Arles, Actes Sud, 2001).

premier lecteur. Il sélectionne ses observations et ses impressions ; il opte pour une stricte description des événements autour de lui ou pour un portrait de soi-même à l'intérieur de l'évènement ; il note en choisissant les mots, les phrases, le registre et le style pour le dire. Assez naturellement la forme du journal se présente à lui. Il est le moyen d'écrire son expérience au plus près du vécu et aussi de le présenter tel quel, à partir de ses notes, aux lecteurs. Ainsi l'écriture est un moyen pratique pour se souvenir des faits. Mais il est aussi, nous l'évoquions déjà, un moyen pour se retrouver soi-même, pour recomposer sa propre personne à l'intérieur des faits.

Le témoin s'adresse donc à trois instances différentes : les morts, les vivants et lui-même. Parmi les quatre auteurs que nous lisons, trois d'entre eux ont publié leur témoignage volontairement et de leur vivant. Ils savaient plus ou moins pour qui ils écrivaient et ont pu, eux-mêmes, déterminer le contenu et la forme du texte à paraître.

Le seul à faire exception est Paul Tuffrau. Bien qu'il ait écrit plusieurs textes sur la guerre, il ne semble jamais avoir eu l'intention de publier ses carnets personnels<sup>43</sup>. Ils ont été publiés par sa fille en 1998. Dans l'avant-propos, celle-ci remarque : Paul Tuffrau «a tout noté, au jour le jour. Il sait voir, écouter - et raconter. Présenter l'intégralité de ces carnets était tentant, mais le texte en est très abondant et, parfois aussi, très personnel [...]. Il a donc fallu faire un choix, tout en sauvegardant la continuité et le déroulement de l'action»<sup>44</sup>. Tant la justification de l'édition que la question sur le contenu à publier, n'ont pas dépendu cette fois de l'auteur, d'autres personnes ont interféré, qui avaient leurs propres intentions. Il s'agissait de présenter un document non pas autobiographique mais historique, dont la valeur documentaire portait sur la compréhension de la guerre et non pas sur la personne de l'auteur.

Précisément là se trouve un des paradoxes du témoignage. Tout en produisant un document subjectif, donc nécessairement partiel et incomplet, mais en créant «l'intimité avec la chose», le témoin est appelé à fournir de l'information sur l'histoire en général. La problématique a divisé les écrivains dont beaucoup ont été tentés d'écrire l'Histoire à travers leur histoire. Ils voulaient «non seulement montrer la

---

<sup>43</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 21.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 9.

guerre mais encore la comprendre»<sup>45</sup>. Ils répondaient en cela à une forte demande de la part du public. En ce qui concernent nos auteurs, ceux-ci ont raconté la guerre à partir d'une perspective tout à fait personnelle et subjective encore que là aussi, il existe plusieurs façons de faire comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Mais il y a un autre paradoxe qui concerne l'efficacité du témoignage. Avec le temps et un public qui n'est plus aussi directement concerné par l'événement, le témoignage est évalué non seulement pour sa valeur historique et documentaire, mais aussi pour sa valeur littéraire. Il n'est encore lu que s'il est agréable à lire. La question de savoir si le témoignage est lu et continue à être lu, dépend en grande partie des qualités littéraires du texte. Nous le verrons dans les chapitres trois et quatre.

---

<sup>45</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, op. cit., p. 44.

## 2. L'écriture du moi

L'identité entre auteur, narrateur et personnage principal garantit l'authenticité du récit et assure la crédibilité du témoignage. Dans le roman de guerre le lien entre auteur, narrateur et personnage n'est cependant pas toujours clair. Dans *Les Croix de bois* par exemple le narrateur se nomme Jacques Larchet<sup>1</sup>. Il ne s'appelle ni Roland Dorgelès - pseudonyme de l'auteur -, ni Roland Lécavelé - le vrai nom de l'auteur. Mais il écrit et cela rend sa situation comparable à celle de l'auteur. Ce narrateur raconte la majeure partie du récit à la première personne. Est-il le personnage principal ? Il est absent au début : il n'apparaît que lorsque les nouvelles recrues que l'on suit dans les premières pages, arrivent dans son escouade. Il est également absent en fin de roman où est raconté le retour chez lui d'un des soldats, Sulphart. A certains endroits donc, le roman prend une perspective plus ample qui dépasse la seule observation du personnage-narrateur. Le lecteur n'apprend que peu sur sa personne, il est avant tout mis en scène pour noter ce qui se passe autour de lui et pour raconter les autres personnages. Par ailleurs, y a-t-il un personnage principal dans le roman? Tous, à un certain moment, le deviennent et l'auteur, lui-même, peut être assimilé à plusieurs personnages à la fois comme il l'affirme dans *Souvenirs sur Les croix de bois* : «C'est de mille traits observés que j'ai façonné chacun de mes personnages ; je les ai tirés de tous, et surtout de moi-même<sup>2</sup>».

La perspective qui dépasse l'individu était exactement ce que désiraient la plupart des romanciers. Dans le genre du journal, en revanche, la perspective est entièrement centrée sur un individu qui est à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Cette identité apparaît sans équivoque. Toutefois l'auteur peut choisir de se mettre en scène dans son récit ou d'en être absent. Paul Cazin est l'auteur de *L'Humaniste à la guerre*, le narrateur et le personnage principal de son récit. Il se raconte à l'intérieur de l'action. Il parle à la première personne du singulier, le «je». Max Deauville, par contre, est l'auteur de *Jusqu'à l'Yser* ainsi que le narrateur mais il parle très peu de lui. Il est le narrateur-témoin qui relate à la première personne du pluriel, le «nous». Tout en faisant partie de l'action, il en semble absent. Cette situation correspond, par ailleurs, à celle de l'auteur qui était au

---

<sup>1</sup> Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, op. cit., p. 9.

<sup>2</sup> Roland Dorgelès, *Souvenirs sur Les croix de bois*, op. cit., p. 36.

front en tant que médecin. Il était tout près du front et soignait les blessés là où ils étaient tombés<sup>3</sup>. Cependant, au stricte sens du terme, il n'a pas participé aux combats.

## **2.1. L'autoportrait du témoin**

Après lecture des quatre auteurs, l'autoportrait le plus réussi, dans le sens où il est le plus complet et le plus élaboré, est certainement celui de Paul Cazin. Ses lettres étaient pourtant adressées à sa femme qui devait bien le connaître. Néanmoins, ou peut-être justement à cause de cela, il parle librement de lui-même et de ses sentiments les plus intimes. Il le fait avec beaucoup d'humour et se peint en homme sensible et humaniste :

Il ne faut pas se mettre le doigt sur le front et dire : «Quel artiste le monde va perdre!» Mais il n'est pas malséant de penser, en marchant là-bas, qu'on avait tout de même quelque chose là. Et il convient de déplorer que tant d'hommes excellents vont périr qui eussent fait honneur à l'humaine espèce et témoigné de la grandeur de Dieu.<sup>4</sup>

Cet homme fragile se retrouve d'un coup projeté dans la réalité dure et brutale : «Je suis philologue, mes amis, et n'aime pas le bruit. Rien ne m'est plus pénible qu'un bombardement, quand c'est moi surtout qui suis bombardé. J'aurais au moins souhaité mourir tranquille, si j'avais souhaité mourir<sup>5</sup>». Sous de atroces conditions, il maintient le sourire, ce que peu d'écrivains de guerre ont réussi à faire ou ont voulu faire. Cazin y parvient, il en fait même une condition de vie. Et lorsque l'humour ne suffit plus pour supporter la misère et la mort omniprésentes, il fait place à l'auto-ironie : «J'ai un mot que je répète sans cesse, dans les situations drolatiques comme au pires moments de cette vie de misère. Je dis : «Quelle aventure, mes enfants !» Et se trouver là, au fond de cette abjection et dans ces transes mortelles, tantôt exalté sous le souffle de l'enthousiasme, tantôt écrasé de détresse, n'est-ce point la plus fantastique aventure qui puisse arriver à un humaniste<sup>6</sup> ?

---

<sup>3</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits de la Grande Guerre*, Lecture et choix de textes de Pierre Schoentjes, Loverval, Labor, 2006, p. 336.

<sup>4</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 113.

Sans cesse, Cazin hésite. D'une part il a un devoir de citoyen à remplir, d'autre part il se sent victime d'une guerre absurde dont il ne voit pas l'issue : «Que fait-on ici? Les soldats tirent. Les sous-officiers veillent à ce qu'ils tirent à propos. On montre qu'on est à son poste. «Eux», là-bas, en font autant. Il se pourrait bien, comme on le dit, que l'artillerie et la famine seules puissent résoudre la situation<sup>7</sup>». Impuissant, dégoûté et révolté à la fois, sans autres armes que l'écriture, Cazin maudit la guerre comme il maudit à répétition ceux qui ne maudissent pas la guerre et qui n'en n'ont pas honte<sup>8</sup>. Mais il s'accroche tant qu'il peut, à tout ce qui peut donner du sens à la vie présente et qui donnait du sens au passé : la religion, la littérature, les compagnons.

Avant la guerre, il vivait simplement et entouré de livres. Ce sont eux, entre autres, qui l'ont aidé à supporter la «vilaine farce<sup>9</sup>». Il l'affirme dans la préface. A la manière des auteurs classiques qui invoquaient les muses pour les inspirer, Cazin remercie la littérature pour le réconfort apporté :

Tu es venue à la guerre avec moi, sainte nourrice de ma jeunesse, Antiquité. Je vous ai emportés dans mon sac, entre mes mouchoirs et mes biscuits, ou gardés dans un coin de mes cartouchières, Maîtres de la Lyre sacrée et profane. Vous m'avez aidé à franchir le mauvais pas, à supporter dignement l'épreuve<sup>10</sup>.

La littérature, classique surtout, et la Bible figurent comme un refuge vers lequel Cazin peut s'évader : «J'avais essayé, comme à mon ordinaire, de secouer, en m'exaltant l'âme, la morose torpeur des heures périlleuses. Je m'étais jeté dans ma vieille *Vulgate* dont le latin obscur et bizarre a une saveur âpre qui me grise<sup>11</sup>». Dans son ouvrage à lui, il fait de nombreuses références à l'Odyssée et à la Bible, et truffe le texte de citations en latin. Il se compare à Ulysse et s'interroge sur ce que celui-ci aurait fait dans sa situation. Souvent aussi, il situe les combattants et les événements par rapport aux grandes épopées. Généralement celles-ci surpassent les faits réels. De temps à autre toutefois, la réalité se fait épique :

Même aventure est arrivée, l'autre jour, à l'un de nos hommes, dans une grange de Vignot, qu'au Grec Elpenor, dans le palais de Circé. Il s'était étendu au frais, au bord

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 117, 119, 120, 121, 122, 123, 126

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 230.

du fenil, pour dormir, chargé de vin. Et quand le tumulte effrayant du départ l'éveilla en sursaut, il ne put retrouver ses esprit et manqua l'échelle<sup>12</sup>.

Quelques fois même, la littérature n'équivaut pas au réel :

Certes, mes compagnons valent mieux que ceux d'Ulysse, qui n'étudiaient rien et ne faisaient que des bêtises<sup>13</sup>.

Mais la littérature fait plus que soulager la misère. Grâce aux lectures, la guerre prend une autre perspective. Les livres aident à relativiser sa propre personne et sa situation : «Mais je vous [les livres] dois surtout d'être demeuré honnête homme au milieu des alarmes. Vos fictions grandioses m'ont cachés les banalités de l'horreur<sup>14</sup>», dit-il dans sa préface. Si le fait de survivre matériellement ne dépend évidemment pas de la littérature, c'est pourtant elle qui lui a permis de rester un homme, honnête de surcroît. Tout se passe comme si sa soif de dramatisation et de compassion pour soi a été assouvie dans ses lectures et qu'il s'en retrouve libéré dans la réalité. En effet, s'il se plaint fréquemment, s'il se révolte à plusieurs reprises, jamais il ne se laisse aller à un discours pathétique ni exagéré. S'il montre l'horreur qu'il éprouve, s'il n'a pas peur de détailler ce qui choque profondément tous ses sens, il parvient cependant à maîtriser son écriture. Celle-ci se nourrit alors d'humour, d'ironie malicieuse et d'euphémismes.

Dans Paul Cazin se lit une énorme volonté de rester entier, de maintenir son identité malgré le tragique de la situation. Il puise sa détermination dans la littérature et dans la religion. Les lettres quotidiennes à sa femme lui fournissent le moyen de s'écrire :

On me demande des impressions, une relation approfondie sur «l'état d'esprit des troupes». Mes impressions ? J'ai souvent froid aux pieds et envie de manger tous les trois quarts d'heure. Quant à parler de l'état d'esprit des troupes, c'est affaire aux journalistes. En vérité, ceux qui attendent de moi une production quelconque ne comprendront jamais ce qu'est la guerre, en quel état on y a les mains et la cervelle, et que seul un prodige d'amour peut faire éclore des phrases sur ce fumier<sup>15</sup>.

L'écriture lui permet de se redonner consistance<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>16</sup> Carine Trévisan, «"J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi"», *op. cit.*, p. 10.

Cette perspective, cette intimité avec le personnage fait la force de ce témoignage. Son livre ne se lit pas tant comme un document historique sur la guerre, que comme le portrait d'un homme en guerre qui lutte contre une force inhumaine et qui en sort vainqueur. Paul Cazin le confirme quand il définit son témoignage : «C'est tout ce qu'il m'aura été possible de raconter de ces jours gigantesques de l'Histoire : l'histoire de ma pauvre âme et celle de ma popote<sup>17</sup>».

Paul Lintier et Paul Tuffrau produisent également des textes très personnels. Ils se mettent en scène, confient leurs réflexions et leurs émotions au papier. Mais ils donnent aussi une grande place à l'événement. Cazin raconte Cazin en guerre. Il incarne la perte de soi et de ses certitudes et tente, entre autres par le moyen de l'écriture, de maintenir son individualité et de survivre l'épreuve. Paul Lintier et Paul Tuffrau relatent la guerre. Ils semblent plus confiants, certains du bien-fondé de la guerre et de leur tâche au sein du conflit. Ce que remarque Lintier dans le passage suivant est révélateur :

Rester sous le feu, c'est déjà beaucoup. Mais garder son sang-froid dans l'enfer de la bataille moderne, c'est autre chose. On a peur d'abord, on sue, on tremble. C'est irrésistible. Il semble qu'on n'évitera pas la mort. Le danger est un inconnu. L'imagination l'amplifie. On ne le raisonne pas. L'éclatement d'un obus, sa fumée âcre, autant que la mitraille, participent à l'effroi du premier moment. Pourtant, ni l'éclair de la mélinite, ni le bruit, ni la fumée ne sont des dangers ; seulement, ils accompagnent le danger, et d'abord on les subit en bloc ; par la suite, on discerne. La fumée est inoffensive ; le sifflement de l'obus sert à prévoir sa direction. On ne tend plus le dos vainement ; on ne s'abrite qu'à bon escient. Le danger ne nous domine plus : on le domine. Tout est là<sup>18</sup>.

Lintier note ensuite qu'il a examiné le lieu où vient de tomber un obus. Il a constaté les dégâts et évalué à quel distance et à quel endroit précis l'homme ne risque plus d'être atteint par l'obus. Il conclut : «L'obus ainsi étudié perd beaucoup de son effet moral»<sup>19</sup>. La connaissance rationnelle relativise le danger et permet de maîtriser sa peur. Ainsi, Paul Lintier mais également Paul Tuffrau abordent la guerre par la raison. Dans Cazin domine le sentiment de l'absurde.

---

<sup>17</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 2.

<sup>18</sup> Paul Lintier, *op. cit.*, pp. 147-148.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 148.

Lintier et Tuffrau semblent sûrs d'eux. Cazin doute. Mis à part leurs personnalités différentes, leur biographie militaire respective fournit peut-être une explication à leurs attitudes distinctes. Paul Lintier raconte les premiers mois du conflit. A ce moment, la guerre est encore constituée de faits d'armes et l'espoir vit qu'elle sera de courte durée. De son côté, Paul Tuffrau a vécu le conflit du début à la fin. Il a été démobilisé au mois de mars 1919. Seulement, il a commencé la guerre comme sous-lieutenant, il la termine chef de bataillon. Par conséquent il fait partie de la hiérarchie militaire, il a des responsabilités et donne des ordres. Ces deux auteurs avaient donc de bonnes raisons - bien que différentes - pour témoigner de leur confiance. Paul Cazin, quant à lui, est mobilisé dès août 1914 mais part en première ligne au mois de mars 1915. Entre-temps les deux armées se combattent le long d'un front stabilisé qui s'étend de la Suisse à la mer du Nord. La guerre moderne instaure la bataille à partir des tranchées dans laquelle l'infanterie subit d'incessantes offensives d'artillerie. A beaucoup, dont Cazin, ce combat d'usure a paru absurde et lui a valu le nom de Grande Guerre.

## **2.2. Le témoin absent ?**

Le témoignage de Max Deauville est écrit dans une perspective bien différente. Elle est précisée dès la dédicace : «[...] Gardons le souvenir de ceux qui ont été tués dans la laideur des jours et des nuits de la guerre. Ce sont eux qui ont sauvé l'honneur de la Patrie. Que ce livre soit comme un témoignage de tout ce qu'ils ont souffert<sup>20</sup>». Le témoin s'efface pour faire place à «eux» et «eux», ce sont les victimes d'une guerre qui à tout point de vue fut atroce.

L'humilité se retrouve aussi chez Paul Cazin, elle concerne également la souffrance personnelle de l'auteur qui par rapport à celle des autres autour de lui, ne peut avoir de commune mesure. Mais la modestie se manifeste autrement chez Paul Cazin que chez Max Deauville. Cazin témoigne pour lui et de lui et précise dans sa préface que seul le témoignage vu à partir de sa personne était dans la mesure de ses possibilités. Il ne faut évidemment pas oublier que ses lettres n'étaient pas adressées

---

<sup>20</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, op. cit., p. 7.

au public. Elles étaient écrites pour sa femme qui s'intéressait avant tout à la santé physique et morale de son mari. C'est à elle qu'il se raconte, la lettre n'est en fin de compte que le substitut sur papier d'un dialogue directe entre mari et femme :

Que fait-on ici ? On nettoie, on nettoie. Que de fumier ! Quand j'ai commandé mes corvées, je prends un livre et j'étudie à m'en rendre bête. Je dois à ces chères études mon unique consolation. Un ancien dit que les Lettres nous suivent en voyage, à la campagne, à la guerre. Mais tu t'en moques bien. Tu veux seulement que je revienne, quand je devrais perdre ici mon grec et mon latin. Tu as raison. Je reviendrai. Et je rapporterai mon *Odyssée* et mon Psautier, mon briquet et mon couteau<sup>21</sup>.

Max Deauville offre, lui aussi, son livre à sa femme, mais il écrit son témoignage dans une perspective plus large. Il le donne à lire à tous et il témoigne, non pas de lui, mais de tous ceux qu'il a rencontrés pendant la guerre.

Cela explique l'éclipse du narrateur à la première personne singulière. Le «je» est à l'avant-plan dans *L'Humaniste à la guerre*, dans *Jusqu'à l'Yser* il est remplacé par le pluriel «nous». La première personne singulière n'apparaît que rarement et l'on serait bien en difficulté de faire un portrait de l'auteur sur la base de ces quelques passages. Max Deauville ne se met en scène que lorsqu'il n'est pas possible de faire autrement. Par exemple, dans la situation suivante : «Tout le monde achète ce qu'il peut. Je réussis à attraper une portion de jambon et une boule de fromage de Hollande. D'autres ont trouvé du pain, du vin<sup>22</sup>». Il parle de lui dans cette phrase mais c'est pour mieux se fondre dans la masse, dans «tout le monde». S'il évoque sa personne, ce n'est que parce qu'il n'est pas différent des «autres».

Cette preuve d'humilité lui donne en même temps l'assurance de pouvoir témoigner. Grâce à sa capacité de comprendre l'autre, il peut écrire l'autre. Lui et l'autre se confondent dans «nous». Philippe Lejeune utilise la formule «écriture de soi et lecture de l'autre» pour qualifier la notion de *l'interpersonnalité* dans le journal (cette dernière s'intègre dans l'idée de l'intertextualité en général)<sup>23</sup>. Dans ce cas, l'autre prend une double personnalité. Il est, d'une part, «choisi et configuré de manière à être un écho, une projection, un double, c'est-à-dire quelque chose d'aussi étroit et particulier que le ... soi». Il est, d'autre part, «quelqu'un à qui je me heurte,

<sup>21</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 155.

<sup>22</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>23</sup> Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 169.

qui me fait perdre mes repères, me donne une expérience de la différence ou de l'étrangeté, me remet en question»<sup>24</sup>. En ce qui concerne le journal de Deauville, la formule pourrait être inversée : écriture de l'autre et lecture de soi. Il écrit l'autre, double de soi, pour s'y retrouver soi-même. Cet autre fait partie de son identité, il est son repère et son accroche en ce temps de guerre qui fait perdre toute certitude. Cet autre est alors le compagnon soldat, celui que Max Deauville a soigné, celui qu'il a enterré. Ce sont «nos hommes», «nos infirmiers», ... mais ce sont aussi les animaux, les paysages, les maisons, les arbres, le ciel, l'église qui, isolée sur la grand'place, «semble accroupie comme une poule qui couve<sup>25</sup>» et une batterie de gros obusiers français dont le « sourd grognement donne chaud au coeur<sup>26</sup>».

«Tout notre monde est évacué. Ne sont restés là-bas que ces deux Allemands. Dans l'approche du sommeil l'esprit qui rôde revoit un cortège d'images. Elles sortent de la nuit avec leurs grimaces d'angoisse, leurs regards épouvantés, des plaques de sang. Deux hommes sont restés, là-bas! Il y a d'abord le grand Prussien, le prisonnier du chasseur. Et puis l'autre ? L'autre, c'est celui qui est enfermé dans l'étable avec les cochons<sup>27</sup>». Le second autre est étrange à soi. Ce sont «ces deux Allemands», prisonniers en l'occurrence, ennemis de «notre monde» mais «hommes» toutefois. De cet autre naît la confusion, il efface les repères, il fait perdre l'identité et le courage. C'est l'ennemi, bien sûr, mais ce sont parfois aussi les officiers, les civils, quelques rares fois, les femmes. Ce sont encore les grimaces, les obus, les balles ... Et la boue: «La poussière coagulée, la boue, nos mains terreuses, tout en nous est près de la terre déjà. Demain nous en serons plus près encore peut-être<sup>28</sup>».

En somme, ce que l'on apprend sur la personne de l'auteur, est maigre. Certes, il se présente dès les premières pages. Il fait partie du régiment des 4<sup>e</sup> carabiniers en tant que médecin et il décrit son uniforme de fortune<sup>29</sup>. Mais ce sera à peu près tout ce que nous lirons de lui. Dans tout le texte il s'associe aux «nous», partage les humeurs et les mélancolies des hommes, ironise avec eux, souffre avec eux. Etudiant

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>25</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 21.

les récits sur la Shoah, Anny Dayan Rosenman a souligné chez les témoins, ce «désir de se fondre dans une entité collective», «de ne prononcer que des *paroles pour tous*»<sup>30</sup>. Le *nous* indique la présence d'un groupe clairement défini et délimité qui se trouve face à une autre entité, ennemie. Le *nous* rend compte d'une conscience collective dont le narrateur est la voix<sup>31</sup>.

Il y a dans tout le livre peut-être un passage dans lequel Max Deauville donne l'impression de se distancier du groupe et de parler pour lui-même. Il s'agit d'une scène assez macabre. Un blessé en piteux état a été amené au poste de secours, il a les jambes sectionnées et Deauville a dû l'amputer d'une jambe.

[...] je demande qu'on me montre le pied [amputé]. L'infirmier est un grand diable de grenadier aux dents écartées, à la face longue. Son menton est carré, sa bouche large. Ses yeux sont fixes comme ceux d'un oiseau de proie. Il a une vraie face de sauvage, dure, taillée à coups de serpe.

- Le pied ? dit-il. Je l'ai jeté dans le fossé.

Il n'y a rien à cela d'extraordinaire pour lui. Ce n'est pas un homme à s'arrêter à des subtilités sentimentales<sup>32</sup>.

Pourquoi Deauville tenait à voir le pied amputé, le lecteur ne l'apprend pas et cela ajoute à la singularité de la scène. Mais un fait est certain : Max Deauville est choqué par ce geste totalement dénué de sensibilité et de respect pour le corps humain. Aussi, ce blessé infortuné aura toute sa compassion :

Il est des gens sur qui s'acharne la fatalité. Dans la nuit noire, la voiture qui a emporté notre mutilé est allé s'embourder [sic] dans le fossé de la route. Elle y est restée deux heures. La nuit était froide. Une pluie glaciale plaquait en tempête ses claques sur les flancs de la voiture. C'était au long de cette interminable route d'Oudecapelle, tragiquement lugubre avec ses arbres échevelés. C'est là que notre homme est mort<sup>33</sup>.

Deauville raconte ce qu'il n'a pas vu de ses propres yeux mais ce qu'il a entendu dire. Dans son journal, il le fait très peu et seulement lorsqu'il le juge important. Il rapporte ainsi la première attaque au gaz que, lui-même, ne semble pas avoir vue. Sa description est factuelle, elle évite le sensationnalisme et l'indignation<sup>34</sup>. La scène citée ci-dessus, est également factuelle, elle énumère les circonstances de la mort du

<sup>30</sup> Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, pp. 123, 124.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>32</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>34</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 350.

blessé. Cependant, les adjectifs bien choisis et les quelques mots sur le temps exécrable rendent la scène infiniment triste et pathétique.

Par ailleurs, l'infirmier est un des rares hommes de la troupe à être décrit en personne. Seuls les blessés et les morts méritent cet honneur, encore que, dans la règle, ils ne seront jamais identifiés par leur nom<sup>35</sup>. L'ennemi aussi a droit au portrait, mais celui-ci n'est généralement pas beau à voir. Les vivants, quant à eux, sont associés au groupe et sont en principe décrit en groupe, tout comme l'est l'auteur. A l'inverse du témoignage de Paul Cazin, celui de Max Deauville est fortement marqué par le refus du biographique et la volonté de s'insérer dans une conscience collective.

Des quatre auteurs que nous lisons, Max Deauville est le seul à résolument opter pour un témoignage collectif plutôt que pour une écriture autobiographique. Comme nous l'avons suggéré, ce sont peut-être les circonstances qui l'y ont amené. En tant que médecin en première ligne, il ne combattait pas mais il assistait aux batailles et subissait les mêmes dangers, les mêmes misères. Par dessus tout, il voyait venir à lui d'innombrables blessés, d'innombrables morts : «du matériel humain<sup>36</sup>» en proie à la souffrance et au délire. Et ceux-là aussi, souvent, il ne pouvait que les subir. Dans *La boue des Flandres*, il explique la «différence qui existe entre un médecin civil et un médecin militaire» : «Là où le médecin civil hésite et doute, le médecin militaire tranche et décide»<sup>37</sup>. Que le docteur Duwez, alias Deauville<sup>38</sup>, considère alors son témoignage comme une ultime obligation aux morts, ne doit pas étonner. Comme dans les récits de la Shoah, le témoignage est aussi «l'accomplissement de la promesse faite aux morts» par le survivant<sup>39</sup>. Dans une dernière preuve de sa compassion, Deauville témoigne en se joignant aux morts par le biais du *nous*.

---

<sup>35</sup> Il y a une exception, celle du sergent d'Ansembourg dont la mort est relatée dans un chapitre consacré à lui et intitulé *La mort du sergent d'Ansembourg*. Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, pp. 289-292.

<sup>36</sup> Titre d'une des nouvelles dans *La boue des Flandres*, *op. cit.* [1930], pp. 183-185.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>38</sup> Dans l'édition de *Jusqu'à l'Yser* de 1960, il signe l'avertissement par Max Deauville et entre parenthèses D<sup>f</sup> M. Duwez.

<sup>39</sup> Anny Dayan Rosenman, *op. cit.*, p. 138.

### 3. L'écrivain en soi

Paul Tuffrau a considérablement écrit durant la guerre. Cette occupation était d'une intensité surprenante car elle se déployait en première ligne par un auteur qui était au commandement d'une troupe<sup>1</sup>. De fait, Tuffrau se représente régulièrement écrivant dans son journal et donne une description du lieu d'où il écrit. Tous nos auteurs, à certains moments, le font.

Hormis cette expression de leur état d'écrivain, comment les témoins manifestent-ils qu'ils sont aussi créateurs conscients ou inconscients d'un produit littéraire ? Ont-ils pensé la forme et l'esthétique du texte à écrire ? Y a-t-il des particularités au niveau de l'agencement du récit ? Sont-ils influencés par une tradition littéraire ?

#### 3.1. Le choix d'une forme

Nous l'avons vu, Jean Norton Cru se méfie de la littérature. D'une part, la littérature de guerre traditionnelle regorge de mythes et de légendes. D'autre part, la littérature en tant que représentation référentielle est une imitation imparfaite de la réalité et, surtout, elle est un art, donc union inextricable de travail esthétique et de création. C'est évidemment sur cet aspect créatif de la littérature que Norton Cru concentre son attention. Son jugement sur Pierre Chaine, mentionné ci-dessus, «témoignage très véridique (quoique très littéraire)», est significatif. Malgré le fait que la mise en forme soit très littéraire, c'est-à-dire une création artistique, le contenu réfère quand même à la réalité. L'appréciation par Norton Cru des ouvrages de Max Deauville est comparable. *Jusqu'à l'Yser*, classé sous la rubrique des Journaux, est loué : «chef-d'oeuvre parmi les souvenirs de combattants, aussi bien au point de vue littéraire qu'au point de vue document fidèle<sup>2</sup>». En revanche, *La boue des Flandres* «n'a à peu près rien de commun avec *Jusqu'à l'Yser*. C'est une oeuvre littéraire avant tout<sup>3</sup>».

---

<sup>1</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p. 116.

Pour bien témoigner il faut donc allier représentation fidèle de la réalité et esthétique mais omettre la partie créative qui transforme la réalité. Il faut éliminer en tout premier lieu la fiction. En effet, beaucoup de témoignages ont été publiés sous la forme de journaux, souvenirs, réflexions, etc... Ces genres littéraires ne se déclarent pas (ouvertement) fictifs, n'annoncent pas une intention de créer un monde imaginaire mais au contraire aspirent à représenter un monde qui se rapproche le plus du réel ou en tout cas du vécu. En ce qui concerne les écrivains de métier de l'époque, pourtant, le choix de la forme non fictive n'était pas naturel ni évident. La fiction dans le roman leur permettait justement «d'atteindre un degré élevé d'authenticité, qui dépass[ait] le point de vue de l'individu»<sup>4</sup>. Leur but était, comme nous l'avons mentionné, de décrire *la* guerre en plus de *leur* guerre. En outre, ils s'inséraient dans la tradition littéraire de l'époque : le roman était un genre connu qui leur assurait un public de lecteurs.

### 3.1.1. Fiction versus non fiction

Aussi, certains auteurs ont touché à différents genres pour témoigner. Max Deauville, par exemple, avait publié son journal de campagne *Jusqu'à l'Yser* en 1917. La forme du journal y est respectée même si avec la guerre qui s'éternise, les dates se font plus rares et moins précises. Il avait témoigné dans la ferme intention de démentir toutes les légendes à propos de la guerre héroïque et du combattant heureux de se battre. Pour ce faire, il avait opté pour une narration chronologique et une description simple et dénudée du réel, du vécu<sup>5</sup>. Son journal n'a eu pourtant que peu de succès<sup>6</sup>. En 1922 paraît la première édition de *La boue des Flandres* qui n'est pas un journal même si chaque chapitre est daté. Il est plutôt un recueil de nouvelles, de «croquis» à peine fictifs mais néanmoins mis en récit, de «petites scènes dans lesquelles se mêlent descriptions, impressions et commentaires»<sup>7</sup>. En 1930 il réédite le recueil et y ajoute quelques nouvelles. Dans l'avant-propos de cette édition, Deauville fait un discours amer qui répond étrangement aux soucis de Jean Norton

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, op. cit., p. 337.

<sup>5</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits de la Grande Guerre*, op. cit., pp. 336-337.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 339.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 341-342.

Cru. Deauville s'interroge entre autres, sur le bon usage du témoignage par les lecteurs et les témoins :

L'idée que nous faisons la guerre à la guerre, cette idée qui nous a soutenus, n'était-elle qu'une illusion ? C'est possible. Du moins nous avons appris ce que c'était que la guerre. Mais d'autres sont venus qui ont créé de notre passé une image bitumeuse et truculente où l'horreur se marie à la brutalité. Leur bonne foi ne doit pas être mise en question, mais s'ils ont conquis la popularité, on peut douter qu'ils aient atteint le but qu'ils déclarent poursuivre. Leurs récits éveillent plus de curiosité que de répulsion parmi les jeunes esprits. Ils leur dépeignent la guerre comme une aventure. Malheureusement le tragique à la guerre ne se trouve pas dans l'aventure<sup>8</sup>.

Deauville est profondément déçu et révolté par la signification que prend la guerre une fois finie. Il décide de témoigner une nouvelle fois, cette fois par le biais de la fiction. La fiction offre plusieurs avantages. Les petits tableaux mi-fictifs du front dans *La boue des Flandres* offrent en effet une meilleure possibilité de raconter la guerre des tranchées où, la majeure partie du temps, règnent l'immobilisme et l'inaction<sup>9</sup>. Le public des lecteurs de littérature fictionnelle est plus large. En outre, la fiction permet d'insérer un message moral. Dans la préface Deauville adopte clairement le ton de la morale. Dans le texte, il le cache sous le voile de l'ironie, car il sait que la critique passe mieux lorsqu'elle n'est pas ouvertement énoncée<sup>10</sup>. Le ton moralisateur est moins accepté dans un récit qui se veut factuel, même si celui-ci est produit dans une intention tout à fait éthique et didactique. Le message moral y serait vu comme l'indice d'une idéologie ou d'un parti pris. La fiction, au contraire, admet tous les points de vue.

*La boue des Flandres* commence là où *Jusqu'à l'Yser* se termine. Il y a néanmoins une nouvelle où Max Deauville reprend en partie le récit d'une relève qu'il décrit également dans le dernier chapitre de son journal, «Devant Dixmude. Novembre 1915». La nouvelle est intitulée «N'invoquez pas en vain le nom du Seigneur», datée «Dixmude, novembre 1915». La comparaison entre les deux textes est intéressante. Les effets obtenus par le récit fictionnel par rapport au récit factuel sont nettement différents. Dans le dit chapitre du journal, Max Deauville entreprend de décrire la route que prennent les soldats chaque fois qu'il y a la relève. Comme

<sup>8</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres*, op. cit., [1930], p. 8.

<sup>9</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits*, op. cit., [2006] p. 342.

<sup>10</sup> Pierre Schoentjes, «La Grande Guerre de Max Deauville: «en rire ou en pleurer» ?», *Textyles*, n° 28, 2005, p. 82.

dans le reste du texte, il le fait avec la précision et le sens du détail de celui qui a pris d'innombrables fois ce même chemin. Tout est décrit : l'état du chemin, les maisons en ruine le long de la route, les silhouettes des arbres, les embûches sur le chemin, ... Tout est expliqué : les haies artificielles masquant de fausses batteries, la direction que prennent les chemins, ... Cependant la description s'arrête aux choses. Elle dit peu sur les hommes qui passent sur le chemin et quand elle le fait, elle rapporte sans autre commentaire. La description est longue et elle est d'une objectivité remarquable. Max Deauville note tout jusque dans les moindres détails comme une caméra qui enregistre. Autre part dans le texte il prend souvent un ton ironique, ici à peine. Tout juste un sourire comme dans cette citation où il décrit la sensation du passage sur les passerelles : «Au dessus des fossés les passerelles oscillent sous le poids, et c'est un éclair de gaieté enfantine qui passe, à la sensation élastique du plancher qui fait faire de plus grandes enjambées, comme un tremplin<sup>11</sup>».

Dans la nouvelle, au contraire, Deauville raconte le chemin essentiellement à travers les yeux de celui qui l'emprunte. Dans la description du chemin, qui prend trois pages dans le journal, deux passages seulement et très brefs s'arrêtent à la réaction humaine. C'est précisément sur ces passages que la nouvelle est construite. Le premier concerne l'état des passerelles dans lesquelles parfois manque une planche. Les soldats marchent en file indienne sur le chemin et soudain

l'homme de tête crie : «Une planche cassée.» Le mot d'avertissement passe machinalement de bouche en bouche jusqu'à la fin de la colonne. Au loin les fusées éclairent par intermittences un point de l'horizon<sup>12</sup>.

Mis en fiction, ceci donne :

- Nom de Dieu, voilà une planche qui manque.  
Le mot passe de bouche en bouche le long de la colonne :  
- Attention, il y a une planche qui manque... Attention, il y a une planche qui manque...  
Attention il y a...  
Le chemin de bois cesse.  
- Nom de Dieu, voilà qu'ils ont fourré un pare-balles devant l'entrée du chemin !<sup>13</sup>

Il s'agit de la même scène, mais la construction est tout autre. Dans le premier cas, le narrateur décrit les faits d'un ton neutre. Dans le second cas, le narrateur rapporte le

<sup>11</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, op. cit., p. 295.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>13</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres*, op. cit., [1930], p. 41.

dialogue entre les hommes et produit une scène haute en couleurs. La trivialité est permise et le lecteur ressent bien mieux les misères que rencontrent les soldats. Le premier narrateur écrit en observateur, il semble absent de la scène alors que l'on sait qu'il y est et qu'il a éprouvé les mêmes difficultés. Le second narrateur écrit en acteur. Il fait partie de la scène. Son identité, pourtant, ne sera jamais vraiment claire: est-il le personnage principal, le docteur qui à tout bout de champ lance ces «Nom de Dieu» ? Deauville était effectivement médecin à la guerre mais cela ne fait pas encore de lui le narrateur, ni le docteur. Est-ce possible que Max Deauville, l'auteur de *Jusqu'à l'Yser*, à l'écriture aussi maîtrisée, puisse être ce docteur qui commence toutes ses phrases par un juron ? Remarquons également un autre fait de construction : l'enchaînement au tableau suivant. Le journal reprend simplement le fil de la description et c'est à peine si le lecteur a eu le temps d'éprouver quelque émoi en lisant la scène. En revanche, la nouvelle enchaîne tout de suite à un nouveau coup de théâtre. Elle tient le lecteur en haleine et succède d'intrigue en intrigue.

Le second passage est encore plus frappant. Il arrive que sur ce chemin étroit, il faille se croiser. Ceci est décrit dans *Jusqu'à l'Yser* en exactement cinq phrases :

Parfois deux colonnes se croisent. C'est une compagnie qui remonte, ou bien ce sont des isolés. Les hommes, arrachés à leur torpeur, grognent, jurent, s'apostrophent. C'est un moment de brouhaha qui soulève les mauvais [sic] humeurs. Puis le cours normal des choses reprend<sup>14</sup>.

Ce même fait est raconté - longuement - dans *La boue des Flandres*. Nous en reproduisons des passages :

Un autre bruit de pas au loin se fait entendre.  
 - Ça y est! La relève!  
 - Nom de Dieu de nom de Dieu!  
 Le bruit de pas se rapproche.  
 - Eh! là-bas! Quelle compagnie?  
 Un silence.  
 - Répondez nom de tonnerre! Combien êtes-vous?  
 - Trois.  
 - Eh! bien! nom de Dieu, nous avons de la veine!  
 Appuyons-nous contre les murs de boue, pressons-nous, frottons-nous. Et allez donc! Le limon gras descend à grands flots de la prairie.  
 [...]  
 Au moment où le premier d'entre nous plonge vers l'entrée de ce trou à rats [un boyau] un casque apparaît sous le rail, suivi d'une grosse masse terreuse hérissée de pelles, d'outils, d'une baïonnette...  
 - Qu'est-ce que vous foutez-là!

<sup>14</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, op. cit., p. 294.

- C'est la trois trois.

- Ça y est! La relève! Ils vont être deux cents à défiler comme cela. Ça va être gentil!

Il en sort, il en sort, il en sort, jurant, sacrant, pestant. Les gamelles s'accrochent aux rails. Les fusils se piquent dans le sol. Les pelles, les outils bringuebalent avec un bruit de casseroles. Un bon coup sur la tête et le casque s'enfonce jusqu'aux oreilles.

- Gotferdom!

- N'invoquez pas en vain le nom du Seigneur.

A force de voir les autres se débattre dans le pétrin, le sourire revient. Il fait noir comme dans un nègre.

- C'est fini?

- Non, voilà que cela recommence. [...]

- Cette fois, c'est-y fini? Nom de Dieu de nom de Dieu, ils sont au moins trois mille dans cette compagnie!

Un à un les hommes débouchent avec un bruit de bête éventrant un taillis. Ils se relèvent, passent violemment le bras dans la bretelle de leur fusil, et, en avant, ils foncent pour rattraper les autres. Ils grommellent des godferdom et des potverdom. Le boyau est tout bourré de noms de Dieu. C'est la prière du soir.

- Allons, cette fois c'est fini. Ce n'est pas malheureux. A notre tour. [...]

- Avancez! Vous êtes bon, vous! Il y a mes nom de Dieu de jumelles... Allons, bon, voilà mes lacets qui craquent. Mais nom de Dieu de nom de Dieu, le boyau est encore plein de monde. Qu'est-ce que vous foutez là vous autres? C'est encore la trois trois? Combien êtes-vous? [...]<sup>15</sup>

Ce genre de tableaux - on le comprend - n'a pas dû plaire à Jean Norton Cru. En effet, à force de se répéter, la scène devient hilarante. On ne peut s'empêcher de rire. Mais ce rire est bien aux dépens des soldats qui se retrouvent dans ce pétrin à chaque relève. De plus, la misère n'est pas finie, car, une fois arrivés, ils retrouvent l'abri sous deux pieds d'eau, cet abri qui déjà est si petit qu'ils ne peuvent y bouger sans se bousculer. Dans son journal, Max Deauville se résigne et prend ironiquement la belle part des choses: «Nous sommes les heureux de ce monde. Nous avons une table, des chaises»<sup>16</sup>. Dans la nouvelle, les jurons redoublent et le tableau se termine comme pourrait finir une fable: « Sainte Vierge, ayez pitié de nous, nous sommes des malheureux, et si les chemins qui mènent aux tranchées sont tout plantés de noms de Dieu, songez que ce n'est pas tout à fait de notre faute. [...] Nous sommes comme des rats dans un égout<sup>17</sup> ». Aucune résignation ici, le ton est à la commisération et à la révolte. Aussi la neutralité est abandonnée et les accusations tombent plus facilement : contre les gens du génie qui ne font pas bien leur travail, contre les soldats qui traînent, contre les dieux qui laissent tomber les hommes, ...

<sup>15</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres*, op. cit., [1930], pp. 43-46.

<sup>16</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, op. cit., p. 307.

<sup>17</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres*, op. cit., [1930], p. 55.

Le journal en reste largement à la description des choses. La fiction, quant à elle, permet de mieux entrer dans la psychologie des hommes, permet de visualiser et de sentir la misère des hommes. Est-ce que le tableau est exagéré, grossi et donc fictif ? On peut pourtant très bien s'imaginer qu'une telle conversation ait effectivement eu lieu. Le dialogue aurait pu être repris dans le journal, mais il aurait nui au ton et au style de la description simple et neutre. Léon Riegel qualifie *Jusqu'à l'Yser* de «livre triste et courageux»<sup>18</sup>. Jamais, Deauville ne s'y laisse aller au voyeurisme ou au sensationnalisme<sup>19</sup>.

Si nous reprenons l'analyse de Jean-Marie Schaeffer à propos de la référentialité dans la fiction, nous pourrions définir le journal comme étant une représentation *homologue* de la réalité et la nouvelle comme une représentation fictionnelle et *analogue* du réel. Les deux représentations ne se créent pas de la même façon, mais elles sont toutes deux référentielles. La différence se situe au niveau de l'usage de la représentation. La fiction tend à l'exemplification modélisante tandis que la représentation homologue recherche l'analyse conceptuelle<sup>20</sup>.

Si nous analysons les deux manières de narrer la scène, c'est le journal qui donne une impression de perspective généralisante alors que la nouvelle se concentre sur un exemple, le point de vue de l'individu à partir duquel il faudra généraliser. Cette diversité dans la perspective pourrait être comparé à la distinction que l'on fait aujourd'hui entre le documentaire et la docufiction. La docufiction, genre très en vogue actuellement à la télévision, est une mise en scène de faits actuels ou historiques. Le jeu des acteurs est fictif, mais il est présenté comme étant hautement probable et véridique, comme ce qui, par exemple, aurait pu se passer. Il est également perçu comme tel par le spectateur. Il a l'avantage de provoquer chez ce dernier, une immersion dans les faits qui est nettement plus profonde et qui rend les faits perceptibles au niveau des sens. La docufiction propose une perspective humaine. Le documentaire est une analyse qui dépasse le point de vue individuel et mise par la juxtaposition des faits sur une compréhension plus générale et plus abstraite. Cette même distinction pourrait être faite entre les passages cités du journal

---

<sup>18</sup> Léon Riegel, *op. cit.*, p. 191.

<sup>19</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits*, *op. cit.*, [2006], p. 338.

<sup>20</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 47.

et ceux de la nouvelle de Max Deauville. Dans son journal, il parvient à une compréhension de la guerre qui est moins subjective, moins émotionnelle et plus conceptuelle. Par le biais de la fiction, de l'exemple, il concrétise.

Pourtant c'était bien par la fiction que les auteurs, tels que Dorgelès et Barbusse, entendaient proposer une vision plus générale sur *la* guerre. Leurs fictions restaient néanmoins subjectives, elles dépassaient la perspective individuelle, mais en y ajoutant le point de vue d'autres individus. Exactement comme l'a fait Laurent Gaudé dans *Cris*<sup>21</sup>. Dans ce roman polyphonique, plusieurs personnages racontent leur guerre. Leurs monologues permettent d'entrevoir ce qu'ils ont éprouvé, chacun à sa façon. Cependant cette fragmentation des points de vue ne fait pas encore accéder à une vision totalisante sur *la* guerre. Le seul à y être parvenu est probablement Jules Romains qui, à partir des années 30, publie la grande fresque *Les hommes de bonne volonté*. Dans les tomes *Prélude à Verdun* et *Verdun* il peint le conflit vu du front et vu de l'arrière et réussit ainsi à montrer et à expliquer *la* guerre<sup>22</sup>.

### 3.1.2. Le journal

Le choix entre forme fictionnelle ou autre ne s'avère pas simple pour un auteur comme Max Deauville. Mais celui-ci était déjà écrivain avant la guerre, même s'il était médecin de formation. Avant 1914, il avait publié trois romans et deux pièces de théâtre<sup>23</sup>. Max Deauville était par ailleurs son pseudonyme d'écrivain. Il s'appelait en réalité Maurice Duwez. Etant écrivain, il était normal qu'il pense aussi à la fiction pour faire passer son message. Paul Lintier, Paul Cazin et Paul Tuffrau n'étaient pas auteurs. Cazin et Tuffrau étaient toutefois diplômés en lettres, la pratique de la littérature ne leur était pas inconnue. Cazin avait publié quelques études littéraires avant la guerre, Tuffrau le fera après. Aucun des deux ne s'est toutefois tourné vers la fiction, ils ont tous deux choisi une forme considérée comme factuelle pour témoigner. Ils se basent pour cela sur leurs notes quotidiennes, leur «journal» ou leur «carnet de route» qu'ils tenaient comme l'ont fait beaucoup d'auteurs. En ce qui

---

<sup>21</sup> Laurent Gaudé, *Cris*, *op. cit.*

<sup>22</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>23</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits*, *op. cit.*, [2006], p. 333.

concerne Paul Cazin, son livre que Norton Cru a classé parmi les journaux, rassemble les lettres qu'il avait écrites pratiquement tous les jours à sa femme. Il y a ajouté par ci, par là des extraits de ses notes personnelles. Paul Tuffrau, aussi, avait un carnet de route dans lequel il notait toutes ses observations. C'est ce carnet édité par sa fille, que nous lisons ici.

Paul Lintier, quant à lui, avait fait des études de droit et il était le seul à être réellement dilettante lorsqu'il entama son carnet de route. Pourtant c'est de lui que Jean Norton Cru a dit: «Paul Lintier est l'un des trois ou quatre meilleurs auteurs de livres de guerre et parmi ceux-là il est peut-être le premier par ses dons naturels d'écrivain. C'est un grand artiste et s'il eût survécu, il aurait été un des plus brillants dans la génération littéraire de l'après-guerre<sup>24</sup>». Contrairement à Paul Cazin dont le témoignage s'adressait d'abord et avant tout à sa femme, Paul Lintier a dès le départ conçu l'idée d'un témoignage public. Le lundi 3 août 1914, même avant de savoir que la guerre a été déclarée, il écrit :

Je veux noter, au jour le jour, la fable comme l'histoire. Aussi bien ne suis-je pas à cette heure en état de discerner le vrai du faux.

Je cherche seulement, dans ces feuilles écrites en hâte, à restituer ce qui concourt à créer l'état d'esprit d'un soldat, perdu dans la foule des soldats. En ce sens, fable et vérité, c'est tout un. Plus tard seulement, si ce carnet ne descend pas avec moi dans le «trou», quelque part là-bas, ces notes pourront peut-être servir à une histoire de la légende. Une histoire de la légende : c'est un monde<sup>25</sup>!

Déjà paraît cette idée, avant même le commencement du conflit, que la réalité ne sera pas celle qu'on a imaginée ni celle qu'on a racontée. D'où l'urgence de dire quelle est la vie particulière du soldat. Celle-ci semble, dès le départ, se perdre dans la masse d'une réalité collective. En même temps, le soldat lui-même n'arrive déjà plus à faire la part entre le vrai et le faux et il ressent la nécessité d'écrire tout «au jour le jour» afin de comprendre plus tard. Chez Paul Lintier aussi le genre du journal s'impose. Il conditionne une écriture régulière et dotée des repères disponibles, la date et le lieu.

Le carnet de route, les notes quotidiennes ou le journal intime, quel que soit le nom qu'on leur assigne, entrent dans la définition très ample du «journal personnel»

---

<sup>24</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, pp. 180-181.

<sup>25</sup> Paul Lintier, *op. cit.*, p. 10.

que Philippe Lejeune a donné : «série de traces datées»<sup>26</sup>. Le journal a l'avantage d'imposer à son auteur la régularité et l'exhaustivité qui empêchent d'oublier. En revanche il présente un certain nombre d'inconvénients qui nuisent à la bonne compréhension de celui qui les lirait. «Il y a un abîme entre le journal tel qu'il est écrit et le journal tel qu'il est lu (par un autre, ou même par soi)», souligne Lejeune<sup>27</sup>. Car «le vrai et authentique journal [...] est discontinu, lacunaire, allusif, redondant et répétitif, et non narratif»<sup>28</sup>. Par conséquent, l'auteur qui reprend ses notes pour les publier, sera tenté d'apporter une certaine cohésion à ce qui était discontinu et lapidaire. Il reformulera ce qui était allusif. Il éliminera les répétitions. Il donnera une structure à ce qui était non narratif. En outre, cette mise en forme de l'écriture «à chaud», à l'intérieur de l'événement, a lieu après les faits, parfois longtemps après. Elle est l'acte d'un auteur qui entre-temps sait plus que ce qu'il savait au moment de l'écriture dans le journal, qui entre-temps n'est plus celui qu'il était lorsqu'il écrivait. Le résultat sera, que l'auteur en soit conscient ou non, un autre texte, un texte littéraire apprêté pour être lu.

Le seul à faire exception sur ce point est Paul Tuffrau. Son carnet de route n'a pas été publié de son vivant. Il n'a donc pas pu retravailler son texte. D'autres l'ont fait pour lui. Ces éditeurs ont choisi de publier non pas une oeuvre littéraire mais un document d'intérêt historique. A cette fin ils ont éliminé les éléments personnels et intimes pour ne garder que les données factuelles. Si nous tentons de classifier les journaux comme le propose Françoise Simonet-Tenant, le carnet de Tuffrau correspond assez bien à la définition du journal dit «extime». Le terme est utilisé par opposition au journal intime et marque l'irruption dans le texte de l'événement extérieur<sup>29</sup>. Le carnet de Paul Lintier pourrait également être qualifié de journal «extime» car la description des faits y tient une place importante. Dans cette même classification, *Jusqu'à l'Yser* de Max Deauville représente alors le journal «externe», le «journal des autres plus que de soi»<sup>30</sup>. L'ouvrage de Paul Cazin serait alors le seul à répondre à la définition du journal intime. «Intime» réfère ici au contenu intimiste. Il ne définit pas le caractère privé du journal puisque'il est constitué tant des lettres à

---

<sup>26</sup> Philippe Lejeune, *Signes de vie, op. cit.*, p. 96.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 19.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

sa femme que des notes personnelles de l'auteur. Par ailleurs, seul le journal de Tuffrau semble être écrit rien que pour lui. Mais là aussi, le genre est ambigu car tout «journal sans lecteur *actuel* s'écrit néanmoins sous l'oeil d'un lecteur futur, lointain, inconnu<sup>31</sup>».

### 3.2. Le choix d'une esthétique

Si la guerre moderne instaure un traumatisme durable dans les consciences, elle n'a pas pour autant signifié une rupture radicale entre le monde d'avant 1914 et celui d'après. Vu à distance la guerre a amplifié, encouragé et accéléré certaines tendances qui marquaient déjà la vie politique, sociale et culturelle d'avant-guerre<sup>32</sup>. Il en va de même dans le domaine littéraire. Pour écrire la guerre et décrire la réalité, l'écrivain a cherché une esthétique adéquate et à la hauteur du traumatisme. Au niveau du roman et quelques exceptions mis à part, la plupart des romanciers ont pourtant continué la tradition littéraire d'avant-guerre et ont écrit des romans héroïco-burlesques, classiques ou réalistes<sup>33</sup>. L'innovation dans le roman n'est pas réellement à situer dans le domaine de l'esthétique, il réside dans le thème nouvellement traité dans le roman, celui de la guerre<sup>34</sup>. Le roman avait été jusqu'à présent le genre privilégié de l'individu. Il se concentrait sur le personnage. A l'avènement de la guerre, le besoin de parler de cette réalité historique dans la littérature s'est immédiatement manifesté. Le défi pour le romancier consistait alors d'insérer le récit d'une collectivité dans un genre qui se vouait au destin de l'individu<sup>35</sup>. La solution généralement adopté par le romancier est celle de parler de soi et de sa propre expérience dans l'Histoire. Ainsi, en voulant parler d'une expérience collective, le roman de guerre reste subjectif, il est toujours centré sur l'individu mais cette fois sur la personne de l'auteur<sup>36</sup>. Le besoin de placer le roman dans la réalité fait apparaître un autre trait significatif pour la littérature du XX<sup>e</sup> siècle qui met à jour, comme l'a analysé Martin Hurcombe, la dualité fondamentale du roman de guerre. D'une part, le roman traduit une vision

---

<sup>31</sup> Philippe Lejeune, *Signes de vie, op. cit.*, p. 71.

<sup>32</sup> Martin Hurcombe, *op. cit.*, p. 10.

<sup>33</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre, op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>35</sup> Maurice Rieuneau, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 559.

moderniste sur le monde, il est un essai de description de la réalité qui aboutit à l'absurde et à la fragmentation. D'autre part, le roman est utilisé à des fins idéologiques : il affirme croire en l'homme et dans les capacités de celui-ci à gérer le monde et il atteste de la détermination humaine à maintenir le pouvoir sur ce monde<sup>37</sup>.

Ce qui vaut pour le roman vaut aussi pour le genre du «journal personnel» que nous étudions ici. Les auteurs que nous lisons, n'ont pas réellement renouvelé la littérature par l'utilisation d'une nouvelle esthétique, même s'ils disent avoir rencontré fréquemment le problème de l'indicible, de l'incapacité de trouver dans le langage les mots et les expressions justes pour dire l'horreur et la tragédie. Comme le souligne Paul Fussell, l'indicible ne se situait pas tant au niveau linguistique, il était une question de rhétorique<sup>38</sup>. Le non dit ne concernait pas l'indescriptible mais ce que personne ne voulait entendre.

On peut également distinguer dans les journaux les deux tendances que Martin Hurcombe signalait. Dans Deauville et Cazin domine le sentiment de l'absurde. S'ils sont partis à la guerre pour qu'elle soit la dernière et si quelque optimisme peut être décelé au début de leurs journaux, il n'est pas certain, en arrivant aux dernières pages, qu'ils aient gardé leurs espoirs et leur idéalisme. Inversément, Lintier et certainement Tuffrau semblent moins subjugués par la réalité. Ils restent plus près des faits et tentent de maîtriser *cette* guerre et non *la* guerre. Tous deux considèrent par ailleurs *cette* guerre comme étant une revendication juste et nécessaire, un dénouement inévitable de la discorde entre la France et l'Allemagne. Mais la guerre n'en reste pas moins horifiante.

---

<sup>37</sup> Martin Hurcombe, *op. cit.*, p. 14.

<sup>38</sup> Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford University Press, 1982, p. 170.

### 3.3. Techniques littéraires

#### 3.3.1. Auteur et narrateur

Dans son journal, Deauville semble se mettre au second plan en tant que personnage principal. Mais il est écrivain et comme tel, il est très présent dans ses textes. Il connaît le métier et il est peut-être le seul parmi nos quatre auteurs à réellement s'interroger sur la fonction de la littérature et sur le pouvoir de celle-ci quand il s'agit de dénoncer l'horreur de la guerre. Il est le seul aussi à explorer les possibilités de la littérature, à recommencer l'expérience et à travailler continuellement ses textes. Mis à part *Jusqu'à l'Yser* et *La boue des Flandres*, il revient sur la guerre dans *Introduction à la vie militaire* en 1923 et en 1937 dans *Dernières fumées*. Ces deux livres reprennent la forme des petits tableaux de guerre comme il l'avait expérimenté dans *La boue des Flandres*. Certaines nouvelles qui figuraient dans ce dernier recueil, seront par ailleurs reprises dans les autres. Avec régularité, en effet, Max Deauville a remanié ses textes et a fait «voyager» les chapitres d'un volume à l'autre, retravaillant ainsi le contenu de chaque recueil<sup>39</sup>.

En réutilisant la forme du récit bref, Deauville semble avoir trouvé la forme juste. Elle lui offre entre autres la possibilité de varier sur le narrateur. Dans le journal, auteur et narrateur sont identiques ; le personnage principal est une collectivité dont l'auteur-narrateur se fait la voix, d'où l'emploi de la première personne du pluriel. Dans *La boue des Flandres*, par contre, plusieurs narrateurs peuvent être identifiés. Le *nous* reste présent dans un grand nombre de nouvelles. Ensuite, apparaît bien sûr le narrateur qui ne fait pas partie de l'action et qui raconte ou commente à la troisième personne. Mais il y a un troisième type de narrateur, très littéraire. Celui-ci se met dans la peau du personnage principal et, dans un long monologue, il s'adresse directement à *tu*, un second personnage. Ce *tu*, le lecteur a tout le loisir de se l'imaginer, il ne prend pas la parole. En revanche, le narrateur se fait mieux connaître que celui du journal. Dans le journal il est neutre et objectif tandis que dans le monologue, il est autrement plus ironique, moralisateur et

---

<sup>39</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits*, op. cit., [2006], p. 346.

subjectif. Le recueil de récits brefs permet ainsi de changer de point de vue ce que la forme du journal n'admet pas.

### 3.3.2. Ironie

Il semble en outre que le récit bref offre aussi la possibilité à l'auteur qu'est Max Deauville, d'aller nettement plus loin dans l'agencement de l'ironie. L'ironie apparaît déjà dans le journal. Dans les premières pages elle est à peine perceptible. Mais elle se multiplie au fur et à mesure que l'entrain du début de la guerre fait place à la désillusion<sup>40</sup>. Deauville, l'engagé volontaire, qui comme tant d'autres croyait faire la guerre à la guerre, se rend bien vite compte que la guerre n'a rien de beau ni d'héroïque pour le soldat :

Rien n'est excitant comme de marcher ainsi au gai soleil sous la canonnade. L'allure est légère, rapide. Bientôt nous arrivons à la première ferme [...]. Nous en sortons comme d'une boîte pour nous diriger vers le chemin de fer. De gros verts accouplés à de gros noirs font de temps en temps «wamm... wamm...» au-dessus de nos têtes. C'est évidemment à nous qu'ils en veulent. Les balles viennent s'enfoncer dans la terre molle. Puis, près du vaart, commence le domaine des petits blancs. Nous allons, [...] <sup>41</sup>.

L'ironie est latente. Elle se nourrit de litote et d'euphémismes. On imagine, en effet, que la course nerveuse sous la canonnade n'a rien d'une promenade agréable sous le soleil. Les gros verts, les gros noirs et les petits blancs ne sont pas des nuages d'insectes qui volent bas par de belles soirées d'été, ce sont des shrapnells.

Cette même ironie désabusée se retrouve chez Cazin. Contrairement à d'autres, Paul Cazin ne se fait aucune illusion quant au bien-fondé de la guerre. Se souvenant du moment de la déclaration du conflit, il note dans son carnet : «Toute la haute ville pleurait. J'ai entendu dépeindre, depuis lors, le joyeux enthousiasme de la mobilisation. Mais la première nouvelle fut ce qu'elle devait être, affreuse, dans les campagnes surtout, où la paix bénie fleurissait»<sup>42</sup>. Cependant il sait qu'il est «deux bras de plus dans l'effort commun. Rouage insignifiant, mais rouage indispensable de

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 338.

<sup>41</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>42</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 7.

l'immense machine»<sup>43</sup>. Il est mobilisé et part au front en mars 1915 alors que la guerre s'annonce longue. Le 20 mars il écrit depuis sa tranchée :

[...] cette vie de taupinière a tout de même ses bons moments. Grâce au progrès de l'industrie de guerre, on porte un fourneau de cuisine dans sa poche sous la forme d'une petite boîte d'alcool solidifié. On fabrique des grogs chauds, des vins sucrées, des thés. On reçoit, on est reçu, comme dans le grand monde. C'est ainsi qu'avant-hier, chez le lieutenant, où l'on peut tenir à trois, j'ai oublié que vingt centimètres de cailloux et de terre me séparaient de la mort ; qu'elle pouvait venir par en haut, par en bas et par côté, par obus, par mine et par ricochet<sup>44</sup>.

Cazin, aussi, utilise la litote pour décrire la misère des tranchées. L'ironie aide à supporter la souffrance et fait presque oublier le danger, pourtant omniprésent. Elle évite le pathétisme plaintif qui, par ailleurs, à force de se répéter, perdrait de son efficacité. Comment dire, effectivement, la monotonie de la vie dans les tranchées qui, néanmoins, amène ses blessés et ses morts avec la régularité des attaques ? Par le truchement de l'ironie, Cazin réussit à diversifier la description d'un même fait.

Ai-je reçu le baptême du feu ? On prétend que non. Il paraît que ces obus de différents calibres, ces bombes de mortiers ou d'avions, qui ne nous ont tué personne dans la compagnie, ne comptent pas. Le baptême du feu ne se confère pas ainsi par aspersion, de haut en bas. C'est l'avis des plus habiles théologiens de l'escouade. La cérémonie était pourtant assez bruyante, si elle n'était pas efficace.

- Le baptême, après tout, je m'en moque, leur ai-je dit, ce qui m'inquiète, en l'espèce, ce serait l'extrême-onction du feu<sup>45</sup>.

Dans les deux exemples, Paul Cazin joue principalement sur des juxtapositions ironiques. L'image d'une tranchée qui prend les allures d'un salon mondain, est déroutante. Dans la seconde citation, l'effet de surprise est d'autant plus réussi qu'il comporte une note sombre. Guerre et religion : l'association a beau s'être avérée réelle au cours de l'histoire, elle reste troublante. La métaphore du baptême de feu est courante, toutefois, le lecteur ne s'attend pas, certainement pas chez un homme de foi comme Cazin, à ce que la comparaison soit poursuivie. Le jeu de mots rapproche ironiquement ce qui devrait être injoignable.

L'on constate dans cette dernière citation que l'ironie n'a déjà plus cette composante naïve qui caractérise la première citation de Cazin mais aussi celle de Max Deauville. A l'innocence et l'insouciance des débuts de la guerre succède

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 41.

l'amertume. Après l'ironie qui ne cherche pas à faire de victimes, vient l'ironie mordante, celle qui enrage d'impuissance et qui ne laisse en place aucune illusion. L'écriture de Cazin devient alors fragmentée, laconique, cynique :

Nous en courons le danger. Si l'obus tombe à pic sur vous, plus d'homme. Et ce n'est pas une façon de parler : on ne retrouve rien. La mort vous escamote. Sang et lymphe évaporés. Chair, os, poils, souliers et cartouchières, toutes les parties solides de votre individu, carbonisées et pulvérisées. Cherchez donc ces disparus-là<sup>46</sup>!

Pour montrer l'horreur et en même temps l'absurdité de la guerre, Deauville insiste souvent sur l'effet poignant de la guerre sur le paysage. Puisque le combat a toujours lieu dehors et généralement en pleine campagne, l'épreuve de la guerre symbolise l'exacte contraire de l'expérience amoureuse dans la pastorale, remarque Paul Fussell. Certains auteurs vont jusqu'à diaboliser la guerre et l'opposent à la nature qui figure de monde modèle, paradisiaque<sup>47</sup>. Tuffrau, par exemple, oppose le travail de l'homme dans les champs à la bataille qui s'y prépare :

Une chose étrange et très grande, c'est la sérénité des champs dans cette attente fiévreuse : les paysannes bottellent l'orge, l'avoine ; les hommes moissonnent ; je vois en face l'éclair régulier d'une faux ; en haut de la côte, une charrette, attelée d'un cheval blanc, charge des bottes. Les soirs sont merveilleusement calmes. Toutes les teintes du crépuscule se fondent sur les bois. Quel contraste avec l'oeuvre de mort qui se prépare<sup>48</sup>!

Sans aller jusque là, Deauville est néanmoins très sensible aux paysages environnants. Dans une écriture débordante de compassion, il dépeint une campagne sombre et mutilée par la guerre et attribue aux choses une figure humaine :

Pauvre vieille église de Dixmude, si noble, cachée entre des maisons tranquilles, dans la petite ville déchue, silencieuse, tu dormais, calme, dans tes merveilles. Après les furies espagnoles et le fracas des révolutions, le silence s'était appesanti sur toi. Tu t'es réveillée brusquement dans la fournaise. Aux lueurs des brasiers, ta beauté est apparue plus grande encore, quelques instants, parmi les couleurs somptueuses de flammes. Maintenant, comme les thorax rongés montrent leurs côtes, tu étales tes murs nus, et pour rappeler ta splendeur passée, seules se tordent sur le sol pulvérulent les ferrailles de tes grilles parmi les éclats de tes verrières<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>47</sup> Paul Fussell, *op. cit.*, p. 231.

<sup>48</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>49</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 133.

Cependant la nature survit au rythme des saisons, elle pleure pour les hommes, tant et si bien que la nullité de l'action humaine s'en ressent encore bien plus cruellement :

Tout le long du mur, dans les plates-bandes, les feuilles commencent à tomber sur les floraisons nouvelles, la floraison des croix de bois<sup>50</sup>.

Deauville n'est pas le seul à avoir décrit les paysages. Paul Lintier et Paul Tuffrau l'ont également fait. Lintier, en particulier, excelle dans la description de la nature. Comme un peintre il a l'oeil pour les formes, les couleurs, la lumière. Les paysages de Max Deauville sont ravagés et enveloppés d'une éternelle grisaille qui déteint sur les hommes et qui, même au soleil, ôte sa clarté :

Le jour commence à poindre. Une vague d'air plus froid secoue la torpeur. La lumière blafarde s'infiltré et décèle les contours. Le ciel se raye de taches jaunâtres. La silhouette des choses apparaît en noir sur l'horizon gris. Les faces aux traits fatigués, barrées par les jugulaires, se dessinent terreuses, et, dans le piétinement lourd qui s'écoule, le jour se lève livide sur les campagnes<sup>51</sup>.

A l'inverse, chez Paul Lintier, la campagne garde toute sa beauté, le soleil brille de plein feu, les couleurs sont vives. Malgré la guerre, la nature est là, impassible et égale à elle-même. Le surlendemain d'un terrible massacre, Lintier écrit :

Dès l'aube, le ciel s'est rasséréiné. L'air est tiède ; les grands arbres du parc, aux verts infiniment variés, se découpent en silhouettes très pures sur le bleu atténué du ciel. L'herbe, pourtant rase à cette fin d'été, a retrouvé de la fraîcheur.

Mais ça et là, sur les champs, des points sombres arrêtent le regard. Ce sont des cadavres d'Allemands. Une fois qu'on en a vu trois, quatre, invinciblement le regard en cherche partout. Une gerbe oubliée au loin figure un mort<sup>52</sup>.

Quoi qu'il arrive, Lintier ne manque jamais de décrire le paysage environnant, ni le temps qu'il fait. Là aussi, il trouve une nécessité d'écrire, son témoignage ne concerne pas seulement les hommes mais aussi la nature : «Il faut que j'ouvre grands mes yeux. Peut-être dans quelques jours ne verrai-je plus la beauté des moissons au soleil, [...]»<sup>53</sup>. Et il est assez déconcertant de découvrir dans son livre un pays pratiquement toujours souriant et ensoleillé. Il semble que le paysage souffre peu chez Lintier alors que dans la vision de Deauville la nature, solidaire avec l'homme, porte le deuil d'une guerre tragique. Il faut, cependant, remarquer que le journal de

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

<sup>52</sup> Paul Lintier, *op. cit.*, p. 236.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 25.

Lintier décrit les deux premiers mois de la guerre, août et septembre 1914. Il est fort probable, puisque c'est l'été, que les jours de soleil ont été plus nombreux que les jours de pluie. En outre, Lintier assiste encore à la guerre de mouvement, avec sa batterie il change continuellement de position. Le front n'est pas encore stabilisé et le pays n'a pas encore subi d'incessants saccages. Les paysages sont effectivement encore beaux pour celui qui sait les apprécier. Paul Lintier y est très sensible et il les décrit avec une grande finesse. Du coup, son livre paraît enluminé malgré l'horreur de la guerre tandis que du journal de Max Deauville ressort une atmosphère dominée par le gris et le noir.

La campagne ne change pas sous l'effet de la guerre, la transformation se passe au niveau de l'écriture de l'auteur. Déjà elle transparait dans la représentation de certains paysages, plus précisément dans le choix des qualificatifs qui par association rappellent la situation de guerre :

Nous passons la Meuse. Le soleil est couché. L'occident est rouge et la rivière, entre des îles marécageuses et les joncs des bords, à cette heure paraît rouler du sang. Demain, après-demain peut-être, elle en roulera vraiment. A ce moment indécis de l'extrême crépuscule, je ne sais pourquoi les reflets sanglants de la Meuse m'émeuvent<sup>54</sup>.

La nature s'insinue dans la description des soldats :

Sauf les échelles-observatoires où l'on aperçoit, comme de gros insectes noirs au bout d'une herbe, les capitaines qui surveillent la campagne du nord-est, on ne voit rien<sup>55</sup>.

et elle sert ironiquement de métaphore :

Pour horizon, nous n'avons que des avoines immobiles, d'immenses moissons de métal chaud, et un ciel d'un bleu uniforme d'été<sup>56</sup>.

Une même attention pour la nature se trouve chez Tuffrau. Lui aussi saisit l'environnement et l'atmosphère à l'instant de l'action. De même que Lintier, il est rare que Tuffrau assimile le cadre naturel à la tristesse de la guerre comme le fait

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>56</sup> *Ibidem*.

Deauville. Mais régulièrement l'observation de la nature suscite la réflexion ou l'ironie. Le 3 octobre 1917 il note dans son carnet :

Gagné la Pêcherie trouée, culbutée ; une charrue rouille depuis trois ans en plein champ. Partout des cimetières à cocarde tricolore. De toutes parts la nature reprend, les tranchées s'effacent, c'est l'affaire de quelques hivers. Déjà mes souvenirs de l'an passé, je suis peut-être seul à les éprouver dans cette plaine. Amertume de penser que, dans quelques années, cette quantité prodigieuse de sensations bigarrées qu'auront vécues les hommes d'aujourd'hui, qui auront fait battre jusqu'à l'exaltation tant de jeunes coeurs, ne seront plus que des souvenirs décroissants dans nos mémoires de vieillards, avant de devenir, pour les générations futures, des mots sur du papier<sup>57</sup>.

Deauville se fait la même remarque. Que signifient l'action et la souffrance humaine dans le souvenir de la nature mais aussi dans celui de l'homme ? Peu de choses face à une éternité, «[...] seules les oeuvres de l'homme et l'homme lui-même ont souffert»<sup>58</sup>. L'ironie du sort donne un sens à ce qui rationnellement ne peut être compris. Elle est mise en scène lorsque la signification de l'évènement échappe à l'emprise humaine. Or, Tuffrau ne place pas la guerre dès le départ «sous le signe d'une ironie universelle indifférente au sort des combattants<sup>59</sup>». Dans ses notes, il se présente en homme volontaire, lucide et réfléchi. Il est juste de défendre le pays contre l'ennemi et en tant que citoyen de ce pays, il faut prendre ses responsabilités. La guerre est une entreprise humaine mais elle est néanmoins une «oeuvre de mort» et elle se prolonge. En 1917, trois ans après le début du conflit, Tuffrau note à l'occasion de plusieurs offensives françaises manquées : «On se demande avec effroi ce qu'il va rester d'hommes en France après ses massacres<sup>60</sup>». En outre, cette année-là il est promu capitaine à la tête d'une compagnie de mitrailleuses<sup>61</sup>. Au fur et à mesure qu'il monte dans la hiérarchie militaire, Tuffrau se rend compte de l'extrême complexité de la stratégie militaire d'une part. D'autre part, il est de plus en plus directement confronté à un commandement incompetent ou opportuniste. Ses commentaires à ce sujet se multiplient en fin de volume. Devant l'inutilité et l'injustice de tant de morts et de blessés, il est impuissant et ne peut qu'accepter sa propre fragilité d'homme ainsi que le cours des choses. C'est alors que paraissent

---

<sup>57</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 168.

<sup>58</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>59</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>60</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 154.

<sup>61</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 12.

dans son carnet de brèves réflexions sur l'ironie des choses, comme le passage mentionné ci-dessus. Le 23 octobre 1917, il en note une autre dans son carnet, alors qu'il a été réveillé en sursaut par une canonnade effroyable : «Ce doit être l'attaque de la Malmaison, sans cesse différée. Comme par hasard, il fait un sale temps»<sup>62</sup>. Est-ce pure coïncidence que le temps soit mauvais précisément au moment où les hommes partent au combat, ce qui rend l'attaque encore plus pénible ? Ou y a-t-il quelque part une équité, si non une symétrie dans les choses qui au moyen du mauvais temps souligne la souffrance de l'homme, mais peut-être aussi l'incapacité des généraux qui choisissent exactement un jour de sale temps pour enfin lancer une attaque, sans cesse différée ? En mars 1919, Paul Tuffrau est démobilisé et il termine son carnet de guerre par cette ultime ironie qui rejoint celle de Max Deauville : «La vie reprend, les choses sont les mêmes, nous seuls avons changé»<sup>63</sup>.

Mis à part l'ironie du sort, on constate peu d'ironie de la part de Tuffrau alors que Max Deauville, Paul Cazin et dans une moindre mesure Paul Lintier, s'en servent largement. L'ironie des choses donne un sens à ce qui apparaît totalement dénué de sens, mais il y a plus. Certainement pour Max Deauville et Paul Cazin, le mode ironique en général semble être le mode approprié pour parler de la guerre. Il marque «simultanément l'adhésion et le rejet envers la guerre» : l'adhésion parce qu'ils ont participé à la guerre et rejet parce qu'ils y ont participé pour qu'elle soit la dernière<sup>64</sup>.

Cela se remarque particulièrement dans les textes de Deauville. Déjà l'ironie va croissante dans *Jusqu'à l'Yser*, elle devient dominante dans *La boue des Flandres*. La première nouvelle du recueil intitulée «La corvée soupe», en est un bel exemple. Elle est construite sur un simple fait : tous les jours la soupe doit être apportée aux soldats dans les tranchées. La nouvelle en fait le récit. Mais au lieu de donner une vue d'ensemble sur les difficultés que rencontrent les hommes en cours de route, Deauville choisi de raconter une corvée particulière. Il donne un exemple, comme pris au hasard parmi les innombrables corvées qu'il y eut. Nous en reproduisons un passage. Les hommes vont, jurant, marchant vite. Les balles sifflent au-dessus de leur tête. Et tout à coup un homme tombe.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>64</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 79.

Ceux qui étaient devant et qui avaient continué leur chemin interpellent de loin.

- Eh ! bien ? Qu'est-ce qu'il y a ?

- Un blessé.

- Qui ça ?

- Le nouveau.

Tous les hommes sont rassemblés autour de lui, courbés en deux, de crainte des balles. Des mains palpent le corps chaud.

- Je croyais que c'était dans le mur que cela claquait. Mais non ; c'était en plein dans sa façade.

L'homme ne dit rien. Sa respiration ralentie fait crever les bulles entre ses lèvres.

- Qu'est-ce qu'il dit ?

- Rien.

Le Strop alors se redresse, il salue militairement et déclare:

- Encore un de décoré pour la compagnie.

Les autres ne répondent pas. Il y en a un qui claque des dents.

- Hé ! là ! Attention avec votre allumette.

- Eh ! bien quoi ? Il faut voir tout de même.

- Voir quoi ?

Un brusque éclair jaillit dans l'obscurité, aveuglant les yeux habitués à l'ombre. Dans la tache de lumière parmi l'herbe et le kaki apparaît une face aux yeux ouverts, immobile, avec une tache rouge de sang.

- Il faut aller chercher les brancardiers.

- Où cela ?

- A la ferme.

- Et la soupe ? reprend un autre.

- Eh ! bien, vous n'avez qu'à la porter...

- Attends, je vais d'abord lui mettre une gamelle sous la tête. Il ne peut tout de même pas rester comme cela, avec sa gueule dans la boue.

Ceux qui portent les bidons s'en vont. Ils marchent plus vite avec leur double charge, car ils savent que dire maintenant à ceux qui voudraient les embêter. Encore un de mort ! Les balles sifflent. Le ventre se serre. A l'horizon apparaissent sarcastiquement de longs rires verts. La mort semble se hausser de temps en temps ironiquement au-dessus de l'horizon, pour voir...<sup>65</sup>

Dans ce passage l'ironie se situe à plusieurs niveaux. Elle figure clairement dans le discours des personnages, comme celui du Strop qui, en outre, accompagne très ironiquement sa boutade d'un salut militaire. L'ironie s'établit aussi dans l'attitude de certains personnages. Il y a par exemple ce personnage que le narrateur fait très innocemment demander ce que le blessé dit alors que celui-ci est en pleine agonie. L'ironie s'installe ensuite au niveau de la situation. Pourquoi est-ce précisément le nouveau - un volontaire, on l'apprendra plus loin dans le texte - que le narrateur fait tomber ? Question inextricable car pourquoi la mort d'un ancien serait-elle moins terrible ? La donnée ajoute néanmoins à l'ironie générale du texte. La situation devient encore plus ironique lorsqu'il faut constater que, malgré le blessé, la corvée soupe doit continuer, les hommes attendent. Enfin, l'ironie se prolonge dans le

---

<sup>65</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres*, op. cit., [1930], pp. 13-15.

discours du narrateur. La mort y apparaît personnifiée, les fusées lumineuses dans la nuit sont ses «longs rires verts».

Tant le narrateur que les personnages adoptent le ton ironique. L'ironie est omniprésente dans ce texte sombre et cruel. Remarquons cependant les quelques marques de compassion tant de la part du narrateur que de la part des personnages. L'homme qui prend soin du blessé en lui mettant une gamelle sous la tête, prouve son respect et sa pitié pour le blessé. Le narrateur, quant à lui, ne rapporte pas seulement les propos rudes des hommes, il les montre aussi claquant des dents et le ventre serré. Si les hommes sont endurcis par la guerre, ils restent toutefois humains. Le narrateur s'insurge contre la guerre mais il éprouve néanmoins de la sympathie pour les hommes. L'ironie sert ainsi à lever le paradoxe qui fait rejeter la guerre tout en rendant hommage au soldat<sup>66</sup>.

L'ironie se présente comme une arme puissante contre la guerre pour des auteurs comme Max Deauville et Paul Cazin. Pourquoi Paul Tuffrau fait-il exception ? Pourquoi n'a-t-il pas choisi le ton ironique en écrivant la guerre ? Tout en étant patriote, il se rend bien compte de l'horreur de la guerre. Une explication se trouve peut-être dans le fait qu'il n'a pas destiné son journal à la publication. En effet, l'ironie suppose la présence de trois acteurs : l'ironiste, la cible et l'observateur ou le public<sup>67</sup>. Dans le cas de Tuffrau, le public manque puisqu'en principe il n'écrivait pas pour être lu par un autre que lui-même. Or, sans audience qui comprend le message caché sous l'ironie et par là devient complice de l'ironiste, l'ironie ne fonctionne pas. Pour qu'elle soit efficace, l'ironie a besoin d'un public qui adhère au jugement et dont elle renforce alors la cohésion, le sentiment de groupe<sup>68</sup>. On peut objecter que Tuffrau était son propre lecteur et qu'il aurait pu ironiser pour son propre plaisir. Il se serait amusé à une forme d'ironie privée qui se passait du plaisir d'être partagée. Mais était-ce là réellement l'intention de Tuffrau lorsqu'il notait méticuleusement, jour après jour, toutes ses observations, toutes ses réflexions ? Ne risquons-nous pas d'évaluer le carnet de Tuffrau «dans une perspective qui n'est pas

---

<sup>66</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, op. cit., p. 79.

<sup>67</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 184.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 193.

la sienne, celle du *livre*<sup>69</sup>», alors qu'il se rapproche bien plus du journal personnel qui n'est pas destiné à être publié ? L'ironie semble inutile dans un discours qui sert à maîtriser les événements de la journée et qui figure avant tout d'aide-mémoire pour son auteur. Seul l'ironie du sort peut y trouver sa place, parce qu'elle est une tentative d'explication par l'auteur et pour l'auteur, parce qu'elle dénote un état d'esprit, peut-être aussi un besoin de dramatisation chez l'auteur.

### 3.3.3. Humour ou ironie ?

Dans *Témoins*, Jean Norton Cru s'attarde longuement à l'humour de Cazin :

[...] sans rien travestir ni déformer, l'auteur nous fait sourire de ses pires misères, mais en maintenant dans notre esprit la grandeur et la cruauté des événements. Cet humour sait être bénin et familier quand le cas l'exige [...] ; mais plus souvent il est tragique, éloquent, indigné, cinglant dans sa force ramassée, contenue et dont la violence extrême ne se mesure que par après, à la réflexion, quand on se rend compte de sa portée, du degré de sa détente<sup>70</sup>.

Norton Cru apprécie particulièrement cet aspect de l'écriture de Cazin, qui reste digne et qui confère une valeur toute singulière au témoignage. Le critique ne signale pas d'ironie et semble le cataloguer sous l'unique dénominateur de l'humour. Il distingue toutefois l'humour bénin de l'humour tragique. Mais où se trouve la limite entre les deux, comment tracer la frontière entre humour et ironie ?

Pierre Schoentjes écrit sur ce point : «de façon directe ou indirecte, les auteurs associent d'habitude le comique et l'humour au rire alors qu'ils préfèrent lier l'ironie à un autre phénomène physiologique : le sourire». La distinction entre le rire et le sourire repose sur leurs fonctions diverses : «Si la fonction de l'ironie est d'interroger, celle du rire est de divertir»<sup>71</sup>. Humour et ironie correspondent à deux besoins qui ne sont pas différents en temps de guerre. Le divertissement permet d'effacer la guerre - pour un instant - ou du moins atténue la misère. Il constitue un moment de détente.

<sup>69</sup> Philippe Lejeune, *Signes de vie*, op. cit., p. 68.

<sup>70</sup> Jean Norton Cru, op. cit., p. 109.

<sup>71</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 222.

L'interrogation ironique montre la souffrance et juge la guerre. Elle augmente la tension.

Un jour qu'il était au repos dans une ferme, Paul Cazin a rendu visite à la fermière et a demandé du lait frais.

La brave femme est allée à l'étable, «voir si une vache voudrait bien donner une goutte, parce qu'à cette heure-là, vous comprenez, ça les étonne». Ça n'a pas trop étonné la vache, pour cette fois et j'en ai eu ma pleine écuelle.<sup>72</sup>

Le rire redonne de l'énergie. Le jeu de mots rend joyeux. De plus, Cazin se trouve nettement dans une situation de détente. Il part ensuite à la ville, boit avec les copains et revient grisé au camp.

Le cas est clair. D'autres le sont moins. Aussi, l'humour est un exercice délicat dans une écriture qui en premier lieu a une intention de rejet, donc de jugement négatif de la guerre. Cette écriture appelle plutôt l'ironie. Car, comment rire sans manquer de tact envers la souffrance de l'homme, comme le disait Jean Norton Cru<sup>73</sup>.

Lorsque dans la nouvelle «N'invoquez pas en vain le nom du Seigneur», citée ci-dessus, Deauville décrit la misère de la relève, il adopte clairement le ton ironique. Le tableau devient de plus en plus burlesque, toutefois l'ironie se maintient et souligne la peine des soldats au front. Paul Cazin décrit une scène semblable dans *L'Humaniste à la guerre* :

Vers minuit, une rumeur sourde parcourt la file des veilleurs : «Montez les sacs !» Monter son sac, c'est s'écorcher les doigts pendant trois bonnes minutes, dans un paquet inextricable de courroies et de boucles. Accroupi, les yeux poisseux, le cœur sur les lèvres, on retourne vingt fois sa couverture avant d'en trouver les deux bouts, et, à peine en est-on à la moitié de la tâche : «Sac au dos !» Il n'y a plus personne devant vous. Tarder une minute, c'est immobiliser toute la file qui vous suit et risquer de perdre son chemin dans ce labyrinthe de ténèbres. Du coup, j'en oublie ma blague, mon briquet, mon papier, et, mal ficelé, mon fusil traînant, je me lance à la poursuite de la section précédente, qui m'échappe à chaque tournant, et dont j'aperçois enfin le ruban noir dans la brume pâle de la grande plaine<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 47.

<sup>73</sup> Jean Norton Cru, *op. cit.*, p. 109.

<sup>74</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, pp. 69-70.

Ici aussi, il s'agit d'une relève vue dans la perspective d'un personnage. Mais déjà il y a une différence remarquable entre ce que Max Deauville et Paul Cazin choisissent de raconter à propos de la relève. Deauville ironise sur les encombrements du chemin, Cazin conte les péripéties d'un départ précipité. Nous rions à la lecture de la scène décrite par Cazin. Mais quelle est réellement la cause du rire ? Est-ce l'humour avec lequel il décrit la scène ? Est-ce la position dans laquelle Cazin se met qui est comique ? Autrement dit, fait-il de l'auto-ironie ? Est-ce que l'humour s'arrête là où commence l'ironie ? Une chose semble sûre : la scène mène à un relâchement de la tension alors que dans le récit de Max Deauville la tension ne fait qu'augmenter.

Ce genre de propos malicieux est assez caractéristique de Cazin : «Madame, il pleut<sup>75</sup>» ; «Ces mouches pourraient bien dormir un peu plus<sup>76</sup>». Deauville consacre un chapitre entier aux mouches<sup>77</sup>. Cazin s'en tient à cette boutade. *L'Humaniste à la guerre* est cependant aussi sombre que *Jusqu'à l'Yser* sauf que Cazin s'octroie parfois à soi et à son lecteur un instant de répit. Ces pointes de relâche sont comme des lueurs d'espoir qu'un jour, peut-être, tout cela cessera. A l'inverse, Deauville n'insère aucun moment de détente dans son témoignage. La tension est maintenue d'un bout à l'autre et le pessimisme se lit jusqu'à la fin.

L'écriture de Cazin se développe de climax en anticlimax. L'humour et l'ironie y jouent un rôle essentiel. Le témoignage auquel Cazin donne le nom d'une «informe compilation<sup>78</sup>» se trouve donc agencé par une technique littéraire éprouvée. En même temps «ce fatras de lettres et de notes quotidiennes» ont été «accumulées cinq mois durant, sous le coup d'une excitation cérébrale presque morbide» : avant d'être une construction littéraire, l'agencement de la réalité par l'humour et l'ironie semble avoir été une technique de survie au bénéfice du soldat Cazin.

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>76</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 217.

<sup>77</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, pp. 217-260.

<sup>78</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 3.

### 3.3.4. Traces d'épopée

Par rapport aux guerres précédentes, la guerre 14-18 est particulière et le témoin qui veut la raconter, éprouve quelques difficultés à mettre l'événement en récit. La guerre moderne est monotone, les soldats s'ennuient. Sous la forme de bombardements et d'attaques, l'action ne manque pas mais elle est toujours la même et ne constitue que peu de matière pour une intrigue originale. Le conflit se prolonge dans le temps à tel point qu'il ne semble avoir ni début, ni fin. Le temps s'efface. Suite à un terrible bombardement, Paul Cazin s'interroge : «Il doit y avoir sans doute des moments d'absence, des trous, des vides d'âme complets. Quand on fait le compte, ensuite, des sensations, on en trouve si peu ou de si monotones, qu'elles semblent à peine avoir pu occuper cinq minutes. Mais ce bruit, mes amis, ce bruit!»<sup>79</sup>.

Si le témoin a décidé de ne décrire que la réalité, c'est en vain qu'il cherchera un modèle dans la littérature de guerre précédente. La réalité de la Grande Guerre ne ressemble aucunement aux descriptions des guerres napoléoniennes, ni aux batailles héroïques des grandes épopées. En début de journal Deauville peut encore soutenir qu'un «nouveau Waterloo va éclairer l'histoire»<sup>80</sup>. Peu après déjà, il est perplexe en constatant que la «guerre tourne à la plaisanterie»<sup>81</sup>. Cette guerre ne se présente pas comme elle le devrait et Deauville ne mettra pas longtemps à comprendre qu'elle est une «vrai boucherie»<sup>82</sup>.

«Ce n'est pas aux livres qu'il faut demander le courage», affirme Paul Cazin. «Pour quelques beaux modèles classiques, propres à nous insuffler de la bravoure, on trouvera, en cherchant bien, quantité de représentants excellents de notre esprit français, de fondateurs de notre tradition, qui ne faisaient vraiment pas grand cas de ce qui doit nous paraître aujourd'hui si digne de vénération et d'enthousiasme»<sup>83</sup>.

---

<sup>79</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 190.

<sup>80</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>83</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 12.

Pourtant c'est bien lui qui cherche «espoir» et «fermeté» dans l'Odyssée<sup>84</sup>. C'est chez lui aussi que certaines actions, certains mots ravivent des souvenirs de lecture :

Les antiques paroles courent sur les lèvres des hommes. Le soldat, quand il en a assez, dit comme Ulysse qu'il «ne veut plus vivre», et il dit, comme Pénélope, qu'en pâtissant «on se fait vieux»<sup>85</sup>.

Mais Cazin est le seul à tenter aussi explicitement de modeler la réalité d'après la littérature. Les autres auteurs cherchent la mise en forme dans la réalité même. L'ironie du sort s'avère être un agencement extrêmement efficace et fort pour donner au réel l'aspect du drame. Tous y ont été sensibles, comme nous l'avons vu. Mais lors de la mise en forme l'auteur peut également faire resurgir les techniques narratives d'usage courant. En premier lieu et très simplement, l'auteur peut organiser son discours en le divisant en chapitres distincts auxquelles il donne des titres évocateurs. Paul Lintier, par exemple, structure son texte en quatre parties. De la première à la troisième partie, les titres suggèrent une montée de la tension : «La mobilisation», «Les marches d'approche» et «Le choc - La retraite». La quatrième partie s'intitule «De la Marne à l'Aisne», son titre semble moins dramatique encore que, pour le lecteur d'aujourd'hui, la Marne réfère bien sûr à l'une des batailles les plus connues de la guerre 14-18. Deauville qui au départ se tient à la stricte structuration du journal par le lieu et la date, introduit vers la fin du texte quelques titres plus suggestifs : «L'autre lumière», «Le prélude», «La marche à la mort», «Les croix de bois».

S'il s'en tient aux faits, l'auteur opère néanmoins un tri dans ses observations. Il ne peut pas tout raconter. Certains faits apparaissent ainsi dans le récit dont on se demande quel est leur intérêt, si ce n'est précisément parce qu'ils contribuent à la mise en récit. Prêt à partir au front, Lintier raconte ce qu'il a vu «d'une fenêtre du quartier» :

[...] l'homme, un jeune, que la mobilisation appelle dès le premier jour, vient de franchir le seuil de la maison. Il marche à reculons, les doigts au-dessus des yeux pour apercevoir, malgré le soleil, un visage chéri, là-haut, à l'une des fenêtres du second étage. Elle, blonde, très jeune, extrêmement pâle, derrière les rideaux de mousseline, le regarde s'en aller, n'osant pas sans doute montrer à celui qui part son visage

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 219.

bouleversé et ses yeux pleins de larmes. Elle est debout, droite contre les rideaux, les doigts écartés sur sa poitrine dans une attitude tragique de douleur. Comme il va disparaître au détour de la rue, d'un coup elle ouvre la fenêtre toute grande et se montre une seconde. L'homme n'a pu la voir. Elle fait en arrière deux pas chancelants et s'abat dans un fauteuil, blottie, le visage dans les mains, secouée par les sanglots. Alors j'aperçois, dans la pénombre de la chambre, une bonne à coiffe bretonne qui lui apporte un tout petit enfant<sup>86</sup>.

En écrivain chevronné qu'il n'est pas, Lintier choisit d'insérer dans son texte ce tableau touchant qui ajoute du pathétisme au motif du départ. Ce motif se trouve également dans Tuffrau et il est raconté avec la même émotion. Avant de partir, Paul Tuffrau fait encore quelques courses. Il entre dans un magasin où une des vendeuses, voyant son uniforme, lui demande si le 7<sup>e</sup> dragons est déjà parti. Il confirme.

Elle a seulement joint les mains, et a dit, en fixant toujours l'autre côté du boulevard : «Mon Dieu, je ne l'ai pas revu !» Elle avait le matin reçu de son fils une carte : «Nous sellons.» Elle a écouté, le visage contracté et souffrant, les yeux toujours fixées au loin, les quelques explications que j'ai données, et ne m'a pas regardé qu'en me remerciant. J'ai bien vu qu'elle allait pleurer<sup>87</sup>.

Paul Lintier est, par ailleurs, maître dans la construction du suspense. Il fournit des descriptions de bataille qui tiennent le lecteur en haleine jusqu'à la dernière ligne. Malgré l'horreur et l'absurdité, la bataille acquiert un statut héroïque. Lintier diffère en cela de Cazin pour qui la bataille n' a rien d'héroïque. Ce dernier commence sa description d'une bataille d'un ton stoïquement léger: «Voyons, voyons, comment tout cela a-t-il bien commencé ? C'est d'hier et c'est si loin, maintenant. Il était une heure après-midi, je crois<sup>88</sup>». Paul Lintier, au contraire, donne l'impression d'être encore en plein combat lorsqu'il le décrit. Prenons par exemple la description de la bataille qui ouvre le troisième chapitre «Le choc - La retraite»<sup>89</sup>. Le texte compte de nombreux renversements ponctués par des adverbes (brusquement, tout à coup, ...). Les questions, souvent répétées, amplifient l'incertitude et la confusion (Quoi ? Que se passe-t-il ? ; Où allons-nous, bon Dieu ! Où allons-nous ? ; ...). Les ordres donnent puissance et structure au texte (Garde à vous ! ; En avant ! ; ...). Avec la tension qui monte, les émotions viennent à fleur de peau («L'angoisse m'étrangle. Je raisonne pourtant. Je comprends clairement que l'heure est venue de faire le sacrifice de ma vie») et l'énervement s'accroît («Qu'attendons-nous ? Mettons nos pièces en

<sup>86</sup> Paul Lintier, *op. cit.*, pp. 6-7.

<sup>87</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 30.

<sup>88</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 191.

<sup>89</sup> Paul Lintier, *op. cit.*, pp. 69-88.

batterie au moins... Répondons, battons-nous ! Il me semble que, si nous écoutions claquer nos 75, l'angoisse de ces instants mortels se desserrerait. Ne nous laissons pas égorger ... Battons-nous donc !»). Malgré les espoirs de Lintier, la bataille ne sera pas victorieuse et ce sera la retraite.

Avant la description de la bataille, un autre motif à suspense se présente : *se battre enfin*. Là aussi, nous constatons une nette différence entre Lintier et Cazin. Pour le jeune Lintier, il est l'objet d'une attente : «Ce soir, le canon tonne tout près. Peut-être allons-nous nous battre enfin»<sup>90</sup>. Cazin, au contraire, après sa première bataille, écrit très laconiquement à sa femme : «Enfin, je me suis battu. On ne se bat pas souvent à la guerre. J'ai vu ce que c'était. La pluie, le froid, la faim, la peur, les cris, la mort, tout... Je t'aime plus que tout cela n'est horrible»<sup>91</sup>.

Le motif de la première bataille réfère à la réflexion des auteurs sur le courage. «Tu iras dire à ma mère que je suis mort en brave»<sup>92</sup>, dit en mourant, un des personnages de Deauville à son ami. L'épopée repose sur le personnage du héros courageux et invincible, prêt à se battre pour défendre l'honneur et le pays. Jusqu'à la Première Guerre mondiale ce mythe du héros n'avait pas réellement été mis en question. Il donnait un sens au sacrifice. Cependant ce sacrifice perd toute signification à l'avènement de la guerre moderne<sup>93</sup>. L'action est rare et pourtant on souffre et on meurt. En apprenant la mort d'un jeune lieutenant qu'il aimait beaucoup, Tuffrau part voir l'endroit où son ami a été tué. Il note : «Plus loin, au point β, j'ai vu la cagna pourtant solide, où il a été tué. Toit troué, par où était entré l'obus, équipements hachés, une moitié de jumelle, deux cadavres de téléphonistes, tués avec lui, paquets humains tout sanglants. Quelle mort bête ! Il était assis, il tournait le dos ...»<sup>94</sup>. La mort peut surgir à tout moment sans même qu'on ne se batte.

Cependant même la mort sur le champ de bataille semble absurde. A quoi ressemble cette guerre qui fait tomber tant de blessés et de morts pour gagner

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>91</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 77.

<sup>92</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>93</sup> Pierre Schoentjes, «Mythe et ironie: Image de la Grande Guerre en Sainte Farce. Avec une appendice: «L'ironie des choses» de Hugo von Hofmannsthal», *Mythe et création. Théorie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 164.

<sup>94</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 86.

quelques mètres de terrain ? Pourtant, les soldats partent à l'attaque. Qu'est-ce qui les y pousse ? La patrie ? Après sa première bataille, Lintier s'écrie, exalté :

Il faut avoir lutté, avoir souffert, avoir craint, ne fût-ce qu'un instant, de la perdre pour comprendre ce qu'est la Patrie. [...] Elle est ce qui fait que l'existence vaut d'être vécue ; tout cela uni, personnifié en un seul être, un être vivant, souffrant, fait de la volonté des millions d'individus : la France <sup>95</sup>!

Malgré son patriotisme, l'attachement à la vie est grande.

Vivre ! vivre encore ce soir, et pourtant, vaincre d'abord ! Empêcher l'ennemi d'aller là-bas, chez nous, protéger avant tout les êtres faibles et chers qui sont derrière nous, dans la France, et dont la vie nous est plus précieuse que la nôtre. Etre vainqueurs ! Etre vivants ce soir <sup>96</sup>!

Lintier ne remet pas le sacrifice au nom de la patrie en question. Paul Cazin se résigne :

J'aurai beau faire, jamais je ne m'intéresserai à la guerre. Que veut-on de moi ? Que je sois là ? J'y suis et j'y reste. Si j'attrape une balle dans le gras de la cuisse, aussitôt j'ai du mérite ; si un éclat d'obus m'emporte une jambe, je suis un brave ; s'il me coupe en deux, je suis un héros <sup>97</sup>.

Max Deauville dira que depuis la Grande Guerre il existe un «autre héroïsme, celui qui dort les bras en croix, dans la liquéfaction lente de la chair et la dessiccation des os <sup>98</sup>». Deauville a vu d'innombrables soldats partir alertement à l'attaque, puis les a vus revenir dans un état lamentable <sup>99</sup>. La résignation fait partir à l'attaque sans trop réfléchir, fait accepter le sacrifice de sa vie sans le comprendre :

Rien n'est tranquillisateur comme un ordre. Il ne reste plus que la petite angoisse qui prend le coeur, au moment de se lancer dans l'inconnu.

Et puis, charger les bagages ne veut pas toujours dire que le départ est proche. Partir ne veut pas dire non plus qu'un engagement est certain. Il y a les fausses alertes. Et même si l'alerte est réelle ... C'est l'éternelle philosophie, grâce à laquelle les soldats vont se faire tuer sans trop penser à ce qu'on leur demande <sup>100</sup>.

---

<sup>95</sup> Paul Lintier, *op. cit.*, p. 126.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>97</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 165.

<sup>98</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>99</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 213.

De même, la soumission de Cazin n'a qu'un temps. Plus il y pense, plus le sens du sacrifice lui échappe. Et il se révolte : «Patrie, tu as ma peau, tu n'auras pas mon coeur<sup>101</sup>! C'est l'occasion pour Cazin d'imaginer dans son carnet une allégorie qui met en scène le Diable et la Patrie. Cette dernière lui dit entre autres :

Garde-le [ton coeur], je n'en ai que faire. C'est ta peau qu'il me faut, mon ami. Peut-être te la laisserai-je, mais reste là. Je sais que tu resteras là. Tu es un garçon bien élevé, tu as le sentiment des convenances. C'est par convenance qu'est mort le grand Socrate et par crainte du ridicule... Qu'aurait-on dit à le voir fuir comme un comédien de province ? Que dirait-on à te voir travesti en poltron ? Car tu es courageux, Paul. Tous mes enfants sont courageux. Vous ne vous en doutez pas quand vous êtes seuls et que vous vous mêlez de réfléchir, mais dès que vous êtes à trois ou quatre, on ne vous tient plus, rien ne vous fait peur<sup>102</sup>.

Chez Cazin comme chez Deauville, le courage à la guerre qui fait accepter le sacrifice de sa vie, ne peut que naître d'une contrainte sociale. Dès lors, leur réflexion oscille sans cesse entre le devoir envers la collectivité et le droit à la vie de l'individu. Le ton ironique marque cette vision du monde dans lequel intérêt individuel et intérêt collectif s'opposent continuellement. Il n'y a pas de solution intermédiaire possible et dans cette situation sans issue, l'ironie vise tantôt la collectivité, tantôt les individus (sous la forme de l'auto-ironie).

Si un récit pour être un récit a besoin de personnages, de «héros», les nouveaux héros des récits de la guerre 14-18 pourraient ressembler à nos quatre auteurs. Deauville et Cazin seraient le modèle de l'anti-héros, ironique et enclin à l'absurde. Tuffrau et Lintier représenteraient le héros, confiant et défenseur de la collectivité. En cela, ils rappellent le héros de l'épopée : parfois hésitant, quelques fois manifestant sa peur, mais au moment du combat, prenant ses responsabilités. De même, il est intéressant de noter que précisément Lintier qui n'était pas écrivain, a fait l'usage le plus marqué des techniques narratives de l'épopée pour raconter la guerre.

---

<sup>101</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 166.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 167.

## 4. L'écriture de l'autre

Comme l'a analysé Anny Dayan Rosenman, l'auteur adresse son témoignage en premier lieu aux morts et aux compagnons. En général, la volonté de parler de l'autre est exprimée de manière explicite dès la dédicace. Deauville, comme nous l'avons vu, dédie son journal «à tous ceux qui sont morts ignorés<sup>1</sup>». Cazin se souvient de ses camarades dans la préface :

[...] j'étais parmi ces soldats d'infanterie qui ont eu une tâche si ingrate ; au bord du rang, voyant et entendant tout. Je les ai beaucoup aimés. Et ils m'ont donné plus, par leur ferme bon sens, leur patience joyeuse, leur admirable amour du pays, que je ne pouvais leur donner avec toute ma littérature<sup>2</sup>.

Dans le cas de Deauville, le désir de témoigner de l'autre constitue la légitimation de l'oeuvre. Il va si loin dans cette conviction qu'il se met très peu en scène, suffisamment seulement pour que le lecteur sache qu'il était présent au moment des faits qu'il raconte. Le personnage principal se fond dans l'autre. L'autre est un personnage «collectif» et anonyme. A l'inverse, les témoignages de Cazin, de Tuffrau et de Lintier sont centrés sur leur propre personne. Ils sont le personnage principal. L'autre représente alors les personnages secondaires du récit.

Dans l'«autre», il y a deux catégories à distinguer, comme le signale Philippe Lejeune. L'ami est le premier «autre», ce «double de soi» que l'on honore et qui représente principalement les morts et les compagnons-soldats. Le second «autre» est l'ennemi, celui que l'on combat et qui apparaît inévitablement dans le récit.

### 4.1. Les morts

Il y a deux façons de commémorer les morts. Que ce soit dans la dédicace ou dans le texte même, l'auteur a le choix. Soit il choisit de garder le souvenir de quelques morts en les identifiant par leur nom, soit il se souvient de tous sans exception mais en même temps sans pouvoir leur attribuer un nom ni une personnalité marquée.

---

<sup>1</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 7.

Max Deauville adopte la seconde position: il témoigne *pour* tous et donc *de* tous, même de ceux qu'il n'a pas vus tomber. La mort de l'un n'est pas moins terrible que celle de l'autre. C'est *la* mort, associée inévitable de la guerre, qui est décrite dans tous ses aspects et souvent accompagnée d'une ironie terrible :

[...] ils iront monter la garde sous le ciel vide, les pieds figés dans le sol, et les balles, en passant, leur parleront alors de la délivrance<sup>3</sup>.

Dans cette généralisation le nom n'a plus de sens et ne doit plus être mentionné. Le chapitre sur la mort du sergent d'Ansembourg, que nous citons plus haut, constitue dès lors une exception intéressante. Le mort reçoit un nom et il reprend vie une dernière fois dans les paroles des hommes qui l'entourent. Ce cas unique dans le journal semble néanmoins indiquer le glissement du témoignage collectif et anonyme vers une représentation individualisée. Nous constatons cette même tendance vers l'exemplification lorsque Deauville passe du journal à la forme fictionnelle.

Paul Tuffrau représente la première position de l'auteur par rapport aux morts. Il reste attaché aux morts individuels et connus. Il note soigneusement leur nom, fait éventuellement un portrait d'eux et relate les conditions de leur mort. Régulièrement il écrit ses émotions.

*Tranchées de Crouy, 1<sup>er</sup> janvier 1915.* Je n'ai pu écrire ces deux jours-ci, Nérot a été tué, et cela m'a déchiré. C'était mon meilleur soldat, l'entraîneur de toute la section ; je comptais plus sur lui que sur mes gradés. Intelligent, énergique, endurant : un vrai soldat.

[...]

Les brancardiers commencent à le [Nérot] descendre. A la hauteur du poste de commandement, Vicente s'approche : «C'est grave ?» - «Oh, il est perdu. Il ne passera pas la nuit.» Le commandant Lacour, Dufraissex, se rapprochent. Et Dufraissex, qui me voit bouleversé, dit tout haut : «J'avais bien dit, que ça ferait à Tuffrau une peine affreuse.» C'est vrai, j'ai le visage contracté, besoin de pleurer ; ils me laissent seul, [...]<sup>4</sup>

Certains jours, Tuffrau commence par noter dans son carnet tous les morts récents de la section, une énumération assez lugubre de tous les compagnons tombés.

<sup>2</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 2.

<sup>3</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>4</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 65-66.

Toutefois il s'aperçoit que la mort de certains compagnons le laissent indifférent alors même qu'il s'entendait bien avec eux :

Je pense à son flegme, à son esprit finement ironique, à son accueil toujours amical. Il y a sept jours, nous déjeunions ensemble dans une grange ensoleillée de Magnicourt. Beaucoup de souvenirs communs. Cependant, sa mort ne me frappe pas à fond. On devient dur, indifférent, plutôt passif, résigné à tout<sup>5</sup>.

Deauville constate cette même absence de sentiments à l'égard des morts. Il l'attribue à l'ennui et à la monotonie de la vie en tranchée. «Parfois un événement rompt la monotonie des jours pareils». L'«événement» est la chute d'un obus tout près d'eux. Il y a une victime. L'homme est porté au poste de secours. Mais il est mort entre-temps. Et Max Deauville conclut, résigné : «Ce soir nous le porterons dans notre petit cimetière. C'est malheureusement toujours ainsi que se terminent les événements qui viennent troubler la monotonie»<sup>6</sup>.

Le nombre et la proximité des morts invitent à la résignation. Cela n'empêche toutefois pas nos auteurs de s'indigner à propos de l'anonymat et de l'absence de rituel que subissent tant de morts. Cazin se souvient d'un «paquet [qui] attend au bord du champ» pendant que les brancardiers mangent la soupe. «On a épinglé un morceau de papier qui porte un nom et un chiffre. Ce qui est là avait un nom. Le champ n'est plus que fondrières et crevasses. On va jeter cela dans quelque trou. La tombe sera digne du mort [...]». Il conclut : «la mort a tant d'ouvrage qu'elle n'a plus le temps de se farder»<sup>7</sup>.

Les morts sont omniprésents et pourtant si peu humains. Dans cette guerre de tranchées où «les vivants et les morts sont cachés sous la terre»<sup>8</sup>, la mort peut survenir à tout instant. Mais l'habitude du danger s'installe :

Celui qui vit dans un village bombardé se félicite de l'endroit où il se trouve, et ne se soucie plus des obus qui tombent à 100 mètres de lui. Il s'est découvert une petite zone où les projectiles, à son idée, ne viennent que rarement. Cela lui suffit pour fumer sa pipe à son aise.

Dès qu'un coup part, il se trouve quelqu'un pour dire d'un air entendu : «C'est pour le pont...», ou «C'est pour la tranchée abandonnée...». Mais un jour le sifflement se

---

<sup>5</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 86.

<sup>6</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>7</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 223.

<sup>8</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 150.

rapproche, un formidable éclatement se produit là, tout près, sur la route. Deux marins sont tués. Cela fait une minute d'angoisse. Puis l'insouciance renaît. Ils ne tirent plus. Chacun s'occupe de ses petites affaires. Il suffit d'enterrer les deux marins et de ne plus y penser<sup>9</sup>.

La mort, les combattants tâchent de ne plus y penser. Les morts deviennent des personnages fantômes. Hormis quelques exceptions, ils rejoignent la masse des «tombés au champ de bataille». Ils forment un personnage unique, celui du «mort» réduit à l'état d'un corps mutilé.

#### 4.2. Les compagnons

La plupart des morts, malgré un effort certain de la littérature pour les faire revivre, n'ont plus de visages. En revanche, à travers les morts c'est *la* mort qui est personnifiée. Elle fait partie de «l'image de la guerre» qui doit subsister dans l'art<sup>10</sup>. En est-il de même pour le compagnon-soldat ? Y a-t-il des visages, des vies, des pensées, autres que celle de l'auteur, qui ressurgissent des textes ?

On sait en effet qu'une des critiques les plus violentes qui a retenti à propos de la Grande Guerre concerne la déshumanisation et la perte de l'individualité des soldats. Des auteurs tels que Barbusse et Dorgelès l'ont accentué à travers le thème de la bestialisation. Ce thème important dans le roman, ne figure que peu dans les journaux que nous avons lu. Il n'apparaît pas dans Tuffrau. Lintier compare quelques fois le soldat à l'animal mais seulement dans un cas précis. Il semble fasciné par les masses de soldats en mouvement qu'ils soient français

La colonne rouge et bleue de l'infanterie ondule avec un mouvement souple de bête qui rampe<sup>11</sup>

ou allemands

Au loin, l'infanterie allemande, qui des bois débouche sur une prairie, semble une armée d'insectes sombres sur un tapis d'un beau vert uni<sup>12</sup>.

Toutefois la métaphore imaginée par Lintier repose sur une ressemblance superficielle, c'est-à-dire le mouvement, elle ne transforme pas l'homme en animal.

<sup>9</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, op. cit., p. 140.

<sup>10</sup> Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre*, op. cit., p. 23.

<sup>11</sup> Paul Lintier, op. cit., p. 30.

Un rapprochement semblable se retrouve dans Deauville. Il explique comment il passe de tranchée en tranchée pour porter secours aux blessés :

Il s'agit de courir quelques pas, aussi courbé que possible, la tête basse, puis de s'aplatir derrière un tas de mottes. Après quelques instants, recommencer, marcher à quatre pattes, ramper sur des claies pour passer les fossés, avoir le coeur qui bat, lever un peu la tête, et voir alors les tranchées ennemies, tout comme le lièvre qui file entre deux sillons, s'arrête de temps en temps pour dresser les oreilles, et regarde en arrière pour voir d'où vient le danger. L'esprit hypnotisé par le but à atteindre ne pense pas à la mort<sup>13</sup>.

L'écriture imagée et humoristique de Cazin appelle plus à la similitude. Dans la tranchée l'on vit «à quatre pattes, trempé par la rosée des nuits et rôti par les rayons de midi. C'est à quatre pattes que l'on mange, une main sur son fusil, l'oreille tendue au détonations incessantes, aux rugissements furieux de la guerre<sup>14</sup>». La pluie mue les soldats en «larves de boue<sup>15</sup>» ; sous les obus ils sont blottis «comme des rats dans les trous ou les angles des murs<sup>16</sup>». Un soldat constate : «Nous sont plus du monde, nous sont des bêtes<sup>17</sup>». Mais c'est Deauville qui, dans sa compassion, pousse la comparaison à la limite de l'horreur lorsqu'il décrit un des nombreux morts qu'il a vu :

Un homme a eu la tête emportée par un obus. Son corps est encore chaud. Ses vêtements mouillés de sang maintiennent son corps fracassé. La section du cou, sanglante, apparaît nette comme celle d'une bête à l'étal d'une boucherie<sup>18</sup>.

Il le fait néanmoins très rarement.

Chez Deauville le soldat vivant subit le même sort que le soldat mort. Il devient une partie de «nos hommes», un membre de la collectivité. Max Deauville pousse à l'extrême «l'appauvrissement des personnages» que Rieuneau a constaté dans le roman de guerre : «ou bien ils se multiplient et servent à animer les épisodes sans jamais être étudiés pour eux-mêmes [...], ou bien, s'ils occupent le devant de la scène, c'est pour mieux faire le lien entre les épisodes et fournir un semblant d'unité

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>13</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>14</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 164.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, p. 74.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>18</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, *op. cit.*, p. 149.

et d'intrigue»<sup>19</sup>. En fait, chez Max Deauville il n'y a pas de personnages à proprement parler : il n'y a ni de personnage principal ni de personnages secondaires. Tous sont des ombres d'un même personnage : le soldat au front.

En revanche les journaux de Lintier, Cazin et Tuffrau contiennent de très beaux portraits de soldats. Les portraits dénotent une réelle sympathie et un respect sincère pour ces hommes que souvent les auteurs ont à peine eu le temps de connaître. L'espace d'un instant, ces soldats semblent se réanimer et reprendre leurs traits individuels.

De fait, tous les auteurs ont souligné l'importance des compagnons et le bonheur de la camaraderie. Au début de son carnet, Paul Lintier présente sa batterie, «une infime société, avec ses amitiés, ses antipathies et ses habitudes» au milieu de laquelle il «n'éprouve aucune impression d'isolement»<sup>20</sup>. Paul Cazin se retrouve surnommé le «grand-père» par les hommes qui tantôt lui tournent autour «comme des poussins autour d'une poule»<sup>21</sup>, tantôt prennent soin de lui.

J'ai dans ma section un parti de Cantaliens, braves gens, patients et gais, joyeux sans turbulence et courageux sans fanfaronnade, pleins d'égards pour moi et de bonne camaraderie entre eux. Ils m'invitent à partager leur couche. On étend par terre les toiles de tente ; on prépare les couvertures.

*- Hé ! qu'il vienne un peu, le chergenne. Nouj allons le prendre entre nos fêches et nous che tiendrons cho !*<sup>22</sup>

La camaraderie en guerre s'étend en effet au-delà des régions, au-delà même des origines sociales. Avec une certaine surprise qu'il ne peut s'expliquer, Tuffrau se fait cette réflexion alors que la guerre n'a fait que commencer (28-12-1914) :

[...] malgré les fatigues et les dangers, il n'y a peut-être pas d'endroit où l'on fasse plus de plaisanteries qu'aux tranchées : sans doute est-ce dû au recrutement parisien du régiment. Je me demande souvent si cette instinctive fraternité des hommes devant le même péril, qui efface les inimitiés privées ou politiques, qui confond les classes et les rangs, durera longtemps après la guerre. Je crains que non. En tout cas, ce sera bon d'avoir joui de cette solidarité parfaite<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Maurice Rieuneau, *op. cit.*, p. 22.

<sup>20</sup> Paul Lintier, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>21</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 199.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 114.

### 4.3. L'ennemi

Le second «autre» est celui qui dérange l'ordre des choses. Selon les cas, cet «autre» endosse de multiples identités. Il peut représenter toutes les personnes qui ont conduit à faire du soldat un être souffrant ou qui ne comprennent pas sa souffrance. Selon les cas, il s'agit de la hiérarchie militaire, de l'embusqué, de l'officier supérieur, mais aussi de l'arrière en général, du civil, du journaliste, du politicien, de la femme, etc. Dans certains romans de guerre, la critique prend des proportions exagérée et généralisée. Dans les témoignages que nous avons lu, nous n'avons pas constaté de telles analyses grossières ni de discours sur des personnages stéréotypés. Au fur et à mesure que Paul Tuffrau monte dans la hiérarchie militaire et qu'il fait lui-même partie des décisionnaires, il constate l'incompétence de quelques officiers et l'opportunisme de certains politiciens. Dans son journal il note sa désapprobation. Il nomme toutefois toujours des individus précis, il ne généralise pas. Max Deauville s'en prendra violemment à l'armée dans sa satire *Introduction à la vie militaire. La boue des Flandres* contient également des nouvelles dans lesquelles l'auteur critique divers «planqués». En revanche dans *Jusqu'à l'Yser*, il se limite à la description de la misère des soldats. Le seul véritable responsable de la souffrance du soldat est l'Allemand.

En effet, l'«autre» est évidemment avant tout l'ennemi, c'est-à-dire l'Allemand. Comme l'a souligné Paul Fussell, le soldat dans le roman de guerre réalise une forte dichotomie entre lui et l'«autre», particulièrement en ce qui concerne l'ennemi. «Nous» sommes de ce côté, l'ennemi se trouve de l'autre côté ; «nous» sommes des individus avec des noms et des identités, «il» est une entité abstraite ; «nous» sommes visibles, «il» est invisible ; «nous» sommes normaux, «il» est grotesque<sup>24</sup>. L'analyse de Fussell correspond exactement à celle de Deauville dans *Jusqu'à l'Yser* :

Alors, un homme en jurant tend le poing vers l'autre rive. - C'est de l'autre rive que nous vient le malheur, et comme elle reste déserte, que jamais rien n'y remue, elle acquiert une existence personnelle qui fait oublier ceux qui l'habitent. Les soldats l'appellent aussi l'autre côté, et tout le monde sait ce que cela veut dire. Passer de l'autre côté, c'est la grande aventure<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Paul Tuffrau, *op. cit.*, p. 62.

<sup>24</sup> Paul Fussell, *op. cit.*, p. 75.

Cependant l'opposition sans nuance apparaît également dans l'écriture de Max Deauville. Il utilise le mot «Boche» sans réserves et quand il décrit l'Allemand, celui-ci est toujours laid, bête et méchant <sup>26</sup>.

Tuffrau s'en tient aussi invariablement au nom «Boche» pour désigner l'ennemi. A l'armistice il rassemble ses hommes en tenue d'assaut et prononce un discours «pour mieux savourer notre joie et notre fierté<sup>27</sup>». Ce discours est empreint d'une rhétorique très hostile à l'égard de l'ennemi.

Nous allons reprendre notre Alsace et notre Lorraine. Les Alsaciens nous attendent pour nous acclamer, les Allemands qui resteront - il en restera - avec une curiosité malveillante. Aux uns comme aux autres, il faudra nous présenter avec l'allure forte et disciplinée des vainqueurs. Non cette discipline grotesque des Boches, parades et pas de l'oie ; mais cette discipline née de la confiance et de l'estime réciproque, qui fait que le salut du soldat est direct et joyeux, et celui du chef, cordial<sup>28</sup>.

Il se peut que Tuffrau se serve du contraste fort dans une optique démagogique. En fait, le service à l'armée n'est pas fini ni pour lui ni pour ses hommes puisqu'ils sont appelés à organiser la réintégration de l'Alsace et de la Lorraine. Il s'agit de garder la discipline parmi les soldats et d'obtenir de leur part cet ultime effort. Cependant un second passage dans le texte de Tuffrau semble indiquer que lui aussi pensait en termes tranchés de noir et blanc :

Il me raconte aussi qu'un convoi de prisonniers passant près des artilleurs, un de ceux-ci avait couru, appelant son camarade : «Viens donc voir, des Boches!» Et, des rangs allemands, cette réflexion inattendue : «Oui, des Boches - et des Boches qui en ont marre<sup>29</sup>»!

Tuffrau rapporte cette anecdote qu'il n'a pas vécue et note en même temps sa surprise suite à la réflexion de l'Allemand. Tout à coup un homme concret se dévoile de l'entité abstraite. L'ennemi acquiert un visage, celui-ci est moins inhumain et étranger à soi qu'on ne pouvait le croire.

Chez Cazin, l'ennemi n'est visible que lorsqu'il est prisonnier et il est alors objet de répulsion. Ailleurs dans le texte il représente une entité abstraite, non

---

<sup>25</sup> Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, op. cit., p. 187.

<sup>26</sup> Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits de la Grande Guerre*, op. cit., p. 339.

<sup>27</sup> Paul Tuffrau, op. cit., p. 226.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 227-228.

identifiable. Toutefois le soldat ressent le besoin de concrétiser l'ennemi en face de lui et de lui donner une figure humaine :

Les soldats bavardent au seuil de la grange, et j'entends un mot qui revient souvent à propos de l'ennemi : «C'est des hommes comme nous.»<sup>30</sup>.

La phrase n'est pas neuve. Dans *Le Feu* de Barbusse, le personnage d'Eudore prononce des paroles identiques<sup>31</sup>. L'ennemi acquiert ainsi une personnalité qui n'est pas différente de celle du poilu français. Il est également un soldat de première ligne et partage les mêmes misères. Dès le moment où le soldat accorde un visage à l'ennemi, la forte dichotomie disparaît.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>30</sup> Paul Cazin, *op. cit.*, p. 48.

<sup>31</sup> Henri Barbusse, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1965, p. 55.

## Conclusion

On aurait tort de qualifier le discours du témoin de simple texte littéraire. En fait, littérature et témoignage entretiennent des rapports relativement tendus. L'origine de cette tension concerne principalement le traitement de la réalité. Le témoignage a l'ambition très forte de montrer un réel ou un vécu alors que la littérature est créée avant tout dans un souci d'esthétique auquel la description de la réalité est soumise. Le contrat de lecture conclu entre l'auteur et le lecteur diffère. Dans le cas du témoignage, l'auteur certifie en plus que son récit des événements est fait avec sincérité.

Il reste que le témoignage est un récit d'une expérience. Il est donc une représentation d'une réalité qui obéit aux règles de la mise en forme linguistique et littéraire. En outre, pour être lu, il a besoin de plaire au lecteur. Pour ce faire, l'auteur sera tenté d'utiliser les artifices littéraires courants ou plus marqués. Il écrira par exemple «Le vent de la mort a passé par ici». De façon factuelle il aurait dit : « A cause de la guerre beaucoup d'hommes sont morts ici et tout a été détruit». A cela, il aurait pu ajouter le décompte des hommes tombés et une énumération de tout ce qui était ruiné. Déjà la première phrase est plus courte et elle laisse le champ libre à l'imagination du lecteur pour se former une image du lieu. Selon ses propres dispositions, ce lecteur conçoit une image pathétique et grossière ou une représentation rationnelle et réaliste. Mais là aussi, l'auteur intervient. En personnifiant la mort qui envoie «son vent» anéantir tout, comme un Zeus larguant ses éclairs, il crée une trame qui pousse le lecteur au fatalisme et à la compassion pour les victimes. En somme la sincérité de l'auteur ne garantit pas nécessairement une objectivité totale. A la base du témoignage, et certainement depuis le témoignage de la Grande Guerre, il y a une vision du monde et un message plus ou moins apparent adressé au lecteur de la part de l'écrivain.

Ce message s'adresse à trois destinataires différents : premièrement les morts et les compagnons-soldats, ensuite les vivants et en dernier lieu l'auteur lui-même. Chaque destinataire détermine des aspects de l'écriture. Dans notre analyse du témoignage de la Première Guerre mondiale nous avons inversé l'ordre que Anny Dayan Rosenman avait proposé pour le témoignage de la Seconde Guerre mondiale. En effet il nous a semblé que l'écriture a été influencée avant tout par le témoin lui-même, puis par les vivants, c'est-à-

dire les lecteurs (qui font naître l'écrivain en soi) et enfin seulement par les autres (les morts et les compagnons-soldats).

La personnalité de l'auteur définit la perspective dans laquelle le récit est raconté. Puisqu'il s'agit de décrire une expérience vécue, le témoin adoptera généralement la position qui semble la plus sincère, celle du narrateur et du personnage principal. Mais il peut choisir de se mettre en scène pleinement et de se raconter dans l'événement ou de se fondre dans une collectivité dont il est en quelque sorte le porte-parole. D'une extrême à l'autre il y a plusieurs possibilités. Paul Cazin se trouve à l'une des extrémités. Son témoignage est le récit de son expérience du conflit, des ses émotions et sentiments face à la guerre. Il manifeste explicitement le besoin d'écrire, de maîtriser l'expérience par sa mise en forme au moyen de l'écriture et de se redonner ainsi une consistance mentale et un équilibre moral. Max Deauville représente l'autre extrémité. Il témoigne pour l'autre et de l'autre. Comme il est impossible de détailler chaque «autre», celui-ci devient une collectivité à laquelle l'auteur s'associe. Le «je» singulier de Cazin devient le «nous» pluriel de Deauville. Paul Lintier et Paul Tuffrau se situent dans des positions intermédiaires. Ils narrent à la première personne du singulier et décrivent leur personnage mais aussi l'événement. Ils rejoignent en cela la plupart des romanciers qui en racontant *leur* guerre désiraient également raconter *la* guerre. Cazin témoigne uniquement de *sa* guerre alors que Max Deauville, en s'effaçant, exprime sa volonté de décrire *la* guerre.

Si le personnage du docteur Duwez disparaît dans le récit, l'auteur Deauville, en revanche, se manifeste clairement dans le texte. Deauville est moralisateur, il est la voix d'une conscience et il réfléchit à la meilleure mise en forme afin que son message atteigne le lecteur. Il abandonne le genre du journal pour une forme mi-fictionnelle qui lui donne une plus grande liberté dans l'organisation du récit. Il choisit une esthétique conforme à la tradition pour ne pas choquer le lecteur. Et par dessus tout, il utilise l'ironie. Cet agencement très marqué de l'histoire lui permet, sans en avoir l'air, de faire la morale. Paul Cazin est également ironique, cependant tant l'humour que l'ironie semblent, en ce qui le concerne, se constituer en techniques de survie. L'ironie traduit une vision sur le monde, un jugement de l'événement. En outre, dans un contexte de guerre, elle signifie pour Max Deauville la meilleure mise en intrigue pour toucher le lecteur.

Paul Lintier et Paul Tuffrau ont fait un usage particulier de l'ironie en juxtaposant la nature belle, paisible à la guerre violente, destructrice. Dans le texte de Tuffrau apparaît en plus l'ironie du sort. Ce type spécifique de l'ironie répond exactement au besoin humain de retrouver une justice ou une équité dans une situation de crise dont la guerre constitue l'exemple ultime. Le texte de Paul Lintier, par contre, se rapproche le plus de l'épopée. Il construit l'intrigue au moyen d'effets de surprise, de renversements et de montées de la tension. Il *dramatise* la guerre, là où d'autres ne font qu'accentuer la monotonie et la mort.

L'écriture de l'autre s'apparente à la perspective qu'ont choisi les auteurs pour raconter la guerre. Le «je» du personnage principal atteste de la nécessité de se raconter en tant qu'individu. Par conséquent et dans la mesure du possible, l'autre aussi est individualisé. Le témoin écrit sa propre guerre mais aussi la guerre de l'autre. Max Deauville témoigne pour une collectivité. Non seulement son personnage mais aussi tous les autres personnages disparaissent dans le «nous» généralisant face à un ennemi collectivisé lui aussi, «eux» ou «l'autre côté».

De prime abord ces quatre textes de témoin ont beaucoup en commun. Ils adoptent une même forme, celle du journal personnel doté de repères dans le temps et l'espace. Ils partagent l'immédiateté de l'écriture. L'auteur note ses observations et ses impressions au moment des faits ou peu après. Trois d'entre eux ont été classés parmi les meilleurs témoignages par Jean Norton Cru. Le carnet de Tuffrau n'ayant été publié qu'en 1998, la critique n'a pas pu l'évaluer. Tant Deauville que Lintier et Cazin répondent donc aux critères de dépouillement et de retenue esthétiques, formulés par Norton Cru. Ils se conforment aussi à la description d'une guerre laide et sale. Tous ont ressenti le besoin de raconter la guerre. Néanmoins nous lisons quatre témoignages fort différents.

Paul Cazin est le témoin victime, le poilu qui ne sait rien, ne voit rien, ne comprend rien à la guerre. Max Deauville est l'écrivain concerné mais non combattant, observateur critique et révolté en constatant la vie misérable que mène le soldat. Paul Lintier est le jeune soldat, courageux et idéaliste, l'artiste sensible à son entourage. Enfin, Paul Tuffrau représente l'officier qui par sa fonction sait et comprend, il maîtrise l'événement mais cela ne l'empêche pas de comprendre la souffrance du soldat.

Maurice Rieuneau soulignait la double dynamique du romancier témoin dans le récit de guerre : à partir de *sa* guerre celui-ci tente de raconter *la* guerre. Le journal personnel renoue avec le témoignage originel : la sincérité du témoin y est attesté par le pacte autobiographique et la subjectivité du point de vue est explicitée. En même temps Rieuneau constatait l'appauvrissement des personnages dans le roman de guerre. La forme du journal personnel semble pouvoir sauver au moins un personnage, celui du témoin écrivain.

## Bibliographie

Henri Barbusse, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1965.

Paul Cazin, *L'humaniste à la guerre. Hauts de Meuse. 1915*, Paris, Plon, 1920.

Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles, 1929.

Anny Dayan Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Ecrire*, Paris, CNRS Editions, 2007.

Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, Bruxelles, Pierre De Méyère, 1964.

Max Deauville, *La boue des Flandres*, Paris, Librairie Valois, 1930.

Max Deauville, *La boue des Flandres et autres récits de la Grande Guerre*, Lecture et choix de textes de Pierre Schoentjes, Loverval, Labor, 2006.

Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, 2005.

Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, A la cité des livres, 1929.

Renaud Dulong, «Rumeurs et témoignages», *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), Paris, Editions de la Découverte, 2004, pp. 326-349.

Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford University Press, 1982.

Laurent Gaudé, *Cris*, Arles, Actes Sud, 2001.

Martin Hurcombe, *Novelists in Conflict. Ideology and the Absurd in the French Combat Novel of the Great War*, Amsterdam - New York, Editions Rodopi, 2004.

Charlotte Lacoste, «L'invention d'un genre littéraire: *Témoins* de Jean Norton Cru», *Texto!*, juillet 2007, vol. XII, n° 3, pp. 1-17.

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

Paul Lintier, *Avec une batterie de 75. Ma pièce. Souvenirs d'un canonnier. 1914*, s.l., L'Oiseau de Minerve, 1998.

Christophe Prochasson, «Compte rendu de Jean Norton Cru, *Témoins*, 2006», *Le Mouvement Social*, <http://mouvement-social.univ-paris1.fr/document.php?id=810>, consulté le 27/11/07.

Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, «La guerre incertaine», *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), Paris, La Découverte, 2004, pp. 9-32.

Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000.

Léon Riegel, *Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littératures française, anglo-saxonne et allemande) 1910-1930*, [Paris], Klincksieck, 1978.

Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003.

Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2008.

Pierre Schoentjes, «La Grande Guerre de Max Deauville: «en rire ou en pleurer» ?», *Textyles*, n° 28, 2005, pp. 72-82.

Pierre Schoentjes, «Mythe et ironie: Image de la Grande Guerre en Sainte Farce. Avec une appendice: «L'ironie des choses» de Hugo von Hofmannsthal», *Mythe et création. Théorie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, pp. 157-182.

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004.

Leonard V. Smith, «Le récit du témoin. Formes et pratiques d'écriture dans les témoignages sur la Grande Guerre», *Vrai et Faux dans la Grande Guerre*, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), Paris, La Découverte, 2004, pp. 277-301.

Carine Trévisan, «Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage», *Témoignage et écriture de l'Histoire*, Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (éd.), Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, L'Harmattan, 2002, pp. 1-10.

Carine Trévisan, «"J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi". Se rendre témoignage à soi-même pendant la Grande Guerre», *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, Jean-François Chiantaretto (dir.), Dunod, 2004, pp. 1-22.

Carine Trévisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Paul Tuffrau, *1914-1918. Quatre années sur le front. Carnets d'un combattant*, Paris, Imago, 1998.

Table

Introduction	p. 3
1. Le témoignage	p. 8
1.1. Un genre littéraire	p. 9
1.2. Le contrat de lecture	p. 11
1.3. Pour qui et pourquoi témoigner ?	p. 16
2. L'écriture du moi	p. 22
2.1. L'autoportrait du témoin	p. 23
2.2. Le témoin absent ?	p. 27
3. L'écrivain en soi	p. 32
3.1. Le choix d'une forme	
3.1.1. Fiction versus non fiction	p. 33
3.1.2. Le journal	p. 39
3.2. Le choix d'une esthétique	p. 42
3.3. Techniques narratives	p. 44
3.3.1. Auteur et narrateur	
3.3.2. Ironie	p. 45
3.3.3.. Humour ou ironie ?	p. 54
3.3.4. Traces d'épopée	p. 57
4. L'écriture de l'autre	p. 63
4.1. Les morts	
4.2. Les compagnons	p. 66
4.3. L'ennemi	p. 69
Conclusion	p. 72
Bibliographie	p. 76