

Paul Bleton
(TELUQ-UQAM)

L'immédiat de la guerre

Une histoire générale du roman de guerre en France de 1871 à 2001, attentive notamment aux collections spécialisées, singularise la période 1951-1964¹. Curieuses dates, puisqu'elles ne semblent correspondre à rien dans l'histoire militaire de la France ? Mais elles marquent, en amont, le moment de la disparition du format fasciculaire (il avait continûment servi le genre depuis 1896²) et, en aval, l'émergence des grandes collections paralittéraires, Feu, Gerfaut et, l'année suivante, Baroud. Moment de disparition, donc, avant une résurgence ? Pas tout à fait, si l'on s'en tient à la seule guerre paralittéraire, puisque plusieurs collections spécialisées devaient tester le marché entre 1951 et 1956. Mais surtout, pas tout à fait, si l'on refuse comme ici de se contenter du face-à-face belles-lettres/paralittérature pour décrire l'histoire du genre et que l'on considère la totalité de la production de cette période pour enregistrer les premières problématiques, les plus directement émanées du corpus. 1951-1964 : curieuses dates, qui correspondent quand même en gros au catastrophique désengagement colonial de la France (la défaite de Diên Biên Phû et les débuts de l'insurrection algérienne datent de 1954, le cessez-le-feu en Algérie de 1962) – Histoire immédiate, donc. Que notre détour par la fiction montrera au contraire bien médiatae.

L'EPOQUE DES COLLECTIONS BAS DE GAMME

Dans l'histoire du roman de guerre paralittéraire, la période 1951-1956 se distingue clairement de la précédente : les fascicules le cèdent à d'épais volumes, la littérature pour la jeunesse à la littérature pour adulte (dans le sens très spécifique de littérature érotique, de surcroît), l'inspiration patriotique à des collections de traductions et de pseudo-traductions. Cette période est en outre séparée de la suivante par une disparition des collections du genre jusqu'à leur résurgence après la fin de la Guerre d'Algérie. L'initiative semble surtout revenir à des éditeurs bas de gamme (Jacques Grancher et Roger Dermée). De la nébuleuse Roger Dermée³ relèvent les Éditions de la Porte Saint Martin⁴ d'où les titres ont tendance à champignonner dans d'autres collections (Éditions Belvédère/Bel-Air, Moulin rouge de Sambel, Cerbère des Éditions Thill), les séries à se poursuivre ailleurs (ainsi, la série de Vicker Wolf commencée dans cette dernière connaît son dénouement dans la collection Ulysse poche Guerre de Bellevue-Capitol⁵); aux Éditions Louvois, à défaut de titres se multiplient les noms de collections (Actualités mondiales, Guerres et batailles, Combats & panache, Les hommes en action). Du cirque Grancher⁶ relèvent la collection Tropiques des Éditions de la Pensée moderne et la collection Récits et reportages chez André Martel à Givors, deux des initiatives éditoriales de Jacques Grancher⁷. Au-delà du partage de signataires (Georges Roques certainement, et peut-être d'autres auteurs⁸), que ces collections ne soient pas complètement spécialisées; qu'après la collection Capricorne de Julliard (« collection d'ouvrages étrangers réunis par Pierre Javet » où Karl Heinz Helms-Liesenhoff partageait la vedette avec Maria von Kirchbach) Martel hérite de Helms-Liesenhoff;

qu'une collection chez Jean Froissart, Témoignages, mérite à peine son pluriel (2 titres de Piero Lucetti)... : rien n'est fait pour dissiper le sentiment de capharnaüm qui se dégage de cette période ! Toutefois, on pourrait aussi épingler trois autres traits, inter-reliés, qui finiraient de caractériser la période. Depuis la fin des années 40 s'instaure une nouvelle logique d'occupation du territoire paralittéraire que, justement par leurs collections, les éditeurs commencent à diviser en cantons génériques. Or, le roman de guerre se place en parent pauvre dans cette nouvelle redistribution des genres; ces diverses tentatives ne semblent guère concluantes et enferment le genre dans le dernier sous-sol de la légitimité institutionnelle. En second lieu, cette production voit les débuts d'une conjonction générique nouvelle, qui aura une certaine fortune plus tard : un érotisme à fond profondément misogyne vient colorer, voire recoder les intrigues guerrières. Or, alors que ce style marque d'autres genres paralittéraires destinés à un lectorat masculin à l'époque, polar, espionnage, etc., et qu'il y affecte plutôt des faux-semblants américains⁹, dans le roman de guerre, ce sont les signatures et pseudonymes allemands qui ont la cote. Enfin, c'est par rapport au succès de la formule de Helms-Liesenhoff que ces collections bas de gamme se sont déterminées; vraisemblable modèle qui connaîtra lui-même un curieux destin éditorial (après leur passage de Julliard chez Martel, en réédition, ses Gretchen feront aussi les beaux jours d'Inter Presse – Collection Feux & flammes – dans les années 1960 et de Presses Pocket des Presses de la Cité dans les années 1970).

Par le ton et par les thèmes, cette littérature innovait; sa nouveauté ne devait toutefois pas suffire à imposer l'inspiration de ces collections. Même s'il n'y a guère à s'attarder sur cette nouvelle production sérielle, voici en quelques exemples ce que le lectorat pouvait y découvrir. La confusion n'était pas juste notable pour un bibliothécaire attentif et soupçonneux mais aussi tout à fait perceptible pour un lecteur ordinaire. Celui de *Fraulein Elsa* par exemple, qui, il est vrai, ne s'y serait pas arrêté pour autant, pouvait constater l'instabilité du signataire (*G. Roques*, sur la couverture, devenant *Georges Roques* sur la quatrième de couverture et *Karl Vondorff* sur page de titre), mais aussi l'instabilité de l'éditeur (les éditions Thill de Bruxelles donnant une liste des volumes de cette collection en en mentionnant l'éditeur parisien, les Éditions de la Porte Saint-Martin) ou celle du calendrier (alors que le roman porte la mention « Terminé à Berlin ce 3 mars 1954 », il paraît sans date d'édition)! Tout cela sans compter que les romans de Roques étaient, comme celui-là, des habitués de la liste des « ouvrages et revues interdits en application de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse » du Journal officiel.

Les Éditions Jean Froissart avaient beau disposer d'une adresse plus distinguée que Thill ou les Éditions de la Porte St-Martin (le 79, rue (?) des Champs Élysées), elles n'en relevaient pas moins des mêmes pratiques et de la même esthétique bas de gamme. Ainsi, sa collection À la page, était-il un curieux produit dérivé de l'oeuvre d'Helms-Liesenhoff – en fait d'un titre signé par lui, *Butin de guerre*, dont il aurait en outre écrit le synopsis mais qui avait été rédigé par Louis Sapin¹⁰, titre qui tendra à remplacer celui de la collection alors même que le roman se sera effacé, interdit aux mineurs, à l'affichage et à la publicité en 1955¹¹. La collection, qui devait mouliner du roman de 1951 à 1955, affichait un beau cosmopolitisme; sur 21 titres parus, outre celui de son origine effacée, on en comptait 5 signés par des noms allemands¹², 4 par des noms hispaniques¹³, 3 par des noms anglo-saxons¹⁴, 3 signés d'un nom italien¹⁵, sans parler d'un patronyme néerlandais ni de ceux

venus d'Europe de l'est¹⁶. Or, selon Pierre Turpin, cette débauche d'exotisme était ombiliquée à des plumes bien françaises – celles de Louis Sapin (Constanza), Jean Lartéguy (Asua), Gérald Gohier (Daugler; et, avec Sapin, Radvanu), Pierre Serval (Servaïev)¹⁷...

Quant au contenu romanesque, *Commando de femmes* (1953) de Georges Roques pourrait servir à en donner un aperçu. Alors que par son thème, la résistance à l'envahisseur allemand, il ne diffère guère de la paralittérature de la période immédiatement précédente, un lecteur de celle-ci aurait bien de la difficulté à y retrouver l'esprit patriotique, bondissant ou épique, qui avait prévalu à la fin des années 40. Personnage récurrent des histoires de Roques, Wadge, agent secret de l'I. S. britannique en France occupée cède la vedette au destin de plusieurs femmes engagées dans la Résistance ou la Collaboration. Elles et les hommes qui gravitent autour d'elles appartiennent à l'une de deux catégories : les salopes ou les victimes, l'action pouvant d'ailleurs faire franchir la séparation catégorielle à certains personnages dans l'un ou l'autre sens. Il y a bien sûr la fidélité romantique d'une victime comme Nicole, la rédemption du faible Michel et leur coup de foudre réciproque, la volonté de vengeance de Christiane motivant son engagement, le credo patriotique de Maguy la putain et quelques morts-victimes-du-devoir. Mais tous ces nobles sentiments occasionnels, secondaires, ne servent qu'à mettre en relief l'instrumentalisation de tous les personnages à la fois par d'ignobles crapules collabos, par des résistants certes drapés dans un Grand discours mais tout aussi humainement répugnants et par une conception générale de la relation de pouvoir issue de la prostitution. À quelques exceptions près, comme Christiane la vengeresse, Peg la figurante devenue tortionnaire et espionne collabo pour échapper à son sort minable ou Madame Armand, la mère maquerele homosexuelle alliée de Wadge, on n'agit ni ne combat de son plein gré mais sous la menace, sous la contrainte, sous le chantage, sous la torture... Aux armes usuelles des soldats, des miliciens et de la police, répond celle, spécifique de ces femmes engagées dans le commando, complaisamment détaillée : refiler la vérole à l'occupant. Registre martial qui, on l'aura pressenti, autorise toutes les scènes de partouzes, de viols et de violence sadique.

Ni l'éventuel scepticisme devant cette philosophie de l'Histoire ni le probable dédain devant une telle écriture sans distinction ne saurait rendre compte de la nouveauté de la virulence de cette misogynie. Plutôt que le simple renvoi à l'inanité de ces collections bas de gamme et au seul esprit de lucre de leurs éditeurs et de leurs auteurs, que pourrait-on y entendre ? L'influence d'un « modèle allemand » dont les romans de Karl Heinz Helms-Liesenhoff seraient l'emblème ? L'écho d'une réorganisation de l'imaginaire mâle à la suite de la réorganisation du système prostitutionnel causée par la loi Marthe Richard et la fermeture des maisons closes en 1946 ? Comme si, de ne plus être contenus dans les murs des bordels, proxénétisme et prostitution avaient été relâchés dans la totalité du corps social; comme si proxénétisme et prostitution avaient acquis la pertinence de concepts permettant de penser la guerre.

REGARDS RETROSPECTIFS

Dès 1956, toutes ces collections auront disparu; la guerre paralittéraire ne sera de retour qu'après la Guerre d'Algérie. Toutefois, un tel faux-départ n'affecte que la fiction paralittéraire. C'est plutôt sous le signe de la continuité que la guerre

romanesque se développe dans les belles-lettres, entre 1951 et 1964, aussi bien du côté du roman d'analyse psychologique que du côté du roman réaliste. Un Jules Roy poursuit son oeuvre, une réflexion psychologique et éthique sur la guerre et les hommes qui la font. Avec *Le navigateur* (1954), il passe à la fiction tout en restant proche de l'univers des équipages de bombardiers et de sa propre expérience. Le ressort du fil narratif est psychologique : après avoir seul survécu à une collision en vol et rencontré une femme, le lieutenant Ripault refuse de servir de navigateur à Raumer, un mauvais pilote; comme Raumer se fait justement abattre, Ripault sent sur lui la réprobation de ses camarades et essuie les reproches du commandant de la base; il se porte volontaire pour voler avec un pilote dont son ami l'amiral lui a signalé qu'il souffre d'un handicap visuel que personne n'a encore décelé... et leur avion ne revient pas de mission. À l'enchevêtrement de sentiments intimes (le choc rétrospectif de la survie, la superstition, la peur, le désir amoureux lié à la vie semblant en conflit avec le désir d'appartenance à une communauté faisant face à la mort, à répétition, et de reconnaissance par un ami respecté) ne répond que la psychologie sommaire du commandant. Avec *La femme infidèle* (1955) – l'histoire de deux officiers qui, chargés d'annoncer la mort de l'un des leurs à sa veuve, se retrouvent en compétition amoureuse –, la situation le place dans la lignée de Joseph Kessel.

Instituteur, peintre, puis professionnel du livre (directeur littéraire, secrétaire de maison d'édition), Armand Lanoux a construit une oeuvre tout aussi variée (chronique, poésie, roman policier, biographie, essais) que sa carrière; mais, par les ouvrages consacrés à Zola et Maupassant, il a toujours fortement revendiqué la filiation naturaliste. Il devait d'ailleurs être élu membre de l'Académie Goncourt en 1969. En parfaite continuité avec le roman de guerre issu de la Première guerre mondiale, il conçoit une trilogie historique, *Margot l'enragée*, nourrie de sa propre expérience de la Deuxième guerre mondiale : *Le commandant Watrin*, premier volume sorti des presses en 1956, se passe dans les Vosges, l'Aisne et la Baltique, de 1940 à 1942, et montre une double volte-face en miroir : celle du commandant d'un bataillon qui en viendra à détester la guerre et celle d'un de ses lieutenants, un instituteur pacifiste, qui en viendra à endosser la haine et la vengeance. Fort du Prix Interallié, ce livre sera publié l'année suivante dans une nouvelle édition accompagnée de dessins de Lanoux et de pages inédites de son *Journal de guerre*¹⁸. Dans *Quand la mer se retire*, le troisième tome publié en 1963, Abel Leclerc retourne en Normandie, en 1960, sur les lieux mêmes où il a combattu et où il a laissé son compagnon d'armes. Ce regard rétrospectif d'un étranger cette fois, un soldat canadien, séduit le jury du Prix Goncourt en 1963. Entre ces deux volets solidement rivés à la deuxième guerre mondiale, le premier par le cadre et le contexte, le deuxième par une sorte de remue-ménage de la mémoire encombrée d'un ancien combattant, se glisse *Le rendez-vous de Bruges* (1958). C'est dans un asile d'aliénés où il est allé célébrer Noël, à l'invitation d'un collègue, que Robert retrouve Van Welde, un héros qui s'était couvert de gloire dans son unité, en 1939; patiemment, avec l'aide d'un ancien camarade de combat, il retrouve la crise qui avait déclenché cette folie.

La littérature de cette époque permet d'ailleurs d'apprécier la variété des relations que le romancier d'une fiction rétrospective peut entretenir avec le temps. En effet, si nombre d'oeuvres ont en commun un regard rétrospectif, elles n'en sont pas moins d'inspiration très différente. Considérons, un peu arbitrairement il est vrai, la veine rétrospective de la collection Marabout junior comme une sorte de degré zéro

de la complexité de la relation au temps passé. Dans la littérature de jeunesse, l'arrivée de cette collection était une innovation, et pas simplement par son format. D'une part, elle accueillait aussi bien le témoignage – comme *Tout vient du ciel* (1958) Roger Lesage – que du roman historique – comme ceux de Willy Bourgeois, par exemple *Opération Zeebrugge* (1960) avec pour contexte une bataille de la Première guerre mondiale ou *Les évadés de Pabanga* (1962) avec pour contexte un épisode de la Seconde. Dans *Tout vient du ciel*, le prière-d'insérer¹⁹, la dédicace²⁰

, les documents cités²¹, tout vise à assurer que le signataire et le « je » renvoient bien à la même personne, légitimé du coup comme témoin – il écrit la guerre parce qu'il l'a vécue. Et, sans dissimuler leur statut de fiction, les deux autres incluent des croquis et des cartes (coupe du môle de Zeebrugge, plan du *Vindictive*, cartes maritimes de l'itinéraire des assaillants britannique et de leur attaque, plan du camp de Pabanga). D'autre part, s'adressant par définition à une classe d'âge différente de celles qui avaient pu connaître ces conflits passés, Marabout junior interposait dans ses volumes, entre son lectorat et l'immédiateté de l'aventure narrée, une extension pédagogique à la fiction, un bref développement encyclopédique sur le moment historique évoqué, les quelques pages de « Marabout chercheur »²². Double exemplarité de la fiction : l'aventure singulière est un classique *exemplum* rhétorique (de courage, de persévérance, d'initiative, de patriotisme, etc.) mais elle est aussi un échantillon de ce que furent ces guerres. L'écart entre la place pragmatique de l'énonciateur et celle de son destinataire est le mieux marqué, le plus hiérarchiquement déterminé : le divertissement du récit, sa morale et sa leçon dessinent en creux maître et élève. Le temps révolu y est celui qui avait été dévolu à une autre classe d'âge.

Aux antipodes sur l'axe de la complexité, *Le grand voyage* (1963), roman d'un ex-déporté, Jorge Semprun, autonomise cette phase de la déportation. Complexité de l'intention : l'intensité de l'écriture signale qu'il ne s'agit pas simplement d'un respectueux devoir de mémoire (pour ceux qui ne sont pas revenus de ce grand voyage par exemple) mais aussi de maintenir en soi-même vive la mémoire de cette expérience pour qu'elle ne soit pas seulement nocive, inconsciemment pernicieuse. Complexité de la narration : paradoxe de l'espace (sas introductif à l'organisation concentrationnaire et à l'enfermement que le train lie à une singulière expérience de voyage : oxymoron structural du déplacement sans mouvement, du périple immobile dans l'entassement des wagons, l'intimité et la promiscuité que cette proximité des corps engendre), enchevêtrement des temps (la résistance et la capture avant le voyage, voire le lycée Henri IV, le voyage lui-même comme situation-limite et le rapatriement plusieurs années plus tard...), exhibition narrative de temporalités multiples et stratifiées (moments fugitifs, temps du voyage et temps des récits des « voyageurs », enquête pour reconstituer la scène primitive de l'attaque du « Tabou », corps nécessaires aux dialogues et voix narratrices comme détachées de la masse compacte des corps dans le wagon, scènes fugaces ou reprises...). Du coup, la relation au lecteur ne peut plus avoir la linéarité hiérarchisante d'un Marabout.

Le regard rétrospectif n'est que l'une des composantes de l'usage du temps que le roman de guerre peut faire, la plus évidente : le temps référentiel de la période racontée est le plus souvent présenté phénoménologiquement comme révolu. Dans *Un officier de tradition* (1954) de Serge Groussard, en 1945, le procès intenté à Brücken, chômeur, homme sandwich, huissier, loque humaine souffrant de

blessures mal cicatrisées mais plein d'une morgue mal accordée à son statut de misérable, révèle qu'en tant que colonel de la Wehrmacht il avait commis des atrocités pendant la guerre. Or, au lieu de relever de l'ordinaire système de la cruauté nazie, ces exécutions sommaires et ces pendaisons avaient une rationalité strictement militaire ; Brücken n'était qu'un officier de tradition, inflexible mais sans perversité, stoïque même puisque ni son actuelle déchéance, ni la défaite de son pays, ni le viol de sa femme, ni la disparition de sa famille ni même le geste de vengeance qui le tue n'entament son équanimité face à l'adversité.

Parfois, le temps référentiel se présente comme à la fois révolu et intimement lié au présent de l'écriture (ce que provoque l'enchevêtrement à la Semprun), ou encore parfois comme à la fois révolu et permanent. *L'homme de guerre*(1957) de François Ponthier pourrait servir à illustrer ce dernier cas. La rétrospection y est minime; elle est liée à la seule base aoriste de la narration. En effet, au moment de la sortie du livre, le contexte général de la Guerre d'Algérie est tout à fait présent par les médias à l'esprit des lecteurs et n'a aucune opacité pour eux. Ou plutôt, la Guerre d'Algérie telle que le roman l'expose, narrativement et argumentativement. La partie strictement militaire de l'action en Algérie se réduit au récit d'une brève opération en Algérie, en un chapitre – le commandant Vasseur et les hommes de son bataillon retrouvent un groupe de rebelles qui a massacré une famille de colons et les accrochent. Le cadrage idéologique patent est lui aussi familier au lecteur, notamment tel que l'expose ce général dont la double fonction narrative est de chercher à comprendre deux morts de cette opération (celle d'un jeune sous-lieutenant de Vasseur et le suicide de son captif, un officier allemand qui commandait les fellaghas) et de tenir un discours sur sa conception du rôle de l'armée en Algérie :

Notre rôle est de défendre, de protéger, non pas seulement les Français contre les Arabes, mais les Arabes contre les Français, les Arabes contre les Arabes, les Français contre les Français... (p. 236)

À un tel niveau de généralité, avec une situation rendue courante par les informations médiatiques (massacre hideux de civils et de militaires), avec un enchaînement rendu naturel par la narrativité médiatique (à un massacre succède une opération de rétorsion de l'armée), cette histoire se présente comme celle d'un présent de répétition. En outre, la narration gère le passé au plus serré. Le bref prologue qui se déroule lors de la bataille de Stalingrad a un héros différent, le *rittmeister* Held; la partie algérienne du roman amène donc le lecteur à chercher à savoir ce que ce personnage venait faire dans le roman, ce personnage dans un tel segment à la fois hétérogène et stratégiquement placé. Et la réponse lui sera fournie petit à petit par des analepses, des retours en arrière tissant le passé lointain et hétérodiégétique de Vasseur (sa première rencontre avec Held pendant la Seconde guerre mondiale, son conflit avec le père du jeune sous-lieutenant tué) et son passé proche et homodiégétique (s'est-il montré complaisant avec cet ennemi, évidemment retrouvé dans la casbah du Tizi N'Gaïr ? cette complaisance expliquerait-elle la mort du jeune sous-lieutenant et le suicide de Held ?) En fait, cette gestion narratologique serrée du temps révolu a la même fonction que la rétrospection minime et la construction d'un présent de répétition pragmatique : faire comprendre que, même si le lecteur a bien affaire à un roman, le récit n'en est pas moins subordonné à un autre jeu de langage, l'argumentation casuistique. Qu'est-ce qu'un homme de guerre ? La réponse ne peut se dégager pour le

personnage (et le lecteur) que dans sa confrontation singulière avec des situations, à la fois en la pensant en termes militaires mais aussi en termes psychologiques et éthiques et en se comparant avec d'autres soldats, le jeune sous-lieutenant tirant un courage bravache du fond de sa peur, les sages – le colonel et le général qui permettent à Vasseur d'articuler sa « confession » –, Held, incarnation par excellence de l'homme de guerre pour Vasseur... Le temps propre d'un tel débat, c'est le présent mythique; en matière de temps, la leçon de ce roman c'est que la question « Qu'est-ce qu'un homme de guerre ? », ou sa forme « Qu'est-ce qu'un bon homme de guerre ? » a beau se poser à propos de cas particuliers, contingents, sa réponse est éternelle : à guerre juste, guerrier juste. Au temps de l'action et des vicissitudes du héros se superpose une temporalité dont le thème même fait prendre conscience : le relatif conservatisme institutionnel d'une structure, d'un appareil inscrit dans une beaucoup plus longue durée que celle du destin d'un individu. Un appareil, avec ce que ça exige de discours pour se tenir, s'analyser, se commenter : c'est-à-dire une institution. Outre la cohérence du récit, le roman injecte de la consistance à ce discours en l'empruntant à un autre exercice rhétorique que le récit, l'argumentation casuistique, et lui insuffle en contrebande une rationalité venue d'ailleurs, par un intertexte rapprochant l'institution militaire de l'institution religieuse.

Aux antipodes de cette stratégie de compaction (incertitudes du lecteur sur la pertinence d'éléments du récit, retours analeptiques fournissant les pièces d'un puzzle, renforcement de cette synthèse narrative par le renvoi au système de valeurs d'une institution) se situerait une littérature à la rétrospection paradoxale. Même si la littérature concentrationnaire connaît un reflux après la première vague de témoignages de la période précédente, elle n'en donne pas moins lieu à une nouvelle configuration de la relation entre la littérature et l'indicible, spinoziste peut-être si l'on se réfère à l'axiome « une pensée adéquate évite toujours la même chose ». Toute l'oeuvre d'Élie Wiesel tourne en effet autour d'une catastrophe à la fois mortifère et fondatrice, la Shoah, vue de face une seule fois, dans *La nuit* (1958). Version française condensée du récit de la disparition de sa famille dans le four crématoire, de l'agonie de son père, publié en yiddish au Brésil en 1956, ce témoignage d'une pureté lisse et terrible, sans effet, annonçait une prolifique carrière romanesque. Thématique concentrationnaire, rétrospective certes; toutefois elle devait le céder à celle du survivant et du fils de survivant, de l'après-coup, donc. Carrière romanesque que celle de Wiesel, certes; toutefois, de manière décalée. C'est le prix Nobel de la paix qui devait lui être accordé, pas celui de littérature – comme en écho à son scrupule : quelle juste posture adopter pour servir la mémoire des survivants et non pas se servir d'elle ?

Nul besoin de s'adonner au roman de guerre historique, à la rétrospection lointaine, pour s'inscrire dans une temporalité de la nostalgie. C'est ce qui arrive à *La Nuit indo-chinoise*, cycle de sept romans signés par Jean Hougron entre 1950 et 1958 et deux romans de Jean Lartéguy, *La ville étranglée* (1955) et *Les âmes errantes* (1956). *La nuit indo-chinoise* porte bien sur l'Indochine telle que l'auteur la voyait après s'y être engouffré pour échapper à l'air de la France de l'immédiat après-guerre qu'il trouvait irrespirable; mais il porte tout autant sur un mirage préalable, un exotisme colonial que la réalité est censée avaliser. L'oeuvre est indéniablement prisée; les trois premiers volumes devaient remporter le Grand Prix du roman de l'Académie française en 1953 et chacun des volumes allait connaître plusieurs rééditions jusqu'à celle de la collection Bouquins chez Robert Laffont en 1989. À

cause de son temps propre, un présent alourdi de passé nostalgique, d'une couleur particulière de nostalgie propre à l'Indochine que Hougron désespère de rendre ? Temps ralenti encore plus, voire retenu, par un ouvrage de plus de 4000 pages.

C'est dans un même sentiment qu'infusent les livres de Lartéguy, *La ville étranglée*, roman de la fin de la Hanoï coloniale (ville de métissage, tombée entre les mains des puritains vietminhs) et *Les âmes errantes*, roman de la décomposition de Saïgon (nous y reviendrons).

La veine épique saharienne encore tout à fait vivace, devait héberger une autre forme de l'élongation du passé. Rappelons d'abord que même si l'essentiel de l'oeuvre de Joseph Peyré est derrière lui à cette époque (dans le genre, il publie encore *Les quatre capitaines* (1956), *De sable et d'or* (1957) et, posthumément, *Les lanciers de Jerez* (1971)), cette veine trouve alors de nouveaux hérauts : romancier de l'aventure comme Roger Frison-Roche; romans proches de l'expérience personnelle comme ceux de Stéphane Desombre, Thadée Chamski ou Marcelin Albes – respectivement *Seigneurs des sables* (1953), *La Harka* (1961) et *Si Ahmed ben cherif, fellagha* (1962) –; biographe ou bibliographe du Sahara et de ses hommes comme Guy Le Rumeur, dont *Le grand méhariste* (1955) perpétue la mémoire d'un officier de la Légion des années 20, Charles Le Cocq, ou comme le capitaine Bernard Blaudin de Thé, éditeur scientifique de l'Institut de recherches sahariennes de l'Université d'Alger dont *l'Historique des compagnies méharistes. 1902-1952* (1955) perpétue celle de tous les combats de ces troupes. C'est le romantisme militaire qui se perpétue chez Desombre, avec sa figure du mauvais officier, Mortagne, dont le caractère cassant occasionne une révolte touarègue; celle-ci ne se résorbera qu'après la mort de Dargent, le jeune officier pour l'amour de qui la fille même d'un des chefs révoltés aura convaincu les siens de se soumettre, et qu'après le retour du capitaine de Beaulieu, le bon officier muté que Mortagne n'avait pas réussi à vraiment remplacer. Chez Frison-Roche, l'univers est moins militaire, même si ses personnages sont des officiers. *Le rendez-vous d'Essendilène* (1954) est un roman d'amour : Nicole Saint-Sauveur veut reconquérir son fiancé, le lieutenant Roland Brevannes, tombé sous le charme d'une touarègue; elle part en voiture dans le désert, se perd et perd sa voiture, est sur le point de mourir de soif quand le fiancé infidèle revenu à de meilleurs sentiments la retrouve. *La piste oubliée* (1951) et sa suite *La montagne aux écritures* (1952) relèvent d'un univers plus marqué par Pierre Benoît que par Joseph Peyré, avec une courbure du temps dépassant la seule nostalgie. À l'occasion d'une mission de police (retrouver l'assassin touareg d'un officier français), une caravane conduite par le lieutenant Beaufort part de Tamanrasset pour se rendre au Ténéré; elle accompagne en outre un scientifique, Lignac. Frelons, vents de sable, attaques touarègues... la caravane dépérit mais avance toujours; d'autant plus que Lignac a découvert une piste oubliée datant de l'époque du Roi Salomon qui les conduit jusqu'à une montagne inconnue, la Montagne aux écritures. Dans le roman suivant, le capitaine Verdier parti à la recherche de la caravane retrouve le manuscrit abandonné par Lignac; dans cette montagne, au coeur du désert, ils ont découvert un paradis tropical, que dépeignent de magnifiques peintures rupestres. Beaufort mourra, Lignac sera retrouvé à moitié mort, le mystère de la piste oubliée et des mines d'émeraudes de Salomon sera expliqué par un ermite qui les avait précédés dans cette découverte et Verdier laissera le mystère retomber sur la Montagne aux écritures. La rêverie d'univers impossibles mais emboîtés (Benoît en était la version chic; serait-il profanateur de rappeler qu'y avait surtout recouru Edgar Rice Burroughs, père de Tarzan ?)

ouvrait sur deux conceptions du temps – celle de la nostalgie de la plus grande France et celle du temps mythique, immémorial, du Sahara – tout à fait décrochées par rapport à celle d'un temps de l'Histoire immédiate, temps du lent et douloureux processus de la décolonisation qui s'était entamé et dont la France allait longtemps tarder à prendre conscience, à prendre la mesure.

Aussi loin que possible de cette dimension militaire et aussi loin que possible de ce temps mythique, *Les dentelles de la guerre* (1961) de Jean Dubacq invente une autre forme de rétrospection encore, une autre forme de ralentissement du temps révolu. « Maintenant, parce qu'il est tard et que cette nuit semblablement a existé autrefois, je peux éteindre ma lampe pour laisser mes yeux prendre seuls la mesure de l'obscurité en attendant que mes personnages reviennent pour y occuper leur place » (p. 159) : le narrateur remonte à son adolescence où, essayant d'échapper au Service de travail obligatoire, il découvrirait la sensualité entre les bras de la torride Marité, couturière très émancipée. Rétrospection tissée par le jeu de la mémoire, complaisante ou rétive selon le poids des souvenirs à réactiver. Mais la posture rétrospective machine une discrète mise en crise du déroulement, de l'enchaînement narratif, par trois stratégies. Le texte d'abord discrimine des strates chronologiques hétérogènes par leur rythme différent (sous les vols de bombardiers mais dans l'isolement de la passion, « Je me demandais combien de temps encore il serait possible de ne pas lever les yeux vers la guerre qui passait par-dessus nos têtes » (p. 74)). Puis, la macrostructure du récit joue de la symétrie inversée, dans l'espace et dans le rythme narratif. Les amants clandestins de la première partie sont séparés par un pont dynamité dans la seconde; dans la première partie, le rythme de la progression des Alliés est lent, on attend que le bombardement cesse, que le train arrive, que la journée finisse – malgré la guerre, le déroulement de la narration est commandé par la thématique érotique; dans la seconde, tout se précipite, les Allemands se replient en vitesse, les Alliés avancent rapidement, les comptes se règlent rondement – la guerre impose sa loi, y compris au couple : deux déserteurs allemands remettent leurs armes au narrateur, il les conduit aux FFI déjà installés à la mairie où il tombe sur la liste de femmes qui doivent être tondues; comme celui de Marité y figure, il cherche vainement un moyen de l'en prévenir... Enfin, et surtout, thématissant le dérèglement du quotidien (le narrateur dessine à longueur de journée), l'assouplissement des mœurs (la maîtresse est plus âgée, mariée, et inventive), la suspension du code moral (tout le monde vole du pain, l'adolescent ne désire plus d'une fiancée vertueuse), la narration explore en fait la notion de temps suspendu et ses effets.

Une autre composante du temps relève d'un registre « méta-chronique », celle de la conception plus ou moins fortement thématisée que l'auteur se fait du passé, de l'inscription de l'événement dans le temps et du rôle de l'écriture pour fixer ou permettre cette inscription – en quoi, en plus, la vitesse narrative et le rythme du phrasé jouent un rôle lorsque Louis-Ferdinand Céline entreprend de « rendre » sa Seconde guerre mondiale. Avec le bombardement du second volume de *Féerie pour une autre fois, Normandie* (1954), puis avec le mouvement brownien de la fuite à travers l'Allemagne dévastée de sa trilogie (*D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960) et *Rigodon* (1969)), le style lui-même établit une remarquable tension entre le lexique archaisant et les exigences du rythme, sa modernité, ses effets d'accélération. Céline multiplie les incidentes, détache le nom par antéposition ou postposition et le reprend par un pronom, fragilise la structure phrastique – par l'extension en segments hétéronomes et inscrit leur base implicite dans la contexte

précédent, par la ponctuation prosodique discordante avec les accents grammaticaux... L'archaïsme, romantique ou médiéval, a une fonction spectaculairement parodique ; mais, une fois le processus enclenché, l'acide parodique va ronger l'homogénéité textuelle bien au-delà de cet effet contrôlé : c'est l'instance de l'énonciation elle-même qui n'est plus claire, qui se déshomogénéise entre argotisme et littéarité, entre vulgarisme et pré-modernité²³... Et la logique du rythme, les « rails profilés de l'émotion » pervertissent repères temporels et relations causales; ce n'est plus seulement le chroniqueur mais toutes ses phrases qui imposent une conception de l'Histoire exhibant comme son événement le plus structurant la persécution dont Céline se sent la victime – biographe et chroniqueur du désastre. L'écart entre la place pragmatique de l'énonciateur et celle de son destinataire est la plus problématique, la plus saisie par l'indétermination, l'ambiguïté : l'auteur en écorché retors, le lecteur en voyeur courtoisé. Ou plutôt : il n'y a plus aucune posture de l'un et de l'autre que la perversion de la relation pragmatique ne rende incertaine. Le temps révolu y est celui qui était échu à la Grande victime, temps auquel on n'accède que par un phrasé mis à mal mais poétiquement swingué et par un énonciateur mal saisissable mais vitupérant et sarcastique.

GUERRES FUTURES ET HISTOIRE IMMEDIATE

Aussi distinctes et aussi variées soient ces manières de traiter le temps, elles ont toutes en commun le regard rétrospectif, ce qui fait paraître la veine des guerres futures vraiment étriquée. Toutefois, si l'on y retrouve bien la claire conscience d'une tradition générique, une allègre variation sur le discours social de la Guerre froide et le piment d'une paradoxale conception de la guerre comme *L'Armée rouge est à New York* (1954) de Maurice Dekobra, s'annonce néanmoins une mutation – notamment avec l'austère utopie combattante de la politique-fiction de Saint-Loup, *La peau de l'Aurochs* (1954) ou le pessimisme post-atomique du *Groupe Sud* (1959) de Louis Lataillade. La préface de *L'Armée rouge est à New York* invoque Danrit, Chesney, Wells même, et s'attarde sur *La guerre future de 1900* d'Henri de Noussanne, « fresque belliqueuse » parue dans *Le Monde illustré*, « fiction martiale et reconfortante pour le patriotisme français », (p. 7) où la France, alliée de la Russie, s'en prenait à l'Angleterre. Mais le roman enregistre le saut qualitatif provoqué par l'inventivité technologique manifestée par la bombe atomique et imagine une guerre à la fois totale et dénuée de violence ! Les Soviétiques occupent les États-Unis au nord du 35e parallèle. La guerre y est psychologique, les soldats noceurs, les diplomates inefficaces et les victimes indifférentes. En effet, le nerve gas des premiers laisse pantois ceux qui habitent la zone visée par ceux qui y sont parvenus après coup : cette 3e guerre mondiale n'a décidément aucun rapport avec les précédentes en ce qui a trait à la stratégie, à la logistique ou à l'occupation proprement dite. Elle ne ressemble en rien non plus aux précédentes dans son dénouement : un savant suédois excédé par la bêtise humaine (!) menace de détruire la planète entière grâce à un gaz de sa fabrication qui enflamme l'eau si les belligérants ne mettent pas un terme à leur différend. Conclusion : les diplomates affolés s'activent – à la grande surprise du narrateur, un pseudo-journaliste mais vrai espion français – et réussissent à convaincre les Soviétiques de se retirer et d'abattre le Rideau de fer.

Dans *La peau de l'Aurochs*, si l'agresseur est là aussi surdéterminé par la sémantique de la Guerre froide (une alliance d'envahisseurs russes et chinois),

Saint-Loup imagine plutôt le repli de quelques irréductibles dans un village du val d'Aoste, le redéploiement spartiate, pauvre, exigeant, d'une société de résistance, abreuvé de spiritualité naturaliste et d'anti-modernisme; il imagine leur héroïque refondation d'une race, d'une de ces patries charnelles dont rêve Marc Augier, le théoricien de l'extrême-droite, lorsqu'il pense à l'Europe.

Dans *Le groupe Sud*, il n'y a plus d'horizon utopique ou de projet de refondation. Il est difficile de dire que les survivants de l'attaque atomique constituent vraiment une communauté; même si, auparavant, ils étaient bien tous membres d'une même unité militaire, ils ne se percevaient pas moins comme les membres de l'une de deux classes homogènes, imperméables : les « Anciens du Plateau » (que leur passé de lutte avait agrégés en communauté héroïque) et les autres. Après le désastre, le roman livre à deux modèles d'homme les survivants isolés sur leur île, désarmés devant les effets des radiations et dans l'attente de l'assaut final : le capitaine Jos, ses frustrations de soldat, son activisme guerrier, son sens borné de l'ordre; et le lieutenant Muller, ses frustrations de médecin qui aurait voulu une carrière de biologiste, sa volonté de savoir face à l'inexploré nucléaire. Les cafouillages cassants et brutaux de l'un et les recherches scientifiques et la compassion humaniste de l'autre s'avèreront d'une égale vanité²⁴.

Entre la surreprésentation de la veine rétrospective et la modestie de celle des guerres futures, la veine de l'Histoire immédiate occupe une symptomatique position : ce sont les guerres de la décolonisation, des guerres qui ne disent pas leur nom, qui se déroulent pendant cette phase de l'histoire de la fiction de guerre, or, celle-ci reste assez discrète à leur sujet. La main de l'État qui n'hésitait pas à lourdement s'appesantir explique-t-elle la difficulté qu'éprouvait aussi la littérature à narrer l'Histoire immédiate ? En dehors de la fiction, à partir de 1957, les éditions de Minuit devaient tenir tête, publiant régulièrement des titres comme autant de pavés dans la mare. Notamment pour dénoncer la torture : *Pour Djamila Bouhired* (1957) de l'avocat Jacques Vergès et du romancier Georges Arnaud, *La question* (1958) du journaliste Henri Alleg qui témoigne sur les sévices et le supplice dont il a été victime, *L'affaire Audin* (1958) sous la signature de l'historien Pierre Vidal-Naquet qui accuse des officiers d'avoir assassiné ce mathématicien, *La gangrène* (1959) de Béchir Boumaza, Mustapha Francis, Benaïssa Souami, etc. – cette veine se poursuivra jusqu'à la publication de *La Torture dans la République* (1972) de Vidal-Naquet. Jérôme Lindon est régulièrement inculpé; ce qui ne l'empêche pas de récidiver en publiant un nouveau texte scandaleux car autobiographique de Maurienne, *Le déserteur* (1960)... et d'être condamné. Les romans contemporains de la Guerre d'Algérie, eux, sont relativement peu nombreux, alors même que la censure s'en prenait plus volontiers au cinéma et à la prose argumentative – ce qui rend d'autant plus frappant le contraste entre le cas de la correspondance de guerre et de l'engagement politique assumé d'un ex-militaire en rupture de banc, Jules Roy et celui de l'imagination romanesque d'un général d'active, Georges Buis. Aussi stable ait semblé l'inspiration initiale de Roy, elle ne devait pas moins en prendre une tangente franchement insolite sous la plume d'un militaire. Il faut dire qu'en 1953, Roy était parti pour l'Indochine, pour avoir une expérience de première main du conflit en cours et ne pas rester cantonné dans son travail de Directeur de l'information au Ministère de l'Air au moment où ses compagnons d'armes se battaient. Moins tolérant que l'appareil métropolitain, le commandement du corps expéditionnaire lui faisait sans doute payer les idées hétérodoxes du *Métier des armes* et de *La vallée heureuse* en lui refusant un commandement. Depuis le

service d'information du corps expéditionnaire, il put toutefois voir de manière privilégiée la façon dont cette armée menait le conflit, se mit à admirer le viet-minh, démissionna et devint journaliste passionné, parfois pamphlétaire – le général Navarre, chef du corps expéditionnaire et responsable du fiasco de Diên Biên Phu allait être une de ses cibles. C'est en 1963 que paraîtra sa *Bataille de Diên Biên Phu*, rééditée plusieurs fois, traduite en anglais, conçue à partir d'entrevues avec des acteurs du drame rencontrés en France et lors d'un voyage au Viet Nam – comme le général Vo Nguyen Giap qui, avec les autorités communistes, savaient gré à Roy de ses prises de position en faveur de la décolonisation. Entre-temps, sur cette guerre d'Indochine, il avait déjà fait paraître un essai, *La bataille dans la rizière* (1953), puis, avec une pugnacité toute nouvelle, *Les belles croisades* (1959) pour enregistrer le décalage entre deux conceptions de la guerre, la chevaleresque et la moderne menée en Indochine; il fait en outre jouer *Le Fleuve rouge* (lors de la saison 1960-61²⁵).

Avec la guerre d'Algérie (Roy était natif de ce pays), il devait aller un cran plus loin. Face à la perpétuation du romantisme militaire saharien, au moment de la Guerre d'Algérie, il y eut d'abord ses articles; Jules Roy, convié par *L'Express* en 1960, à donner son opinion sur le conflit (il remplaçait en quelque sorte Albert Camus qui venait de mourir). Ces articles, ceux parus dans *L'Express*, mais aussi d'autres journaux comme *Le Monde* devaient être réunis en volume sous le titre *Autour du drame* en 1961. Mais le coup de tonnerre aura surtout été la parution de *La guerre d'Algérie* en 1960, *best-seller* – plus de 100 000 exemplaires vendus rapidement, tout aussi rapidement traduit en plusieurs langues. Son ton, pamphlétaire, et son argumentation allaient déstabiliser le ronron consensuel sur une guerre alors pudiquement recouverte de l'expression « les événements d'Algérie » : certes l'armée est valeureuse, certes elle accomplit une mission de réorganisation du pays, mais il y a les massacres d'Algériens, mais il y a la guerre de terreur du FLN... En prise tout à fait directe avec l'Histoire immédiate, et aussi crucial ait été cet éveil de conscience, *La guerre d'Algérie* n'est toutefois pas une fiction. Nulle ambiguïté pragmatique chez lui. La grande saga romanesque de Jules Roy sur l'Algérie (les 6 tomes de *Les chevaux du soleil*) date de la période suivante, après la conclusion du conflit algérien : 1965-75.

Par contre, c'est bien un roman, *La grotte* (1961)²⁶ que publie le général Georges Buis, un fidèle du général de Gaulle, commandant en Algérie depuis 1958 (à Bougie puis Bordj Bou Arreridj) qui avait aidé Roy à mener son enquête. Roman de chef, *La grotte* part d'une position de surplomb, de considérations où un narrateur omniscient et cultivé (références à la peinture de Fantin La Tour, à la sculpture, à la poésie, à Paul Bourget, à Jules Renard, etc.), porté à la comparaison éloquente, à l'affectueuse condescendance à l'endroit du troufion organise réflexions du chef d'escadron Enrico, dialogues et monologues intérieurs afin d'éclairer le lecteur sur les particularités de la rébellion en Algérie, en particulier, et sur la nature humaine, en général. Du côté de l'Algérie, topographie, géologie, géographie, botanique des hauts plateaux, des montagnes, des villages; du côté de l'armée française, prosaïques conditions de (sur)vie des hommes en campagne, considérations sur la conduite des opérations, la pertinence des décisions des gradés, sur le sens de la vie au côtoiement de la mort... Enrico commande le groupe de soldats français chargé d'atteindre et d'investir le « Grand Refuge », grotte où se trouve le poste de commandement de l'un des chefs des rebelles, Rostom Moustache. Les paras se chargeront d'ouvrir la voie; les troupes régulières, largement constituées de

conscrits, doivent suivre pour y cueillir les insurgés. En fait, l'affaire ne s'avère pas simplement un duel : les paysans pris entre ville (habitat des militaires) et montagne (habitat des rebelles) sont un des enjeux de cette guerre, ainsi que le comprend Enrico, contre sa hiérarchie.

Ce n'est que lentement que l'action militaire se développe – il y a plus de 120 pages avant l'entrée dans la grotte –, puis le temps s'accélère, une soixantaine de pages plus loin, au septième jour de l'opération, la troupe parvient dans la dernière salle – où des soldats français se font tuer –, une douzaine de pages plus loin, il ne reste plus qu'à capturer Rostom Moustache et Tahar Marseillaise, la montagne se referme sur le dernier carré de rebelles et, au dix-huitième, jour, l'opération est démantelée. Roman de militaire sans état d'âme, *La grotte* n'en est pas moins symboliquement dédiée à un passeur entre les cultures arabes et la culture française, Gabriel Bounoure²⁷.

Visiblement problématique, la narration et la figuration de l'Histoire immédiate n'en donnent pas moins lieu à une forte innovation, une polarisation nouvelle du discours sur la guerre de cette période : la correspondance de guerre, sa sérialisation voire sa transformation en figure de la narrativité dans la culture médiatique. Figure qui elle-même n'est pas pour autant dépourvue d'ambiguïté, on a pu en avoir un premier aperçu avec le roman de Clavel.

Certes, le correspondant de guerre existait depuis belle lurette²⁸ et avait déjà fait les beaux jours de la presse de grande diffusion – qu'on se souvienne de Gaston Leroux, Henry Barby, Albert Londres²⁹... C'est toutefois plutôt par un faisceau datant de l'après-guerre que le correspondant de guerre allait devenir une figure de la narrativité médiatique. Entre 1946 et 1955, le Prix Albert Londres est attribué plusieurs fois à des correspondants de guerre³⁰. L'air du temps s'accommodait de courts-circuits pragmatiques. Rappelons par exemple celle du récit d'Audie Murphy, *To Hell and Back* (1949) dont Jesse Hibbs avait tiré un film pour Universal (1955) dans lequel Audie Murphy était la vedette pour raconter sa propre vie, lui le soldat le plus décoré de l'Armée américaine devenu acteur pour tenter de se transformer en signe médiatique. Sa traduction, *L'enfer des hommes* (1956) devait être publiée par France-Empire dans une collection dont plusieurs titres insistaient sans équivoque sur leur nature testimoniale.

Le public semblait apprécier cet espace pragmatique ambigu entre littérature et correspondance de guerre si l'on en croit le succès de *Kaputt* de Curzio Malaparte³¹, *best-seller* traduit en 1946 dont le style brouillait la frontière entre témoignage et création et qui faisait du signataire un personnage – effet évidemment plus marqué en Italie puisque cette signature était bien connue des lecteurs du grand, où d'ailleurs l'avait précédé un autre célèbre correspondant qui avait haï la guerre, Luigi Barzini, au début du siècle, en une période plus volontiers va-t-en-guerre. C'est dans ce personnage de journaliste du front et des salons, d'interlocuteur des grands et de passeur de la mémoire des faibles anonymes, que se croisent et se nouent les contradictions donnant à Malaparte une position assez singulière : journaliste de l'Axe mais aussi opposant aux Allemands et aux fascistes, témoin privilégié mais aussi sarcastiquement conscient de son impuissance à agir. Témoin privilégié : à cause de ses déplacements pendant la guerre, son expérience n'est pas seulement intense, elle recouvre des lieux très disparates, de la Roumanie à la Laponie. Sarcastique conscience : dans le chapitre "Les rats de Jassy" par exemple,

présenté comme son discours rapporté en guise de réponse au *Generalgouverneur* Frank qui se plaignait de la propagande antinazie, Malaparte, honteux, éconduit les trois Juifs venus lui demander son intervention, juste avant le début d'un pogrom à Jassy en Moldavie en 1941 : « J'ai perdu l'habitude d'agir, dis-je; je suis un Italien. Nous ne savons plus agir, nous ne savons plus prendre aucune responsabilité, après vingt ans d'esclavage. Moi aussi, comme tous les Italiens, j'ai l'épine dorsale brisée. » (p. 146). Tout savoir mais ne rien pouvoir : après tout, le succès du livre résidait peut-être plutôt dans cette inconfortable posture du reporter, auto-ironiquement conscient de sa contorsion.

Pour conjoindre journalisme et littérature, Jean Lartéguy devait recourir à une autre formule, le roman à clé; ce faisant, il allait obtenir un tel succès qu'il devait à la fois fixer un nouveau standard après Hemingway et cristalliser un type, le journaliste baroudeur³². Par la fiction et par le discours d'accompagnement que le succès de ses romans n'a pas manqué d'engendrer, son incarnation du type de journaliste baroudeur allait prendre consistance – jeune recrue en 1939, Jean Pierre Lucien Osty passe en Espagne après la capitulation de la France, y connaît brièvement la prison, rejoint les Forces françaises libres (Afrique du Nord, Indochine, Italie); il se porte volontaire pour la Corée et en revient avec une série d'articles sur les Américains qui ouvre sa carrière de correspondant de guerre.

Roman de journaliste, ce n'est pas par son style que *Les centurions* s'est imposé (Lartéguy n'est ni Semprun, ni Céline...) mais par son objet, l'Histoire immédiate, et la légitimité de l'énonciateur, qui a l'air de savoir ce dont il parle. Bien sûr, ses nombreux lecteurs peuvent éventuellement reconnaître sa signature, transférer sur le romancier le savoir du journaliste (dès 1945, Lartéguy avait écrit pour le *Samedi-Soir*, *Paris-Matin*, *Le Parisien libéré* et *France-Soir*; en 1952, il est embauché à *Paris-Presse*; depuis 1946, il a couvert l'Indochine, ce qu'il fera jusqu'en 1954 avant de revenir au Viêt-Nam entre 1966 et 1970, au Cambodge en 1970, au Laos en 1975...).

Mais plus encore, c'est dans l'instance d'énonciation des romans, dans sa posture que les lecteurs trouvent des « indices d'expertise », accordent à Lartéguy sa position de savoir, assoient sa légitimité. Sans doute celui-ci les fait-il passer derrière le spectacle médiatique, dans les coulisses de la guerre – Lartéguy n'en était pas dupe lui-même qui voyait bien les manipulations de la presse auxquels se livraient nombre d'officiers supérieurs –; mais c'est là le partage de tout correspondant de guerre. Lartéguy va au-delà. Sans remettre en cause la nature de la guerre (occasionnellement certes, ses romans la disent bien intrinsèquement mauvaise, mais leur perspective est celles d'hommes dont c'est le métier ou pour qui elle est un moyen, politique, psychologique, mystique parfois), il questionne le type de guerre que la hiérarchie militaire française mène en Indochine et en Algérie. Cette hiérarchie conservatrice a bien appris la leçon de la bataille menée par une armée de masse (comme en 1914-1918); elle a bien appris la leçon des techniques de destruction de masse (comme les bombardements aériens systématiques ou l'usage de la bombe atomique); mais sa réponse reste inadéquate devant la « guerre de termites », une guerre subversive, où l'ennemi est doté d'un équipement très rudimentaire mais implique des pans entiers de sa société civile, voire tout son peuple, dans la guerre d'émancipation coloniale. La leçon à apprendre, qui n'a encore qu'une voix très minoritaire au moment du succès des *Centurions*, c'est la leçon donnée par les forces spéciales : une guerre menée par peu contre beaucoup,

par des hommes qui non seulement connaissent très bien le terrain de l'adversaire mais en connaissent assez intimement voire en apprécient aussi la culture, les relations de pouvoir internes... et les femmes, par un commandement qui prend acte de cette porosité nouvelle dans la séparation entre civils et militaires, qui prend garde de ne pas perdre ses hommes tout en infligeant les pertes les plus sensibles à l'ennemi mais pas forcément les plus lourdes, etc.

Ni pacifisme, ni recours à la conscription, ni recours aux armes de destruction massive... : la formule dessinée par Lartéguy a non seulement son originalité au milieu du discours ambiant de l'époque, mais elle prend à rebrousse-poil le conservatisme de la culture institutionnelle de l'armée – conservatisme enregistré par *L'homme de guerre* de François Ponthier : une culture militaire qui semble inamovible et intangible alors même que Lartéguy pointe la nécessité de l'invention, des baroudeurs spécialisés, des forces spéciales en marge de la pesanteur de l'appareil. La formule thématise en outre une exigence éthique et pragmatique, la nécessité pour les forces spéciales de se constituer autour d'une nouvelle élite – un noyau de soldats plus sensibles à l'efficacité de la guerre subversive qu'aux poses matamoïques, plus enclins à un nouvel aristocratie fait de compétence au combat, de bravoure, d'abnégation mais aussi de culture et d'intelligence de l'Autre qu'aux vaines apparences de la gloire militaire ou de la mise en récit médiatique.

En bon romancier d'ailleurs, Lartéguy grève de contradictions ces nouvelles valeurs promues. Ainsi, l'Algérie sera l'occasion pour l'armée d'expérimenter avec moins de réticences l'usage des forces spéciales et *Les Centurions* enregistre déjà que ce métier de seigneurs est loin de ne comporter que des seigneurs.

Michel Butor (1964) proposait de voir l'histoire du roman comme celle de l'approfondissement d'un écart entre noblesse et aristocratie : à l'épopée ancienne, qui représentait l'épée comme source noblesse et justifiait la distinction entre aristocratie et roture, avaient succédé le roman anglais ou picaresque du XVIIIe siècle dont le cynisme joyeux montrait qu'il était possible de mimer une aristocratie négligeant de se refonder en noblesse puis, celui du XIXe, qui montrait, par un croisement du thème et de l'acte de communication, que la vraie noblesse s'était réfugiée ailleurs : dans l'âme de l'écrivain, dans sa sensibilité artiste. Or, paradoxalement, à décrire les autres, le romancier naturaliste s'était découvert de plus en plus leur semblable – comment dès lors pour le roman maintenir l'idée d'un trait, la noblesse, séparant radicalement les hommes entre eux ? Le roman de guerre de culture moyenne dans ces années-là reprend la question à nouveaux frais. Du côté du thème, il offre deux réponses. La classique, avec une noblesse d'épée trouvant à se refonder, voire à s'inventer, par une expérience intérieure, ascétique, à base de courage et d'introspection (thème explicite chez Ponthier) et la moderne, avec la réinscription de la réponse classique dans une double communauté : celle, fonctionnelle, du groupe de baroudeurs, efficace parce qu'irrigué d'intelligence de l'Autre et celle, invisible, de cette élite mal à l'aise dans la structure de l'Armée (la trajectoire de l'officier de Ponthier est celle du retour dans l'orthodoxie de la foi militaire, contrairement à celles de nombre de héros de Lartéguy, plus enclins à la séparation, schismatique ou hérétique). Du côté de l'acte de communication, le roman de guerre de culture moyenne offre aussi deux réponses; une énonciation de l'intérieur de l'institution militaire, que l'auteur se pare explicitement ou non de ses titres d'appartenance (cas de Ponthier), et une énonciation de passeur, à la fois proche de l'institution militaire et de son

traditionnel aristocratie d'épée, proche du collège invisible de sa nouvelle élite et de sa noblesse intelligente et souvent dévoyée, mais aussi sensible au démocratisme congénital de la culture médiatique – posture de passeur dont les contradictions sont habillées de la distance un peu cynique du correspondant de presse (cas de Lartéguy).

Si la formule de Lartéguy touche visiblement une fibre du lectorat français, c'est qu'elle fait écho à l'éthos populaire : ne pas s'en laisser conter, même (surtout ?) lorsqu'on n'a pas les moyens de savoir. En contrepoids aux maîtres de l'apparence, la hiérarchie chamarrée et les médias, Lartéguy offre à ses lecteurs d'opposer une réalité cachée, celle d'une autre façon de faire la guerre. Et, je le rappelle, le succès n'arrive à Lartéguy qu'après le déménagement de ce roman – de Gallimard, il s'est rendu aux Presses de la Cité –; c'est-à-dire seulement lorsqu'il rencontre un public façonné par cet éthos dominé, d'une méfiance universelle, bien analysé par Richard Hoggart (1970).

L'ampleur du succès est inattendue et les Presses de la Cité voulant capitaliser dessus rééditent sous le titre *Les mercenaires* (1960) le roman sur les volontaires français pendant la guerre de Corée, chacun avec son histoire, notamment ses histoires d'amour, mais aussi les guerres antérieures de Lirelou, de l'Espagne à l'Indochine, racontée par bribes; l'on s'y bat, mais relativement peu; l'on s'y bat, mais le roman interpose parfois la prose et la perspective du journaliste américain entre le lecteur et les motivations de ces hommes. Histoire certes de l'attaque des White Hills mais surtout d'hommes de guerre conduits par des fins que ne retiennent guère les manuels d'histoire. C'est ce roman qui avait été pilonné par Gallimard quelques années auparavant. Surprise plus grande encore, le livre est un best-seller. Comble de l'étonnement émerveillé de l'éditeur, le roman suivant, *Les prétoriens* (1961), qui prend pour contexte le retour au pouvoir du général de Gaulle et son effet sur l'armée, devient lui aussi un *best-seller*. Comme si Lartéguy conjoignait les deux logiques du *best-seller* et de la série. Reprenant la recette des *Prétoriens*, après le succès de cette trilogie, *Le mal jaune* (1962) phagocyte deux romans publiés antérieurement³³. Cette fin d'empire a-t-elle vraiment eu en Lartéguy le Céline qu'elle méritait ? On peut en douter. Un narrateur omniscient; une indifférenciation stylistique malgré la pluralité de focalisateurs – parfois un peu confuse –; une écriture de journaliste, à effets, répétitive, complaisante (par exemple, le thème de la ville qui va mourir, qui se meurt, qui est morte..., ou l'indiscreète et insistante métaphore des villes putains et maquerelles)...; malgré ses défauts, le roman a l'intérêt de créer un personnage de journaliste déconcertant : Jérôme, grand connaisseur et grand amoureux de l'Asie, non plus un baroudeur mais un sage, qui comprend que tous les belligérants veulent se confesser à lui qui préserve jalousement et ingénieusement sa neutralité (tous ses collègues journalistes ne sont pas aussi reluisants)³⁴

De manière symptomatique, comme antidote à la déterritorialisation de cette figure de l'entre-deux, de cette énergie non-liée flottant sur les bords d'affrontements compacts, idéologiques ou nationaux, de ces personnages perdus dans l'ailleurs, Lartéguy reterritorialise son inspiration dans d'insolites romans du terroir. Si *Les baladins de la Margeride* (1962) n'est pas un roman de guerre – le narrateur, un homme désabusé, dans la quarantaine, misogynne mais cherchant à séduire une

femme avec une confession *intus et in cute*, arrivé dans le journalisme par l'aventure, fait une anamnèse et raconte le *potlatch* offert à tout le village pauvre et hyper-hiérarchisé par le plus pauvre après qu'il eut hérité –, *Sauveterre* (1966) marie l'inspiration du roman du terroir et de l'histoire militaire, la littérature régionaliste cousinant avec le roman d'aventures exotiques, double voie complémentaire de l'antimodernisme technophobe. La narration insère l'histoire des soldats dans l'âpre tissu campagnard des Causses, la présence palpable de l'Histoire dans le présent, l'individu dans sa lignée, la résonance des dragonnades de Louis XIV et de la Résistance dans la période de mise en place de la Ve République (OAS, magouilles gaullistes...), l'Histoire immédiate et le regard rétrospectif. Elle oppose l'honneur militaire à la logique machiavélique des politiques et des barbouzes (« qui veut la fin veut les moyens... »); cette logique outrepassé les objectifs de l'appareil d'État qui emploie les hommes de l'ombre comme Capucin, elle broie tout, et leurre les menteurs eux-mêmes qui avaient fait passer leurs intérêts personnels avant ceux de la communauté tout en prenant les poses de l'honneur du soldat. Mais elle montre aussi que rien n'est si simple. Le moment traumatique autour duquel tourne l'anamnèse (pendant la Résistance, la mort d'une femme aimée, la survie de celui qui devait devenir un officier perdu) avait beau s'être déroulé pendant la guerre, période propice au manichéisme, il était l'effet d'un coup tordu, d'une manoeuvre politico-militaire avortée (présentée du côté des Alliés et du côté des Allemands); alors que l'officier de l'armée d'occupation, descendant d'une famille huguenotes exilée en Allemagne après les dragonnades, revient en fait chez lui dans les Causses, s'avérera un comploteur de la Wehrmacht contre Hitler – ennemi certes, mais enté sur la même race que son antagoniste français...

Plus que le correspondant de guerre (même s'il devait y en avoir bien d'autres ultérieurement), c'est un style de relation du discours avec l'événement guerrier que la correspondance de guerre des années 50 avait imposé qui allait le mieux se sérialiser. En effet, à côté d'une formule de témoignage à laquelle France-Empire recourrait (avec par exemple des titres comme *J'étais médecin à Stalingrad* (1955), *J'étais médecin en Chine rouge* (1955), *J'étais médecin à Dien Bien Phû* (1956)³⁵...), dès 1958, la collection L'histoire que nous vivons débutant chez Robert Laffont aura un succès et une longévité qui influenceront sur les collections documentaires et de vulgarisation historique ultérieures. Robert Laffont rend explicite le modèle journalistique qui lui sert de critère de sélection, pour les auteurs français et pour les traductions³⁶. Un tel principe en faisait une collection tout à fait différente de la grande collection documentaire de la période précédente, Mémoires, études et documents pour servir à l'histoire de la guerre de Payot. L'originalité allait payer puisque cette formule journalistique durera plus d'une trentaine d'années; en outre, sortira de cette collection, par spécialisation fonctionnelle, une autre collection plus centrée sur la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale, L'histoire que nous vivons. Ce qui n'empêchera pas les autres collections de Robert Laffont d'héberger des histoires de guerre; pour la fiction, c'est par exemple dans la collection Best-seller que paraîtront *Le souffle de la guerre* (1972) d'Herman Wouk et plusieurs romans de Leon Uris... Plusieurs des titres de Ce jour-là et L'histoire que nous vivons seront repris dans la collection La Guerre 1939-1945 des Éditions Rencontre de Lausanne.

Curieusement, malgré le patronage de Rouletabille, et malgré des auteurs à succès comme Helms-Liesenhoff ou Konsalik (dans les années 30, le premier avait débuté comme rédacteur d'un journal social-démocrate, puis, pendant la guerre, après un

séjour dans les camps de travail nazis, comme officier puis correspondant de guerre; quant au second, il avait travaillé comme journaliste, de retour de la guerre, avant de publier son premier roman en 1946), le correspondant de guerre n'aura qu'une présence discrète dans les collections paralittéraires ultérieures, notamment dans des romans de la collection Feu du Fleuve noir³⁷. Signe que la réorganisation de l'industrie paralittéraire avait distendu les liens entre paralittérature et presse, au moins dans le secteur du récit de guerre. Accaparée par Lartéguy et son succès ? On pourrait aussi bien dire que la figure du correspondant de guerre est issue à la fois de la pratique journalistique et de la culture moyenne.

C'est finalement à un philosophe, lui-même aussi journaliste, qu'il reviendra d'ambiguïser de la manière la plus littéraire la figure du correspondant de presse dans *Le Jardin de Djemila* (1958). Ancien normalien, résistant, dramaturge cofondateur avec Jacques Vilar du festival d'Avignon, agrégé de philo professeur au lycée Buffon, journaliste à *Combat* puis au *Nouvel Observateur*, Maurice Clavel a eu une carrière atypique d'intellectuel de choc et de rebelle. Toutefois, la sortie du *Jardin de Djemila* correspondait plutôt à son moment gaulliste (lui et la majorité qui plébiscite Charles de Gaulle le 13 mai 1958, voyaient à juste titre dans le retour du général au pouvoir la seule façon de mettre fin à la guerre). Par ailleurs, outre la qualité de l'information sur la situation algérienne, un *Post-scriptum* signé M. C. confirme son statut de roman à clé. Malgré ces clés, et même si le narrateur est écrivain et journaliste, on est pourtant loin de Lartéguy, et loin d'une prose de propagande. Il y a bien des personnages sans doute unidimensionnels, quoique pas sans grandeur : Abel, l'avocat plaidant gratuitement pour le Mouvement National Algérien qui demande au narrateur de parler dans son journal des morts de ce parti concurrent du FLN; Marc, l'ancien compagnon d'armes du narrateur, chef de la Résistance que l'on enterre après qu'il eut été tué dans un guet-apens en Oranie; Maurice, le militant que son ami le narrateur héberge mais qui n'en sera pas moins sera assassiné... Mais il y a surtout ceux que l'ambivalence, le doute, la contradiction déchirent : Danièle, la jeune avocate dédaignée par le narrateur au profit de Djemila et qui dénoncera sa rivale par dépit amoureux; Delphine, la secrétaire militaire par nécessité, par dépit, lentement assassinée dans une SAS de Kabylie; Djemila, la résistante du MNA, torturée, violée par les parachutistes, tombée amoureuse d'un de ses tortionnaires qui l'a aussi aimée, exilée par son organisation à Cerbère en châtiment de cette faiblesse... L'ambivalence travaille d'autres strates sémiotiques : le recours au rêve, voire à des récits au statut mal assignable (la confession de Maurice, le suicide de Djemila : rêves ? fantasmes ? souvenirs ?), l'alternance de « chroniques » du journaliste, plus centrées sur l'Histoire en train de se faire en Algérie, et d'« épisodes »³⁸ plus centrées sur l'histoire du narrateur, leurs décalages temporels, l'altération chronologique (le roman s'ouvre sur la fin de l'histoire, le suicide de Djemila), l'alternance géographique Algérie et France, l'histoire entre un journaliste et une clandestine, entre un Français dont les racines se partagent entre Languedoc et Algérie et une Algérienne combattant l'occupant mais fasciné par lui. Et même si cette structure composite en limite les effets, la prose trouve souvent une rythmique remarquable³⁹.

En dehors de la positivité de l'engagement militant ou de la réhomogénéisation discursive permise par la figure du correspondant de presse, quelques oeuvres emblématisent la fragilité de l'énonciation devant l'Histoire immédiate, incarnent

l'acceptation des relations ambiguës à un temps de l'événement que linéarise la narrativité alimentant les massmédias. *La permission* (1957) de Daniel Anselme, moins réussi que nécessaire, a visiblement été écrit dans l'urgence⁴⁰. L'endurant malentendu entre le soldat qui n'en avait pas demandé tant et la société qui l'avait envoyé au casse-pipe allait y prendre une tournure nouvelle. *Les croix de bois* (1919) de Roland Dorgelès pouvait encore concevoir sous la figure de l'ingratitude l'accueil de l'ancien combattant de retour par ceux restés à l'arrière (figure elle-même saisie d'ambivalence ironique mais finalement stabilisée dans le sérieux; le roman se termine sur une interpellation à ses morts « [...] il me vient un remords d'avoir osé rire de vos peines, comme si j'avais taillé un pipeau dans le bois de vos croix » (p. 377)) – blessé, réformé, cocu, rabroué, dans l'avant-dernier chapitre, Sulphart se raccroche encore un peu à l'« article oublié d'un académicien » parlant d'une dette de reconnaissance à l'endroit des poilus, « Nous sommes débiteurs de toutes les souffrances que nous n'avons pas subies » (p. 366); pas longtemps : jusqu'à ce qu'il se heurte à la logique marchande de la buraliste. *Le voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline faisait plus cruellement grincer l'ironie sur la fausseté des discours, le malentendu s'avérant un jeu de manipulation et de contre-manipulation opposant soldats blessés et ceux de l'arrière. Anselme creuse encore plus le désenchantement; c'est la totalité de son roman qui y est consacré. En permission de leur service militaire en Algérie pour les fêtes du Nouvel An, trois appelés font l'expérience de la dérélition. Le métro n'est pas gratuit pour les combattants; leur uniforme les rend « étranger[s] de passage dans leur ville » (p. 34), les désigne comme cible privilégiée des rabâchages patriotiques d'un vétéran de la Grande Guerre (qui s'était d'abord assuré de s'adresser à des hommes ayant reçu le baptême du feu avant de leur parler). Comment lui répondre autrement que par l'impolitesse ? Que rétorquer à l'abandon (le naufrage du mariage du sergent Lachaume) ? Que rétorquer à la sagesse comptable du bourgeois de gauche (« [...] Cette guerre, bien sûr, ça n'était pas gai, mais les pertes y étaient minimales, à peine 2 000 tués pour 500 000 hommes [...] : 0,4 %. Insignifiant ! » (p. 54)) ? Que rétorquer à la soi-disant ruse dialectique du PCF (« [...] avec cinq cent mille jeunes là-bas, ça va remuer à la longue et on va imposer la paix », p. 128) ? Parfois peut s'articuler, mais « d'une voix étranglée », le constat d'une panne de la pensée politique que les appelés doivent payer le prix fort. Le plus souvent pourtant, leur impuissance ne trouve pour exutoire que le cri sans portée (« À bas la guerre ! À bas la guerre ! À bas la guerre ! », « La quille ! La quille ! La quille ! » hurleront-ils au moment de l'embarquement) ou qu'une figuration dérisoire de leur fraternité d'armes, une monumentalisation de leur paralysie : dans un jardin public où ils sont entrés en sautant par-dessus les grilles, ils se font photographier sur un socle libéré « sans doute par les Allemands, qui avaient dû enlever et fondre, durant l'autre guerre, la précédente statue » (p. 199), érigeant leur propre statue, adoptant les postures qui de l'explorateur scrutant l'horizon, qui de l'amoureux transi agenouillé, « les mains à plat sur le coeur, comme pour une déclaration d'amour dans un opéra-bouffe », qui de l'homme terrassé, couché aux pieds de précédents... Décidément, ils ne sont pas comme le correspondant de presse des délégués de la société pour faire connaître les péripéties de la guerre; délégués, certes, pour se battre, ils n'y acquièrent nullement le droit de parler ni, minimalement, l'aura du conteur. Ce qu'ils trouvent dans cette société c'est, au mieux, l'incompréhension, l'impuissance ou l'affliction muette (de la famille communiste du caporal Valette); au pire, l'indifférence, l'anesthésie consumériste – « En résumé, dit Lachaume, la seule question qu'il nous faut résoudre, c'est de choisir quelle voiture nous achèterons en rentrant. – Oui, dit

Lasteyrie, Aronde ou Dauphine. Toute la question est là. Ils avaient parlé à haute voix, des passants s'étaient retournés, une plaisanterie avait fusé... Le courage manque pour la répéter » (p. 173) –; entre les deux, une seule vraie décision personnelle, celle de la femme qui veut divorcer de Lachaume.

ARTICULATION

Sans pouvoir conclure, il faudrait toutefois articuler ces observations; ce sera fait autour d'une remarque de méthode. Alors que cette période aurait facilement permis d'isoler la production paralittéraire, pourquoi ne pas s'être contenté de sagement décrire les collections bas de gamme des années 1951-1955 – elles ne l'avaient guère été jusque là ? C'est que cette réduction aurait masqué la configuration systémique de la période. Son pivot semble avoir été la promotion romanesque de la figure du correspondant de guerre, de la positivité d'un nouveau héros de l'énonciation – celui qui, délégué par la société, vient lui faire rapport sur l'état d'un conflit, le médiatise, le spectacularise, le fait entrer dans la paradoxale forme médiatique du narrable de l'im-médiateté. Qu'elle ait émané d'une culture ni tout à fait littéraire ni tout à fait paralittéraire ne surprendra pas les lecteurs de *Belphegor*, accoutumés à distinguer et lier littérature populaire et culture médiatique. Rêvant aussi d'im-médiateté (de réponse réflexe du lecteur à un stimulus violent ou sexuel), les collections paralittéraires n'en partagent pas moins avec les belles-lettres une même prédilection pour la rétrospection. Médiatée, la rétrospection fonde justement une pente caractéristique des belles-lettres, leur mise en scène plus ou moins complexe de la narration d'une guerre passée. Mais évidemment pas dans les collections paralittéraires – ce qui ne les empêche nullement de relever elles aussi de l'indirect, du médiat : semblant raconter la Seconde guerre mondiale, elles se consacrent en fait essentiellement à dire la guerre des sexes. Et recourir à ce goût pour la rétrospection pour expliquer la portion relativement congrue dévolue à la Guerre d'Algérie, pourtant la grande affaire militaire immédiate de cette période, serait-ce suffisant ? L'Histoire immédiate alimente le fond de contradictions que la figure du correspondant de guerre était censé neutraliser, fond révélé par des oeuvres ne s'arrêtant plus à la seule positivité d'un nouveau héros de l'énonciation, fond révélé par des oeuvres ne dissimulant plus la fragilité de leur énonciation : pragmatiquement, l'opinion publique peut être indifférente; sémantiquement, la guerre peut s'avérer n'être accessible que par l'entremise d'une paradoxale place vide, dans le passé ou dans le futur – guerre infigurable, peut-être.

REFERENCES

Albes, Marcelin. *Si Ahmed ben cherif, fellagha*, Paris, Debresse, 1962.

Alleg, Henri. *La Question*, Paris, éditions de Minuit, Collection Documents, 1958.

Anselme, Daniel. *La permission*, Paris, Julliard, 1957.

Blaudin de Thé, capitaine Bernard. *Historique des compagnies méharistes. 1902-1952*, Paris, Athanor, 1988 [Alger, 1955].

Boumaza, Béchir, Mustapha Francis, Benaïssa Souami, etc. *La Gangrène*, Paris, les

Éditions de Minuit, 1959.

Bourgeois, Willy. *Opération Zeebrugge*, Verviers, Gérard, Collection Marabout, 1960.

Bourgeois, Willy. *Les Évadés de Pabanga*, Verviers, Gérard, Collection Marabout, 1962.

Buis, général Georges. *La Grotte*, Paris, R. Julliard, 1961.

Chamski, Thadée., *La Harka*, Paris, R. Laffont. 1961.

Céline, Louis-Ferdinand [Louis Destouches]. *Le Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932.

Céline, Louis-Ferdinand. *Féerie pour une autre foisII, Normandie*, Paris, Gallimard, 1954.

Céline, Louis-Ferdinand. *D'un Château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957.

Céline, Louis-Ferdinand. *Nord*, Paris, Gallimard, 1960.

Céline, Louis-Ferdinand. *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969.

Clavel, Maurice. *Le Jardin de Djemila*, Paris, R. Julliard, 1958.

Constanza, Domenica di [Louis Sapin]. *Jeunes filles en armes* (avant-propos : Naples, déc. 1950), Paris, Éditions Jean Froissart, Collection À la page, n°2, 1952.

Constanza, Domenica di. *La Chienne de Buchenwald (Ilse Koch, la chienne de Buchenwald)*, Paris, Éditions Jean Froissart, Collection À la page, n°3, 1952.

Constanza, Domenica di. *Le Destin tragique d'Eva Braun*, Paris, Éditions Jean Froissart, Collection À la page, n°9, 1954.

Dekobra, Maurice [Ernest Maurice Tessier]. *L'Armée rouge est à New York, (La guerre future ?)*, Paris, Les Éditions du Scorpion/Jean D'Halluin éditeur, 1954

Desombre, Stéphane. *Seigneurs des sables*. Paris, Editions Bellenand, 1953.

Dibold, médecin-commandant Hans. *J'étais médecin à Stalingrad*, Paris, Éd. France-Empire, 1955.

Dorgelès, Roland [Roland Lécavelé]. *Les Croix de bois*, Albin Michel, 1919.

Dugas, Guy [éd.] *Algérie : les romans de la guerre*, Paris, Omnibus, 2002 – comprend : Marcel Moussy, "Les mauvais sentiments"; Malek Haddad, "La dernière impression"; Maurice Clavel, "Le jardin de Djemila"; Mohammed Dib, "Qui se souvient de la mer"; Georges Buis, *La grotte*; Albert Bensoussan, "Les Bagnoullis"; Mouloud Mammeri, "L'opium et le bâton".

Dubacq, Jean. *Les Dentelles de la guerre*, Paris, Bernard Grasset éditeur, 1961.

Frison-Roche, Roger. *La Piste oubliée*, Paris, Arthaud, 1951.

- Frison-Roche, Roger. *La Montagne aux écritures*, Paris, Arthaud, 1952.
- Frison-Roche, Roger. *Le Rendez-vous d'Essendilène*, Paris, Arthaud, 1954.
- Grauwin, médecin-commandant Paul. *J'étais médecin à Dien-Bien-Phu*, Paris, Éd. France-Empire, 1956.
- Groussard, Serge. *Un Officier de tradition*, Paris, Gallimard, 1954.
- Helms-Liesenhoff, Karl Heinz. *Butin de guerre*, Paris, Éditions Jean Froissart, coll. À la page, 1951. [rééd. sous le titre *Butin de Gretchen*, Inter Presse, Coll. Feux & flammes, 1969; Presses Pocket, 1976].
- Hougron, Jean. *La Nuit indochinoise*, t. 1 : *Tu récolteras la tempête*, Del Duca/Plon, 1950; t. 2 : *Rage blanche*, Del Duca, 1951; t. 3 : *Soleil au ventre*, Del Duca, 1952; t. 4 : *Mort en fraude*, Del Duca, 1953; t. 5 : *Les portes de l'aventure*, Del Duca, 1954; t. 6 : *Les Asiates*, Del Duca, 1954; t. 7 : *La Terre du barbare*, Del Duca, 1958.
- Hoven, Jacques. *Cao Bang*, Paris, Fleuve noir, Collection Feu, n°131 1970.
- Hoven, Jacques. *Embuscades au Tonkin*, Paris, Fleuve noir, Collection Feu, n°139 1970.
- Lanoux, Armand. *Le commandant Watrin*, Paris, Julliard. 1955.
- Lanoux, Armand. *Quand la mer se retire*, Paris, R. Julliard, 1963.
- Lanoux, Armand. *Le Rendez-vous de Bruges*, Paris, R. Julliard, 1958.
- Lanoux, Armand. *Journal de guerre*, Paris, Club des libraires de France, collection Fiction, n° 66, 1957
- Lartéguy, Jean [Jean Pierre Lucien Osty]. *Les Mercenaires*, Paris, Presses de la Cité, 1960 – initialement paru sous le titre *Le sang sur les collines*, Gallimard, 1954.
- Lartéguy, Jean *Les Centurions*, Paris, Presses de la Cité 1960.
- Lartéguy, Jean. *Les Prétoriens*, Paris, Presses de la Cité, 1961.
- Lartéguy, Jean. *Le Mal jaune*, Paris, Presses de la Cité, 1962 (Presses Pocket, 1962) – initialement paru sous les titres de *La Ville étranglée*, Paris, Julliard, 1955 et *Les Âmes errantes*, Paris, A. Michel, 1956.
- Lartéguy, Jean. *Les Baladins de la Margeride*, Paris, Presses de la Cité, 1962.
- Lataillade, Louis. *Le Groupe Sud*, Paris, Gallimard, 1959.
- Le Rumeur, Guy. *Le Grand méhariste*, introduction de J. Peyré, Berger-Levrault , Paris, 1955.
- Lesage, Roger. *Tout vient du ciel*, Verviers, Gérard, Collection Marabout, 1958.

Lippa, dr Ernest M. *J'étais médecin en Chine rouge*, Paris, Éd. France-Empire, 1955.

Malaparte, Curzio [Kurt Eric Suckert]. *Kaputt*, Paris, Denoël, 1946.

Malaparte, Curzio. *La Peau*, Paris, Denoël, 1949.

Maurienne. *Le Déserteur*, Paris, les Éditions de Minuit, Collection Les Jours et les nuits, 1960 [rééd. Manya, 1991 et Entreprise algérienne de presse, 1992]

Murphy, Audie. *To Hell and Back*, New York, H. Holt, 1949. Trad. *L'Enfer des hommes*, Paris, France-Empire, 1956.

Nemours, Pierre. *Les Vaincus du Péloponèse*, Paris, Fleuve noir, Collection Feu n°56, 1966.

Peyré, Joseph. *Les Quatre Capitaines*, Paris, Flammarion, 1956.

Peyré, Joseph. *De Sable et d'or*, Paris, Flammarion, 1957.

Peyré, Joseph. *Les Lanciers de Jerez* [Suivi d'un Dossier, par Michel Hérubel et Daniel Benedite], Paris, L. Rombaldi, Collection Le Roman dans l'histoire n°6, 1971.

Ponthier, François. *L'Homme de guerre, roman*, Paris, R. Laffont, 1957.

Roques, Georges. *Commando de femmes*, Bruxelles, Thill, sd.

Roy, Jules. *Le Navigateur*, Paris, Gallimard, 1954.

Roy, Jules. *La Femme infidèle*, Paris, Gallimard, 1955. rééd. : *Club de la Femme*, 1962; Presses Pocket, 1969.

Roy, Jules. *Le Fleuve rouge*, Paris, Gallimard, 1957.

Roy, Jules. *Les Belles croisades*, Paris, Gallimard, 1959.

Roy, Jules. *La guerre d'Algérie*, Paris, Julliard, 1960.

Roy, Jules. *Autour du drame*, Paris, Julliard, 1961.

Saint-Loup[Marc Augier]. *La Peau de l'Aurochs*, Paris, Plon, 1954.

Semprun, Jorge. *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963.

Vergès, Jacques et Georges Arnaud [Henri Girard]. *Pour Djamila Bouhired*, Paris, éditions de Minuit, Collection Documents, 1957.

Vidal-Naquet, Pierre *L'Affaire Audin* préface de Laurent Schwartz, Paris, les Éditions de Minuit, 1958.

Vidal-Naquet, Pierre. *La Torture dans la République* Paris, les Éditions de Minuit, 1972.

Vondorff, Karl [Georges Roques]. *Fraulein Elsa*, Paris, Éditions de la Porte Saint-Martin, 1954.

Wiesel, Élie. *La nuit*, préface de François Mauriac, Paris, les Éditions de Minuit, 1958

Wouk, Herman. *Souffle de la guerre et Les Orages de la guerre* 2 vol., trad. J. Rosenthal, Paris, Collection Best-seller, 1972.

Butor, Michel. "Individu et groupe dans le roman", *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard Collection Tel, 1997 [1964]

Frédéric Dard. *Le Cirque Grancher*, Lyon, Éditions de Savoie, 1947.

Ducos, François. "Aujourd'hui on expose : Jef De Wulf", *Le Rocambole*, n°11, été 2000.

Hoggart, Richard. *La culture du pauvre, études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. F. Garcias, J.-C. Garcias et J.-C. Passeron, Paris, les Éditions de Minuit, Collection Le sens commun, 1970 [1957.]

Knightley, Philip. *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker from the Crimea to Vietnam*, London, Andre Deutsch, 1975. [rééd. remaniée et complétée : *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker from the Crimea to Kosovo*, London, Prior, 2000]

Montaut, Annie. *L'Ambiguïté de la subversion formelle chez Céline : approche sémio-stylistique de D'un château l'autre, Nord et Rigodon*, thèse de PhD, Kingston, Queen's University, 1981.

Soulard, Claude. *Sexy... ce roman noir*, s. l., Éditions Déesse, 1976.

Turpin, Pierre. "Du 'Moulin noir' à 'Déetective pocket', les curieuses collections des Éditions Baudelaire", *Encrage* n°14, juillet/août 1987.

NOTES

¹  La recherche dont cet article est issu a été rendue possible par une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Elle constitue une partie d'un essai à paraître qui non seulement élargira l'empan chronologique des oeuvres examinées mais placera le corpus de romans en regard de la production cinématographique et bédéistique.

²  Version romanesque et populaire chez les frères Offenstadt avec la collection Les Romans militaires. Aventures sentimentales et héroïques [retitrée Aventures de guerre et d'amour] à partir de 1896; version historiographique et bourgeoise chez H. Gautier avec la Bibliothèque de souvenirs et récits militaires à partir de 1897.

³  Heureuse expression due à François Ducos (2000). Sur les embrouilles éditoriales de Dermée, on consultera aussi Pierre Turpin (1987).

- 4  11 titres entre 1951 et 1953. Y appartiennent aussi, suite à la faillite de Dermée en 1951 qui le contraint à un relatif anonymat, Armand Fleury, Globe, Faucon noir, Dernière chance, L'élan, etc.
- 5  Avec des titres allant de *Gretchen's* (s. d.) à *Gretchens et SS* (1973). L'invention romanesque se tenait d'ailleurs à la hauteur de l'originalité de ces titres.
- 6  Cette fois-ci, l'expression est d'un témoin, Frédéric Dard (1947).
- 7  Fils de l'humoriste lyonnais Marcel E. Grancher, premier éditeur de Frédéric Dard et animateur de Champs Fleuris/Vinay, Lutécia, éditions de la Pensée nouvelle, puis de la Pensée moderne avec sa demi-douzaine de collections, Flamme d'or, André Jaeger, etc.
- 8  Nous sommes ici dans le royaume du pseudo.
- 9  À ce propos, cf. Claude Soulard (1976).
- 10  Communication personnelle de Pierre Turpin.
- 11  Pascal Fouché (1998, p. 591).
- 12  Wilhelm Ritter, Carol Sidmark, Hans Rotlich, Ehrard von Sprecher et Karl Otto Liebenfeld.
- 13  Manuel de Asua, Maximiliano Rojas (3 titres) – le n°22, annoncé mais jamais paru aurait été signé Andrés Moreno Guzman.
- 14  Gérald G. Daugler, Lloyd Steen et Mick O'Brien.
- 15  Domenica di Constanza : *Jeunes filles en armes* (1952), *La chienne de Buchenwald* (1952) et *Le destin tragique d'Eva Braun* (1954).
- 16  J. R. de Troot, Geza Radvanu, Dragos Dumitro, Pierre Serguïev.
- 17  Grâce à la sagacité de Pierre Turpin, presque tous ont été identifiés; ajoutons que B. Lafrantier, censément traducteur du roumain, est peut-être l'auteur du roman signé Dumitro.
- 18  Club des libraires de France, collection Fiction, n° 66, 1957.
- 19  « Un ancien para-dispatcher raconte ici au jour le jour ses missions [...] »

- 20  « Au Capitaine Die et à mes anciens camarades de la Compagnie de Ravitaillement de l'Air. R. L. S. »
- 21  Comme les exemples de balisage des terrains de parachutage p. 32.
- 22  Respectivement, pour les trois titres mentionnés : "Parachutistes et parachutes", "St Georges Day" et "L'Indonésie n'est plus l'antique royaume des épices".
- 23  Sur cette ambiguïté formelle du style de Céline, cf. Annie Montaut (1981).
- 24  Que le narrateur ait été le médecin ne relève pas du seul cliché – à l'intellectuel d'écrire le livre –; l'auteur avait lui-même combattu durant la Seconde guerre mondiale et était médecin à l'Organisation Mondiale de la Santé. Par ailleurs, il devait publier une biographie d'Abd El-Kader.
- 25  À Paris, au Théâtre en Rond. Le texte, rédigé en 1953 avait initialement paru chez Gallimard en 1953 et sera réédité en 1961 dans *Paris-Théâtre*, no 173.
- 26  Je cite la réédition dans l'anthologie *Algérie, Les romans de la guerre* (1990). Guy Dugas y a retenu des romans redonnant la parole aux différentes communautés impliquées et à de plusieurs sensibilités politiques : Clavel l'intellectuel et Buis le général, Marcel Moussy le colon (*Les mauvais sentiments* (1955)), Mohammed Dib le communiste (*Qui se souvient de la mer* (1962)), Malek Haddad le FLN (*La dernière impression* (1958)), Albert Ben Soussan le Juif (*Les Bagnoullis* (1965)), Mouloud Mammeri le Berbère (*L'opium et le bâton* (1965)).
- 27  Pédagogue initié à la mystique musulmane, il avait contribué à fonder l'École des Lettres de Beyrouth; ami de Louis Massignon et Max Jacob, il devait interpréter Michaux, Schéhadé, Jabès...
- 28  Selon Philip Knightley (1975), depuis la guerre de Crimée en 1854 et le correspondant du *Times* de Londres, William Howard Russell.
- 29  Pour des études particulières, cf. *Le temps des médias*, n°4 (2005), numéro consacré au journalisme de guerre, à "Dire et montrer la guerre, autrement".
- 30  Marcel Picard, André Blanchet, Serge Bromberger, Philippe Daudy, Jean-Marie de Prémonville et Henri de Turenne, Jean Lartéguy.
- 31  Et sa suite, les douze histoires constituant *La peau* (1949) ou l'abjection de la libération à Naples.
- 32  Visiblement plus acceptable pour la culture médiatique que le journaliste

torturé de Clavel.

33  *La ville étranglée* (1955) et *Les âmes errantes* (1956).

34  Plus tard, vers la fin de la période des grandes collections paralittéraires, Lartéguy explorera dans sa trilogie *Les naufragés du soleil* une nouvelle variation sur la figure équivoque de celui qui cherche à savoir, placé entre les belligérants : non plus le journaliste-baroudeur ni le journaliste-sage mais l'aventurier blasé, secrètement blessé, cherchant une cause dans laquelle devenir grand, finissant en agent secret ou dandy politique.

35  Respectivement du médecin-commandant Hans Dibold, du docteur Ernest M. Lippa, du médecin-commandant Grauwin.

36  La majorité : sur 19 titres de guerre, 12 sont des traductions, surtout de l'anglais.

37  Comme *Les vaincus du Péloponèse* (1966) de Pierre Nemours ou *Cao Bang* (1970) et *Embuscades au Tonkin* (1970) de Jacques Hoven...

38  D'un côté, notamment, le procès truqué de Hammèche, accusé du meurtre d'ouvriers agricoles; la rencontre de jadis entre le journaliste et Messali Hadj; la visite à El-Biar où les militaires, qui avaient lu ses articles « sans parti pris », l'attendaient, visite dont il se tire pourtant indemne grâce à une photographie le montrant en compagnie d'un gradé, ami de la famille; la filature déjouée, dans la Casbah; la tentative auprès des autorités françaises en faveur des indépendantistes algériens; l'hébergement de Maurice et de ses deux amis, qui ne préviendra toutefois pas son assassinat, etc. De l'autre, l'enterrement de Marc et la rencontre du narrateur avec la fille de cet ancien compagnon de Résistance; la visite à Sète, ville natale de narrateur; la recherche de Djemila : à Cerbère, d'où elle a disparu, en Oranie, où le narrateur la retrouve, chef de résistance et sans sa raison, etc.

39  « J'ai déjà eu de ces bonheurs dans ma vie, mais si passagers : quelques pas, la descente d'un escalier, trois tours avec un être soulevé à bout de bras... Ici, voici dix minutes qu'à toute allure, seul, escaladant, dévalant, virant sur l'aile, je ratisse, je peigne la ville européenne : elle n'a jamais eu telle toilette de nuit ! Les demi-tours, les arrêts, les faux départs, les reculs et les accélérations des rares passants m'enchantent : suis-je poursuivant, poursuivi, faut-il me poursuivre, aider les poursuivants, leur nuire, fuir, se blottir ? Ils butent sur moi, s'empêtrent, grincent, repartent, raidis comme un paraphe qui accroche un grain de poussière; je dribble je ne sais quoi, l'esprit à vif, sans délire : si les trois femmes ont dépassé la Grand-Place, à moins de monter au Gouvernement Général – pour quoi faire ? – elles ont pris la rue Michelet ou la rue Pasteur; je prends l'une, l'escalier, l'autre, une rampe, l'autre, je monte, je descends, je tourne, et dans l'ensemble je monte : de rue en rue et de rocade en rocade, j'aurai tout vu. Tout chavire : je sens sécher les os, durcir les nerfs, les yeux se casser, mais je vois, je vois encore, malgré le chaos des choses. J'irai. Des lampadaires tournent, des voiles tombent, cloches d'hypnoses

et cahotantes cagoules, une corde me serre au cou et au coeur, j'étouffe, je ne peux pas m'interrompre, je vais, je vois toujours tout; je m'avise que je suis pris dans des phares et les élude en jouant des sens interdits et des escaliers. Je crois que je débouche encore rue Michelet. Oui, quelques marches encore. Je grimpe. J'y suis. Mais je n'en peux plus.

Je m'arrête, vacille, penche la tête, puis, je ne sais pourquoi, la soulève... » (p. 262-263).

40  En deux mois.