

Violence et sacrifice dans les récits de guerre de Blaise Cendrars et de Curzio Malaparte

Thèse de doctorat
de Lara Pasquini Perrott

Études romanes – *Romanistik*
Université Heinrich Heine de Düsseldorf

Directrice de thèse
Prof. Dr. Ursula Hennigfeld

Co-directeur de thèse
Prof. Dr. Thomas Klinkert

Düsseldorf, février 2026

À mes parents,

Les paroles nobles, qui enflamment, on nous les a lues. Ce matin.

Elles s'envolaient, bulles irisées, des lèvres de nos maîtres aux képis étoilés, paroles à la fière scansion, paroles enfiévrées et rebelles, mais paroles de mort,

chanson, chansonnette
sifflotée sur nos têtes.

La belle mort ?

Tu n'as vu que souffrance et plaies remplies de pus, que gueules bousillées et viscères et rebuts.

Cependant...

Cependant et presque à l'unisson déferle notre accord :
général, nous voilà !

Notre marche reprend.

Jean-Claude Thiriet-Martel, *Égrener ces jours*

Remerciements

Je souhaite remercier tout particulièrement ma directrice de thèse Mme Prof. Dr. Ursula Hennigfeld pour son attentive supervision et son aide constante tout au long de la rédaction de ce travail.

Je suis également très reconnaissante envers mon codirecteur Mr Prof. Dr. Thomas Klinkert, ainsi qu'envers Mr Dr. Jean-Claude Thiriet, Mr Prof. Dr. Raoul Bruni, Mr Prof. Dr. Frank Leinen, Alice Girin, Charlotte de Gail, Gaspard Douin Cavard et Zsazsa Jabbari pour leurs précieux conseils et relectures.

Enfin, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mes parents pour leur amour, leur tendresse et leur soutien incommensurables et à mon collègue et ami Marek Dirks avec lequel j'ai eu le plaisir de partager mon parcours doctoral.

Table des matières

1. Introduction	1
1.1 Sujet et état de la recherche	1
1.2 Questions de recherche	5
1.3 Fondements théoriques	7
1.4 Corpus et méthode	9
2. Comment écrire la Première Guerre mondiale ?	13
2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre	13
2.2 Langages du sacrifice	29
2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale	29
2.2.2 Le sacrifice dans la littérature française et italienne de la Première Guerre mondiale	37
2.2.3 Le sacrifice selon René Girard	49
3. Blaise Cendrars et Curzio Malaparte	60
3.1 L'expérience de la Première Guerre mondiale de Blaise Cendrars et de Kurt Erich Suckert	60
3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915)	60
3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918)	66
3.2 La rencontre et l'amitié : lettres, dédicaces, intertextes	72
4. Violences corporelles et psychiques	84
4.1 Les meurtres	84
4.1.1 <i>J'ai tué</i> (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur	84
4.1.2 La mort de Nazzareno Jacoboni dans <i>Mamma Marcia</i> (1959) de Curzio Malaparte	106
4.1.3 L'attentat de Sarajevo raconté par Blaise Cendrars – <i>Serajevo</i> (1955)	122
4.2 Les blessures et les traumatismes	145
4.2.1 <i>J'ai saigné</i> (1938) de Blaise Cendrars et <i>Giugno malato</i> (1937) de Curzio Malaparte : deux nouvelles de la blessure	145
4.2.2 Peur et névrose de guerre <i>Dans le silence de la nuit</i> (1945) de Blaise Cendrars	172
5. Sacrifice et boucs émissaires	185
5.1 Le double visage du sacrifice dans <i>Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti</i> (1921-1923) de Curzio Malaparte	185
5.2 Le mécanisme du bouc émissaire dans la nouvelle <i>La Maddalena di Carlsbourg</i> (1931) de Curzio Malaparte	199
5.3 Antenore, victime émissaire, dans la nouvelle <i>Salutami Livorno</i> (1937) de Curzio Malaparte	215
5.4 Le sacrifice des martyrs-démons dans <i>La Main Coupée</i> (1946) de Blaise Cendrars	229
6. Conclusion	266
6.1 Comment écrire la Première Guerre mondiale ?	266
6.2 Blaise Cendrars et Curzio Malaparte	268
6.3 Résultats de l'analyse littéraire	270
Bibliographie	277

1. Introduction

1.1 Sujet et état de la recherche

L'objectif de cette thèse de doctorat est d'analyser les œuvres de Blaise Cendrars (1887-1961), auteur suisse francophone, et de Curzio Malaparte (1898-1957), auteur italien, qui traitent de la Première Guerre mondiale¹. Les deux écrivains partagent une expérience personnelle de cette guerre : ils ont tous deux été soldats volontaires et ont tous deux été blessés². Cendrars a perdu sa main d'écriture et Malaparte a souffert toute sa vie des conséquences d'une grave intoxication au gaz de l'ypérite³. Marqués par l'expérience traumatique du front, ils témoignent de leurs souvenirs presque jusqu'à la fin de leur vie. Ainsi, après l'enthousiasme initial de leur engagement, ils rentrent du front, invalides de guerre et décorés de médailles, mais profondément déçus par l'extrême violence du conflit⁴.

Il n'existe à ce jour aucune monographie qui compare les deux auteurs et leur production littéraire sur l'expérience de la Première Guerre mondiale. Les quelques textes qui mentionnent les deux écrivains se concentrent principalement sur leurs affinités biographiques et leur estime réciproque. Le rapport entre Cendrars et Malaparte est brièvement mentionné dans le volume collectif *Omaggio a Blaise Cendrars* (1961) dirigé par Guy Tosi, dans le livre *Malaparte come me* (1980) d'Orfeo Tamburi et dans les biographies de Curzio Malaparte écrites par Giordano Bruno Guerri (1980) et Maurizio Serra (2012)⁵. Anne-Marie Jaton a étudié les chapitres consacrés à Naples dans le livre *Bourlinguer* (1948) de Blaise Cendrars, en les comparant avec *La Pelle* (1949) de Curzio Malaparte dans ses deux articles parus en 1994 et 1995⁶. L'article de Luisa Montrosset (2008) évoque également les affinités

¹ Blaise Cendrars a obtenu la nationalité française après son engagement dans la Première Guerre mondiale en 1916. Il peut donc également être considéré comme un écrivain français. Cf. mon sous-chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915).

² Cf. mes sous-chapitres 3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915) ; 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. « Cendrars et Malaparte ». 1961. Dans : Tosi, Guy (éd.). *Omaggio a Blaise Cendrars*. Roma : De Luca Editore, p. 22 ; Tamburi, Orfeo. 1980. *Malaparte come me : seguito da Malaparte scritto e Malaparte lettere*. Milano : Editoria nuova ; Guerri, Giordano Bruno. 1980. *L'arcitaliano vita di Curzio Malaparte*. Milano : Bompiani, p. 230 ; Serra, Maurizio. 2012. *Malaparte, vies et légendes*. Paris : Perrin, p. 13, 153, 453, 491, 592, 633, 754 ; mon chapitre 3.2 La rencontre et l'amitié : lettres, dédicaces, intertextes.

⁶ Cf. Jaton, Anne-Marie. 1994. « Blaise Cendrars < Napolitain d'occasion > ». Dans : Scelfo, Maria Luisa (éd.). *La question de l'écriture, l'écriture en question*. Atti del convegno italo-svizzero. Catania :

biographiques entre les deux auteurs et rapporte deux documents autographiés par Malaparte (une lettre et une carte postale) adressés à Cendrars, trouvés dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses à Berne, qui attestent leur amitié⁷.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'état de la recherche, les spécialistes qui ont traité les œuvres de Blaise Cendrars sont nombreux⁸. Parmi eux, je cite notamment Marie-Paule Berranger (2007), Jay Bochner (1978), Myriam Boucharenc (2006, 2022), Yvette Bozon-Scalzitti (1977), Rino Cortiana (2010), Jean-Carlo Flückiger (1977), Claude Leroy (1996), Christine Le Quellec Cottier (2004, 2019) et Jochen Mecke (2014, 2019, 2021)⁹. En 1995, Leroy a dirigé le volume collectif, entièrement

C.U.E.C.M., p. 79-94 ; Jaton, Anne-Marie. 1995. « Le mythe de Naples ». Dans : Leroy, Claude ; Flückiger, Jean-Carlo (éds.). *Cendrars le bouurlingueur des deux rives*. Paris : Armand Colin, p. 213-222.

⁷ Cf. Montrosset, Luisa. 2008. « Suckert-Sauser, variazioni pseudonimiche. Presentazione di due documenti autografi malapartiani ritrovati negli archivi cendrarsiani ». Dans : Grassi, Martina (éd.). « *La bourse des idées du monde* » : *Malaparte e la Francia*. Firenze : Olschki, p. 49-65. Pour approfondir les rapports entre Malaparte et d'autres écrivains et intellectuels français, je renvoie à la thèse de doctorat de Thiriet, Jean-Claude. 1992. *Curzio Malaparte et la France : un dialogue passionné*. Thèse de doctorat. Université Toulouse 2. Consultable à la Bibliothèque Universitaire Centrale (BUC Mirail).

⁸ Il existe deux associations de recherche dédiées à Blaise Cendrars. L'« Association Internationale Blaise Cendrars » (AIBC), fondée en 1978, a pour objectif de promouvoir et valoriser l'œuvre de l'écrivain. Pour ce faire, elle a organisé diverses manifestations culturelles, telles que des colloques, des conférences, de nombreuses publications, des spectacles, des rencontres, des lectures et des expositions. À partir d'un colloque inaugural en 1981, un groupe de recherche intitulé « Études et travaux » sur Cendrars a organisé chaque année des journées d'études ou des colloques, dont les actes ont toujours été publiés, renouvelant ainsi l'état de la recherche sur l'auteur. Depuis 1984, une seconde association, le « Centre d'Études Blaise Cendrars » (CEBC), a été fondée et publie les inédits et documents appartenant au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses à Berne. Des activités de recherche sur Cendrars ont eu lieu récemment. En 2018, un séminaire mensuel intitulé « Cendrars et l'édition » a été lancé à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de Paris. De plus, une journée lui a été consacrée le 10 juillet 2019 à la Sorbonne, dans le cadre du Congrès de l'Association internationale de littérature française (AIEF). Par ailleurs, l'AIBC a joué un rôle déterminant dans l'édition critique des œuvres de Cendrars. Tout d'abord, les *Œuvres complètes* ont été recueillies chez Denoël dans les quinze volumes de la collection « Tout autour d'aujourd'hui » (2001-2006). Ensuite, les *Œuvres autobiographiques complètes* (2013) et les *Œuvres poétiques et romanesques complètes* (2017) ont été intégrées dans la « Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard. Enfin, différentes revues ont été dirigées et publiées par les deux associations (CEBC et AIBC) : la revue *Constellation Cendrars* (8 numéros), la revue *Continent Cendrars* (15 numéros), la revue *Feuilles de route* (éditée par l'AIBC entre 1979 et 2016, 54 numéros) et la revue *Cahiers Blaise Cendrars* (12 numéros). Cf. « Deux associations ». Disponible en ligne à l'adresse : <https://constellation-cendrars.ch/deux-associations/> [02.01.2026]

⁹ Cendrars, Blaise. 2007. *Du monde entier au cœur du monde*. Commenté par Marie-Paule Berranger. Paris : Gallimard ; Bochner, Jay. 1978. *Blaise Cendrars. Discovery and Recreation*. Toronto : University of Toronto Press ; Bozon-Scalzitti, Yvette. 1977. *Cendrars ou la passion de l'écriture*. Lausanne, Paris : l'Âge d'homme ; Cendrars, Blaise. 2006 [1940]. « Chez l'armée anglaise ». Dans : Boucharenc, Myriam (éd.). *Panorama de la pègre*. Paris : Denoël ; Boucharenc, Myriam. 2022. *L'écrivain et la publicité : histoire d'une tentation*. Ceyzérieu : Champ Vallon ; Flückiger, Jean-Carlo. 1977. *Au cœur du texte essai sur Blaise Cendrars*. Neuchâtel : À la Baconnière ; Leroy, Claude. 1996. *La main de Cendrars*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion ; Cortiana, Rino. 2010. *Attorno alla poesia di Cendrars : simbolismo, modernità e avanguardia*. Venezia : Studio LT2 ; Le Quellec Cottier, Christine. 2004. *Devenir Cendrars*. Paris : Champion ; Le Quellec Cottier, Christine. 2019. *Blaise Cendrars : un homme en partance*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes ; Mecke, Jochen. 2014. « L'éthique d'une esthétique agonale. La représentation du conflit franco-allemand de la grande guerre chez Blaise Cendrars ». Dans : *Feuilles de route*. No. 52, p. 105-

dédié à la guerre dans l'œuvre de Cendrars, intitulé *Blaise Cendrars et la guerre*¹⁰. Dans ce volume, l'expérience de la guerre dans les œuvres de Cendrars, en particulier dans le récit *J'ai tué* (1918) et le livre *La Main coupée* (1946), est analysée en privilégiant une perspective historique, sans s'attarder particulièrement sur l'esthétique du récit de guerre¹¹. Par ailleurs, des études plus récentes se sont intéressées au thème de la guerre dans l'œuvre de Cendrars. Laurence Campa (2010) a analysé le poème *La Guerre au Luxembourg* (1916) et le récit *J'ai tué* (1918) dans une perspective historico-littéraire¹². Elisabetta Carta, dans le deuxième chapitre de sa thèse de doctorat publiée sous le titre *Cicatrici della memoria : Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra : Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars* (2010), examine *La Main coupée* (1946) de Cendrars, en privilégiant une approche philosophico-littéraire¹³. Laurent Tatu et Julien Bogousslavsky (2015) étudient les œuvres de Cendrars relatives à la Première Guerre mondiale dans une perspective historique et psychiatrique¹⁴. De plus, l'article de Lemmonier-Delpy (2019) montre dans quelle mesure ce conflit est crucial pour comprendre *L'Homme foudroyé* (1945) de Cendrars¹⁵. Enfin, en 2006, le numéro douze de la revue *Continent Cendrars* a exploré dans diverses œuvres de Cendrars la représentation de la violence et du sacré¹⁶.

Curzio Malaparte, après sa mort, a été éclipsé par d'importants écrivains italiens (Alberto Moravia, Indro Montanelli, Leo Longanesi) au point d'être considéré pendant un certain temps comme un auteur mineur¹⁷. Il était également peu présent

127 ; Mecke, Jochen. 2019. « Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit ». Dans : Mecke, Jochen ; Hertrampf, Marina Ortrud (éds.). *Ästhetiken des Schreckens der erste Weltkrieg in Literatur und Film. Esthétiques de l'horreur : la Grande Guerre dans la littérature et le cinéma*. München : AVM.edition, p. 37-58 ; Mecke, Jochen. 2021. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique ». Dans : Mecke, Jochen ; Schoentjes, Pierre (éds.). *Esthétique de la guerre - éthique de la paix : un siècle de littérature sur la Grande Guerre*. Paris : Classiques Garnier, p. 21-51.

¹⁰ Voir Leroy, Claude (éd.). 1995. *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin.

¹¹ Cf. *Ibid.*

¹² Cf. Campa, Laurence. 2010. *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*. Paris : Éditions Classiques Garnier, p. 51-62.

¹³ Cf. Carta, Elisabetta. 2010. *Cicatrici della memoria : identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra : Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*. Pisa : Ed. ETS.

¹⁴ Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. 2015. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*. Préface de Christine Le Quellec Cottier. Paris : Éditions Imago.

¹⁵ Cf. Lemmonier-Delpy, Marie-Françoise. 2019. « La guerre dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : Berranger, Marie-Paule ; Boucharenc, Myriam (éds.). *SELF XX-XXI. Journée d'agrégation « Cendrars »*. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, p. 1-15. Disponible en ligne à l'adresse : <https://self.hypotheses.org/files/2019/10/Lemmonier-Delpy-Cendrarset-la-guerre.pdf> [14.01.2026].

¹⁶ Cf. « Violence et sacré ». 2006. *Continent Cendrars*. No. 12. Paris : Classiques Garnier.

¹⁷ Cf. Grana, Gianni. 1991. « Malaparte, la critica, il pregiudizio : confutazioni e rettifiche ». Dans : Grana, Gianni (éd.). *Malaparte scrittore d'Europa*. Atti del Convegno Prato 1987. Prato : Marzorati Editore, p. 161-177.

dans les manuels universitaires d'études littéraires italiennes¹⁸. Les premiers biographes de Malaparte en Italie sont Franco Vegliani (1958) et Gianni Grana (1961)¹⁹. Ce dernier a organisé le premier colloque en l'honneur de l'auteur à Prato en 1987²⁰. Ensuite, Luigi Martellini fut un expert et un éditeur de l'œuvre de Malaparte²¹.

En réalité, l'étude critique de l'œuvre de Malaparte a d'abord été plus répandue à l'étranger, notamment en France, qu'en Italie²². En 2009, l'écrivain Milan Kundera, naturalisé français, a consacré le dernier chapitre de son essai *Une rencontre au roman La Pelle* de Malaparte²³. Plus récemment, en 2017, Aurélie Manzano a publié sa thèse de doctorat consacrée à l'œuvre de Malaparte, intitulée *Dans le bouillonnement de la création : le monde mis en scène par Curzio Malaparte (1898-1957)*²⁴. En 2018, le *Cahier Curzio Malaparte* (Éditions de l'Herne), édité par Maria Pia de Paulis, professeure de littérature italienne à l'université Paris III – Sorbonne Nouvelle, a été publié²⁵. En Allemagne, on retrouve également des études consacrées à l'auteur italien comme par exemple : les deux articles d'Ursula Link-Heer (1989, 1993), l'ouvrage collectif *Curzio Malaparte ein politischer Schriftsteller* dirigé par Torsten Liesegang (2011) et les monographies d'Astrid Arndt (2005), de Sabine Witt (2008) et de Daniela Kirschstein (2014)²⁶.

Cependant, Malaparte a regagné l'attention de la critique italienne depuis

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. Vegliani, Franco. 1957. *Malaparte*. Milano-Venezia : Edizioni Daria Guarnati ; Grana, Gianni. 1961. *Curzio Malaparte*. Milano : Marzorati Editore.

²⁰ Grana, Gianni (éd.). *Malaparte scrittore d'Europa*, *op.cit.*

²¹ Cf. Martellini, Luigi. 1981. *Invito alla lettura di Curzio Malaparte*. Milano : Mursia. Par contre, Enrico Falqui était le principal éditeur des œuvres de Malaparte durant sa vie.

²² Parmi les premiers chercheurs de Malaparte en France je cite Jean-Claude Thiriet, Michèle Coury, Emmanuel Mattiato. Cf. Thiriet, Jean-Claude, *op.cit.* ; Coury, Michèle. 1996. « Crucifixions en triptyques ». Dans : *Mélanges offerts à Mario Fusco. Chroniques italiennes*. No. 3/4, p. 109-125 ; Mattiato, Emmanuel. 2003. *Les écrivains-journalistes du « Corriere della Sera » durant la Seconde Guerre mondiale : Curzio Malaparte, Dino Buzzati, Orio Vergani, Virgilio Lilli et Indro Montanelli*. Thèse de doctorat d'italien. Université Paris X – Nanterre. Consultable à la Bibliothèque Universitaire de Paris Nanterre.

²³ Cf. Kundera, Milan. 2009. *Une rencontre*. Paris : Gallimard, p. 179-204.

²⁴ Cf. Manzano, Aurélie. 2017. *Dans le bouillonnement de la création : le monde mis en scène par Curzio Malaparte (1898-1957)*. Paris : PUPS.

²⁵ Cf. De Paulis, Maria Pia (éd.). 2018. *Cahier Curzio Malaparte*. Paris : Éditions de l'Herne.

²⁶ Link-Heer, Ursula. 1989. « Versuch über das Makabre ». Dans : *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Vol. 19. No. 75. Weltkriege im Literatur und Film, p. 96 -116 ; Link-Heer, Ursula. 1993. « Versuch über das Makabre. Bilder vor und nach Auschwitz ». Dans : Köppen, Manuel (éd.). *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin : Schmidt, p. 83-112 ; Liesegang, Torsten (éd.). 2011. *Curzio Malaparte : Ein politischer Schriftsteller*. Würzburg : Königshausen & Neumann ; Arndt, Astrid. 2005. *Ungeheure Größen : Malaparte – Céline – Benn : Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*. Tübingen : Niemeyer ; Witt, Sabine. 2008. *Curzio Malaparte (1898-1957): Autobiographisches Erzählen zwischen Realität und Fiktion*. Frankfurt am Main : Lang ; Kirschstein, Daniela. 2014. *Writing War : Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg : Königshausen & Neumann.

2020, grâce à des colloques et études récentes²⁷. Par ailleurs, des spécialistes ont étudié la Première Guerre mondiale dans les œuvres de Malaparte comme l'historien Mario Isnenghi (1970), l'historien de la littérature Marino Biondi (2000 ; 2002), l'historien Paolo Giacomel (2003), la sociologue Maria Stella Barberi (2018), les professeurs universitaires de littérature italienne Emmanuel Mattiato (2017) et Maria Pia De Paulis (2019) et le chercheur Paolo Pizzimento (2017, 2022, 2024)²⁸.

1.2 Questions de recherche

Au vu de l'état actuel de la recherche, cette thèse vise à mettre en lumière la représentation esthétique de l'expérience traumatique de la Première Guerre mondiale dans les œuvres de Blaise Cendrars et de Curzio Malaparte.

Ma thèse se structure autour de plusieurs axes de recherche. Elle débute par un chapitre théorique consacré à l'étude des différentes formes d'écriture de la Première Guerre mondiale. Elle se penche ensuite sur l'expérience combattante de deux

²⁷ Je me réfère aux colloques qui ont eu lieu à l'université de Tourin et à la Bibliothèque di via Senato à Milan. Cf. Baglivo, Beatrice ; Mattiato, Emmanuel ; Meazzi, Barbara (éds.). 2020. *Atti del Convegno Curzio Malaparte e la ricerca di un'identità europea Torino 2019*. Chambéry : Presses de l'Université Savoie Mont Blanc ; Giacobbe, Carla Maria ; Oneta, Federico (éds.). 2022. *Malaparte e la Russia. Atti del convegno Milano 26 novembre 2021*. Milano : Luni Editrice. En 2020, un colloque international sur Malaparte s'est tenu à l'université de Varsovie et en 2021, un colloque international a été organisé par l'université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Cf. Bruni, Raoul ; Masi, Leonardo ; Ślarzyńska, Małgorzata (éds.). 2020. *Il Volga nasce in Europa. Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*. Varsavia : Wydawnictwo Naukowe UKSW ; De Paulis, Maria Pia (éd.). 2022. *Curzio Malaparte e la cultura europea. Cartografia dei palinsesti letterari*. Firenze : Franco Cesati Editore. En ce qui concerne les études récentes voir l'essai de Baldasso, Franco. 2019. *Curzio Malaparte e la letteratura crudele, Kaputt, La pelle e la caduta della civiltà europea*. Roma : Carocci. En mars 2025, Luigi Martellini a publié une biographie volumineuse (1196 pages au total) qui retrace les œuvres de Curzio Malaparte. Voir Martellini, Luigi. 2025. *Curzio Malaparte. L'Opera*. Pisa : Editore ETS.

²⁸ Cf. Isnenghi, Mario. 1997 [1970]. *Il mito della grande guerra*. Bologna : Il Mulino ; Biondi, Marino. 2000. « Malaparte e le guerre del Novecento ». Dans : Barilli, Renato ; Baroncelli, Vittoria (éds.). *Curzio Malaparte il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*. Napoli : CUEN, p. 223-283 ; Biondi, Marino. 2002. « Polemos. Le guerre di Malaparte ». Dans : *Scrittori e miti totalitari : Malaparte, Pratolini, Silone*. Firenze : Edizioni Polistampa, p. 12-56 ; Giacomel, Paolo. 2003. *Tu col cannone, io col fucile. Alessandro Suckert e Curzio Malaparte nella Grande Guerra*. Udine : Gaspari Editore ; Barberi, Maria Stella. 2018. « Caporetto proibita. Fanti e santi nell'opera di Curzio Malaparte ». Dans : Barberi, Maria Stella ; Fornari, Giuseppe (éds.). *Il riscatto dei fanti. Caporetto tra letteratura, storia e memorialistica*. Roma : Gangemi Editore, p. 23-70 ; Mattiato, Emmanuel. 2017. « Viva Caporetto ! et le mythe malapartien des origines : résonances de Marinetti, Gobetti et Emerson (1921-1923) ». Dans : *Cahiers d'études italiennes* [En ligne]. Vol. 24, p. 1-32. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/3329> [10.01.2026] ; De Paulis, Maria Pia. 2019. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*. Firenze : Franco Cesati ; Pizzimento, Paolo. 2017. « Curzio Malaparte, scrittore in guerra ». Dans : *Le forme e la storia*. Vol. 10. No. 2, p. 175-196 ; Pizzimento, Paolo. 2022. « Una coerenza di Malaparte : Kurt Erich Suckert, Caporetto e l'umanità umanata ». Dans : *Magisterium. Rivista di filosofia, letteratura e arti*. No. 1, p. 193-201 ; Pizzimento, Paolo. 2024. *Jünger e Malaparte negli anni Venti. Rappresentazioni e interpretazioni della Grande Guerra*. Acireale-Roma : Bonanno Editore. Une étude historique qui traite également de la guerre chez Malaparte, en particulier de la Seconde Guerre mondiale, est la suivante : Laforgia, Enzo Rosario. 2011. *Malaparte scrittore di guerra*. Firenze : Vallecchi.

écrivains, en examinant également leur rapport d'amitié et d'estime littéraire. Enfin, deux chapitres sont consacrés à l'analyse approfondie de dix œuvres littéraires de ces auteurs. Les principales questions de recherche sont les suivantes : 1. Comment les œuvres littéraires de deux auteurs décrivent-elles et critiquent-elles les conséquences de la violence engendrée par la machine de guerre ? 2. Quelle est la fonction de l'esthétique de ces textes et dans quelle mesure permet-elle de dénoncer l'atrocité de la guerre afin d'avertir les nouvelles générations et de les sensibiliser à la violence du passé ? 3. Comment la symbolique du sacrifice des soldats devient-elle un moyen pour critiquer la propagande du conflit qui a justifié leur mort ?

Ces questions conduisent à la formulation de trois thèses. Dans la première, je soutiens que les œuvres des deux auteurs que j'analyse peuvent être considérées comme des « témoignages littéraires », selon la définition de Michael Riffaterre²⁹. La « littérarité³⁰ » de ces textes joue un rôle essentiel dans la sensibilisation du lecteur à la violence de la machine de guerre. Dans la deuxième thèse, je développe l'idée que l'esthétique des récits de guerre des deux écrivains présente une rhétorique antimilitariste et antihéroïque qui s'appuie sur différents procédés stylistiques pour lutter contre la normalisation de la guerre. La troisième thèse porte sur la symbolique du sacrifice qui se déploie dans les œuvres analysées. Le sacrifice des soldats est souvent évoqué par le recours aux intertextes mythiques et bibliques³¹. Ces derniers sont cependant privés de leur valeur sacrée et ils sont utilisés pour critiquer la rhétorique religieuse de la propagande du premier conflit mondial qui a autorisé et justifié leur mort³². Cette dernière symbolique entraîne également une réflexion

²⁹ Riffaterre, Michael. 2002. « Le témoignage littéraire ». Dans : *The Romantic Review*. Vol. 93. No. 1-2, p. 217. Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

³⁰ *Ibid.*

³¹ L'intertextualité est un concept clé de la critique littéraire désignant la relation entre les textes et la manière dont ils s'intègrent et se transforment mutuellement. Pour approfondir le sujet, je renvoie à ces études : Kristeva, Julia. 1969. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, p. 145-146 ; Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïel Bakhtine : le principe dialogique*. Paris : Éditions du Seuil, p. 95-116 ; Barthes, Roland. 1974. *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, p. 59 ; Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, p. 7-14 ; Eigeldinger, Marc. 1987. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Éditions Slatkine, p. 12, 16-17 ; Limat-Letellier, Nathalie. 1998. « Historique du concept d'intertextualité ». Dans : Miguët-Ollagnier, Marie ; Limat-Letellier, Nathalie (éds.). *L'intertextualité*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, p. 17-64. Dans ma thèse, j'expose comment l'intertextualité remplit une fonction éthique qui consiste à critiquer le contexte socio-historique de la Première Guerre mondiale. Cette fonction s'inscrit dans le sillage des thèses de la sociocritique du chercheur Edmond Cros, qui souligne également que les intertextes possèdent une valeur de critique sociale. Cf. Cros, Edmond. 2003. *La sociocritique*. Paris : L'Harmattan.

³² Cf. mes chapitres 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale ; 2.2.2 Le sacrifice dans la littérature française et italienne de la Première Guerre mondiale.

pessimiste sur le mal anthropologique et une vision cyclique de la violence. Ainsi, ces trois thèses me permettent d'aborder la question plus large du rôle de la littérature face à la violence et aux événements traumatiques de l'Histoire, notamment dans le cas précis de la Première Guerre mondiale. Dans cette thèse, je souhaite montrer que la littérature remplit deux fonctions : une fonction mémorielle et éthique, qui vise à la fois à commémorer les victimes de cette guerre et à prévenir la survenance d'autres conflits, et une fonction (auto-)thérapeutique. Cette dernière révèle comment l'écriture peut contribuer au traitement des traumatismes.

1.3 Fondements théoriques

La Première Guerre mondiale a été le premier conflit moderne, total et de masse³³. Ce conflit est qualifié d'expérience traumatisante pour les soldats, entraînant des conséquences psychiatriques connues sous le terme anglais « shell shock » (choc de l'obus)³⁴. Cette expression désigne une névrose de guerre induite par les techniques de la guerre moderne³⁵. Cela provoque chez les vétérans une « rupture de continuité » ainsi qu'un « changement d'identité ou de personnalité » qui marquent de manière indélébile leur conscience³⁶.

De nombreux soldats ressentent alors le besoin de témoigner de l'horreur vécue, devenant ainsi des « écrivains-combattants »³⁷. En conséquence, une multitude

³³ Cf. Hobsbawm, Eric. 1994. *Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*. London : Michael Joseph, p. 23-35 ; Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. 2000. *La grande guerre 1914 – 1918*. Paris : Gallimard ; Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. 2009. *14-18, retrouver la guerre*. Paris : Gallimard.

³⁴ Cf. Winter, Jay. 2006. *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven & London : Yale University Press, p. 52-55 ; Loughran, Tracey. 2012. « Shell Shock, Trauma, and the First World War : The Making of a Diagnosis and Its Histories ». Dans : *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*. Vol. 67. No. 1, p. 105 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. 2012. *La folie au front. La grande bataille des névroses de guerre (1914-1918)*. Paris : Éditions Imago, p. 153 ; Sefik, Tagay ; Schlottbohm, Ellen ; Lindner, Marion. 2016. *Posttraumatische Belastungsstörung : Diagnostik, Therapie und Prävention*. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, p. 18-19.

³⁵ Loughran, Tracey, *art.cit.*, p. 105.

³⁶ Cf. Cavalli, Alessandro. 2007. « Memoria e guerra : la ricomposizione delle memorie divise ». Dans : Agazzi, Elena ; Fortunati, Vita (éds.). *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*. Roma : Meltemi, p. 68-69 ; Leed, Eric Jay. 1979. *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*. Cambridge : University Press, p. 1-2 ; Gibelli, Antonio. 1991. *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino : Bollati Boringheri, p. 46. Selon Eksteins, la rupture n'est pas uniquement ressentie par les vétérans de cette guerre ; elle engendre également une fracture au sein de la culture européenne. Cf. Eksteins, Modris. 1980. *Rites of springs. The Great War and the birth of the modern age*. London : Black Swan.

³⁷ Jay Winter qualifie ce phénomène de « fictive kinship » (parenté fictive), où des individus, unis par des liens affectifs, constituent le premier noyau organisationnel de la mémoire des conflits. Winter, Jay. 1999. « Forms of kinship and remembrance in the aftermath of the Great War ». Dans : Winter, Jay ; Sivan, Emmanuel (éds.). *War and remembrance in the twentieth century*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 42. Umberto Rossi avance notamment que la Première Guerre mondiale fut un

d'écrits ont été publiés pendant et à la fin de cette guerre, sous différentes formes (correspondance, journaux intimes, poèmes, nouvelles, romans), exprimant des idées très variées telles que l'interventionnisme, l'exaltation du sacrifice ou le pacifisme³⁸. La littérature de guerre oscille généralement entre deux pôles : d'une part, la célébration de l'héroïsme du soldat et de la noblesse de la cause ; d'autre part, la dénonciation de la guerre avec son paysage d'horreurs, de violence et de mort³⁹.

Dans cette thèse, il est notamment question de montrer comment la violence engendrée par les armes extrêmement technologiques de la Première Guerre mondiale a non seulement changé la réalité de la conduite du conflit, mais a aussi influencé la structure narrative et l'esthétique des récits de guerre, permettant l'émergence de nouvelles techniques et formes d'écriture⁴⁰.

Dans le chapitre 2. *Comment écrire la Première Guerre mondiale ?*, l'étude se concentre sur le témoignage littéraire de la Première Guerre mondiale et la notion de sacrifice. Le sous-chapitre 2.1 *Témoigner de la violence de la machine de guerre* explore les différentes modalités de description de cette guerre, allant du genre testimonial à la fiction littéraire. Il en ressort que le « témoignage littéraire », à travers le recours aux divers procédés rhétoriques et stylistiques, développe une « éthique de l'esthétique » (Mecke, 2021)⁴¹. Celle-ci se fonde sur une rhétorique antihéroïque et antimilitariste qui prône la paix. Le sous-chapitre 2.2 *Langages du sacrifice* expose la symbolique du sacrifice. Dans les œuvres des deux écrivains j'ai observé un lien entre la représentation de la violence et du sacrifice, principalement à travers l'intertextualité de textes bibliques, sacrés et mythiques. Pour analyser cette intertextualité, l'étude

conflit littéralement « productif ». Cf. Rossi, Umberto. 2008. *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*. Roma : Bulzoni. Cf. Prunghaud, Joëlle. 2014. « Écritures de la Grande Guerre : un champ critique en pleine expansion ». Dans : Prunghaud, Joëlle (éd.). *Écritures de la Grande Guerre*. Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée, p. 10.

³⁸ Cf. Campa, Laurence. 2014. « Grande Guerre & Littérature : la mémoire vive ». Dans : *Bulletin des bibliothèques de France*. No. 3, p. 48. Pour lire des exemples de lettres du front, voir Spitzer, Leo. 1975. *Lettere di prigionieri di guerra italiani : 1915 - 1918*. Solmi, Renato (trad.). Torino : Boringhieri.

³⁹ Cf. « Introduction ». 2019. Dans : Schülé, Antoine ; Frémeaux, Jacques ; Motte, Martin (éds.). *Guerre et littérature : Du Moyen Âge à 1914*. Tome I, p. 12.

⁴⁰ L'analyse des représentations de l'expérience de la guerre, des diverses formes de langage, des images et des métaphores est essentielle, car c'est dans la forme du discours que réside l'instance éthique de la littérature, comme l'affirme à juste titre la philosophe Martha Nussbaum : « Form and style are not incidental features. A view of life is told. The telling itself – the selection of genre, formal, structures, sentences, vocabulary, of the whole manner of addressing the reader's sense of life – all of this expresses a sense of life and of value, a sense of what matters and what does not, of what learning and communicating are, of life's relations and connections ». Nussbaum, Martha. 1990. *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*. New York : Oxford University Press, p. 5.

⁴¹ Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 48-49.

s'appuie sur la propagande française et italienne de la Première Guerre mondiale. En effet, dans le sous-chapitre 2.2.1 *La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale*, j'illustre comment la rhétorique religieuse de la propagande a sacralisé et mythifié l'expérience combattante afin de la légitimer et de la justifier⁴². Cette recherche souligne la modernité du thème et des deux auteurs, car ces concepts sont malheureusement encore d'actualité aujourd'hui. Par ailleurs, dans le sous-chapitre 2.2.2 *Le sacrifice dans la littérature française et italienne de la Première Guerre mondiale*, l'analyse des extraits de textes littéraires d'écrivains français et italiens sur le premier conflit mondial vise à démontrer, dans une perspective plus large, la déconstruction de la propagande de ce conflit à travers la fiction littéraire⁴³. À l'instar des œuvres de Cendrars et de Malaparte, ces textes remettent en question la légitimité de la guerre par le renversement de l'imagerie sacrée. Cette contre-écriture dénonce l'absurdité de la guerre, et sert ainsi d'avertissement pour prévenir les violences futures. Dans le sous-chapitre 2.2.3 *Le sacrifice selon René Girard*, les théories du chercheur sont utilisées pour illustrer le lien entre la violence, le sacré et le sacrifice. La théorie mimétique, le rôle du sacré et du sacrifice comme légitimateurs de la violence, ainsi que la notion de « bouc émissaire », sont essentiels pour comprendre la propagande de la Première Guerre mondiale et la fonction symbolique de l'intertextualité mythique et biblique dans les œuvres de Cendrars et Malaparte.

1.4 Corpus et méthode

Les œuvres de Cendrars et de Malaparte, ont été sélectionnées suivant un critère thématique qui favorise l'analyse comparée⁴⁴. Le corpus choisi est hétérogène, car il

⁴² Les études que j'ai citées pour montrer ces aspects sont principalement les suivantes : Mosse, George L. 1990. *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. New York, Oxford : Oxford University Press ; Becker, Annette. 1994. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*. Paris : Armand Colin ; Merker, Nicolao. 2015. *La guerra di Dio. Religione e nazionalismo nella Grande Guerra*. Roma : Carrocci editore ; Lesti, Sante. 2015. *Riti di guerra. Religione e politica nell'Europa della Grande Guerra*. Bologna : Il Mulino.

⁴³ Les œuvres analysées sont : *Le feu* (1916) d'Henri Barbusse, *Vie des martyrs* (1917) et *Civilisation* (1918) de George Duhamel, *Ceux de 14* qui contient cinq récits de guerre publiés entre 1916 et 1923 de Maurice Genevoix, *Le grand troupeau* (1931) de Jean Giono, *Le voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline, *Trucioli* (1920) de Camillo Sbarbaro, *Diario di un imboscato* (1919) d'Attilio Frescura, *Guerra del '15* (1931) de Giani Stuparich, *Un anno sull'altipiano* (1938) d'Emilio Lussu et le film d'Abel Gance *J'accuse* (1918-1919).

⁴⁴ La discipline de la littérature comparée consiste à étudier la littérature dans une perspective transnationale et s'intéresse particulièrement aux relations entre les littératures de différentes langues. Pour approfondir cf. Bassnett, Susan. 1993. *Comparative Literature : a critical introduction*. Oxford : Blackwell ; Pageaux, Daniel-Henri. 1994. *La littérature générale et comparée*. Paris : Colin ; Gnisci,

comprend dix écrits sur la guerre appartenant à des genres littéraires différents : pour Blaise Cendrars, deux récits de guerre, *J'ai tué* (1918) et *J'ai saigné* (1938), deux « mémoires » de guerre, *L'Homme foudroyé* (1945) et *La Main coupée* (1946), et un drame radiophonique, *Serajevo* (1955). Pour Curzio Malaparte, un essai-témoignage *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923), trois nouvelles *La Maddalena di Carlsbourg* (1931), *Salutami Livorno* (1937) et *Giugno malato* (1937) et une œuvre inachevée publiée à titre posthume sous le titre *Mamma marcia* (1959). La période de publication de ces œuvres montre que les souvenirs traumatiques de la Première Guerre mondiale resurgissent constamment, soulignant leur caractère indélébile. Le conflit est d'abord raconté presque immédiatement après qu'il soit fini, puis est repris dans les années trente, quarante et cinquante. Ainsi, malgré la diversité des genres littéraires, tous ces textes évoquent la Première Guerre mondiale. En outre, dans le corpus, on trouve des œuvres peu étudiées par la critique, comme par exemple les trois nouvelles de Malaparte et le drame radiophonique *Serajevo* de Cendrars. En explorant des œuvres moins connues aux côtés de celles plus largement étudiées, on obtient une vision plus complète et nuancée du témoignage littéraire du conflit de deux écrivains⁴⁵. Les œuvres moins connues peuvent ainsi être réévaluées à la lumière des nouvelles théories et approches critiques utilisées, dans l'espoir d'apporter une contribution significative et de nouvelles perspectives dans le champ de la recherche.

Afin de mieux analyser les œuvres des deux écrivains, celles-ci ont été regroupées en deux chapitres thématiques. Le premier est intitulé 4. *Violences corporelles et psychiques* et est divisé en deux sections thématiques : 4.1 *Les meurtres* et 4.2 *Les blessures et les traumatismes*. Dans la première section, il est question de montrer comment, dans les œuvres *J'ai tué* (1918), *Serajevo* (1955) de Cendrars et

Armando (éd.). 2002. *Letteratura comparata*. Milano : Mondadori ; Guillén, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso : Introducción a la literatura comparada*. Barcelona : Tusquets ; Cristofaro, Francesco de (éd.). 2014. *Letterature comparate*. Roma : Carocci.

⁴⁵ Les best-sellers *Kaputt* (1944) et *La Pelle* (1949) de Malaparte n'ont pas été intégrés à la thèse principalement parce qu'ils traitent de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, une publication qui analyse le développement de la notion de sacrifice dans ces deux œuvres sera publiée dans une revue spécialisée. En effet, la représentation du sacrifice et des victimes émissaires ne vise plus à dénoncer la propagande de la Première Guerre mondiale, mais à critiquer la décadence morale de l'Europe, un continent que le narrateur considère désormais comme rongé par le Mal. Par ailleurs, les victimes ne sont presque plus des hommes, mais des animaux ou des hommes animalisés, car selon le narrateur, ils sont les seuls êtres « innocents » restés. Cf. Malaparte, Curzio. 2012 [1944]. *Kaputt*. Pinotti, G. (éd.). Milano : Adelphi ; Malaparte, Curzio. 2015 [1949]. *La Pelle*. Guagni, C. ; Pinotti, G. (éds.) Milano : Adelphi ; Malaparte, Curzio. 1993. « Les métamorphoses ». Dans : Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1942-1945*. Vol. 6. Firenze : Ponte alle grazie, p. 728-742. Néanmoins, dans la thèse, je me réfère ponctuellement à ces deux œuvres pour illustrer plus clairement les œuvres analysées ou les concepts chers à Malaparte.

Mamma marcia (1959) de Malaparte, le meurtre prend une valeur métaphorique pour symboliser la violence anthropologique et cyclique de l'histoire ainsi que le sentiment de culpabilité des vétérans de la guerre⁴⁶. Ensuite, dans la deuxième section thématique, les nouvelles de la blessure des années trente *J'ai saigné* (1938) de Cendrars et *Giugno Malato* (1937) de Malaparte sont étudiées, ainsi que la première partie de *L'Homme foudroyé* (1945) de Cendrars, intitulée « Dans le silence de la nuit », où les conséquences de la névrose de guerre sont analysées.

Dans le second chapitre intitulé 5. *Sacrifice et boucs émissaires*, les théories de René Girard permettent d'explorer le motif du sacrifice et la représentation des victimes émissaires dans les œuvres de Cendrars et Malaparte des années vingt, trente et quarante : *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923), *La Maddalena di Carlsbourg* (1931), *Salutami Livorno* (1937) de Malaparte et *La Main coupée* (1946) de Cendrars.

La méthode envisagée est à la fois comparative et transnationale. Elle vise non seulement à comparer de manière synchronique le corpus choisi, mais aussi à montrer comment la Première Guerre mondiale peut être mieux comprise à travers l'étude de deux auteurs de nationalités différentes. L'analyse littéraire ne se limite pas aux aspects thématiques ; elle examine également les procédés stylistiques et les intertextes, tout en s'interrogeant sur leur fonction. L'approche critique est interdisciplinaire, car elle s'appuie sur des théories et des études historiographiques, psychanalytiques (études sur le trauma), littéraires, anthropologiques et sociologiques (en particulier les théories de René Girard). La plupart des études critiques consultées et citées sont le fruit de travaux de chercheurs francophones, italiens, anglophones et germanophones. Cela permet d'avoir une perspective critique internationale.

Enfin, dans le troisième chapitre de cette thèse 3. *Blaise Cendrars et Curzio Malaparte*, la participation des deux auteurs à la Première Guerre mondiale (3.1 *L'expérience de la Première Guerre mondiale de Blaise Cendrars et de Kurt Erich Suckert*) est exposée dans une perspective historique. Dans le sous-chapitre 3.2 *La rencontre et l'amitié : lettres, dédicaces, intertextes*, leur estime réciproque est illustrée grâce aux documents consultés dans les archives des deux auteurs (Fonds Blaise Cendrars dans les Archives littéraires Suisses à Berne ; Archivio Malaparte dans la

⁴⁶ Cela a également été rendu possible grâce au concept du « meurtre fondateur » de Girard. Cf. Girard, René. 1982. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset, p. 21-25, 37-38. Dans l'œuvre *Mamma Marcia* de Malaparte, j'analyse en particulier le récit de la mort de Nazzareno Jacoboni.

Fondazione Biblioteca di via del Senato à Milan). Elle est également démontrée par des hommages littéraires et des intertextes inspirés de leurs œuvres⁴⁷.

Ainsi, cette thèse, vise à comprendre comment la littérature peut servir de rempart contre la banalisation de la guerre en étudiant les œuvres de deux témoins de la Première Guerre mondiale. En explorant ces témoignages littéraires, je souhaite démontrer que la fiction littéraire est un puissant moyen non seulement pour préserver la mémoire des événements traumatiques du passé, mais aussi pour sensibiliser les générations futures aux dangers de la guerre, renforçant l'engagement envers la paix et l'humanité.

⁴⁷ Une version plus approfondie, intégrant d'autres lettres et documents inédits, sera publiée dans une revue scientifique dès que tous les droits d'auteur nécessaires auront été obtenus. Pour financer les séjours dans les archives de deux auteurs, j'ai obtenu deux bourses de l'université Heinrich Heine de Düsseldorf (*HeRA-Reisekostenzuschüsse für Promovierende und Postdocs für Forschungsaufenthalte im Ausland* et *Frauenförderstipendium der Philosophischen Fakultät*). Je tiens à remercier l'université ainsi que les responsables du Fonds Blaise Cendrars et de l'Archive Malaparte pour leur précieuse collaboration.

2. Comment écrire la Première Guerre mondiale ?

2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre

La Première Guerre mondiale a été la première guerre moderne, de masse, totale et technologique¹. Celle-ci a engendré un paysage de destruction extrême avec les tranchées, les bombardements à longue distance, l'intervention des chars et de l'aviation, l'utilisation d'armes modernes telles que les mitrailleuses, les obus, les shrapnells, les gaz asphyxiants, les lance-flammes et surtout l'artillerie lourde². De fait, cette guerre n'a pas seulement produit de nouvelles façons de tuer et de détruire l'environnement, elle a également remis en question la structure narrative d'un récit de guerre, ouvrant la voie à de nouvelles techniques et formes d'écriture³.

Il n'est pas facile de définir l'expérience de la Première Guerre mondiale. Walter Benjamin la décrivait notamment comme « l'une des expériences les plus monstrueuses de l'histoire universelle⁴ ». De nombreux historiens ont ainsi recouru à diverses disciplines, telles que la psychologie et l'anthropologie, afin de mieux expliquer ce que les anciens combattants ont vécu durant ce conflit.

D'un point de vue psychologique, l'expérience de cette guerre est définie comme une expérience traumatisante dont les conséquences psychiatriques sont connues plus précisément par le terme anglais « shell shock » (littéralement « choc de l'obus ») mis en avant par le psychiatre britannique Charles Myers dans un article publié dans la revue *Lancet* en février 1915⁵. La psychiatre Marie-Michèle Bourrat désigne la notion de trauma psychique comme :

¹ Cf. Hobsbawm, Eric, *op.cit.*, p. 23-35 ; Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. 2000. *La grande guerre 1914 – 1918*, *op.cit.* ; Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. 2009. *14 - 18, retrouver la guerre*, *op.cit.*

² Cf. *Ibid.*

³ Rassin, Luc. 1997. *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes. 1916-1938*. Paris : L'Harmattan, p. 12. Pour approfondir voir Rieuneau, Maurice. 1974. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Genève : Slatkine Reprints ; Riegel, Léon. 1978. *Guerre et littérature*. Paris : Klincksieck ; Kaempfer, Jean. 1998. *Poétique du récit de guerre*. Paris : José Corti ; Milkovitch-Rioux, Catherine (éd.). 2000. *Écrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Univ. Blaise Pascal ; Trevisan, Carine. 2001. *Les fables du deuil : la Grande Guerre. Mort et écriture*. Paris : Presses Universitaires de France ; Schoentjes, Pierre. 2009. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18*. Paris : Classiques Garnier ; Mecke, Jochen. 2021. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 21-51.

⁴ Benjamin, Walter. 2011. *Expérience et pauvreté*. Cohen Skalli, Cédric (trad.). Paris : Payot-Rivages, p. 38.

⁵ Cf. Winter, Jay. *Remembering War*, *op.cit.*, p. 52-55 ; Loughran, Tracey, *art.cit.*, p. 105 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *La folie au front. La grande bataille des névroses de guerre (1914-1918)*, *op.cit.*, p. 153 ; Sefik, Tagay ; Schlottbohm, Ellen ; Lindner, Marion, *op.cit.*, p. 18-19.

un phénomène intrapsychique, répondant à l'intérieur d'un sujet à une situation traumatisante accidentelle, soudaine et imprévisible. [...] Le trauma psychique vient interrompre le sentiment de la continuité d'exister ; il entraîne le sujet dans un éprouvé qui empêche sa mise en récit [...]⁶.

Dans le contexte du premier conflit mondial, cette « situation traumatisante accidentelle, soudaine et imprévisible » se traduit par le fait que les soldats ont été confrontés sans préparation à l'aspect militaire de la modernité industrielle et à ses conséquences si destructrices. Cela est directement lié au « shell shock », qui désigne une névrose de guerre provoquée notamment par les effets des techniques de la guerre moderne⁷. Myers constate chez les anciens combattants une « dissociation psychique » qui engendre une « personnalité double », renvoyant également à l'interruption du « sentiment de la continuité d'exister » expliqué par Bourrat⁸. L'expérience de la guerre représente donc bien « une interruption, une césure, une rupture de continuité⁹ » chez les soldats. Il faut préciser que les symptômes psychiques de cette névrose de guerre sont très variés, parmi eux on trouve par exemple l'apathie, la dépression, les tremblements, les paralysies temporaires, la peur, l'incapacité de marcher, la transpiration, le bégaiement et les cauchemars¹⁰. De nombreux cas recensés de « shell shock » pendant la Première Guerre mondiale répondent aux critères actuels de diagnostic du syndrome de stress post-traumatique (*post-traumatic stress disorder*)¹¹. Tracey Loughran soutient cependant que la conception historique du « shell shock » ne correspond pas à celle du stress post-traumatique¹². Pour cette raison, dans ce contexte, il faut plutôt utiliser le terme de « shell shock »¹³. Les effets psychiques du « shell shock » se rapprochent également de l'hystérie, maladie jusqu'à présent associée aux femmes¹⁴.

L'existence troublée des vétérans a particulièrement été analysée par l'historien Eric Jay Leed. Il explique comment l'expérience du premier conflit mondial a

⁶ Bourrat, Marie-Michèle ; Olliac, Bertrand. 2014. « Enfance et traumatisme psychique : la mise en récit, un chemin de la résilience ». Dans : *L'information psychiatrique*. Vol. 90. No. 6, p. 448-449.

⁷ Loughran, Tracey, *art.cit.*, p. 105.

⁸ Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *La folie au front. La grande bataille des névroses de guerre (1914-1918)*, *op.cit.*, p. 153 ; Loughran, Tracey, *art.cit.*, p. 105.

⁹ Cavalli, Alessandro. « Memoria e guerra : la ricomposizione delle memorie divise », *art.cit.*, p. 68-69. Ma traduction.

¹⁰ Cf. Loughran, Tracey, *art.cit.*, p. 101-103.

¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 112.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 107.

¹³ Cf. *Ibid.*

¹⁴ Showalter la définit notamment comme « l'hystérie masculine ». Cf. Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady : Women, Madness and English Culture 1830-1980*. New York : Pantheon, p. 167-194. Ma traduction ; Lakhdari, Sadi. 2007. « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud ». Dans : *Savoirs et clinique*. Vol. 8. No. 1, p. 201-209.

provoqué un profond changement d'identité chez les soldats¹⁵. Cette altération est causée par « la marginalisation » du combattant qui, isolé du monde civil, se trouve en face de sa nouvelle réalité quotidienne : la tranchée¹⁶. Par conséquent, la plupart des vétérans du premier conflit mondial, affirment avoir vécu dans deux mondes différents et à l'intérieur de deux personnes complètement distinctes¹⁷. L'historien Antonio Gibelli définit ce sentiment comme « l'expérience d'une lacération qui affecte simultanément le sens de la vie et le sens de l'histoire¹⁸ ». Cette lacération, souvent désignée aussi comme « fracture » ou « traumatisme » indique une blessure psychique et corporelle violente, qui peut certes être suturée, mais qui laissera tout de même une marque indélébile et pas entièrement résorbable dans l'identité et la mémoire de l'ancien combattant¹⁹. On peut considérer ainsi le vécu de la guerre en tant qu'« expérience psychosomatique²⁰ », comme la dénomme le critique littéraire Alessandro Scarsella. D'un point de vue phénoménologique, le trauma (du grec *traûma*, qui signifie plaie, blessure) est conçu comme « la forme la plus grave de l'incorporation dans la mémoire corporelle²¹ ». Ce concept s'apparente également à celui de « mémoire charnelle » tel que défini par l'écrivain Jorge Semprún ou à celui de « corps-mémoire » forgé par Luba Jurgenson, tous deux se référant à l'expérience concentrationnaire de la Deuxième Guerre mondiale, qui est gravée dans le corps des victimes²². Umberto Galimberti écrit à juste titre que « toute cicatrice est une trace indélébile, un obstacle à l'oubli, un signe qui confère au corps une mémoire²³ ». Elaine Scarry avance notamment que l'expérience violente de la guerre et ses souffrances restent imprimées dans le corps, le marquant à tel point que celui-ci devient le support de la mémoire²⁴. À ce propos, Merleau-Ponty rapproche l'expérience refoulée du

¹⁵ Cf. Leed, Eric Jay, *op.cit.*, p. 1-2. De même, selon l'historien Antonio Gibelli le premier conflit mondial a mené l'homme à repenser et à redéfinir sa propre identité. Cf. Gibelli, Antonio. *L'officina della guerra*, *op.cit.*, p. 46.

¹⁶ Cf. Leed, Eric Jay. *op.cit.*, p. 15.

¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 2.

¹⁸ Gibelli, Antonio. *L'officina della guerra*, *op.cit.*, p. 46. Ma traduction.

¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 64. Ma traduction.

²⁰ Scarsella, Alessandro. 2023. *La Grande guerra. Letteratura e teoria di un conflitto mondiale*. Bologna : Marietti 1820, p. 27. Ma traduction.

²¹ Fuchs, Thomas. 2018. « La mémoire corporelle de la douleur et du traumatisme ». Dans : *Phainomenon*. No. 28, p. 134.

²² Cf. Hennigfeld, Ursula. 2012. « Le vrai problème n'est pas de raconter – Jorge Semprún und das 20. Jahrhundert ». Dans : Burns, Tom ; Cornelsen, Elcio ; Jäckel, Volker ; Vieira, Luiz Gustavo (éds.). *Revisiting Twentieth-Century Wars*. Stuttgart : Ibidem, p. 216 ; Hennigfeld, Ursula. 2013. « Der Augenzeuge und das unsagbare Narrative der Shoah in 9/11-Romanen ». Dans : Klinkert, Thomas ; Oesterle, Günter (éds.). *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin, New York : De Gruyter, p. 392.

²³ Galimberti, Umberto. 2002 [1983]. *Il corpo*. Milano : Feltrinelli, p. 371.

²⁴ Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The making and unmaking of the world*. New York, Oxford : Oxford University Press, p. 110.

trauma au membre fantôme amputé, étant « un ancien présent qui ne se décide pas à devenir passé²⁵ ». En ce sens, le philosophe souligne à la fois la présence constante du trauma dans la mémoire du sujet et la difficulté à l'élucider. Il remarque également la difficulté de témoigner de ce souvenir douloureux, parce que celui-ci représente « un vide » dans la subjectivité du sujet²⁶. À cet égard, Bernet définit ce vide comme « un trou dans le tissu symbolique, à partir duquel l'histoire du sujet se compose²⁷ ». Scarry souligne notamment l'importance de « l'imagination », qu'on peut interpréter également comme « fiction » ou « événement narrativisé », conçue comme « *pars contruens* », qui vise à contrer et, dans le meilleur des cas, à vaincre la douleur²⁸. La fonction de l'écriture du traumatisme est donc thérapeutique²⁹.

Patrizia Violi explique comment l'écriture permet de traiter l'expérience traumatique en transformant et en intégrant la mémoire traumatique dans la mémoire narrative³⁰. Il s'agit du processus de *working-through* qui permet de réarticuler narrativement le traumatisme, travaillant sur ses symptômes et reliant le passé et le présent dans une ouverture vers l'avenir³¹. En ce sens, comme le souligne à juste titre Clara Mucci, « [le récit devient] un témoignage et le traumatisme une métaphore. Le passage d'une forme à l'autre représente un niveau de conscience plus profond³² ». En outre, il s'agit d'un récit « investi de pathos et visant à susciter une relation participative avec le lecteur³³ ». Cette participation active du lecteur assume une fonction éthique qui consiste à le sensibiliser aux atrocités de la guerre.

Après le premier conflit mondial, une abondante littérature de guerre parut, donnant une importance considérable aux problématiques du « témoignage » et de la

²⁵ Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, p. 101. Cf. Fuchs, Thomas, *art.cit.*, p. 135.

²⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 102.

²⁷ Bernet, Rudolf. 2003. « Symptome als Sprache unmäßigen Leidens ». Dans : Heinze, Martin ; Kupke, Christian ; Kurth, Christoph (éds.). Dans : *Das Maß des Leidens. Klinische und theoretische Aspekte seelischen Krankseins*. Würzburg : Königshausen & Neumann, p. 51. Cité par Fuchs, Thomas, *art.cit.*, p. 134.

²⁸ Scarry, Elaine, *op.cit.*, p. 162.

²⁹ Pour approfondir le lien entre traumatisme et écriture voir Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press ; Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh : Edinburgh University Press ; Luckhurst, Roger. 2008. *The Trauma Question*. London : Routledge.

³⁰ Cf. Violi, Patrizia. 2014. *Paesaggi della memoria : Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano : Bompiani, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p. 45-46.

³² Mucci, Clara. 2008. *Il dolore estremo. Il trauma da Freud alla Shoah*. Roma : Borla, p. 102. Ma traduction.

³³ Violi, Patrizia, *op.cit.*, p. 47. Ma traduction.

« fiction »³⁴. Eric Jay Leed, reprenant le concept de Paul Ricoeur, affirme que pour les soldats, l'événement de la Première Guerre mondiale est devenu un « texte », établissant un lien étroit entre leur expérience et sa transcription³⁵. L'« écrivain-combattant » se présente par ailleurs comme une catégorie nouvelle, née de cette guerre³⁶. En ce qui concerne la notion de « témoignage », il est nécessaire de mentionner que dans les années 1920, à la suite de la publication de nombreux romans sur ce conflit, les premières définitions et études critiques au sujet du genre de la « littérature du témoignage » ont été créées³⁷. Les critiques étaient soucieux que les récits de guerre soient véridiques et réalistes, afin de ne pas altérer l'événement historique avec les procédés stylistiques de la fiction littéraire³⁸. En ce sens, Georges Duhamel, médecin volontaire pendant la Grande Guerre – auteur de la *Vie des martyrs* (1917), pour lequel il a obtenu le prix Goncourt, et de *Civilisation* (1918) – a donné lors du colloque « Guerre et littérature » (13 janvier 1920) la première définition du genre testimonial³⁹. Il divise la littérature de guerre en deux catégories « la littérature de convention » (où des écrivains professionnels s'inspirent du contexte de la guerre) et « la littérature de témoignage » réalisée par des soldats qui ont vécu la guerre et ont pu rendre « l'expression exacte » de cette expérience⁴⁰. Cependant, pour Duhamel, il ne suffit pas d'avoir été soldat et d'avoir eu une expérience directe de la guerre pour être un bon témoin de son atrocité, il faut également adopter un style réaliste et neutre⁴¹. C'est dans une perspective similaire que s'inscrit Jean Norton Cru, ancien combattant et professeur de littérature française, qui analyse dans son essai critique

³⁴ Cf. Beaupré, Nicolas. 2006. *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne 1914-1920*. Paris : CNRS, p. 11-12 ; Kubo, Akihiro. 2015. « Témoigner, entre la crédibilité et la sensibilité – à propos de *Témoins* de Jean Norton Cru – ». Dans : *Comment la fiction fait histoire. Emprunts, échanges, croisements, actes du colloque franco-japonais*. Paris : Honoré Champion, p. 225.

³⁵ Cf. Leed, Eric Jay, *op.cit.*, p. 35. Jean Vic a classifié minutieusement les écrits de guerre en langue française publiés pendant les années 1914-1918. Voir Vic, Jean. 1918. *La littérature de guerre : manuel méthodique et critique des publications de langue française (août 1914-août 1916)*. Tome I. Paris : Payot ; Vic, Jean. 1923. *La littérature de guerre : manuel méthodique et critique des publications de langue française (août 1916-11 novembre 1918)*. Tome II. Paris : Payot.

³⁶ Prunghaud, Joëlle, *art.cit.*, p. 10.

³⁷ Cf. Gilles, Benjamin. 2015. « Dix ans de construction critique du témoignage combattant : de Georges Duhamel (1920) à Jean Norton Cru (1929) ». Dans : Lacoste, Charlotte ; Védrines, Bruno (éds.). *En Jeu. Histoire & mémoires vivantes. Du Témoignage autour de Jean Norton Cru*. Revue pluridisciplinaire de la Fondation pour la Mémoire de la Déportation. No. 6. Septentrion Presses universitaires, p. 29-31.

³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 31-38.

³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 30 ; Duhamel, Georges. 1920. *Guerre et littérature : conférence faite le 13 janvier 1920 à la Maison des amis des livres*. Paris : A. Monnier.

⁴⁰ Cf. Gilles, Benjamin, *art.cit.*, p. 31.

⁴¹ Cf. *Ibid.*

Témoins (1929) 300 ouvrages sur le conflit écrits par 250 auteurs entre 1915 et 1928⁴². Les bons témoins sont, à ses yeux, ceux qui ont décrit la guerre de la manière la plus réaliste et la plus fidèle à l'histoire, sans utiliser les moyens esthétiques propres à la littérature⁴³. Il critique et refuse tout récit qui s'inscrit dans « la légende de la guerre », qui exalte à travers la fiction et le mode épique le sacrifice héroïque des soldats, décrivant « des scènes sensationnelles », recourant « à des types pittoresques » ou exprimant « la virtuosité et l'humour »⁴⁴. Or, il n'est pas seulement question de comment représenter cette expérience : un autre problème est celui de son incommunicabilité. Cru souligne que les soldats sont impuissants à transmettre « ce qui est à peu près intraduisible⁴⁵ », rejoignant ainsi la pensée de Walter Benjamin qui affirme que « les gens revenaient muets du champ de bataille [...] Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable⁴⁶ ». Theodor Adorno, se référant à la difficulté de la reconstruction du souvenir de cette expérience traumatique, avance que « dans tous ces livres, il reste attaché quelque chose d'impuissant et même d'inauthentique⁴⁷ ». Pierre Schoentjes cite l'écrivain belge d'expression française Max

⁴² Cf. Cru, Jean Norton. 1929. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris : « Les Étoiles » ; Cru, Jean Norton. 1989. *Du Témoignage*. Paris : Éditions Allia. Pour approfondir la méthode de Jean Norton Cru cf. Frédéric, Madeleine (éd.). 2000. *Actes du colloque sur les traces de Jean Norton Cru : colloque international 18-19 novembre 1999*. Bruxelles : Travaux / Centre d'Histoire Militaire. Vol. 32 ; Rousseau, Frédéric. 2003. *Le Procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*. Paris : Éditions du Seuil ; Attard-Maraninchi, Marie-Françoise. 2010. « Dire la vérité après la Grande Guerre : le combat de Jean Norton Cru ». Dans : Pernot, François (éd.). *Lendemain de guerre... : de l'antiquité au monde contemporain : les hommes, l'espace et le récit, l'économie et le politique*. Bruxelles : Lang, p. 185-193 ; Vernier, Jacques. 2014. *Jean Norton Cru et la Grande Guerre : la « vérité due aux Poilus » contre les prix Goncourt*. Paris : Éditions Ampelos ; Rousseau, Frédéric. 2015. « Au-delà de l'œuvre de Jean Norton Cru : documenter le fonctionnement du corps social en crise grâce aux témoignages ». Dans : *En Jeu. Histoire & mémoires vivantes. Du Témoignage autour de Jean Norton Cru, op.cit.*, p. 85-94 ; Lacoste, Charlotte ; Védries, Bruno. 2015. « Pour une critique des témoignages ». Dans : *En Jeu. Histoire & mémoires vivantes. Du Témoignage autour de Jean Norton Cru, op.cit.*, p. 9-14.

⁴³ Cf. Kaempfer, Jean. 2018. « Le roman de la Grande guerre. Jalons pour l'histoire d'un genre séculaire ». Dans : Finck, M. ; Victoroff, T. ; Zanin, E. (éds.). *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes*, p. 2. Disponible en ligne à l'adresse : <https://sflgc.org/acte/jean-kaempfer-le-roman-de-la-grande-guerre-jalons-pour-lhistoire-dun-genre-seculaire/> [01.01.2026].

⁴⁴ Cf. Kaempfer, Jean. « Le roman de la Grande guerre. Jalons pour l'histoire d'un genre séculaire », *art.cit.*, p. 2 ; Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18, op.cit.*, p. 25-27.

⁴⁵ Cru, Jean Norton. 1993. *Témoins et témoignages*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, p. 225. Cité par Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 157.

⁴⁶ Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, p. 115-116. Giorgio Agamben, dans son essai *Infanzia e storia* (Enfance et histoire) reprend la thèse de Walter Benjamin, avançant que l'homme contemporain serait dépossédé de son expérience, ne pouvant plus communiquer. Voir Agamben, Giorgio. 2001. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino : Einaudi.

⁴⁷ Adorno, Theodor W. 1991. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot, p. 51. Cité par Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 156.

Deauville qui en tant qu'ancien combattant réfléchit également aux difficultés que pose la représentation de la guerre :

Nous sommes tous les artisans du mensonge. Nous racontons mal ou fausement ce que nous avons vu. C'est un résultat inéluctable de notre suffisance et de notre incapacité. Ce que nous n'avons pas gravé immédiatement sur un métal indélébile, se meurt dans notre mémoire. Ce que nous fixons, à l'instant même se déforme en entrant dans le moule rigide des mots. Mais si nous nous taisons, d'autres viendront qui dénatureront les faits bien plus que nous ne pourrions le faire. Ils s'en empareront. Ils s'en serviront. Ce seront des armes dangereuses dans leurs mains. Ils nous dépeindront la guerre sous des couleurs rutilantes. Ils feront apparaître à nos yeux une fresque magnifique. Ce n'est là qu'un jeu pour les poètes⁴⁸.

Deauville résume emblématiquement les problèmes liés à la représentation de l'expérience de la guerre : tout d'abord, il y a l'impossibilité de la vérité (« mensonge » ; « nous racontons mal ou fausement » ; « suffisance » ; « incapacité »), car aucun récit, aussi objectif et réaliste soit-il, ne peut représenter la réalité telle qu'elle est, vu que la mémoire et la perception de l'individu prennent le dessus, sélectionnant des moments et des souvenirs précis, faisant donc un choix subjectif (« l'instant même se déforme »). Ce passage souligne également la difficulté de se souvenir. Les opérations de l'esprit et de la mémoire ont souvent été décrites par des images. Cicéron affirme que mémoriser « consiste à transcrire des images directement dans le cerveau comme si ce dernier était une tablette de cire⁴⁹ ». Freud évoque par ailleurs le travail de l'archéologue, en l'assimilant à celui du psychanalyste⁵⁰. Aleida Assmann explique à ce titre que dans cette métaphore « l'archéologue déblaie les décombres et creuse en profondeur pour mettre à jour la structure cachée d'un ensemble architectural. Son objectif est de comprendre la conception secrète du site et de déchiffrer son message hiéroglyphique [...]»⁵¹.

La mémoire traumatique, étant « structurée par des lacunes et des apories temporelles⁵² », se manifeste ainsi comme un défi au témoignage. Or, dans la citation de Deauville la fonction mémorielle de l'écriture est mise en exergue. Paul Ricœur, à l'insistance heideggérienne de « l'être-pour-la-mort », soutient que le témoignage

⁴⁸ Deauville, Max. 1964 [1922]. *La boue des Flandres*. Paris-Bruxelles : Pierre de Méyère, p. 248. Cité par Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18*, op.cit., p. 50.

⁴⁹ Assmann, Aleida. 2007. « Metafore, modelli e mediatori della memoria ». Dans : *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, op.cit., p. 515. Ma traduction.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 516.

⁵¹ *Ibid.* Ma traduction. Pour approfondir cf. aussi Assmann, Aleida. 1993. « Zur Metaphorik der Erinnerung ». Dans : Assmann, Aleida ; Harth, D. (éds.). *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main : Fischer, p. 13-35 ; Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München : C. H. Beck.

⁵² Busch, Walter. 2007. « Testimonianza, Trauma e memoria ». Dans : *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, op.cit., p. 550. Ma traduction.

équivalait au « [...] rite social de la mise au tombeau, de la sépulture⁵³ ». Il s'agit d'un acte funéraire narrativisé qui d'une part garantit la mémoire des victimes et d'autre part est un moyen d'éviter d'autres violences futures, de dénoncer l'atrocité de la guerre et d'empêcher « les autres » d'en faire l'apologie⁵⁴. Ainsi, malgré la difficulté de témoigner de la guerre, le silence – ce mutisme dont parle Benjamin – doit être surmonté, puisque l'expérience doit être transmise même s'il s'agit d'une tâche complexe.

Par ailleurs, bien que l'on préconise de décrire la guerre de manière réaliste et documentaire, sans déformer les faits historiques, il existe néanmoins une autre tendance dans les récits de guerre, que l'on peut qualifier de « témoignage littéraire » et qui est ainsi défini par Michael Riffaterre :

La notion de témoignage littéraire peut sembler contradictoire en raison de la prédominance de *la fiction* et du *style figuratif* en littérature. Mais la contradiction se résout d'elle-même si on distingue le témoignage de *sa représentation*. Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est *la représentation de cet acte authentique*, et de l'objet qu'il authentifie dans une œuvre d'art verbal qui leur confère *sa littérarité*⁵⁵.

Riffaterre distingue « le témoignage » du « témoignage littéraire », par le fait que le témoignage, dans le sens judiciaire, doit être objectif (« se porter garant de l'authenticité ») tandis que le témoignage littéraire n'est que la « représentation » du témoin-auteur qui fait preuve de son expérience à travers son œuvre littéraire⁵⁶. D'après le chercheur, afin de représenter une expérience, il faut notamment se servir de « la littérarité » du texte. Celle-ci ne transmet pas seulement le message de manière plus efficace, mais ses procédés esthétiques et stylistiques maintiennent également l'intérêt du lecteur⁵⁷. Par ailleurs, selon le philosophe Jean-Pierre Cléro, si l'expérience

⁵³ Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, p. 476.

⁵⁴ Cf. Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18*, op.cit., p. 50.

⁵⁵ Riffaterre, Michael, *art.cit.*, p. 217. Je souligne. Derrida affirme à ce propos : « Et pourtant, si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge ou du parjure – c'est-à-dire aussi de la littérature [...] Si cette possibilité qu'il semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage, dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut en son for intérieur, la *possibilité*, au moins, de la littérature ». Derrida, Jacques. 1998. *Demeure : Maurice Blanchot*. Paris : Galilée. « Incises », p. 31.

⁵⁶ Le mot « témoignage » se définit par ces expressions et situations : « fait de témoigner ; déclaration de ce qu'on a vu, entendu, perçu, servant à l'établissement de la vérité. [...] Déclaration d'un témoin ; déposition. Produire des témoignages. Témoignages accablants contre un accusé ». « témoignage ». 2008. Dans : Rey-Debove, Josette ; Rey, Alain (éds.). *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [03.01.2026].

⁵⁷ Cf. Riffaterre, Michael, *art.cit.*, p. 224.

ne concerne pas seulement un vécu physique, elle ne s'exprime cependant qu'à travers un langage symbolique :

[...] l'effet de réalité de l'expérience est lié, non pas à une immersion par la réalité, mais à *un surcroît du symbolique* [...]. L'effet de réalité n'est qu'un surcroît de fiction lié à l'articulation de symboles, voire de systèmes symboliques, très différents les uns des autres. Il faut rompre absolument avec l'idéologie du « donné » [...] l'expérience doit rester *symbolique*, faute de quoi elle n'est plus du tout une expérience. [...] L'expérience, c'est l'événement porté au symbolique et qui paraît prendre le risque de la réalité⁵⁸.

Pour écrire l'expérience et atteindre « le risque de la réalité », soit sa fidélité, il faudrait recourir à un langage symbolique, ce qui apparaîtrait encore plus évident lorsqu'il s'agit d'une expérience traumatisante telle que la guerre. La dimension littéraire du témoignage permettrait de dire et d'imaginer une expérience souvent jugée « indicible » et « unimaginable »⁵⁹. Paul Ricoeur, souligne à ce propos que la mise en intrigue est : « le moyen privilégié par lequel nous reconfigurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette⁶⁰ ». C'est notamment grâce à la fiction du témoignage littéraire que le lecteur peut mieux comprendre l'expérience racontée par le témoin en recevant « non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle⁶¹ ». Pour cela, Ricoeur remarque la supériorité du roman sur la description « froide » du témoignage : « [...] le roman peut se servir des ressources de l'outre-descriptif propres au langage : il peut [...] avoir une portée cognitive, en faisant fond sur la capacité du langage, capacité

⁵⁸ Cléro, Jean-Pierre. 2003. *L'expérience*. Paris : Éditions Ellipses, p. 41-42. Cité par De Paulis, Maria Pia. 2018. « Introduzione. Esperienza e Scrittura. Una specularità artistica ». Dans : De Paulis, Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*. « Chroniques italiennes ». Série web 35. Vol. 1, p. 7-8. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1441707.kjsp?RH=1488359347838> [08.01.2026]. Cléro souligne aussi la problématique du statut de la vérité dans l'expérience affirmant que « si l'expérience se déroule toujours dans un projet de vérité, c'est-à-dire si elle est toujours en décalage par rapport à l'existence et à la vie, se distinguant d'elles quoiqu'elles les concernent, elle n'est pas elle-même susceptible d'être vraie ou fausse. Elle n'est ni la réalité, ni le jugement ou la thèse qui cherche à dire la vérité ; elle est un intermédiaire complexe, quand bien même elle resterait imaginaire ». Cléro, Jean-Pierre. 2004. *L'expérience*. Paris : Éditions La Découverte, p. 33.

⁵⁹ L'« indicible » est un topos récurrent dans la littérature depuis l'Antiquité. Pour approfondir cf. Curtius, Ernst Robert. 1973. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern-München : Francke, p. 168-171 ; le chapitre III. 1. Unsagbarkeit, Undarstellbarkeit dans Hinzmann, Maria. 2020. *Topik zwischen Modellierung und Operationalisierung : Topoi deutschsprachiger Indienreiseberichte um 1900*, Bielefeld : Transcript Verlag, p. 200-203. Ce topos prend une signification importante dans la littérature des survivants d'expériences traumatisantes, telles que la Première Guerre mondiale et la Seconde Guerre mondiale. Cf. Jurgenson, Luba. 2009. « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ». Dans : *Protée*. Vol. 37. No. 2, p. 9-19.

⁶⁰ Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit*. Tome I. Paris : Seuil, p. 12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 148.

indépendante de sa fonction descriptive soumise à l'épreuve de vérification⁶² »⁶³. Ainsi, selon le philosophe français et d'autres chercheurs, la dimension littéraire permet de rendre le témoignage inoubliable, parce qu'au-delà de sa valeur historique et informative, il en ressort surtout les valeurs exemplaires d'éducation et de mémoire⁶⁴.

⁶² Ricoeur, Paul. 1995. *La Critique et la conviction : Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay*. Paris : Calmann-Lévy, p. 266. À ce propos Philippe Lejeune revient aussi sur la « théorie si répandue selon laquelle le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie ». Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, p. 41.

⁶³ Semprún souligne également dans son livre *L'écriture ou la vie* (1994) l'importance de la fiction comme moyen d'impliquer activement le lecteur en faisant appel à ses connaissances préalables. Cf. Kremnitz, Georg. 1999. « Langue et mémoire dans *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprún ». Dans : Gauvin, Lise (éd.). *Les langues du roman*. Presses de l'Université de Montréal, p. 147-163.

⁶⁴ Il est important de souligner que ce débat entre « témoignage » et « fiction » est également très présent dans la littérature concentrationnaire de la Seconde Guerre mondiale. Giorgio Agamben, qui s'appuie sur l'essai de Primo Levi *I sommersi e i salvati* (1986), soutient que la complétude du témoignage n'est que l'apanage du « témoin intégral », du « musulman », c'est-à-dire de l'individu mort dans le champ de concentration. Il distingue deux types de témoins. Il appelle « testis » celui qui a témoigné devant le tribunal « au nom de la vérité et de la justice ». Le « superstes » est en revanche le survivant « qui a vécu un événement jusqu'au bout et qui peut donc en témoigner ». Agamben, Giorgio. 1998. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino : Bollati Boringhieri, p. 15, 24 ; 30-31 ; Voir aussi Levi, Primo. 1986. *I sommersi e i salvati*. Torino : Einaudi. Par ailleurs, dans son livre *L'écriture ou la vie* (1994), Jorge Semprún, survivant de Buchenwald, établit une différence entre l'expérience de la traversée de la mort (qu'il appelle *Erlebnis* ou *vivencia*) et sa restitution scripturale. Dans l'écriture, le « je » biographique doit céder la place à un « je » littéraire, qui serait le seul capable de recomposer les souvenirs du vécu. Cf. Semprún, Jorge. 1994. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, p. 149, 175. Pour approfondir voir Rastier, François. 2016. « L'odeur de la chair brûlée. Témoignage et mentir-vrai ». Dans : Lacoste, Charlotte ; Detue Frédéric (éds.). *Témoigner en littérature. Revue Europe*. No. 1041-1042, p. 115-134. De nombreux chercheurs soulignent ainsi l'importance de la fiction pour témoigner et représenter l'expérience de la Shoah. Marie Bornand avance notamment qu'« une part de fiction : la sélection de la matière événementielle, une mise en forme, etc., sont indispensables dans le but d'engager le lecteur dans une expérience verbale à représenter l'expérience vécue extrême ». Bornand, Marie. 2004. *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Droz, p. 69. Cf. Grierson, Karla. 2003. *Discours d'Auschwitz : littérature, représentation, symbolisation*. Paris : Champion. En revanche, Annette Wieviorka et Renaud Dulong plaident pour une écriture de l'histoire lucide, afin que coexistent témoignages et œuvres historiques. Voir Dulong, Renaud. 1998. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales ; Dulong, Renaud. 2005. *Transmettre de corps à corps. Esthétique du témoignage*. Caen : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, p. 241-52 ; Wieviorka, Annette. 2013. *L'ère du témoin*. Paris : Librairie Arthème Fayard. Pour approfondir ces problématiques voir aussi Spence, Donald P. 1982. *Narrative Truth and Historical Truth : Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York : Norton ; Laub, Dori. 1992. « An Event Without a Witness ». Dans : Laub, Dori ; Felman, S. (éds.). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York-London : Routledge, p. 75-92 ; Heinich, Nathalie. 1998. « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation ». Dans : *La Shoah : silence... et voix. Mots*. No. 56, p. 33-49 ; Altounian, Janina. 2000. *La survivance. Traduire le trauma collectif*. Paris : Dunod ; Felman, Shosana. 2002. *The Juridical Unconscious : Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge : Harvard University Press ; Amossy, Ruth. 2005. « L'écriture littéraire dans le témoignage de guerre ». Dans : Dornier, Carole ; Dulong, Renaud (éds.). *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen du 18 mars au 21 mars 2004*, p. 19-40 ; Kuon, Peter. 2005. « Alcune riflessioni sull'ibridità della « Lagerliteratur » ». Dans : Bandella, Monica (éd.). *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*. Frankfurt/M. : Lang, p. 151-174 ; Mesnard, Philippe. 2007. *Témoignage en résistance*. Paris : Stock ; Kuon, Peter. 2013. *L'écriture des revenants. Lectures de*

Pour conclure cette brève illustration des deux tendances de la description de la guerre, à savoir « le témoignage » et « le témoignage littéraire », il me semble difficile de questionner avec des catégories rigides quelle serait la forme la plus appropriée pour représenter et témoigner de l'événement historique et existentiel de la guerre sans l'altérer ou sans être influencée par l'imagination de l'écrivain. Gérard Genette, qui a tenté de démontrer à l'aide d'éléments narratologiques qu'un récit est factuel et l'autre fictif (le mode et la voix pourraient être des signes révélateurs du caractère fictionnel d'un récit), a lui-même admis « qu'il n'existe ni fiction pure, ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute mise en intrigue et de tout procédé romanesque, que les deux régimes ne sont pas si éloignés l'un de l'autre⁶⁵ ». Je ne crois donc pas que la question soit de légitimer un modèle d'écriture au détriment de l'autre, mais plutôt de montrer comment ces modalités d'expression dénoncent l'atrocité de la guerre et constituent un avertissement pour les nouvelles générations, cherchant à réparer les dommages et la violence du passé.

Après avoir illustré comment la fiction peut témoigner de la violence de la guerre, il convient de préciser certaines caractéristiques de l'esthétique des récits de la Première Guerre mondiale qu'on peut retrouver dans les œuvres de Blaise Cendrars et de Curzio Malaparte que j'analyse dans ma thèse. Ces récits évoquent ainsi des questions éthiques importantes telles que l'antimilitarisme, l'antihéroïsme ainsi que l'antipatriotisme⁶⁶. La rhétorique antihéroïque et antimilitariste influence directement la conception des personnages : les soldats deviennent des antihéros, ne se distinguant

témoignages de la déportation politique. Bruxelles : Kimé ; Coquio, Catherine. 2015. *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*. Paris : L'Archéen ; Kuon, Peter. 2016. « Scrittura ostacolata : riflessioni sulla difficoltà di narrare i campi di concentramento nazisti ». Dans : Kuon, Peter ; Rigamonti, Enrica (éds.). *Narrarsi per ritrovarsi. Pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio, deportazione*. Firenze : Cesati, p. 183-195.

⁶⁵ Genette, Gérard. 1991. « Récit fictionnel, récit factuel ». Dans : *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*. Vol. 19. No. 1, p. 16.

⁶⁶ Cf. Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18*, op.cit., p. 14, 61. Schoentjes explique cette attitude ainsi : « Les romans de la Grande Guerre qui se lisent encore aujourd'hui sont presque tous marqués au coin du pacifisme, [...] le pacifisme a été l'attitude dominante au lendemain de l'armistice, période à laquelle le processus de canonisation, initié pendant la guerre commence à se stabiliser. Avant d'être ouvertement « pacifiste », cette littérature avait été produite peut-être d'abord et avant tout en réaction contre le bourrage de crânes entrepris par la presse ». *Ibid.*, p. 35. Voir à ce propos aussi Rasson, Luc. *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes. 1916-1938*, op.cit. Il faut quand même préciser qu'il existe dans la littérature de la Première Guerre mondiale une écriture à tonalité nationaliste et héroïque qu'on retrouve par exemple chez les futuristes italiens qui font une apologie de la violence et des nouvelles armes. Dans le *Manifeste du Futurisme* on lit : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme ». Marinetti, Filippo Tommaso. 1909. « Manifeste futuriste ». Dans : *Le Figaro*, p. 1.

ni par leurs combats au front, ni par une psychologie très profonde⁶⁷. Par conséquent, on retrouve souvent un sujet collectif, à travers le recours des pronoms personnels « on » / « nous », désignant la masse anonyme des soldats ainsi que leur expérience commune des combats⁶⁸. L'héroïsme est également annulé par la « normalisation de l'anormal⁶⁹ », comme l'a défini Jochen Mecke, qui consiste à décrire des scènes violentes telles que des attaques, des explosions, des blessures et des cadavres sans participation émotionnelle⁷⁰. Cela est favorisé par le recours aux énumérations et le mode itératif afin de montrer que les soldats ont dû s'auto-immuniser à l'extrême violence de la vie dans les tranchées, en la percevant désormais comme leur quotidienneté normale⁷¹. Deux autres caractéristiques structurelles qui renforcent la rhétorique antimilitariste sont la dissolution de l'unité d'action et la non-linéarité des récits de guerre⁷². À ce propos, Carine Trevisan soutient à juste titre que dans les récits de ce conflit on trouve une « langue-corps⁷³ ». Cela s'explique du fait que ces témoignages littéraires reflètent métaphoriquement le corps blessé ainsi que l'esprit traumatisé des soldats-témoins, en se présentant « sous la forme d'une suite de scènes morcelées, juxtaposées » ou se substituant au roman en un « assemblage de nouvelles »⁷⁴. À cet égard, Jochen Mecke avance que l'on constate « une structure épisodique » dans ces récits, qui procèdent par séquences sans qu'il en résulte une véritable évolution de l'action⁷⁵. Il s'agit ainsi d'une écriture associative. Par ailleurs, les phrases sont souvent « simples », « paratactiques et agencées en parallélismes »⁷⁶. Ces récits se distinguent effectivement par une prédilection pour le visuel et la description⁷⁷. La temporalité n'est plus présentée de manière chronologique, mais alterne entre prolepses et analepses, favorisant un temps cyclique qui suggère la

⁶⁷ Cf. Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18*, op.cit., p. 15.

⁶⁸ Cf. Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », art.cit., p. 30-31.

⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 28.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 29, 38. Pour approfondir ce concept voir aussi Mecke, Jochen. 2019. « Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik ». Dans : *Ästhetiken des Schreckens der erste Weltkrieg in Literatur und Film. Esthétiques de l'horreur : la Grande Guerre dans la littérature et le cinéma*, op.cit., p. 18-25.

⁷¹ Cf. Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », art.cit., p. 28-29, 37-38.

⁷² Cf. *Ibid.*, p. 28 ; Mecke, Jochen. « Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit », art.cit., p. 44-46.

⁷³ Trevisan, Carine, op.cit., p. 162.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁵ Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », art.cit., p. 28-29.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷ Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18*, op.cit., p. 15.

souffrance et la violence endurées au front⁷⁸. Cette vision cyclique du temps évoque également une mémoire traumatique obsessionnelle⁷⁹.

En ce qui concerne la narration de l'expérience de la guerre, elle est souvent racontée par un narrateur « homo- ou autodiégétique » selon la définition de Gérard Genette⁸⁰. Cette focalisation narrative se limite, d'après Mecke, « au champ de vision et au savoir du protagoniste⁸¹ ». Or, il ajoute justement que ce type de « narration simultanée et autodiégétique, accompagnée d'une focalisation interne, donne au récit le statut d'expérience vécue et en revendique donc la légitimité⁸² ». Je conviens avec le chercheur allemand que ces formes de composition de l'intrigue, de la temporalité et de la syntaxe évitent toute héroïsation, tout comme la perspective narrative qui, ne permettant pas de s'identifier aux personnages, empêche toute valorisation de l'emprise belligérante que subissent les protagonistes⁸³.

En réalité, le véritable personnage de ces récits est la machine de guerre. Celle-ci est souvent esthétisée, en particulier lorsque les descriptions sont extrêmement visuelles, comme celles des bombardements⁸⁴. Ceux-ci sont ainsi très souvent décrits comme un « beau spectacle » ou un « feu d'artifice »⁸⁵. On remarque également l'esthétisation des phénomènes acoustiques des nouvelles armes, qui se manifestent par différentes figures de sonorité telles que les allitérations, les assonances et les onomatopées qui reproduisent leur cacophonie⁸⁶. L'ouïe prédomine sur la vue, car ce sont les sensations auditives qui renvoient au chaos de la guerre⁸⁷. Or, cette esthétisation de la violence pourrait sembler en contradiction avec la rhétorique

⁷⁸ Ce temps cyclique dans les œuvres de Cendrars et Malaparte se rapproche à la notion philosophique de l'Éternel Retour de Nietzsche, où le philosophe évoque l'idée de la répétition infinie des mêmes événements. Pour approfondir voir Marton, Scarlett. 2016. « L'éternel retour du même, le temps et l'histoire ». Dans : *Les historicités de Nietzsche* [online]. Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 105-125. Disponible en ligne à l'adresse : <http://books.openedition.org/psorbonne/96840> [04.01.2026].

⁷⁹ Traverso, Enzo. 2000. *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*. Bologna : Il Mulino, p. 232.

⁸⁰ Cf. Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 33-34 ; Mecke, Jochen. « Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit », *art.cit.*, p. 49, 53 ; Genette, Gerard. 2000. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, p. 252-253.

⁸¹ Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 34.

⁸² *Ibid.*, p. 35.

⁸³ Cf. *Ibid.*, p. 33.

⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 40-42.

⁸⁵ Cf. Mecke, Jochen. « Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik », *art.cit.*, p. 26 ; Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 41.

⁸⁶ Cf. Gibelli, Antonio. *L'officina della guerra*, *op.cit.*, p. 176.

⁸⁷ Cf. Scurati, Antonio. 2007. *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*. Roma : Donzelli Editore, p. 205.

antihéroïque que j'ai exposée jusqu'à présent, mais il me semble qu'elle cherche en réalité à représenter fictionnellement la puissance menaçante des explosions sur le front tout en les dénonçant.

On peut également observer une esthétisation de l'horreur, concernant, par exemple, les cadavres et les blessés, qui peut s'expliquer par le concept psychanalytique d'« abjection » de Julia Kristeva. Le sentiment de l'abjection est défini par Kristeva comme « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable⁸⁸ ». Cet objet qui perturbe le « moi » et lui provoque souvent des « spasmes », « des vomissements » ou de « la nausée », est désormais ambivalent, puisqu'il fait éprouver au sujet à la fois de « la répulsion » et de « la fascination »⁸⁹.

Dans le contexte de la Première Guerre mondiale « l'abjection » se montre souvent face à la vision des blessés et des cadavres. Selon Kristeva le cadavre est « le comble de l'abjection⁹⁰ » puisqu'il sollicite violemment l'identité du « moi », lui rappelant sa finitude, c'est-à-dire le rapprochant de la mort dans la vie⁹¹. Ces images abjectes revêtent une fonction éthique car elles dégoûtent le lecteur, le sensibilisant à l'horreur et l'en éloignant. Elles invitent le lecteur à réfléchir sur les maux de la guerre et deviennent ainsi un symbole d'indignation et de dénonciation.

L'ironie est d'ailleurs un procédé rhétorique révélateur et critique de la violence du conflit dans les récits de guerre⁹². À ce titre, Schoentjes cite Hofmannsthal qui considère la guerre comme le lieu par excellence de l'ironie⁹³. Le chercheur relève différents types de rire dans les récits de guerre du champ littéraire francophone tels qu'un « rire amer », un « rire féroce » presque cynique, un rire lié à la folie et au traumatisme de la guerre ainsi qu'une « ironie du renversement » qui atteint les profondeurs de l'horreur de l'expérience des tranchées⁹⁴. Paul Fussell remarque également dans la littérature de guerre anglaise une « ironie mortelle » (*mortal irony*) qui s'exprime notamment dans le contexte de la mort et aux cimetières⁹⁵. Le chercheur

⁸⁸ Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, p. 9.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 10-19.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

⁹² Cf. Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18, op.cit.*, p. 55-70.

⁹³ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 55-58, 68, 70.

⁹⁵ Fussell, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory*. New York and London : Oxford University Press, p. 4.

américain ajoute également, dans la lignée de Hofmannsthal, que chaque guerre est ironique car elle est toujours pire que ce que les gens avaient prévu⁹⁶. Ce phénomène est défini comme « une ironie situationnelle »⁹⁷. Enfin, Jean Kaempfer relève le « burlesque » comme forme du comique pour effacer l'héroïsme guerrier dans les récits de guerre⁹⁸. Henri Bergson, dans son essai *Le rire* (1900), avance que celui-ci assume une fonction correctrice dans la société⁹⁹. Dans cette perspective, les formes du comique dénoncent le non-sens du conflit tout en « mobilisant » les lecteurs contre la guerre.

Pour conclure, ce chapitre théorique a été consacré aux définitions de l'expérience traumatique de la Première Guerre mondiale et de la « mémoire corporelle ». Il a ensuite été question de la présentation des deux concepts de « témoignage » et de « témoignage littéraire » ainsi que de certains procédés esthétiques qui dénoncent la violence et l'absurdité de ce conflit. Les conséquences psychiatriques de l'expérience traumatisante de la Première Guerre mondiale (connues par le terme anglais « shell shock »), ont provoqué des blessures psychiques et corporelles violentes chez les anciens combattants. Ces traumatismes sont incorporés dans leur « mémoire corporelle ». Celle-ci se reflète dans l'écriture du trauma (*working-through*), qui d'une part présente une fonction thérapeutique pour l'écrivain et qui, d'autre part, révèle une fonction éthique visant à sensibiliser le lecteur à l'atrocité de la guerre.

Au lendemain du conflit, on assiste à une production considérable de textes sur l'expérience de la guerre. C'est dans ce panorama littéraire que les premières définitions et études critiques de la « littérature de témoignage » se sont développées. Les partisans de cette littérature (par exemple Duhamel et Cru) privilégient une littérature dépourvue de procédés esthétiques afin de rendre compte le plus fidèlement possible de la réalité du conflit. Néanmoins, j'ai essayé de montrer à quel point cette définition est fragile. En m'appuyant sur des études qui montrent le fonctionnement de la mémoire humaine (Cicéron, Freud), je constate qu'il est difficile de représenter exactement ce que l'on a vécu, la subjectivité de l'auteur agissant comme un filtre sur la mémoire. La transcription de l'expérience est d'autant plus ardue lorsqu'il s'agit

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁷ *Ibid.* Pour approfondir cette question voir aussi le chapitre 5 « Ironies of War » dans Winter, Jay. *Remembering War*, *op.cit.*, p. 118-134.

⁹⁸ Voir Kaempfer, Jean. *Poétique du récit de guerre*, *op.cit.*, p. 237-273.

⁹⁹ Bergson, Henri. 1956. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 6.

d'une mémoire traumatisée, caractérisée par des lacunes et des apories. En tout état de cause, l'effort pour témoigner de cette expérience traumatisante révèle une fonction mémorielle et funéraire (Ricœur) en l'honneur des victimes de la guerre. Au-delà de cette fonction apparaît une valeur éthique qui dénonce la violence et constitue un avertissement pour l'avenir. Selon de nombreux spécialistes, ces fonctions sont mieux représentées par le « témoignage littéraire » (Riffaterre). L'expérience n'est en effet racontée qu'à travers un langage symbolique (Cléro), à partir de la fiction littéraire. Cette dernière garantit la participation active du lecteur, en stimulant son attention et sa compréhension. Cela favorise non seulement la transmission historique de l'événement traumatique de la guerre, mais aussi une valeur pédagogique et mémorielle. Dans le but de montrer le « pouvoir » de la fiction, je me suis intéressée à certains procédés esthétiques qui s'inscrivent dans une rhétorique antimilitariste, antihéroïque et antipatriotique. Parmi ceux-ci figurent la conception des personnages en tant qu'anti-héros, le sujet collectif (« on » / « nous »), la « normalisation de l'anormal » (Mecke), la dissolution de l'unité d'action et la non-linéarité. Ces deux dernières caractéristiques sont résumées de manière emblématique dans la notion de « langue-corps » de Trevisan. La structure narrative tente en effet de reproduire le traumatisme psychique et physique de la guerre, proposant une écriture associative. La temporalité n'est plus présentée de manière chronologique, mais alterne entre prolepses et analepses, favorisant un temps cyclique qui suggère d'une part la souffrance et la violence endurées au front et de l'autre une mémoire traumatique, caractérisée par des pensées dérangeantes, répétitives et incontrôlables. Par ailleurs, les phrases sont souvent paratactiques et on trouve une prédilection pour le visuel et la description. L'ouïe prédomine sur la vue, car ce sont les sensations auditives (stimulées par différentes figures de sonorité telles que les allitérations, les assonances et les onomatopées) qui renvoient au chaos de la machine de guerre. En ce qui concerne la voix de la narration, on remarque souvent un narrateur « homo- ou autodiégétique » (Genette). On a également observé une esthétisation de l'horreur, concernant, par exemple, les cadavres et les blessés, qui a été expliquée par le concept psychanalytique d'« abjection » de Julia Kristeva. Ce sentiment revêt une fonction éthique, sensibilisant le lecteur à l'horreur et l'en éloignant. Le recours à l'ironie et aux différentes formes du comique vise également à critiquer la violence du conflit. Ces procédés esthétiques, rhétoriques et narratologiques relèvent ainsi de ce que Jochen Mecke appelle à juste

titre l'« éthique de l'esthétique »¹⁰⁰. Ce chapitre démontre ainsi comment la littérature peut lutter contre la normalisation de la violence de la guerre en devenant un moyen de résistance et de paix.

2.2 Langages du sacrifice

2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale

La rhétorique religieuse utilisée par la propagande de la Première Guerre mondiale a permis, comme l'expliquent les historiens Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau, de concevoir ce conflit comme « une croisade », c'est-à-dire une guerre de religion, dans laquelle :

De grandes attentes « civilisatrices » en ont procédé, permettant, en particulier, de lire le conflit comme un affrontement entre *civilisation* et *barbarie*. De la victoire de la première devait naître d'ailleurs *un monde meilleur*, débarrassé de la guerre. Ces grandes attentes, de type presque *millénariste*, ont constitué *une véritable eschatologie* de la Première Guerre mondiale¹.

Dans la conception des puissances de la Triple-Entente, cette guerre est perçue comme « une lutte de civilisation, pour la civilisation² » contre les ennemis allemands qui sont vus comme des « luthériens », des « barbares »³. Cette rhétorique est également utilisée par les pays de la Triple Alliance. En Allemagne, le sermon du 4 août 1914, jour du début du premier conflit mondial, prononcé à la cathédrale de Berlin par Ernst

¹⁰⁰ Cf. Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 48-49.

¹ Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. *La Grande Guerre 1914-1918*, *op.cit.*, p. 144. Je souligne. Cf. *Ibid.*, p. 64-65. La notion de « civilisation » est notamment empruntée de façon manichéenne face à la notion de barbarie durant l'ensemble du conflit. Voir « civilisation ». 2014. Dans : Meyer, Benoît (éd.). *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 77. Freud écrit à ce propos : « Deux faits ont été la cause de notre déception, au cours de cette guerre : le caractère peu moral de la conduite des États envers leurs voisins, alors qu'à l'intérieur chacun deux se pose en gardien des normes morales, et la brutalité qui caractérise la conduite des individus et à laquelle on ne se serait pas attendu de la part de ces représentants de la plus haute civilisation humaine ». Freud, Sigmund. 1929 [1915]. « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort ». Dans : *Essais de Psychanalyse*. Paris : Payot, p. 239.

² Becker, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*, *op.cit.*, p. 15. Il est intéressant de noter que cette vision est encore d'actualité de nos jours. Le politologue américain Huntington affirme notamment que les guerres futures se dérouleront non pas entre pays, mais entre cultures. Pour approfondir voir Huntington, Samuel P. 2002. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. London : Free Press. Cf. Bridgham, Frederick George Thomas (éd.). 2006. *The First World War as a Clash of Cultures*. Rochester : Camden House.

³ Becker, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*, *op.cit.*, p. 91. Voir aussi Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 165. Il est intéressant de noter que même les Américains, qui viennent d'entrer dans le conflit en 1917, constatent que : « C'est principalement une guerre religieuse. On le sent partout. Et les armées des alliés sont des armées religieuses car les hommes sont là pour rendre le monde meilleur ». Becker, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*, *op.cit.*, p. 15-16.

von Dryander (prédicateur évangélique de la cour et recteur de l'université de Cologne) le montre clairement⁴. Il affirme que les Allemands sont entrés en guerre pour défendre « leur culture » contre « l'inculture » de l'ennemi et que par conséquent Dieu sera du côté « des justes », c'est-à-dire des Allemands⁵. De même, en août 1914, de nombreux articles en faveur de l'entrée en guerre sont publiés dans la revue florentine *Lacerba* tel que celui de Giovanni Papini, intitulé « Il dovere dell'Italia » (Le devoir de l'Italie). Papini y définit la Première Guerre mondiale telle qu'une lutte entre deux civilisations, affirmant qu'il y a « plusieurs types de civilisations » tous unis contre la civilisation allemande « qui a dominé l'Europe depuis quarante ans »⁶.

L'historien George Mosse révèle comment avant et durant le premier conflit mondial l'expérience de la guerre a été « sacralisée » et « mythifiée » à travers une rhétorique fortement religieuse afin de la légitimer et de la justifier⁷. Dans cette perspective, la participation à la guerre est présentée comme une expérience « positive » pour la société. Par conséquent, les intellectuels partisans de cette idéologie voient dans ce conflit la possibilité de régénérer la communauté et de la fonder sur les valeurs suivantes : le sacrifice et la fraternité⁸. Cela se résume dans le sentiment de « communauté du front » que l'on retrouve aussi bien en Italie qu'en France et en Allemagne⁹. Celui-ci symbolise le fait que l'expérience de la guerre permettrait de dépasser l'individualisme, en se définissant comme une expérience

⁴ Cf. Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 20.

⁵ Cf. *Ibid.*

⁶ Scalia, Gianni (éd.). 1961. *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*. Vol. 4. « Lacerba » « La voce » (1914-1916). Torino : Einaudi, p. 324. Ma traduction. Pour approfondir voir aussi les textes en faveur de la guerre dans le même volume aux pages 326-334.

⁷ Mosse, George L., *op.cit.*, p. 7. Le caractère sacré de la guerre est bien expliqué dans un texte écrit même avant l'éclat de la Première Guerre mondiale. Il s'agit du livre *L'Allemagne et la prochaine guerre* (1911) écrit par le général allemand Friedrich von Bernhardi, où il expose principalement deux principes : celui pseudo-biologique et celui métaphysique. Le premier conçoit la guerre en tant que « lutte » et comme « une loi générale de la nature ». Bernhardi, Friedrich von. 1989. *L'Allemagne et la prochaine guerre*. Paris : Édition du trident, p. 13. De plus, l'auteur développe une vision apocalyptique de la guerre, la définissant telle qu'un « remède terrible pour l'humanité ». Le principe métaphysique autoriserait la guerre d'un point de vue éthique, instrumentalisant des pensées de l'ancien Testament, afin de légitimer le conflit en tant que lutte au nom de Dieu. Ce conflit serait également conçu pour le progrès de l'humanité. *Ibid.*, p. 31. À cet égard, comme l'explique Nicolao Merker, les Évangiles, surtout dans les Empires centraux, ont été instrumentalisés au point d'y montrer un Christ qui, « en plus d'être un consolateur des affligés, était un protecteur explicite de la guerre ». Dans ce sens, des passages des Évangiles, où Jésus-Christ affirme : « Ne pensez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre : je ne suis pas venu apporter la paix, mais le combat » (Matthieu 10 : 34), ou « Je suis venu apporter un feu sur la terre, et combien je voudrais qu'il soit déjà allumé » (Luc 12 : 49) ont été extrapolés de leur contexte pour justifier et légitimer cette guerre dite sainte. Cf. Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 61-62. Ma traduction ; *La Bible : Ancien et nouveau testament*. 1997. Villiers-le-Bel : Alliance Biblique universelle, p. 17, 102.

⁸ Cf. Cangiano, Mimmo. 2022. *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*. Milano : Nottetempo, p. 38.

⁹ *Ibid.*, p. 81. Ma traduction.

absolue du « nous »¹⁰. Cela se remarque chez des auteurs nationalistes, comme par exemple Maurice Barrès et Ardengo Soffici, selon lesquels la guerre devient « le symbole et le moyen par lequel la fragmentation sociale est surmontée¹¹ ». À ce propos, dans *Discorsi militari*, Giovanni Boine professe « la religion de la patrie », dans laquelle les hommes se joignent à leur « nous » le plus profond¹². Il s'agit d'une logique des processus identitaires, suivant un schéma binaire, dans lequel on trouve une homogénéisation vers l'intérieur (« nous ») et une démarcation vers l'extérieur (« eux »)¹³. En outre, durant les journées du 4 au 20 mai 1915, avec ses oraisons et ses messages en faveur de l'entrée en guerre de l'Italie, Gabriele D'Annunzio récupère toutes les traditions idéologiques et politiques du passé italien telles que « Rome et les Italiens », « Gênes et Venise », « la monarchie savoyarde et Garibaldi », afin de propager le message de la guerre « juste » et « sacrée » ainsi que le « rôle dévoué et soumis du citoyen italien » dans ce conflit, marqué notamment par son esprit de sacrifice¹⁴. Dans cette perspective, une éthique du sacrifice au profit de la nation s'affirme et le mythe de la « guerre-fête » s'instaure¹⁵. Les caractéristiques de cette dernière sont ainsi énumérées par Mario Isnenghi :

1) produire une union matérielle des membres d'un groupe ; 2) être un rite de dépense et de gaspillage ; 3) constituer une modification plus ou moins importante des règles morales ; 4) être un rite d'exaltation collective ; 5) l'instauration d'une sorte d'annulation de la sensibilité physique ; 6) l'instauration de *rites sacrificiels*. La guerre serait donc la *fête suprême*¹⁶.

Ces points résument de manière emblématique l'enthousiasme et la justification collective de la Première Guerre mondiale : 1. on tente tout d'abord de créer une communauté soudée. Roger Caillois relève notamment la similitude entre la guerre et la fête puisque « toutes deux inaugurent une période de forte socialisation, de mise en commun intégrale des instruments, des ressources, des forces [...] »¹⁷. 2. On dépense et on investit beaucoup d'argent pour mener cette guerre ; 3. l'acte de tuer est justifié parce qu'il est présenté comme « une juste cause » pour la patrie et la religion ; 4. un

¹⁰ *Ibid.* Ma traduction.

¹¹ *Ibid.* Ma traduction. Soffici salue la « fraternité mystique » et la « vie en commun » dans la guerre. Voir Isnenghi, Mario. *Il mito della Grande Guerra*, op.cit. p. 41. Ma traduction.

¹² *Ibid.*, p. 79. Ma traduction.

¹³ Welz, Frank. 2001. « Identität und Alterität in soziologischer Perspektive ». Dans : Eßbach, Wolfgang (éd.). *Identität und Alterität in Theorie und Methode : Wir, Ihr, Sie*. Würzburg : Ergon-Verl, p. 95-97.

¹⁴ Isnenghi, Mario. *Il mito della Grande Guerra*, op.cit., p. 106-107. Ma traduction. Voir aussi Banti, Alberto Mario. 2011. *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Roma-Bari : Laterza, p. 91-93.

¹⁵ Cf. Isnenghi, Mario. *Il mito della Grande Guerra*, op.cit., p. 108.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112. Ma traduction. Je souligne.

¹⁷ Caillois, Roger. 1950. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, p. 219.

enthousiasme collectif pour l'interventionnisme dans la guerre est créé ; 5. l'importance de la vie humaine est relativisée, car 6. le sacrifice pour « cette guerre juste » prévaut sur celle-ci¹⁸. À cet égard, Caillois avance que : « [...] *le meurtre* dans la guerre est acte de *résonance religieuse*. Il tient [...] du *sacrifice humain* et n'a pas d'utilité immédiate. [...] La même loi qui exige du combattant le sacrifice de sa vie lui ordonne d'immoler son adversaire¹⁹ ». Le combattant n'est donc pas seulement autorisé à tuer l'ennemi au nom de la patrie et de Dieu, mais il doit aussi mourir pour ces derniers²⁰. Cette guerre divinisée « efface [...] les péchés et dispense la grâce²¹ ».

En Italie deux figures ecclésiastiques diffusent fermement cette idée de « guerre sainte » ainsi que de « guerre juste ». Il s'agit d'Agostino Gemelli, chapelain du haut commandement de l'armée, et Monseigneur Bartolomasi²². Gemelli voit dans ce premier conflit mondial « une preuve divine de l'expiation de la culpabilité de l'humanité [...] que Dieu avait permise pour la régénération de l'Italie²³ ». Il identifie, influencé par la pensée de Joseph de Maistre, la guerre en cours comme nécessaire à l'expiation de l'humanité : c'est-à-dire un sacrifice offert à Dieu pour la « régénération des individus et des nations²⁴ ». Les sermons de Monseigneur Bartolomasi se fondent également sur une rhétorique du sacrifice au nom de la religion et de la patrie²⁵. Cette rhétorique de la « régénération » reposerait également sur le recours aux métaphores dérivant du biologisme²⁶.

Par ailleurs, l'alliance avec Dieu est saluée clairement par les devises *Gott mit*

¹⁸ Le philosophe américain Michael Walzer, en réaction à la guerre du Vietnam, s'interroge sur la difficile question de la « guerre juste » d'un point de vue moral : « For as long as men and women have talked about war, they have talked about it in terms of right and wrong. And for almost as long, some among them have derided such talk, called it a charade, insisted that war lies beyond (or beneath) moral judgment. War is a world apart, where life itself is at stake, where human nature is reduced to its elemental forms, where self-interest and necessity prevail. Here men and women do what they must to save themselves and their communities, and morality and law have no place. *Inter arma silent leges* : in time of war the law is silent ». Walzer, Michael. 2000. *Just and Unjust Wars : A Moral Argument with Historical Illustrations*. Third Edition. New York : Basic Books, p. 3.

¹⁹ Caillois, Roger, *op.cit.*, p. 222. Je souligne. Le chercheur ajoute que dans cette vision mystique « la guerre [...] apparaît comme le temps du sacré, la période de l'épiphanie du divin. Elle introduit l'homme dans un monde enivrant où la présence de la mort le fait frissonner et confère une valeur supérieure à ses diverses actions ». *Ibid.*, p. 228.

²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 229.

²¹ *Ibid.*, p. 228-229.

²² Lesti, Sante, *op.cit.*, p. 113-115.

²³ Lesti, Sante, *op.cit.*, p. 113. Ma traduction. Cf. Gemelli, Agostino. 2018 [1915]. *La filosofia del cannone e altri scritti di « psicologia del soldato »*. De Santis, Dario (éd.). Pisa : ETS, p. 123-134.

²⁴ Lesti, Sante, *op.cit.*, p. 117. Ma traduction. Voir aussi Banti, Alberto Mario, *op.cit.*, p. 129-131.

²⁵ Cf. Lesti, Sante, *op.cit.*, p. 115 ; Banti, Alberto Mario, *op.cit.*, p. 126-128.

²⁶ Pour approfondir le symbolisme biologique voir l'étude de Zimmermann, Anja. 2014. « Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie ». Dans : Zimmermann, Anja (éd.). *Biologische Metaphern zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*. Berlin : Reimer, p. 9-32.

uns en Allemagne, *God with us* en Grande-Bretagne, *Dieu est de notre côté* en France²⁷. De cette manière, les nations impliquées dans le conflit se persuadent, à travers cette mystique communautaire-patriotique et cette sanctification de la guerre, de la « justesse » du sacrifice de tant des soldats, transfigurés en martyrs et saints de « la religion de la patrie », qui luttent pour le renouvellement de la société²⁸.

La notion de sacrifice, qui peut être lue dans un sens à la fois patriotique et religieux, assume dans la propagande de la Première Guerre mondiale un rôle essentiel²⁹. Dans le *Dictionnaire de la « Der des Der »* le mot « sacrifice » est défini ainsi³⁰ :

Renoncement à la vie pour défendre son pays. Le sacrifice des soldats, morts pour la patrie. L'emploi du terme sacrifice est récurrent pour désigner le nombre très élevé de victimes dans les armées de tous les pays. [...] Ainsi « sacrifice » pénétra la rhétorique des oraisons funèbres, mais également dans les discours parlementaires de l'époque et même dans celui des militaires comme l'atteste l'appel de Joffre le 6 septembre 1914. Le général français demanda aux troupes françaises le sacrifice suprême face à l'ennemi allemand [...] ³¹.

L'historien George Mosse explique comment la rhétorique chrétienne a surtout insisté sur le sens du sacrifice des soldats, qui devaient imiter la figure du Christ ou celle des saints martyrs³². Ainsi, l'imitation du Christ se fond avec l'héroïsme du sacrifice : tout comme Jésus-Christ a souffert sa Passion pour le salut de l'humanité, le soldat chrétien meurt à la guerre pour sauver son pays³³. En effet, dans le mythe de l'expérience

²⁷ Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 29. En ce qui concerne l'Allemagne c'est depuis l'avènement du II^e Reich en 1871 que la devise *Gott mit uns* est gravée sur les ceintures des soldats. Au cours des deux guerres mondiales et jusqu'à l'effondrement du troisième Reich en 1945, celle-ci a continué à soutenir que Dieu protégeait l'armée allemande. *Ibid.*

²⁸ Cf. Formiga, Federica. 2019. *Anche le parole sono in armi. Opuscoli e propaganda nella Grande Guerra*. Milano : Luni Editrice, p. 73, 105 ; Gentile, Emilio. 2014. *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*. Milano : Mondadori, p. 220-222.

²⁹ Becker, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*, *op.cit.*, p. 16.

³⁰ L'expression « Der des Der » désigne la Première Guerre Mondiale comme « la dernière des dernières guerres ». Cela se réfère à la propagande visant à convaincre les soldats qu'ils étaient en train de combattre la dernière guerre de l'histoire. Cf. « der des der ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*, *op.cit.*, p. 94.

³¹ « sacrifice ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*, *op.cit.*, p. 234. Je souligne. De fait, en France la notion de sacrifice est déjà présente dans l'idéologie militaire des années précédant la Première Guerre mondiale. Ce sont le général Cardot et le lieutenant-colonel Montaigne qui se distinguent particulièrement par leur vision radicale de ce concept. Cardot introduit les pensées de Carl von Clausewitz (officier et théoricien militaire prussien) à l'École supérieure de guerre (ESG), soutenant qu'afin de conduire les hommes à la mort, « l'esprit de sacrifice » est nécessaire. Selon Cardot le sens du sacrifice se fonde sur un sentiment religieux tandis que pour le lieutenant-colonel Montaigne, s'inspirant de la guerre russo-japonaise (1904-1905), développe une notion du sacrifice plus proche d'une « vision patriotique englobante, qui s'émancipe des références chrétiennes et possède une sorte d'avant-goût totalitaire ». Voir Lagrange, François. 2006. « Les combattants de la « mort certaine ». Les sens du sacrifice à l'horizon de la Grande Guerre ». Dans : *Cultures & Conflits* [En ligne]. Vol. 63, p. 2-3. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/conflits/2113> [16.01.2026]

³² Mosse, George L., *op.cit.*, p. 7. Cf. aussi Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 58-59.

³³ Becker, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*, *op.cit.*, p. 17.

combattante, on trouve une mystique du *pro patria mori* qui combine les concepts de « sacralité du martyr », de « sainteté de la guerre » (considérée comme défensive et non offensive), de « devoir de sacrifice », dérivant de la noblesse de « la belle mort »³⁴. La mort des soldats, combattant pour la « cause juste et divine », ne serait pas vaine, puisqu'ils bénéficieraient de la grâce et de la « résurrection » de leur âme³⁵. Par conséquent, la sacralisation de ce conflit a permis de définir la mort du soldat comme un « sacrifice sacré » :

Au nom de Dieu et de la France, le militant de la foi se bat contre cette mort négative, cette mort diabolique. Mais la mort c'est aussi le sacrifice, *la mort du martyr* qui choisit ce sort pour lui, son pays, ses proches. La mort est alors un *don*, *celui du sacrifice*. La guerre de religion, c'est bien cette dialectique entre l'idéal de vie malgré la mort parce qu'on a foi en *la résurrection*, - *l'imitation du Christ pour les chrétiens* [...] ³⁶.

Oliver Janz identifie trois types de stratégies dans la rhétorique de la guerre pour justifier la mort des soldats : 1. « la valorisation héroïque » (la mort glorieuse et vaillante) ; 2. la « valorisation esthétique » (la belle mort) et 3. la « valorisation morale » (la mort en tant que sacrifice)³⁷. Par ailleurs, des vertus et des principes chrétiens comme « l'espérance » et « la charité », devaient être vivifiés dans le contexte violent et douloureux du conflit, faisant ressortir un syncrétisme entre la

³⁴ Banti, Alberto Mario, *op.cit.*, p. 114.

³⁵ Cf. Mosse, George L., *op.cit.*, p. 25 ; Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 59. Mosse montre comment cette rhétorique est présente aussi dans le nazisme. Cf. Mosse, George L., *op.cit.*, p. 73.

³⁶ Becker, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*, *op.cit.*, p. 17. Cette adhésion totale au sacrifice se manifeste chez de nombreux soldats et est témoignée dans leurs lettres. Dans une lettre de 1915, le soldat italien Eugenio Vaina da Pava écrit : « la moralité de la guerre est une énergie poussée jusqu'au *sacrifice de soi* pour *quelque chose qui vaut plus que notre vie* ». Dans une perspective similaire, le combattant Elia Ernesto Begey écrit : « Mais *le sentiment de la nécessité absolue de faire ce sacrifice* apparaît bientôt et *j'ai confiance que Dieu nous aidera* ». La lettre du soldat Giosuè Borsi, écrite à sa mère, éclaircit la notion de sacrifice au nom de Dieu et de la patrie : « Le Seigneur, dans son infinie bonté clairvoyante, m'a réservé précisément le destin qui m'était nécessaire [...] : mourir pour mon pays au combat. Avec ce beau et louable trépas, accomplissant le plus convoité des devoirs d'un bon citoyen envers la terre qui l'a vu naître, me voici parti [...]. Je quitte la caducité, je quitte le péché [...], mon cadavre humiliant, le poids lourd de toutes mes chaînes, et je m'envole, libre, libre enfin là-haut dans les cieux où est notre Père, là-haut où sa volonté est toujours faite. [...] Que Dieu fasse fructifier notre sacrifice, qu'il ait pitié des hommes, qu'il oublie et pardonne leurs fautes, qu'il leur donne la paix, et alors, Mère, nous ne serons pas morts en vain ». Borsi est ainsi convaincu que sa future mort, sacrifiée pour sa patrie, sera une mort noble et belle, soulignant à la fois son côté esthétique et son côté moral. Il la présente comme un don, puisqu'elle lui permettrait de se réunir avec Dieu et la paix éternelle. Le recours à la religion vise à légitimer le sens du conflit qui serait couronné par le sacrifice personnel de chaque soldat, imitant celui du Christ. La mort ne briserait pas la vie du soldat puisque le corps, selon la doctrine chrétienne, se soumettrait à la discipline, tandis que l'âme se sauverait, s'envolant au Paradis. Voir Tassani, Giovanni. 2018. *Coscienza e memoria della Grande Guerra. Nazione e religione tra mistica e politica*. Forlì : Grafikamente, p. 27-29, 66-67, 82. Mes traductions. Je souligne.

³⁷ Janz, Oliver. 2000. « Tra memoria collettiva e lutto privato. Il culto dei caduti nella borghesia italiana durante la prima guerra mondiale ». Dans : *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée. Les images de la Grande Guerre en France, Allemagne et Italie*. Vol. 112. No. 2, p. 554. Ma traduction.

sainteté et l'héroïsme du soldat³⁸. Dans cette perspective, « l'adhésion aux sacrifices de guerre a été facilitée par la doctrine catholique du sacrifice³⁹ », instituant notamment « le trait d'union entre la mort sacrificielle du Christ et la mort pour la patrie⁴⁰ ». On le remarque par exemple dans l'« Union sacrée » en France et dans le *Burgfrieden*, soit la « paix dans la forteresse », en Allemagne⁴¹. L'éducation du XIX^e siècle dans chaque État-nation joue également un rôle crucial pour imprégner les notions « d'abnégation », de « sacrifice », « d'endurance⁴² » et de « l'accomplissement du devoir » envers la patrie afin que chaque homme soit prêt à mourir pour celle-ci⁴³. Il est également important de mentionner que même après la Première Guerre mondiale, on retrouve des traces de la sacralisation de cette expérience combattante. Tel est le cas par exemple des monuments aux morts (en particulier le Soldat Inconnu) qui ont pris une fonction complexe après la guerre⁴⁴. En Italie, le soldat inconnu enterré à l'autel de la patrie au *Vittoriano* de Rome rappellerait

³⁸ Tassani, Giovanni, *op.cit.*, p. 29. Il est intéressant de remarquer que le pape Benoît XV, qui avait qualifié la guerre de « massacre inutile », représente dans ce contexte une figure qui cherche à démythifier cette « guerre sainte » et qui malgré son impuissance, se proclame contraire à la violence de la guerre du début du conflit. Cf. *Ibid.*, p. 33-34.

³⁹ Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 43. Ma traduction.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 45. Ma traduction.

⁴¹ *Ibid.* En France, le culte du Sacré-Cœur est également très important pour expliquer le lien entre la nation et le catholicisme. Ce culte patriotique et dynastique de la dévotion au « Sacré-Cœur de Jésus » existe en France depuis le XVII^e siècle sous Louis XIV. En 1873, l'assemblée nationale républicaine décide alors de construire une basilique monumentale dédiée au Sacré-Cœur sur la colline de Montmartre à Paris. Cette consécration de toute la nation au « Sacré-Cœur de Jésus » représente une promesse de revanche après la défaite de la guerre franco-prussienne de 1870-1871. De surcroît, lors du premier conflit mondial la dévotion au Sacré-Cœur concerne surtout les familles des soldats qui se rendent à la basilique du Sacré-Cœur afin de prier pour leur vie. *Ibid.*, p. 60. Sante Lesti affirme que le Sacré-Cœur devient un symbole du sacrifice. Lesti, Sante, *op.cit.*, p. 201. En réalité, la dévotion au Sacré-Cœur s'est rapidement répandue sur les différents fronts des différentes armées. Par exemple, l'empereur François-Joseph lui consacre son Empire et en Italie, c'est Antonio Gemelli qui en est le porte-parole. Cf. Tassani, Giovanni, *op.cit.*, p. 30 ; Banti, Alberto Mario, *op.cit.*, p. 134.

⁴² Il est intéressant de constater que cette rhétorique est encore d'actualité au XXI^e siècle, comme par exemple dans le programme « Operation Enduring Freedom » du président américain Bush. Pour approfondir voir Lambeth, Benjamin S. 2005. *Air Power Against Terror : America's Conduct of Operation Enduring Freedom*. RAND Corporation.

⁴³ Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 57. Ma traduction. Cf. Lesti, Sante, *op.cit.*, p. 116. Il faut souligner, comme l'explique justement Alessandro Scarsella, que le sacrifice de la vie du soldat considéré comme un devoir, correspondant au rituel social d'une mystique nationale, se rencontre déjà dans l'imaginaire italien du Risorgimento. On le retrouve ensuite chez les « martyrs irrédentistes » (nationalistes, impérialistes et préfascistes), en particulier dans le cas de Cesare Battisti. Voir Scarsella, Alessandro, *op.cit.*, p. 41. À cet égard, Mario Isnenghi montre comme la légitimation irrédentiste, résumée dans le désir de « reconquérir » Trente et Trieste, expose une revendication de « guerre juste », faisant paraître une guerre offensive en tant que guerre défensive, reprenant également la dialectique des guerres d'indépendance du Risorgimento. Voir Isnenghi, Mario. 2015. « Fra trentini e cechi. Cercando un senso alla guerra ». Dans : Lucchini, Stefano ; Santagata, Alessandro (éds.). *Narrare il conflitto. Propaganda e cultura nella « Grande guerra » (1915-1918)*. Milano : Fondazione Corriere della sera, p. 20-21. Cf. Banti, Alberto Mario, *op.cit.*, p. 17-18, 28-29, 32-33, 62-63.

⁴⁴ Cf. Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 147.

plus le devoir de sacrifice pour la nation que les horreurs et les victimes de la guerre⁴⁵. Carine Trevisan avance à juste titre que la mort semble d'une certaine manière atténuée par les discours officiels, par les pratiques de célébration mais également par les monuments⁴⁶. La devise du Souvenir français proclame aux victimes la promesse d'une éternelle survie dans la mémoire collective : « À nous le Souvenir, À eux l'Immortalité »⁴⁷. Lors de l'inauguration de l'ossuaire de Douaumont, les morts de Verdun sont assimilés à des « *apôtres* en prêchant par l'exemple *l'amour du devoir*, [à] des *prophètes* en préparant *au monde des temps meilleurs*, [à] des *martyrs* en immolant leur vie *au très-haut* »⁴⁸. Dans ce discours, la continuité entre la rhétorique religieuse utilisée pendant le conflit et celle qui a suivi est évidente, puisque les soldats morts pendant la guerre restent des figures sanctifiées qui se sont battues pour des valeurs « supérieurs ». En outre, comme le souligne Antoine Prost, en choisissant l'Arc de Triomphe comme lieu de sépulture du Soldat Inconnu à Paris, on confère au culte des morts une signification plus patriotique que funéraire, atténuant ainsi l'expression du deuil⁴⁹. Le lien entre le soldat mort au combat et le sacrifice chrétien subsiste également dans les cimetières des nations concernées, laissant entrevoir un espoir de « résurrection » des soldats tombés en guerre⁵⁰. Cette mystique à la fois religieuse et nationale-patriotique, exaltant l'épreuve de la douleur, de la violence et du sacrifice, n'aurait pas disparu à la fin de la Première Guerre mondiale, mais aurait été reprise par les totalitarismes du XX^e siècle (fascismes et communisme) montrant une continuité entre la Première Guerre mondiale, l'entre-deux-guerres et la Seconde Guerre mondiale⁵¹.

⁴⁵ Cf. *Ibid.* Pour approfondir Banti, Alberto Mario, *op.cit.*, p. 138-142.

⁴⁶ Cf. Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 5-6.

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 6-7.

⁴⁸ Cf. *Ibid.*, p. 7-8. Je souligne.

⁴⁹ Prost, Antoine. 1977. *Les anciens combattants et la société française 1914 – 1939*. Vol. 3. *Mentalités et idéologies*. Paris : Presses de la Fondation Nationale de Sciences Politiques, p. 36.

⁵⁰ Mosse, George L., *op.cit.*, p. 84.

⁵¹ Cf. Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. *La Grande Guerre 1914-1918*, *op.cit.*, p. 66-67 ; Tassani, Giovanni, *op.cit.*, p. 6. Pour approfondir cette rhétorique dans le fascisme italien voir Banti, Alberto Mario, *op.cit.*, p. 146-202 ; Gentile, Emilio. 1993. *Il culto del Littorio : la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma : Laterza ; Gentile, Emilio. 2007. *Le religioni della politica : fra democrazie e totalitarismi*. Roma : Laterza.

2.2.2 Le sacrifice dans la littérature française et italienne de la Première Guerre mondiale

Après avoir brièvement expliqué la notion de sacrifice dans la propagande de la Première Guerre mondiale, je souhaite montrer quelques exemples de textes littéraires sur le premier conflit mondial par des écrivains français et italiens qui dénoncent les concepts de guerre « sainte » et « juste » ainsi que le « sacrifice sacré » des soldats¹.

Dans ces œuvres, on retrouve principalement la remise en question de la légitimité de la guerre et la représentation de son absurdité. Le sacrifice (conçu comme une « belle mort ») est dépouillé de tout espoir divin, montrant ainsi les soldats en tant qu'anti-héros qui ne se battent que pour survivre et sont sur le point de sombrer dans une grave psychose. Par ailleurs, la figure du Christ est souvent privée de son essence divine puisqu'elle renvoie aux souffrances des soldats blessés ou mutilés². En outre, la représentation des cadavres défigurés par la guerre révèle la dure réalité de ce conflit, dans lequel aucune glorification ou sanctification des victimes n'est possible. Tout cela ainsi que le recours aux différentes figures rhétoriques telles que les métaphores, les comparaisons et l'ironie, favorisent la désacralisation du conflit.

Henri Barbusse, dans *Le feu* (1916), dénonce le concept de « guerre-croisade » à plusieurs reprises, en évoquant l'anti-héroïsme des soldats, l'absence de possibilité de rédemption et de résurrection après leur mort, tout en présentant « un univers de déréliction, un monde sans un Dieu protecteur et consolateur [...] »³. Les soldats sont ainsi montrés comme des hommes qui ont non seulement renoncé à croire en la guerre, mais qui, pour continuer à la faire, ont surtout renoncé à être eux-mêmes, privés de personnalité et d'identité, uniquement mus par l'inertie du seul désir de survivre⁴. Afin

¹ Il faut préciser que le champ littéraire italien consacré à la Première Guerre mondiale est plus restreint par rapport aux autres pays européens impliqués dans le conflit. Cela est dû au taux élevé d'analphabétisme parmi les combattants, mais surtout au système de censure imposé par le fascisme depuis 1922. Pour cette raison, nous trouvons peu d'exemples d'œuvres pacifistes dont la production et la diffusion sont bien plus importantes dans d'autres pays européens dans les années 1920 et 1930, comme notamment en France. Cf. Mondini, Marco. 2014. « The Warlike Hero in World War I Literature : The Italian Case ». Dans : Glunz, Claudia F. ; Schneider, Thomas (éds.). « *Then Horror Came Into Her Eyes...* ». *Gender and the Wars*. Göttingen : V&R Unipress, p. 97-98, 101-102.

² À cet égard Paul Fussell montre comment le thème du sacrifice, dans lequel le soldat agonisant est associé au Christ crucifié, est au cœur d'innombrables poèmes de la littérature anglaise de la Grande Guerre. En outre, le chercheur ajoute que dans les récits de guerre, on peut remarquer une structure tripartite qui ressemble à la passion du Christ : « l'innocence, la mort et la renaissance » sont remplacées par « l'entraînement, le combat et le rétablissement ». Fussell, Paul, *op.cit.*, p. 119, 128.

³ Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 15.

⁴ Barbusse les décrit ainsi : « [...] ces hommes qui ont, il y a un an et demi, quitté tous les coins du pays pour se masser sur la frontière : Renoncement à comprendre, et renoncement à être soi-même ; espérance de ne pas mourir et lutte pour vivre le mieux possible ». Barbusse, Henri. 1917. *Le feu* (*Journal d'une*

de déconstruire la propagande de guerre, le narrateur du *Feu* insiste sur le caractère humain des soldats, affirmant qu'ils n'ont pas été conçus pour tuer :

Ce ne sont pas des soldats : ce sont des hommes. Ce ne sont pas des aventuriers, des guerriers, faits pour la boucherie humaine [...] Malgré la propagande dont on les travaille, ils ne sont pas excités. Ils sont au-dessus de tout emportement instinctif. Ils ne sont pas ivres, ni matériellement, ni moralement. [...] ils se massent là, pour se jeter une fois de plus dans cette espèce de rôle de fou imposé à tout homme par la folie du genre humain. [...] Ce ne sont pas le genre de héros qu'on croit, mais leur sacrifice a plus de valeur que ceux qui ne les ont pas vu ne seront jamais capables de le comprendre⁵.

Le narrateur souligne la lucidité et l'humanité des soldats : ils ne suivent pas d'instincts, ils ne sont pas « ivres » et assoiffés de violence et de vengeance contre l'ennemi, mais se battent parce que c'est ce que leur Nation leur a ordonné. Il désigne la société comme la grande responsable de cette « boucherie » folle qu'est la guerre, remarquant finalement que les soldats ne sont pas les héros qu'elle veut dépeindre. Néanmoins, leur sacrifice, bien qu'extrêmement éloigné de la définition de la propagande, doit être rappelé d'après le narrateur, car ils auraient été « condamnés à mort » comme l'affirme à plusieurs reprises également le protagoniste Ferdinand Bardamu dans *Le voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline⁶. En fait, seuls ceux qui ont vécu la guerre à fleur de peau pourraient selon le narrateur du *Feu* vraiment comprendre ce « sacrifice ». Contrairement à ce que professe la propagande, les combattants ne peuvent pas être qualifiés de héros et leur mort au nom de la patrie et de Dieu ne garantit aucune résurrection. De fait, la tranchée devient un paysage de mort et de cadavres. Camillo Sbarbaro, dans *Trucioli* (1920), peint la mort de manière ironique à travers l'évocation de deux chaussures :

Ho scoperto qui sopra due scarpe al sole. Grosse. Conficcate per la punta. L'uomo dev'essere bocconi, la bocca disgustata premuta contro il suolo. Il crocerossino l'ha nascosto in fretta con un po' di calce e terriccio. Mi sovviene la parola del fante: *lasciarci le scarpe*⁷.

Cette image est très intéressante : au-dessus de la terre, il ne reste que les chaussures du cadavre, cachées sous un peu de terre qui, à son tour, dissimule l'expression du

escouade). Paris : Flammarion, p. 31. Ces caractéristiques sont représentées également par le roman de Giono *Le grand troupeau* (1931), où les soldats sont comparés à des « moutons ». Giono, Jean. 1964 [1931]. *Le grand troupeau*. Paris : Gallimard, p. 112.

⁵ Barbusse, Henri, *op.cit.*, p. 263.

⁶ Le protagoniste affirme notamment : « Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? [...] Je venais de découvrir d'un coup la guerre toute entière. J'étais dépucelé. [...] Il y a bien des façons d'être condamné à mort ». Céline, Louis-Ferdinand. 1952 [1932]. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, p. 22. En effet, d'après le protagoniste, la guerre c'est un « suicide » ; un « massacre » ainsi qu'un « métier d'être tué ». *Ibid.*, p. 31, 34, 42-43.

⁷ Sbarbaro, Camillo. 1995 [1920]. *Trucioli*. Dans : Sbarbaro Camillo. Lagorio, Gina ; Scheiwiller, Vanni (éds.). *L'opera in versi e in prosa*. Milano : Scheiwiller-Garzanti, p. 285. Cité par Giancotti, Matteo. 2017. *Paesaggi del trauma*. Firenze : Bompiani, p. 38.

cadavre marquée par le dégoût. Ce jeu de couches renvoie à deux visions différentes de la guerre. L'infirmier de la Croix-Rouge représente la rhétorique de la guerre qui veut cacher la réalité de la mort mécanique. En revanche, la formule ironique du fantassin « lasciarci le scarpe », qui signifie mourir, révèle la vérité amère du conflit. Par ailleurs, Giani Stuparich dans *Guerra del '15* (1931) décrit ainsi des cadavres rendus grotesques par la machine de guerre : « [...] ci sono anche dei granatieri : uno è disteso a bocconi con lo zaino sulla schiena, le braccia allargate, la testa abbandonata sulla terra ; un altro giace sul fianco con le mani rattrappite intorno alle ginocchia e la testa rovesciata [...] »⁸. La vision macabre de ces corps aux membres déformés dénonce ouvertement « la belle mort » propagée par la rhétorique de la propagande du conflit. Non seulement la mort devient partie intégrante du paysage de la guerre, comme l'a montré Matteo Giancotti, mais elle devient la seule certitude des soldats⁹. L'écrivain Attilio Frescura dans *Diario di un imboscato* (1919) écrit notamment que ces hommes marchent muets « vers leur horrible destin¹⁰ » depuis des années. La violence et les conséquences de la machine de guerre sont également représentées dans un épisode du *Feu* de Barbusse, à travers une forte explosion au front. Celle-ci est représentée par la synesthésie du bruit assourdissant de la bombe et de son odeur terrible ainsi que par l'association aux phénomènes brutaux de la nature tels que l'éclair et le tonnerre. On assiste à un paysage apocalyptique, où le personnage principal voit l'élévation mortelle d'un de ses camarades :

Tout à coup, une explosion formidable tombe sur nous. Je tremble jusqu'au crâne, une résonance métallique m'emplit la tête, une odeur brûlante de soufre me pénètre les narines et me suffoque. La terre s'est ouverte devant moi. Je me sens soulevé et jeté de côté, plié, étouffé et aveuglé à demi dans cet éclair et ce tonnerre... Je me souviens bien pourtant : pendant cette seconde, où, instinctivement, je cherchais, éperdu, hagard, mon frère d'armes, j'ai vu son corps monter, debout, noir, les deux bras étendus de toute leur envergure, et une flamme à la place de la tête !¹¹.

Alors que le soldat est « plié », « étouffé » et rendu presque aveugle par l'explosion, il réussit quand même à percevoir l'élévation du corps de son camarade qui n'a rien de divin, mais souligne au contraire la cruauté de la mort mécanique. Bien que le soldat semble voler, son corps est complètement brûlé et sa tête est en feu. En effet, dans le *Feu* on assiste souvent au renversement de l'image du « soldat-Christ ». Un soldat est

⁸ Stuparich, Giani. 2015 [1931]. *Guerra del '15*. Sandrini, Giuseppe (éd.). Macerata : Quodlibet, p. 37. Cité par Giancotti, Matteo, *op.cit.*, p. 25.

⁹ Cf. Giancotti, Matteo, *op.cit.*

¹⁰ « E gli uomini, muti, camminavano verso l'orrendo destino ». Frescura, Attilio. 1981 [1919]. *Diario di un imboscato*. Milano : Mursia, p. 332. Cité par Matteo Giancotti, *op.cit.*, p. 61. Ma traduction.

¹¹ Barbusse, Henri, *op.cit.*, p. 181.

ainsi décrit dans un passage du roman : « L'homme se souleva, s'abattit, mais se souleva encore. Il était blessé sous sa cuirasse immonde, et tachait le sol, et, quand il eut dit cela, son œil élargi contempla par terre, tout le sang qu'il avait donné pour la guérison du monde¹² ». L'élévation du soldat suggère une possible renaissance malgré sa blessure, mais elle est remise en question par l'évocation de la souillure de son armure. Celle-ci est tachée par le péché d'avoir tué et versé tant de sang dans la conviction erronée de se battre « pour un monde meilleur ». Ainsi, le narrateur critique amèrement la vision de la guerre « juste » et « sainte ». Cette désapprobation est aussi expliquée de manière emblématique par le discours d'un personnage du *Feu*, un aviateur blessé, qui dit :

[...] « J'ai reçu des shrapnells au moment où, très bas, je distinguais les deux cris terrestres dont était fait leur cri : « *Gott mit uns !* » et « Dieu est avec nous ! » – et je me suis renvolé. [...] Figurez-vous ces deux masses identiques qui hurlent des choses identiques et pourtant contraires, ces cris ennemis qui ont la même forme. Qu'est-ce que le bon Dieu doit dire, en somme ? Je sais bien qu'il sait tout ; mais, même sachant tout, il ne doit pas savoir quoi faire. [...] à quoi pense-t-il ce Dieu, de laisser croire comme ça qu'il est avec tout le monde ? Pourquoi nous laisse-t-il tous, tous, crier côte à côte comme des dératés et des brutes : « Dieu est avec nous » [...]. Un gémissement s'éleva d'un brancard, et pendant un instant voleta tout seul dans le silence, comme si c'était une réponse. [...] – Moi, dit alors une voix de douleur, je ne crois pas en Dieu. Je sais qu'il n'existe pas, – à cause de la souffrance. On pourra nous raconter les boniments qu'on voudra, et ajuster là-dessus tous les mots qu'on trouvera et qu'on inventera : toute cette souffrance innocente qui sortirait d'un Dieu parfait, c'est un sacré bourrage de crâne¹³.

Dans cette citation, on retrouve les devises identiques des armées française et allemande : « Dieu est avec nous » / « *Gott mit uns* »¹⁴. L'ironie du commentaire de l'aviateur critique le fait que les armées ennemies croient toutes deux qu'elles sont dans le vrai, qu'elles se battent pour des valeurs nobles et que Dieu les protège. Mais puisque dans le christianisme il n'y a qu'un seul Dieu, laquelle de ces armées a raison ? Aucune, puisque la « guerre juste » n'existe pas. En outre, l'isotopie de la souffrance (« Un gémissement » ; « une voix de douleur » ; « souffrance » « souffrance innocente ») met en doute l'existence de Dieu ainsi que la nécessité de mener une guerre si brutale par volonté divine. Par ailleurs, l'exaltation d'une souffrance mystique qui conduirait le soldat à une joie supraterrrestre est également mise en cause : la souffrance endurée au front n'a rien de mystique, elle est douloureuse et omniprésente. Le narrateur dénonce ainsi la propagande du conflit, définie comme « un sacré bourrage de crâne ».

Par ailleurs, le médecin Georges Duhamel a témoigné en détail des souffrances

¹² *Ibid.*, p. 377. Cité aussi par Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 15.

¹³ Barbusse, Henri, *op.cit.*, p. 308-309.

¹⁴ Cf. Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 16.

des soldats gravement blessés au front. Dans son livre *Vie des martyrs* (1917), le narrateur se donne pour objectif de raconter minutieusement la vie des blessés, car il ne veut pas « que toute [l]a souffrance se perde dans l'abîme¹⁵ ». Bien que le terme « martyrs » apparaisse dans le titre pour qualifier les soldats, il ne suit pas la perspective de la propagande consistant à glorifier les soldats en tant que « martyrs de la patrie », mais met plutôt en exergue la souffrance causée aux soldats par leurs blessures et les soins qui leur sont dispensés¹⁶. En ce sens, dans le livre *Civilisation* (1918)¹⁷, les blessés sont ainsi décrits :

[...] les blessés étaient tous couchés et grièvement atteints. Rangés côte à côte, sur le sol rugueux, ils formaient une mosaïque de souffrance teinte aux couleurs de la guerre, fange et sang, empuantie des odeurs de la guerre, sueur et pourriture, bruissante des cris, des lamentations, des hoquets qui sont la voix même et la musique de la guerre¹⁸.

Le narrateur, recourant à la synesthésie, englobe la souffrance des soldats, d'abord par la vue de leurs corps meurtris entassés et gisant sur le sol, composant un collage vivant des éléments naturels de la guerre tels que la boue et le « sang », unis par l'odeur de leur « sueur » et de leur « pourriture », se terminant par le son de leurs hurlements d'agonie (« cris », « lamentations », « hoquets », « la voix [...] la musique de la guerre »)¹⁹. Les corps des soldats sont ainsi réifiés (« une mosaïque ») et déshumanisés. Il ressort également une allusion cynique à la notion de « belle mort » à travers l'évocation de la mosaïque, traditionnellement considérée comme une œuvre d'art ou de décoration.

Dans *Ceux de 14* (1949) de Maurice Genevoix, on remarque également une dénonciation de la « guerre sainte »²⁰. Le narrateur souligne l'absence de Dieu dans le

¹⁵ Duhamel, Georges. 1949 [1917]. « Vie des martyrs ». Dans : *Récits des temps de guerre*. Paris : Mercure de France, p. 28.

¹⁶ Georges Duhamel constate que « la souffrance des hommes [...] est la seule chose certaine à cet instant du siècle ». *Ibid.*, p. 124.

¹⁷ Le titre critiquerait la vision de la Première Guerre mondiale comme « lutte de civilisation, pour la civilisation » car la civilisation qui a apporté la guerre n'a été qu'un paysage de mort et de dévastation. Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹⁸ Duhamel, Georges. 1949 [1918]. « Civilisation ». Dans : *Récits des temps de guerre, op.cit.*, p. 156.

¹⁹ Dans *Civilisation* le personnage d'un médecin praticien affirme que les médecins ont « [...] rendu la vie à certains morts » mais que le problème c'est qu'ils ne peuvent pas rendre « [...] la vie à tous les morts ». Il souligne que la résurrection n'est pas possible et qu'« il y a des plaies » inguérissables, en se référant implicitement aux traumatismes psychiques ineffaçables que la guerre a provoqués. La solution ou plutôt la guérison d'après-lui serait l'abolition de la guerre, mais malheureusement personne ne veut l'entendre. *Ibid.*, p. 177-178.

²⁰ *Ceux de 14* est un ensemble de récits de guerre écrits par Maurice Genevoix et regroupés sous un même titre en 1949. À partir de son expérience sur le front entre août 1914 et avril 1915, il a publié cinq livres qui offrent un témoignage fidèle et détaillé de ce qu'il a vécu et observé : *Sous Verdun* (avril 1916), *Nuits de guerre* (décembre 1916), *Au seuil des gîteaux* (septembre 1918), *La Boue* (février 1921) et *Les Épargés* (septembre 1921).

contexte de la Première Guerre mondiale. Il remet en cause non seulement la présence divine, mais aussi « le sacrifice sacré » du soldat, en décrivant de manière emblématique « une église mutilée » :

Ainsi des blessés furent étendus là, dont les plaintes emplirent l'église mutilée. Le sang des hommes y a coulé, de blessures qu'avait ouvertes la méchanceté des hommes. Des agonisants y ont lamenté leur passion. Mais cette clameur pantelante s'est perdue au vide de la nef, d'où la Guerre a aussi chassé Dieu²¹.

La personnification de l'église reflète les nombreux blessés qui y sont amenés. L'église devient le lieu-symbole, contenant le sang vainement versé des morts et des blessés qui ont souffert et souffrent le martyre (« leur passion »), oubliés et sans espoir de salut. La guerre est elle-même personnifiée et chasse toute présence divine, car, comme l'église, elle est un paysage de mort, de souffrance et de désespoir. De plus, l'institution de l'église est mutilée parce qu'elle ne représente plus les valeurs du christianisme, étant devenue la porte-parole de la violence et du Mal. Cette notion est expliquée dans la description du sermon d'un curé à la messe du dimanche, qui : « Élevant ses mains tremblantes, élevant ses regards vers le ciel, il rendait grâces à Dieu pour cette joie ineffable qu'il lui avait donnée ; il l'adjurait d'épandre sur nous, *croisés d'une nouvelle Guerre Sainte, Sa bénédiction et Sa miséricorde*²² ». Le curé incarne donc non seulement la justification de la « guerre sainte », mais aussi l'enthousiasme et l'exaltation de continuer à la mener, en bénissant « les croisés ». Or, cette vision est renversée par une prière laïque prononcée par tous les soldats, qui rend hommage aux morts, aux blessés et aux vivants :

Pitié pour nos soldats qui sont morts ! Pitié pour nous vivants qui étions auprès d'eux, pour nous qui nous battons demain, nous qui mourrons, qui souffrirons dans nos chairs mutilées ! Pitié pour nous, forçats de guerre *qui n'avions pas voulu cela*, pour nous qui étions des hommes et qui désespérons de jamais le redevenir !²³

Invoquant la pitié et la miséricorde (soulignées par le parallélisme « pitié pour nous qui »), les soldats morts et vivants sont décrits comme des condamnés (« forçats de guerre ») qui ne présentent rien d'héroïque ; ce ne sont que des victimes souffrantes dont le désir commun est celui de survivre, de pouvoir retrouver leur ancienne vie quotidienne et de redevenir ainsi des « êtres humains ». Cependant, outre la caractérisation du soldat en tant qu'anti-héros²⁴, on constate dans la littérature du

²¹ Genevoix, Maurice. 1971 [1949]. « Nuits de guerre ». Dans : « Ceux de 14 ». *Œuvres complètes*. Vol. 9. Paris : Diderot, p. 275.

²² Genevoix, Maurice. 1971 [1949]. « Les Eparges ». Dans : « Ceux de 14 ». *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris : Diderot, p. 214.

²³ *Ibid.*, p. 141. Cité aussi par Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 40.

²⁴ Il me semble que le personnage de Ferdinand Bardamu incarne emblématiquement la figure de l'anti-héros. Lâche et devenu fou à cause de la peur extrême vécue au front, il se proclame contre la guerre,

premier conflit mondial l'évocation de la figure du survivant qui « se tient [...] dans un état intermédiaire entre la vie et la mort [...] »²⁵. De surcroît, le survivant en tant que ressuscité est souvent associé à la figure de Jésus-Christ ou à celle de Lazare²⁶. À cet égard, Alessandro Scarsella remarque comment, lors de la Première Guerre mondiale, on assiste à un syncrétisme entre les références des mythes gréco-romains et bibliques, où la figure du Christ est associée à celles, mythologiques, d'Héraclès et de Dionysos, évoquant une image mystique de la souffrance et de la passion²⁷. Pourtant, dans les textes que nous avons choisi d'analyser, les figures bibliques du Christ et de Lazare n'exaltent pas le « sacrifice sacré » des soldats, mais montrent plutôt que le survivant ne triomphe pas de la mort, car il reste marqué à vie par les blessures physiques et psychologiques de la guerre²⁸.

car il refuse de mourir. Ce dialogue entre le personnage de Ferdinand et son amante Lola montre deux points de vue opposés, celui de Ferdinand en tant que « déserteur » et celui de Lola en tant que propagandiste de la guerre. Dans ce dialogue, le personnage Ferdinand soulève un autre point crucial, celui de l'oubli des soldats qui se sont sacrifiés en vain au nom de la patrie, soulignant ainsi l'absurdité de la guerre : « – Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. [...] c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir. – Mais c'est impossible de refuser la guerre, Ferdinand ! Il n'y a que les fous et les lâches qui refusent la guerre quand leur Patrie est en danger... – Alors vivent les fous et les lâches ! Ou plutôt survivent les fous et les lâches ! Vous souvenez-vous d'un seul nom par exemple, Lola, d'un de ces soldats tués pendant la guerre de Cent ans ?... Avez-vous jamais cherché à en connaître un seul de ces noms ?... Non, n'est-ce pas ?... Vous n'avez jamais cherché ? Ils vous sont aussi anonymes, indifférents et plus inconnus que le dernier atome de ce presse-papier devant nous, que votre crotte du matin... Voyez donc bien qu'ils sont morts pour rien, Lola ! Pour absolument rien du tout, ces crétins ! [...] Il n'y a que la vie qui compte ». Céline, Louis-Ferdinand, *op.cit.*, p. 73.

²⁵ Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 129. La figure du « revenant » est également importante dans la littérature des camps de concentration. Peter Kuon explique que les Juifs survivants se désignent eux-mêmes comme « revenants » et non comme « survivants ». Kuon a notamment étudié « l'écriture des revenants », qu'il nomme également « parole empêchée ». Cf. Kuon, Peter. 2008. « L'écriture du trauma dans les récits de déportation de survivants du camp de concentration de Mauthausen ». Dans : Kuon, Peter (éd.). *Trauma et Texte*. Frankfurt/M. : Lang, p. 223-239 ; Kuon, Peter. 2013. *L'écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*, *op.cit.* ; Kuon, Peter. 2017. « Parole empêchée et volonté parrésiasique dans la littérature des camps nazis ». Dans : James-Raoul, Danièle ; Forero-Mendoza, Sabine ; Kuon, Peter ; Magne, Élisabeth (éds.). *La parole empêchée*. Tübingen : Narr Francke Atempo, p. 227-239.

²⁶ Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 132. Pour approfondir la figure de Lazare dans les textes littéraires français, espagnols et italiens du XX^{ème} siècle, voir Hennigfeld, Ursula. 2022. *Lazarus – literarische Latenzen in romanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter.

²⁷ Scarsella, Alessandro, *op.cit.*, p. 113.

²⁸ Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 134. Par exemple Drieu la Rochelle dans sa préface à *L'Homme qui était mort* de D. H. Lawrence, compare le survivant de la Grande Guerre au Christ ressuscité, en le décrivant comme un « crucifié redevenu homme, redevenu vivant », mais qui demeure « un homme malade de la mort ». Drieu la Rochelle, Pierre. 1986. Préface de *L'Homme qui était mort* (1934) de D. H. Lawrence. Paris : Gallimard. Coll. « L'imaginaire », p. 10. Cité par Trevisan, Carine, *op.cit.*, note de bas de page n. 2, p. 129. Par conséquent, le survivant de la Première Guerre mondiale se sent gracié, mais cette grâce n'est pas le fruit d'une élection divine, mais du hasard. *Ibid.*, p. 135. À ce propos, Jean Guéhenno souligne la chance d'avoir survécu, mais il ressort aussi un sentiment de culpabilité à l'égard de ceux qui sont morts : « nous savons bien, nous quel privilège ce fut de survivre et c'est d'être là encore [...] ». Nous en avons eu quelquefois un peu honte. Nos amis morts n'avaient pas mérité la mort et nous

Par ailleurs, en ce qui concerne la figure du revenant, je me permets une petite digression en citant une scène cinématographique. Il s'agit d'un défilé de morts ressuscités mis en scène par le réalisateur Abel Gance dans son film *J'accuse* (1918-1919), auquel Blaise Cendrars participe en tant qu'assistant-réalisateur et en tant qu'acteur, jouant un soldat revenant²⁹. En réalité, Cendrars est véritablement un survivant de la Grande Guerre qui a été mutilé du bras droit. Il l'est également par rapport à certains acteurs qui ont dû repartir au front, le film ayant été tourné durant la guerre, et n'en sont jamais revenus³⁰. Le protagoniste du film, Juan Diaz, est un soldat blessé et un poète en train de devenir fou³¹. S'échappant de l'hôpital et retournant dans son village natal, il raconte un rêve à ses concitoyens³². Dans ce rêve, un cimetière militaire avec de nombreuses croix apparaît³³. D'emblée, une multitude de soldats fantômes, dont beaucoup sont blessés et mutilés, surgissent du sol³⁴. Ils commencent à marcher vers le village avec l'intention de voir s'il valait la peine de consentir à se sacrifier³⁵. Dans le village, ils remarquent la banalité de la vie quotidienne, ils découvrent l'infidélité de leurs femmes et les personnes qui ont profité leurs biens³⁶. Déçus, ils retournent dans leurs tombes³⁷. Gance réédite une deuxième version du film sous le même titre en 1937³⁸. Dans cette version les morts de la Grande Guerre répondent à l'appel au secours du personnage de Jean Diaz et reviennent afin de convaincre les peuples de ne pas se lancer dans une nouvelle guerre³⁹.

Les écrivains-combattants de la Première Guerre mondiale, et leurs écrits, témoins de son atrocité, auraient dû constituer un avertissement pour les générations futures afin qu'elles évitent d'autres formes de violence insensées. Le narrateur du *Feu*

n'avions pas plus qu'eux mérité la vie ». Cf. *Ibid.* ; Guéhenno, Jean. 1968. *La Mort des autres*. Paris : Grasset, p. 11. Le narrateur du *Feu* avance que le bonheur des soldats réside notamment dans leur survie : « Si ces hommes sont heureux, malgré tout, au sortir de l'enfer, c'est que, justement, ils en sortent. Ils reviennent, ils sont sauvés. Une fois de plus, la mort qui était là, les a épargnés ». Barbusse, Henri, *op.cit.*, p. 55.

²⁹ Winter, Jay. 1995. *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 15.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ Cf. *Ibid.* ; Frémeaux, France Marie. 2013. « Écrire après la grande épreuve, ou le retour d'Orphée ». Dans : *Inflections*. Vol. 23. No. 2, p. 38.

évoque une marche de soldats sales et épuisés qui émergent « à moitié de leurs cavernes de boue⁴⁰ ». Ces revenants apparaissent à la fin du conflit ainsi :

De cette nuit épouvantable il sort d'un côté ou d'un autre quelques revenants revêtus exactement du même uniforme de misère et d'ordure. C'est la fin de tout. C'est pendant un moment, l'arrêt immense, la cessation épique de la guerre. [...] Ces survivants émigrent à travers cette steppe désolée, chassés par un grand malheur indicible qui les exténue et les effare [...] En passant, ils jettent les yeux autour d'eux, nous contemplent, puis retrouvent en nous des hommes, et nous disent dans le vent : – Là-bas, c'est pire qu'ici. Les bonhommes tombent dans les trous et on n'peut pas les retirer. Tous ceux qui, pendant la nuit, ont mis pied sur le bord d'un trou d'obus sont morts... Là-bas d'où qu'on vient, tu vois par terre une tête qui r'mue les bras, scellée [...] c'est une souricière d'hommes⁴¹.

Alors, dans un paysage nocturne, les vétérans reviennent à travers le *no man's land* (ressenti comme une « steppe désolée ») de leur exil (« émigrent »), emportant avec eux un bagage de traumatismes impossible à communiquer (« un grand malheur indicible »). Le topos de l'indicibilité souligne à quel point il est difficile de témoigner de cette expérience⁴². L'expression « ils [...] nous contemplent » revêt une fonction miroir. Celle-ci s'interprète comme un regard vers d'autres hommes, soit ceux qui n'ont pas combattu, impliquant ainsi le lecteur et les générations futures, afin de témoigner de la violence meurtrière du conflit dont sortir vivant relève du miracle (« c'est une souricière d'hommes »). De fait, le danger qui se pose est celui de l'oubli des morts et de la normalisation de la violence de la guerre, comme l'explique une femme dans *Ceux de 14* :

« Mais, j'entrevois, dit-elle, un malheur pire que ces massacres... Peut-être ces malheureux seront-ils très vite oubliés... [...] Il y en aura tellement d'autres ! Et sur ces entassements de morts, on ne verra que les derniers tombés, pas les squelettes qui seront dessous... [...] Puisque la guerre, décidément, s'accroche au monde comme un chancre, qui sait si ne viendra un temps où le monde aura pris l'habitude de continuer à vivre avec cette saleté sur lui ? Les choses iraient leur train, comprends-tu, la guerre étant là, tolérée, acceptée. Et ce serait le train normal des choses que les hommes jeunes fussent condamnés à mort »⁴³.

La crainte du personnage est désignée par une métaphore biologique de la maladie, dans laquelle la guerre est comparée à « un chancre », soit un mal qui affecte la société, mais de manière indifférente, de sorte que la violence en devienne normalisée et tolérable (« tolérée, acceptée »), entraînant toujours plus de morts.

La littérature peut jouer un rôle de dénonciation et de résistance contre la normalisation de la guerre dans la société. À cet égard, je tiens à mentionner *Un anno*

⁴⁰ Barbusse, Henri, *op.cit.*, p. 47. Je souligne.

⁴¹ *Ibid.*, p. 354-355.

⁴² Cf. Killeen, Marie-Chantal. 2004. « Écrire au seuil de l'indicible ». Dans : *Essai sur l'indicible*. Presses universitaires de Vincennes. Disponible en ligne à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/books.puv.937> [01.01.2026]

⁴³ Genevoix, Maurice. « Nuits de guerre », *op.cit.*, p. 263.

sull'altipiano (1938) de l'ancien combattant, écrivain et homme politique Emilio Lussu, qui vise à désacraliser le mythe héroïque de la Première Guerre mondiale tout en se présentant comme une œuvre d'engagement au moment où elle a été écrite et publiée⁴⁴. Ce roman ne dénonce pas seulement le conflit, mais aussi le fascisme. Dans ce livre, l'auteur raconte son expérience personnelle de la guerre en tant qu'officier de réserve dans la Brigade Sassari avec laquelle il a combattu sur les collines aux alentours d'Asiago⁴⁵. Il y dénonce la condamnation à mort des soldats, l'autorité inhumaine ainsi que l'incapacité des commandants de l'armée, des généraux et du gouvernement italien à gérer la guerre⁴⁶. Le narrateur parvient à critiquer la rhétorique de la guerre qui exalte le « sacrifice sacré » des soldats à travers deux éléments : l'ironie et l'omniprésence de l'alcool, du cognac plus précisément⁴⁷. Dans le passage suivant, qui met en scène le discours d'un lieutenant-colonel, on comprend bien l'ironie et la métaphore de l'alcool :

Io mi difendo bevendo. Altrimenti sarei già al manicomio. [...] È da oltre un anno che io faccio la guerra, un po' su tutti i fronti, e finora non ho visto in faccia un solo austriaco. Eppure ci uccidiamo a vicenda, tutti i giorni. Uccidersi senza conoscersi, senza neppure vedersi ! È orribile ! È per questo che ci ubriachiamo tutti, da una parte e dall'altra [...] L'anima del combattente di questa guerra è l'alcool. Il primo motore è l'alcool. Perciò i soldati nella loro infinita sapienza, lo chiamano benzina⁴⁸.

La première déclaration du lieutenant-colonel, marquée par une ironie très amère, définit l'alcool comme son arme défensive contre la folie. En ce sens, l'alcool devient un remède anesthésiant (bien que temporaire) pour supporter la brutalité de la guerre mécanique⁴⁹. Celui-ci assume les caractéristiques du *pharmakon*, signifiant en grec « à la fois le poison et son antidote, le mal et le remède, et, finalement, toute substance capable d'exercer une action très favorable ou très défavorable [...] »⁵⁰. En ce sens, l'alcool est une drogue qui permet aux soldats de se battre sans relâche contre l'ennemi « invisible ». La conduite de la guerre des tranchées est ici sévèrement critiquée : l'absurdité de ce conflit réside précisément dans le fait de s'entretuer sans même se voir. Pour continuer à accepter ce non-sens, les soldats n'ont plus qu'à boire⁵¹. Or, on

⁴⁴ Cf. Isnenghi, Mario. *Il mito della Grande Guerra*, op.cit., p. 285.

⁴⁵ Cf. *Ibid.*

⁴⁶ Cf. *Ibid.*

⁴⁷ Cf. Rossi, Umberto. 2005. « The Alcoholics of War : Experiencing Chemical and Ideological Drunkenness in Emilio Lussu's « Un anno sull'altipiano » ». Dans : *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 38. No. 3, p. 80-81.

⁴⁸ Lussu, Emilio. 1978. *Un anno sull'altipiano*. Torino : Einaudi, p. 50-51.

⁴⁹ Rossi, Umberto. « The Alcoholics of War... », art.cit., p. 84.

⁵⁰ Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset. « Collection *Pluriel* », p. 144.

⁵¹ Dans la dernière partie de cette citation, comme l'explique exhaustivement Umberto Rossi, les concepts d'« âme » (« anima »), de « moteur premier » (« primo motore ») et de « sagesse infinie » (« infinita sapienza ») seraient des références alchimiques. Rossi rappelle qu'au Moyen-Âge, l'alchimie

peut ajouter que l'ivresse, comme l'a démontré Umberto Rossi, symbolise à la fois la folie de l'interventionnisme italien et de toutes les nations qui ont participé au conflit⁵². La métaphore de l'alcool dénonce également la propagande de guerre qui a « imbibé » les gens d'une idéologie erronée et extrêmement violente. Ainsi, cet ouvrage écrit vingt ans après la fin de la Première Guerre mondiale se traduit comme un avertissement pour l'époque contemporaine : le narrateur, critiquant également la soumission et l'obéissance aveugles des soldats aux généraux, expose la continuité entre la Première Guerre mondiale et le fascisme⁵³. *Un anno sull'altipiano* se révèle donc comme un acte de résistance contre la guerre, alors que l'Italie vient de terminer sa guerre coloniale en Éthiopie, que la guerre d'Espagne engendre des carnages et qu'une nouvelle guerre mondiale se prépare en Europe⁵⁴.

Il en ressort que la solution pour lutter contre la propagande de guerre et éviter de nouveaux morts réside dans l'écriture. Sa fonction est donc non seulement de dénoncer et de témoigner de la violence du conflit, mais aussi de lutter contre l'oubli⁵⁵. Se souvenir des morts représente ainsi un acte de paix contre le nationalisme. Le narrateur dans *Ceux de 14*, se remémorant ses camarades morts, écrit :

Je pense à vous, aux absents que vous êtes et que j'aime. Vous êtes, [...] jusqu'à votre mort, tout ce qui reste de moi-même, de la vie que j'avais et que je vous ai laissée. Il y avait moi parmi vous ; et maintenant il n'y a plus que vous. Notre héroïsme n'est rien, non plus que la lâcheté ou la vilénie des autres : il n'y a que votre confiance, et que notre résignation. [...] On vous a tués, et c'est le plus grand des crimes. Vous avez donné votre vie, et vous êtes les plus malheureux. [...] Vous n'êtes guère plus d'une centaine, et votre foule m'apparaît effrayante, trop lourde, trop serrée pour moi seul. [...] Il ne me reste plus que moi, et l'image de vous que vous m'avez donnée. Presque rien : trois sourires sur une toute petite photo, un vivant entre deux morts, la main posée sur leur épaule. Ils clignent des yeux, tous les trois, à cause du soleil printanier. Mais du soleil, sur la petite photo grise, que reste-t-il ?⁵⁶

Dans ce passage, le narrateur affirme que ses camarades morts sont gravés dans sa mémoire, constituant ainsi une partie intégrante de sa personne. Le narrateur-survivant incombe une tâche ardue, celle de témoigner des morts (« des absents »), de ceux qui

(la science) et la philosophie étaient considérées comme des disciplines presque identiques. Le chercheur, avec lequel je conviens, retrouve dans cette partie de la citation des références à la métaphysique d'Aristote (avec les notions d'âme et de moteur premier) et à la *Divina commedia* de Dante (avec le concept de sagesse infinie). Cependant, dans le contexte de la guerre, ces idées sont ironiquement renversées : au front, il n'y a pas de métaphysique possible, Dieu est remplacé par l'alcool, le seul « carburant » qui peut maintenir les soldats en vie. Rossi, Umberto. « The Alcoholics of War... », *art.cit.*, p. 83. Ma traduction.

⁵² *Ibid.*, p. 89.

⁵³ Cf. *Ibid.* ; Isnenghi, Mario. *Il mito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 286-287.

⁵⁴ Cf. Rossi, Umberto. « The Alcoholics of War... », *art.cit.*, p. 92.

⁵⁵ Cf. Frémeaux, France Marie, *art.cit.*, p. 41.

⁵⁶ Genevoix, Maurice. « Les Eparges ». Dans : « Ceux de 14 ». *Œuvres complètes*. Vol. 10, *op.cit.*, p. 336, 350.

n'ont pas survécu. Celle-ci est soulignée par le sentiment de « résignation » et par la triade des adjectifs « effrayante », « trop lourde », « trop serrée » qui désignent la foule des disparus. L'affirmation « il n'y a que votre confiance », suggère pourtant que les victimes pourraient espérer que les survivants peuvent témoigner à leur place. En outre, il ressort le sentiment de culpabilité du narrateur d'être le seul survivant, évoqué par sa solitude. La photo devient finalement un support de la mémoire du passé, tournée vers l'avenir : elle représente le narrateur-personnage et deux de ses camarades. Tous deux sont morts et il ne reste plus que lui, devenant le porte-parole de leur existence. Le soleil obscurci par la grisaille de la mort peut être rallumé par la fonction mémorielle de l'écriture.

Pour conclure, il a été constaté que la rhétorique de la propagande de la Première Guerre mondiale a construit les notions de sacrifice et de « guerre-croisade », conçue comme une « guerre sainte et juste », dans le but de légitimer et de justifier le conflit. L'expérience de la guerre a ainsi été sacralisée et mythifiée, transmettant aux soldats les valeurs du sacrifice et de la camaraderie en établissant à la fois la « communauté du front » et le mythe de la « guerre-fête ». De plus, la notion de sacrifice montre un syncrétisme entre patriotisme, religion et biologisme, exigeant du soldat qu'il soit prêt à mourir pour son pays et à tuer son ennemi. Cela favorise une vision héroïque du soldat ainsi que l'association du soldat au Christ ou au martyr, impliquant que sa mort sera « noble » et « belle », puisqu'en se battant pour la bonne cause, il bénéficiera de la grâce divine et de la résurrection. On remarque donc une esthétisation, une moralisation et une justification de la mort sur le champ de bataille. Tout cela a été rendu possible par l'Église catholique et l'éducation du XIX^e siècle. De plus, cette rhétorique s'est poursuivie après la Première Guerre mondiale à travers les monuments aux morts, les discours officiels et les pratiques de célébration qui exaltent davantage la valeur patriotique et le devoir de sacrifice du citoyen pour la nation plutôt que de privilégier le deuil des soldats morts au cours du conflit, atténuant ainsi leur fonction funéraire. Par ailleurs, l'analyse de différents récits de guerre de la littérature française et italienne a permis de mettre en avant une rhétorique visant à déconstruire les notions de sacrifice et de la « guerre-croisade » dictés par la propagande. Dans ces œuvres, on retrouve une dénonciation de la « guerre sainte et juste », du « noble sacrifice », de la « belle mort » et de l'association du soldat au Christ ou au martyr. Les écrivains parviennent à désacraliser la guerre, recourant à différentes figures rhétoriques telles que les métaphores, les comparaisons ou l'ironie. En outre, la

représentation de cadavres grotesques et la violence de la machine de guerre dénoncent la « belle mort » du soldat. La description de l'absence de Dieu au front critique également la conception de « guerre sainte ». Le « noble sacrifice » du soldat vaillant est annulé par la figure de l'anti-héros. L'association du soldat au Christ ou au martyr est renversée par la représentation de l'extrême souffrance des soldats blessés qui ne peuvent bénéficier de la grâce divine et de l'immortalité de leur âme. L'assimilation du combattant à la figure du Christ ou à celle de Lazare est également privée de sa spiritualité par la figure du « revenant », du mort-vivant, qui n'a survécu que par hasard. Ainsi, la déconstruction des notions de la propagande de la Première Guerre mondiale ne présente pas seulement une fonction de dénonciation de la violence et de l'absurdité de la guerre, mais revêt aussi une fonction mémorielle, l'écriture littéraire se montrant comme un avertissement pour éviter les guerres et les futures formes de violence.

2.2.3 Le sacrifice selon René Girard

Les recherches de René Girard (1923-2015) s'inscrivent dans diverses disciplines et sa pensée a marqué tant l'anthropologie que la philosophie, la critique littéraire, la psychologie, l'histoire et la phénoménologie de la religion¹. Certaines de ses théories peuvent, à mon avis, être appliquées au contexte de la Première Guerre mondiale car elles analysent le lien entre la violence et le sacré, se prêtant ainsi particulièrement bien au contexte de la propagande et à la conception sacralisée de ce conflit. À cette fin, j'illustrerai certains des concepts fondamentaux des théories de Girard concernant la violence et le désir mimétiques, le sacrifice et la victime sacrificielle.

Dans son premier livre *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), analysant des classiques de la littérature (comme notamment *Don Quichotte* de Cervantès, *L'Éternel Mari* de Dostoïevski, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Madame Bovary* de Flaubert ou *La Recherche du temps perdu* de Proust), Girard expose sa théorie mimétique fondée sur une approche anthropologique². Dans le titre de son essai on entrevoit déjà sa critique de l'illusion romantique, qu'il définit comme un

¹ Cf. Mancinelli, Paola. 2001. *Cristianesimo senza sacrificio. Filosofia e teologia in René Girard*. Assisi : Cittadella Editrice, p. 9.

² L'imitation (en grec « mimésis ») ou le mimétisme, serait, selon Girard, le moteur principal, inconscient et spontané des comportements humains. Cf. Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset. « Collection Pluriel », p. 15-17 ; Girard, René. 1978. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, p. 15, 307. En outre, d'après lui « le désir selon l'Autre [serait] la fonction « séminale » de la littérature dans les romans de Flaubert ». Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 18.

« mensonge », car celle-ci n'exposerait seulement qu'un désir en le sujet et l'objet³. En ce sens, Girard affirme que le désir mimétique ne se manifeste pas seulement dans l'interaction sujet-objet, mais qu'il est « triangulaire », c'est-à-dire qu'en plus de l'objet désiré et du sujet désirant, intervient un troisième terme : « le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet⁴ ». Girard définit ce médiateur en tant que « modèle », soulignant d'une part le fait que le sujet cherche à l'imiter et de l'autre qu'il désire l'objet du modèle⁵. De fait, selon la théorie mimétique, c'est le désir de s'approprier l'objet du « modèle », qui enclenche le processus « d'humanisation », c'est-à-dire le passage de l'animal à l'humain⁶. Par ailleurs, le fonctionnement triangulaire du désir provoque un conflit (soit « la rivalité mimétique ») entre deux individus, qui deviennent « deux concurrents », aspirant au même objet⁷. Girard distingue cependant deux types de désirs mimétiques : ceux qui relèvent d'« une médiation externe » et ceux influencés par « une médiation interne »⁸. La « médiation externe » implique que le médiateur et le sujet soient spirituellement éloignés tandis que dans la « médiation interne » le médiateur et le sujet sont très proches⁹. Les sentiments de « jalousie », d'« envie » et de « haine » renvoient généralement à la médiation interne¹⁰. La « distance spirituelle », en revanche, désigne la distance sociale, intellectuelle, et relationnelle qui existe entre deux personnes¹¹. Selon le point de vue de Girard la médiation externe est moins dangereuse que la médiation interne car elle suscite moins de rivalité : « Aucune rivalité avec le médiateur n'est possible. L'harmonie n'est jamais sérieusement troublée entre les deux compagnons¹² ».

Même si les réflexions de la théorie mimétique ne concernent pas le sacré et le sacrifice, celles-ci exposent déjà les mécanismes de la violence dans les relations humaines¹³. À cet égard, Dupuy rapproche la violence du désir mimétique quand ce

³ « Dans un contexte romantique d'opposition mécanique entre *Moi* et les *Autres* ». Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, p. 334.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ Cf. Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *op.cit.*, p. 93-102 ; Girard, René. 1994. *Quand ces choses commenceront*. Entretiens avec Michel Treguer. Paris : Arléa, p. 29.

⁷ Cf. Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, p. 21 ; Girard, René. 1990. *Shakespeare, les feux de l'envie*. Vincent, Bernard (trad.). Paris : Grasset, p. 29-30 ; Girard, René. 2001. *Celui par qui le scandale arrive*. Paris : Desclée de Brouwer, p. 17-21.

⁸ Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, p. 22-23.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 24-28 ; Girard, René. *Celui par qui le scandale arrive*, *op.cit.*, p. 192.

¹¹ Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, p. 23.

¹² *Ibid.*

¹³ Cf. Girard, René. 2004. *Les origines de la culture*. Entretiens avec Pierpaolo Antonello et Joao Cezar de Castro Rocha. Paris : Desclée de Brouwer, p. 9.

dernier pousse les hommes à vouloir s'approprier les mêmes objets, avançant que : « la mimésis d'appropriation et la violence se manifestent par des processus qui n'ont *ni fin ni commencement*¹⁴ ». D'après le chercheur la violence et le mimétisme sont cycliques, puisqu'ils réagissent infiniment à ce qu'ils considèrent comme une autre violence, n'ayant pas d'autre finalité¹⁵. Or, il ajoute que l'antinomie de la violence est l'action qui se définit par « le commencement » et « l'initiative »¹⁶. Ce serait donc l'action qui pourrait empêcher la violence, brisant « le cours monotone des cycles naturels et vengeurs¹⁷ ». Pourtant, même si on peut constater une similitude entre le désir mimétique et la violence, ils ne se confondent pas, parce que le désir mimétique est ambivalent dans la pensée girardienne¹⁸. Celui-ci garantit d'une part la stabilité d'une société (la transmission de la culture, la création des institutions) et d'autre part il propage la violence et la rivalité entre les hommes¹⁹. Cette ambivalence s'explique ainsi :

[Le] désir [...] naît toujours de l'imitation de celui d'un autre pris pour modèle. Et si la société ne parvient pas elle-même à introduire une hiérarchie entre le sujet désirant et ses modèles, l'imitation tend à devenir antagoniste : ce mimétisme de rivalité a pour conséquence un conflit potentiel entre le modèle et le sujet pour obtenir l'objet de leur désir commun, objet qui perd alors de son importance en même temps que la rivalité s'accroît. Cette hypothèse simple permet de structurer non seulement les dynamiques relationnelles de tout individu et les différentes configurations psychopathologiques rattachées à la définition de son identité, mais aussi les répercussions funestes du mimétisme au niveau social, quand il devient la matrice de conflits aboutissant au ressentiment et à la violence collective²⁰.

Selon Girard si la société instaure une médiation externe (ici définie en tant que « hiérarchie »), cette dernière réussit à contenir la violence du désir mimétique. Néanmoins, au moment où la médiation devient interne, le désir mimétique déclenche d'innombrables conflits, mettant en crise la communauté. Le rôle de la médiation externe est donc celui de contrôler et de contenir des formes de violence. Dans nos sociétés modernes ce sont les systèmes judiciaire et démocratique qui écartent la menace de la vengeance²¹.

¹⁴ Dupuy, Jean-Pierre. 1982. « Mimésis et morphogenèse ». Dans : Dupuy, Jean-Pierre ; Deguy, Michel (éds.). *René Girard et le problème du Mal*. Paris : Grasset, p. 231. Cf. Haeussler, Eric. 2005. *Des figures de la violence. Introduction à la pensée de René Girard*. Paris : L'Harmattan, p. 45.

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 233 ; *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* Cf. Haeussler, Eric, *op.cit.*, p. 46.

¹⁷ Dupuy, Jean-Pierre. « Mimésis et morphogenèse », *op.cit.*, p. 234.

¹⁸ Cf. Haeussler, Eric, *op.cit.*, p. 47.

¹⁹ Cf. Girard, René. 1999. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris : Grasset, p. 35.

²⁰ Girard, René. *Les origines de la culture*, *op.cit.*, p. 10.

²¹ Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 29.

Or, c'est avec son essai *La violence et le sacré* (1972) que Girard analyse dans une perspective anthropologique le lien étroit qui s'instaure entre la violence et le sacré ainsi que le rôle social du sacrifice²². Selon lui, la fonction du sacrifice dans les « sociétés primitives » est celle de maintenir l'ordre social menacé par la violence interne, qui est souvent provoquée par le sentiment de vengeance²³. Dans les rituels de ces sociétés, le sacrifice implique généralement l'immolation d'une victime animale ou humaine²⁴. Cependant, pour que le transfert de la violence soit efficace, il est nécessaire que la victime soit suffisamment similaire aux membres de la communauté²⁵. Dans le cas où la victime est un animal, elle est traitée ou considérée comme un être humain avant d'être mise à mort²⁶. En cas de victime humaine, il ne s'agit jamais d'un membre à part entière de la communauté, mais par exemple d'un enfant, d'un esclave ou d'un prisonnier²⁷.

Le sacrifice dans les sociétés sans système judiciaire « a pour fonction d'apaiser les violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater²⁸ ». Cependant, pour que le sacrifice puisse expulser la violence de la société, il doit être sacré, car « la transcendance du système, [...] reconnue par tous [...], peut en assurer l'efficacité préventive ou curative en distinguant la violence sainte, légitime et en l'empêchant de [...] retomber au cercle vicieux de la vengeance²⁹ ». Le sacré transforme ainsi la violence mimétique « coupable et illégale » de la communauté en violence « sainte » ou « légitime », grâce notamment au sacrifice de la victime³⁰. La violence du sacrifice est donc « purificatrice » tandis que celle du mimétisme social est « impure »³¹. Cette ambivalence de la violence sacrificielle se retrouve dans le mot grec *pharmakon*, qui signifie à la fois « poison » et « antidote », soit « mal » et « remède »³².

Pourtant, si ce schème sacrificiel n'est plus respecté dans la communauté primitive, la violence mimétique (stimulée par la vengeance) commence à se propager

²² Le terme « sacré » revêt un caractère ambivalent. En latin, *sacer*, comme l'explique Giorgio Agamben, signifie « saint » et « maudit ». Cette ambivalence montre comment ce concept est relié à la violence. Voir le chapitre 2. « L'ambivalenza del sacro ». Dans : Agamben, Giorgio. 2005. *Homo sacer il potere sovrano e la nuda vita*. Torino : Einaudi, p. 83-89.

²³ Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 28.

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 22-23 ; Haeussler, Eric, *op.cit.*, p. 59.

²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 24 ; *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 23 ; *Ibid.*

²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 24 ; *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 40-41. Cf. Haeussler, Eric, *op.cit.*, p. 59.

³⁰ *Ibid.*, p. 40. Cf. *Ibid.*, p. 59-60.

³¹ *Ibid.*, p. 65.

³² *Ibid.*, p. 144.

de nouveau, provoquant ainsi la perte des différences culturelles, c'est-à-dire de l'identité individuelle³³. Cela provoque la « crise sacrificielle », dans laquelle :

[...] les antagonistes se croient tous séparés par une différence formidable. En réalité, toutes les différences s'effacent peu à peu. Partout, c'est le même désir, la même haine, la même stratégie, la même illusion de différence formidable dans l'uniformité toujours plus complète. À mesure que la crise s'exaspère, les membres de la communauté deviennent tous les jumeaux de la violence. Nous dirons nous-mêmes qu'ils sont les *doubles* les uns des autres³⁴.

Dans la crise sacrificielle (appelée aussi « crise mimétique »), la figure du « double » constitue l'effacement de la distance entre le médiateur et le sujet. L'objet désiré qui était le prétexte de leur conflit, est rapidement oublié et remplacé par un autre désir, réel ou imaginaire³⁵. Il ne reste alors que deux rivaux pleins de haine et de violence qui finissent par se ressembler de plus en plus à force de s'imiter inconsciemment, devenant des « doubles », « des jumeaux »³⁶. À cet égard, Girard soutient que le désir mimétique, ainsi que les formes de la violence primitive (vengeances, représailles, duels), indiquent la présence, véritable ou fictive, de « doubles rivaux », que l'on retrouve dans la mythologie biblique et classique, à travers les figures des « jumeaux » ou des « frères ennemis », comme Caïn et Abel, ou Romulus et Rémus³⁷.

Ainsi, l'étude du contexte socio-historique de la première moitié du XX^e siècle à la lumière de la théorie girardienne de la crise sacrificielle, peut expliquer à mon avis le danger de la propagande et de la militarisation des masses. En effet, l'idéologie de la Première Guerre mondiale et des totalitarismes vise à éliminer les différences entre les hommes afin de les homogénéiser, pouvant ainsi les influencer et les contrôler. L'image du duel est également emblématique car elle met en scène la rivalité entre deux soldats ennemis, comme par exemple lors du premier conflit mondial entre un Français et un Allemand, montrant en réalité une violence fratricide. Il révèle également comment le sacré peut légitimer la violence, explicitant son danger.

³³ *Ibid.*, p. 77-78, 81. Cf. Haeussler, Eric, *op.cit.*, p. 60.

³⁴ *Ibid.*, p. 121. Cf. Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *op.cit.*, p. 20. En prenant pour exemple la tragédie d'*Œdipe roi* de Sophocle, Girard montre les symboles de la « crise sacrificielle » (le parricide, l'inceste tout comme la peste) et explique également le concept de « victime émissaire » incarné notamment par le personnage d'*Œdipe*. Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 111-117. Cf. Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *op.cit.*, p. 26. Girard distingue les deux terminologies « victime émissaire » et « bouc émissaire ». La « victime émissaire » représente la victime animale ou humaine méconnue, racontée dans les mythes, dans lesquels son expulsion et sa victimisation, chargées de la violence du groupe, sont méconnues et inconscientes. Le « bouc émissaire » se réfère aux victimes qui ne sont plus méconnues, mais révélées. Selon lui, c'est en particulier le Nouveau Testament et le christianisme qui dénoncent et révèlent l'innocence de ces victimes. Cf. Girard, René. *Le bouc émissaire*, *op.cit.*, p. 62-69.

³⁵ Cf. Girard, René. *Quand ces choses commenceront*, *op.cit.*, p. 29-30.

³⁶ Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 121.

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 95-96.

Cette violence réciproque entre deux personnes peut néanmoins rapidement impliquer toute une collectivité (également nommée par Girard par le terme de « foule³⁸ ») qui dirige toute sa violence mimétique contre une « victime émissaire »³⁹.

La « victime émissaire », appelée par Girard également comme « bouc émissaire⁴⁰ », désigne un animal, un individu ou même un groupe d'individus jugés responsables de certains maux d'une collectivité. L'adjectif « émissaire » désigne également l'innocence des victimes tout comme la persécution collective insensée exercée contre celles-ci⁴¹. La victime choisie porte souvent des « signes victimaires » qui la situent toujours dans une position de marginalité par rapport à la communauté⁴². Girard relève plusieurs caractéristiques qui conduisent à la persécution de certains individus ou groupes sociaux : à côté des critères culturels et religieux (il cite les minorités ethniques et religieuses, se référant en particulier aux Juifs), il constate également des traits purement physiques ou psychologiques⁴³. Il nomme en particulier « la maladie, la folie, les difformités génétiques, les mutilations accidentelles et même les infirmités [...] »⁴⁴. Enfin, il énumère les individus qui éprouvent « des difficultés d'adaptation », tels que « l'étranger, le provincial, l'orphelin, le fils de famille, le

³⁸ Girard définit les « foules » en tant que « rassemblements populaires spontanés, susceptibles de substituer entièrement à des institutions affaiblies ou d'exercer sur celles-ci une pression décisive ». Girard, René. *Le bouc émissaire*, op.cit., p. 21. Il ajoute que « la foule tend toujours vers la persécution car les causes naturelles de ce qui la trouble, de ce qui la transforme en *turba* ne peuvent pas l'intéresser. La foule, par définition, cherche l'action, mais elle ne peut pas agir sur les causes naturelles. Elle cherche donc une cause accessible et qui assouvisse son appétit de violence. Les membres de la foule sont toujours des persécuteurs en puissance car ils rêvent de purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, des traîtres qui la subvertissent ». *Ibid.*, p. 26.

³⁹ Girard, René. *La violence et le sacré*, op.cit., p. 122.

⁴⁰ Girard a été influencé par les recherches de Frazer dans *The Golden Bough* (Le rameau d'or, 1890) sur le thème du bouc émissaire. Comme l'explique Girard dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde* le terme « bouc émissaire » dérive du grec « apompaios » (qui écarte les fléaux), après traduit en latin comme « caper emissarius ». Dans la Bible, on retrouve le terme grec traduit en tant que « destiné à Azazel », se référant à un démon qui se trouve dans le désert. En effet, le « bouc émissaire » est évoquée dans le *Lévitique* (16 : 1-34), où on mentionne la fête annuelle des expiations à Israël. À cette occasion deux boucs sont sacrifiés. Le premier est immolé. Le second reste vivant car un prêtre doit poser ses mains sur la tête de l'animal, confessant tous les péchés commis par Israël pendant l'année. Les péchés passeraient ainsi par contact au bouc qui, chassé dans le désert au démon Azazel, emporterait tous les crimes de la tribu, la sauvant. En effet, il y a dans ces sociétés la conviction que les fautes commises se transmettent par contagion, c'est-à-dire par contact, pouvant frapper donc la communauté entière. Par conséquent, il faut expulser le bouc « contagieux » de la société. Cf. Frazer, James G. 1981. *The Golden Bough*. New York : Gramercy Books, p. 210-217 ; « bouc ». 1996. Dans : Cazenave, Michel (éd.). *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 87-88 ; *La Bible*, op.cit., p. 131-132 ; Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, op.cit., p. 153-154. Voir la note de bas de page 34 de ce chapitre pour comprendre la différence entre les deux expressions.

⁴¹ Girard, René. *Le bouc émissaire*, op.cit., p. 62.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

fauché [...] »⁴⁵. Il avance que ce sont souvent des « qualités extrêmes » qui déclenchent la rage des foules persécutrices, donnant comme exemples des oppositions binaires : « les extrêmes de la richesse et de la pauvreté, mais également ceux du succès et de l'échec, de la beauté et de la laideur, du vice et de la vertu, du pouvoir de séduire et du pouvoir de déplaire [...] »⁴⁶. Pourtant, la victime peut aussi être choisie aléatoirement, sans présenter forcément les traits susmentionnés⁴⁷.

Girard explique le mécanisme du bouc émissaire (appelé aussi « le meurtre fondateur ») dans cet ordre : 1. pour qu'une persécution se développe il faut qu'une société se trouve dans « des périodes de crise qui entraînent l'affaiblissement des institutions normales et favorisent la formation des *foules*⁴⁸ ». Ces situations de crise sont bien différentes et peuvent être provoquées par « des causes externes » comme « la famine », les maladies contagieuses ou les désastres naturels tout comme par « des causes internes » telles que « des troubles politiques ou des conflits religieux »⁴⁹. Ces causes mettent en danger l'ordre et la paix de la société, favorisant le mimétisme interne entre les hommes et la violence réciproque⁵⁰. 2. À ce stade la violence interne des foules persécutrices se polarise sur un groupe d'individus ou sur un seul individu qui se trouve désigné comme responsable de tous les maux dont souffre la communauté, c'est-à-dire les ou le « bouc émissaire »⁵¹. 3. La victime est ainsi mise à mort collectivement ou expulsée de la société⁵². 4. Après avoir accompli le meurtre collectif, le groupe social retrouve l'ordre et le calme. Le bouc émissaire se montre comme un être ambivalent, puisqu'on lui impute la responsabilité de la crise sociale tout comme la capacité de restaurer la paix à l'intérieur de la communauté⁵³. Girard explique ce phénomène ainsi :

Au moment suprême de la crise, quand la violence réciproque parvenue à son paroxysme se transforme d'un seul coup en unanimité pacificatrice, les deux faces de la violence paraissent juxtaposées : les extrêmes se touchent. Cette métamorphose a la victime émissaire pour pivot. Cette victime paraît donc réunir sur sa personne les aspects les plus maléfiques et les plus bénéfiques de la violence. Il n'est pas illogique de voir en elle l'incarnation d'un jeu auquel les hommes veulent et peuvent se croire complètement

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21. Selon Girard le mécanisme du bouc émissaire serait à l'origine à la fois de la culture et de l'humanité. Les deux seraient donc nées, d'après lui, de la répétition innombrable de ce mécanisme, dont les traces se retrouvent dans les mythes, dans les rites sacrificiels des religions des « sociétés primitives », dans les fêtes populaires comme le Carnaval ou dans les chasses aux sorcières du Moyen Âge. Cf. *Ibid.*, p. 139, 278 ; Girard, René. *Les origines de la culture*, *op.cit.*, p. 12-15.

⁴⁹ Girard, René. *Le bouc émissaire*, *op.cit.*, p. 21-22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵² *Ibid.*, p. 37-38.

⁵³ Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 131.

étrangers, le jeu de leur propre violence, jeu dont la règle principale, effectivement, leur échappe⁵⁴.

5. La société est ainsi convaincue que le bouc émissaire était l'unique vrai responsable de ses désordres, puisque c'est sa mort qui les a tous effacés⁵⁵. Les hommes méconnaissent leur propre violence et c'est justement ce sentiment de « méconnaissance » qui selon Girard fait fonctionner le mécanisme du bouc émissaire⁵⁶. Si les hommes ne finissent pas par attribuer faussement toute la responsabilité de la crise un seul groupe d'individus, ils ne pourraient pas éliminer leur haine et leur violence en les expulsant hors de la communauté⁵⁷. 6. De manière paradoxale, la communauté éprouve de la reconnaissance envers cette victime qui a contribué à sa survie et à sa réconciliation⁵⁸. Pour cette raison, ils la sacralisent (associant le bouc émissaire à un dieu) tout en produisant des récits de sa culpabilité et de son immolation, c'est-à-dire les mythes puis les rituels qui garantissent la répétition du mécanisme sacrificiel⁵⁹.

Enfin, il est important de mentionner les réflexions du livre *Achever Clausewitz* (2007) de Girard. Comme le titre l'annonce déjà, ce livre vise à étudier et porter un regard critique sur les idées de Carl von Clausewitz (1780-1831), général prussien et théoricien militaire, exposées dans son traité sur la guerre intitulé *De la guerre* (1832). Girard y montre comment la définition de la guerre de Clausewitz explique de manière emblématique le duel et la rivalité mimétique entre les hommes :

La guerre n'est rien d'autre qu'un duel à une plus vaste échelle. Si nous voulions saisir en une seule conception les innombrables duels particuliers dont elle se compose, nous ferions bien de penser à deux lutteurs. Chacun essaie, au moyen de sa force physique, de soumettre l'autre à sa volonté ; son dessein immédiat est d'abattre l'adversaire, afin de le rendre incapable de toute résistance. La guerre est donc un acte de violence destiné à contraindre l'adversaire à exécuter notre volonté⁶⁰.

Girard retrouve dans cette définition les principes de sa théorie mimétique et notamment du « conflit mimétique » qu'il identifie dans le « duel », montrant une violence sans limites⁶¹. Clausewitz montre les deux rivaux comme des « doubles » : tous deux ont la même intention de vouloir anéantir l'autre, de le rendre impuissant et

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Girard, René. *Les origines de la culture*, op.cit., p. 89-91.

⁵⁷ Girard, René. *La violence et le sacré*, op.cit., p. 126.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142, 150.

⁵⁹ *Ibid.* Cf. Girard, René. *Quand ces choses commenceront*, op.cit., p. 41.

⁶⁰ Clausewitz, Carl von. 1955. *De la guerre*. Naville, Denise (trad.). Paris : Minuit. Coll. « Arguments », p. 51. Cité par Girard, René. 2007. *Achever Clausewitz*. Entretiens avec Benoît Chantre. Paris : Carnets Nord, p. 30.

⁶¹ Girard, René. *Achever Clausewitz*, op.cit., p. 32.

d'exercer une domination sur celui-ci. De plus, le théoricien prussien identifie la haine comme le sentiment qui déclenche la violence mimétique réciproque : « [...] même les nations les plus civilisées peuvent être emportées par une *haine féroce* [...] Chacun des adversaires fait la loi de l'autre, d'où résulte une action réciproque qui, en tant que concept, doit aller aux extrêmes⁶² ». La pensée de Clausewitz est ainsi emblématique aux yeux de Girard, car sa vision de la guerre est strictement religieuse, soulignant donc le danger du lien entre la violence et le sacré⁶³. Le général prussien sacralise la guerre, voyant dans son duel un noble sacrifice ainsi qu'une « lutte tragique des doubles⁶⁴ ». Il identifie une « trinité » de la guerre constituée par « la violence originelle de son élément, la haine et l'animosité, qu'il faut considérer comme une impulsion naturelle aveugle⁶⁵ ». Cette trinité influence directement « le peuple », « le commandant et son armée » ainsi que « le gouvernement », impliquant donc « la politique »⁶⁶.

Girard se propose de rapprocher la vision de Clausewitz aux guerres modernes du XX^e et du XXI^e siècle, caractérisées par une violence de plus en plus mimétique et incontrôlable⁶⁷. Il identifie la naissance de la guerre moderne, comprise comme une guerre totale, vers la fin du XVIII^e siècle lors des conquêtes napoléoniennes, car c'est un moment de la mobilisation générale⁶⁸. À cet égard, il décrit comment « Clausewitz insiste [...] sur l'événement fondamental de la Révolution, qui est le service militaire obligatoire⁶⁹ ». Selon Girard, c'est à partir de ce moment que les guerres deviennent « une religion »⁷⁰. Cela a provoqué pour lui « la fin de la guerre comme institution », se rapprochant du sacrifice dans les sociétés primitives, qui proposent une violence substitutive, freinant l'explosion de la violence mimétique et réciproque entre les hommes⁷¹. Bien que la Première Guerre mondiale soit une guerre de masse et extrêmement technologique, la vision symbolique du duel homme contre homme

⁶² Clausewitz, Carl von. *De la guerre*, *op.cit.*, p. 53. Cité par Girard, René. *Achever Clausewitz*, *op.cit.*, p. 32. Je souligne.

⁶³ Girard, René. *Achever Clausewitz*, *op.cit.*, p. 64, 159. Ce n'est pas un hasard si le traité militaire de Clausewitz et sa vision de guerre religieuse a influencé de nombreux commandants militaires de la Première Guerre mondiale. Voir la note de bas de page 31 du chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁶ Clausewitz, Carl von. *De la guerre*, *op.cit.*, p. 69. Cité par Girard, René. *Achever Clausewitz*, *op.cit.*, p. 109.

⁶⁷ Girard, René. *Achever Clausewitz*, *op.cit.*, p. 352-353.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 242.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 267.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 268.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, p. 88, 267.

permet de montrer la rivalité mimétique entre les États impliqués. Elle renvoie également à la sacralisation du conflit qui a conduit à la montée de la haine et de la violence entre les nations belligérantes. Avec ce livre, la pensée girardienne expose ainsi le danger de la sacralisation et de la légitimation de la violence et la nécessité de suivre un modèle capable de la contrôler. Dans tous ses travaux, René Girard propose le christianisme comme solution à la violence, puisqu'il le présente comme le seul dépositaire de la vraie connaissance de la violence humaine et de sa révélation⁷². Cette perspective chrétienne est pourtant difficilement partageable d'un point de vue scientifique. Pour cela, il est plus approprié de reprendre le concept, déjà mentionné, de Jean-Pierre Dupuy qui propose « l'action » comme acte de résistance à la violence mimétique⁷³.

Pour conclure, les théories de Girard présentées ici exposent le lien étroit entre la violence et le sacré, se prêtant bien au contexte de la Première Guerre mondiale. En premier lieu, la théorie mimétique illustre le « désir triangulaire » dans lequel sont soulignés l'importance du « médiateur » ou « modèle », les conséquences de la rivalité mimétique et les différences entre « médiation interne » et « médiation externe », analysant déjà la violence dans une perspective anthropologique. Le fonctionnement triangulaire du désir est une source de conflit entre deux individus qui se battent pour le même objet, devenant de plus en plus semblables l'un à l'autre. Dans ce conflit mimétique, les deux rivaux deviennent des « doubles » ou « des jumeaux », imbibés de haine, de jalousie ou d'envie. Cette image peut être reliée au contexte socio-historique du premier conflit mondial, relevant le danger de la propagande et des masses. Ce corps à corps entre « deux doubles » peut également renvoyer à la rivalité entre deux soldats ennemis (par exemple entre un Français et un Allemand), montrant ainsi une violence fratricide. Par ailleurs, on a constaté comment la violence mimétique déclenchée par le désir mimétique se définit comme une violence cyclique. Le désir né de « l'imitation » n'est cependant pas seulement négatif, mais il est présenté de manière ambivalente par Girard. D'une part, il est positif, car il permet à l'être humain et à la société de se développer culturellement, et d'autre part, il est négatif, car il est

⁷² Cf. *Ibid.*, p. 362 ; Girard, René. *Le bouc émissaire*, *op.cit.*, p. 310-311 ; Girard, René. *Quand ces choses commenceront*, *op.cit.*, p. 198-199 ; Girard, René. *Celui par qui le scandale arrive*, *op.cit.*, p. 193.

⁷³ Cela nous renvoie également aux réflexions sur l'absurde dans l'essai *Le mythe de Sisyphe* (1942) d'Albert Camus, où l'action se présente comme une réponse à l'absurdité de la vie : « Or si l'absurde annihile toutes mes chances de liberté éternelle, il me rend et exalte au contraire ma liberté d'action. Cette privation d'espoir et d'avenir signifie un accroissement dans la disponibilité de l'homme ». Camus, Albert. 2005 [1942]. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, p. 82.

source de conflits et de violences. Pour cette raison, la société crée, par la « médiation externe » d'institutions telles que le système judiciaire et le système démocratique, un barrage qui cherche à éviter et à contrôler les formes de violence.

En second lieu, les réflexions sur le rôle du sacrifice dans les communautés primitives, la « crise sacrificielle » et le « mécanisme du bouc émissaire » (ou du « meurtre fondateur ») montrent la dynamique violente et insensée des « foules » à l'encontre des victimes innocentes. Le sacrifice dans les sociétés sans système judiciaire, appelées « primitives » par Girard, vise à apaiser la violence intestine. Pour ce faire, le sacrifice doit être qualifié de « sacré », et rendu tel au travers de rites religieux, assumant ainsi la violence une justification transcendantale acceptée par l'ensemble de la communauté. Le sacré transforme la violence mimétique, considérée comme « illégale » en violence « sainte » et « légitime ». Cela est rendu possible grâce au sacrifice de la « victime émissaire » ou « bouc émissaire ». Cette victime est injustement persécutée par la collectivité. Cette persécution est nommée « mécanisme du bouc émissaire » ou « meurtre fondateur ». Celle-ci a souvent lieu quand la société se trouve dans une période de crise, causant la fragilisation des institutions chargées de faire respecter la loi et l'ordre. Ces crises peuvent être de différents types et provoquées par des « causes externes » (famine, maladies, désastres naturels) ou par des « causes internes » (conflits politiques ou religieux). Ces situations provoquent la formation de « foules » qui exercent la violence mimétique. Celles-ci se focalisent sur un groupe d'individus ou seulement sur un « bouc émissaire » qui se trouvent désignés comme responsables de tous les malheurs dont souffre la communauté. Afin d'extirper les maux de la société, la victime est immolée collectivement ou expulsée de la société. Le livre *Achever Clausewitz* résume, par ailleurs, les théories de la violence mimétique dans le cas spécifique de la guerre. À partir de la définition de la guerre du théoricien militaire prussien (« un duel à une plus vaste échelle »), Girard met en exergue le danger de la sacralisation de la guerre ainsi que de la mobilisation générale. Ce « duel » souligne la montée de la rivalité entre les nations, symbolisant le fait que même dans les guerres modernes des XX^e et XXI^e siècles, il existe une violence cyclique et incontrôlable. Tous les concepts girardiens présentés ici conviennent à la critique littéraire de la rhétorique religieuse de la propagande de la Première Guerre mondiale et en révèle les conséquences violentes.

3. Blaise Cendrars et Curzio Malaparte

3.1 L'expérience de la Première Guerre mondiale de Blaise Cendrars et de Kurt Erich Suckert

Blaise Cendrars et Kurt Erich Suckert se sont engagés en tant que volontaires dans la Première Guerre mondiale¹. Tous deux s'engagent en tant qu'étrangers : Cendrars est un citoyen suisse francophone, dont la famille paternelle (Sausser) et maternelle (Dorner) sont d'origine alémanique et Suckert a la nationalité allemande (celle de son père)². Malgré leurs origines, ils décident de s'engager aux côtés de la France contre l'Allemagne. Cependant, ils n'ont pas le même parcours dans ce conflit. Ils n'ont pas le même âge lorsqu'ils sont confrontés à la réalité de la guerre : Cendrars a 27 ans et Suckert n'a que 16 ans³. Cendrars est blessé au début du conflit, le 28 septembre 1915, étant ainsi témoin des deux premières années de guerre, 1914 et 1915, tandis que Suckert fait la guerre de 1915 à 1918, et participe à la Conférence de la Paix en 1919⁴. L'expérience du front les marquera pourtant à vie. Après l'enthousiasme initial de leur engagement, ils rentreront du front, invalides de guerre et décorés de médailles, mais profondément déçus par l'extrême violence et l'absurdité de la guerre. Dans ce chapitre, je me propose d'illustrer brièvement l'expérience personnelle du conflit des deux écrivains, en me référant uniquement à des événements qui apparaissent également dans leurs œuvres, que j'analyse dans ma thèse.

3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915)

Le 3 août 1914, l'Allemagne déclare la guerre à la France⁵. À ce moment, des hommes, français ou étrangers, s'engagent volontairement dans l'armée française, en dehors de la mobilisation obligatoire⁶. Blaise Cendrars en fait partie. Citoyen et poète suisse,

¹ Dans ce chapitre, nous appelons Curzio Malaparte par son vrai nom Kurt Erich Suckert, puisque le pseudonyme a été adopté depuis 1925. Cf. Vegliani, Franco, *op.cit.*, p. 67 ; Martelli, *Giampaolo*. 1968. *Curzio Malaparte*. Torino : Borla Editore, p. 53 ; Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 70. En ce qui concerne l'engagement volontaire de deux écrivains dans le conflit cf. Ronchi Suckert, Edda. 1993. *Malaparte 1946-1947*. Vol. 7. Firenze : Ponte alle grazie, p. 74 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 27.

² Cf. Leroy, Claude. 2015. « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 ». Dans : *Revue italienne d'études françaises*. Vol. 5, p. 3-4 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 80.

³ Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 27 ; Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 27.

⁴ Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 74 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 91.

⁵ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

résidant à Paris depuis l'été 1912, il souhaite combattre pour la France⁷. Bien qu'il n'ait pas défendu de programme partisan et qu'il ne se soit exposé politiquement, les raisons de son engagement sont variées et peuvent être cernées dans son amour pour la France, sa haine des Allemands, son esprit d'aventure et son désir d'obtenir la naturalisation française⁸.

Cendrars soutient avoir signé aux Invalides son engagement définitif, sous le nom de Frédéric-Louis Sauser, le 3 septembre 1914⁹. Le soldat Cendrars, désigné par le numéro de « matricule 1529 », ne s'était pas engagé dans la Légion étrangère, mais « dans un corps spécial qui avait pris le nom de Régiment de marche des Volontaires étrangers, et qui comportait entre autres un bon nombre de Chemises rouges

⁷ *Ibid.*, p. 27. Le 29 juillet 1914, deux jours avant la déclaration de la guerre, Cendrars avec le poète italien Ricciotto Canudo, « enthousiaste et romantique disciple de d'Annunzio », rédige et signe un « Appel aux Étrangers », que *Le Gaulois*, *Le Figaro* et *Le Matin*, puis *L'Intransigeant* et *Le Temps* publient, où il s'adresse « à tous les étrangers amis de la France et les [somme] de s'engager dans l'armée française pour la durée de la guerre ». Cendrars, Blaise. 2013 [1946]. « La main coupée ». Dans : Leroy, Claude (éd.) *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 613-614. On y remarque une rhétorique interventionniste et patriotique : « L'heure est grave. Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre de rester inactif au milieu de la plus formidable déflagration que l'histoire ait jamais pu enregistrer. Toute hésitation serait un crime. Point de paroles, donc des actes. Des étrangers amis de la France, qui pendant leur séjour en France ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de lui offrir leurs bras. Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides, de toute sorte, nés ailleurs, domiciliés ici – nous qui avons trouvé en France la nourriture matérielle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises au service de la plus grande France. Signé : Blaise Cendrars, Leonard Sarlius, Czaky, Kaplan, Berr, Oknosky, Isbicki, Schoumoff, Roldireff, Kozline, Essen, Lipschitz, Frisendahl, Israilivitch, Vertepoff, Canudo ». Cité par Cendrars, Miriam. 2006. *Blaise Cendrars : La Vie, le Verbe, l'Écriture*. Paris : Denoël, p. 328.

⁸ Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 32-36. Les lettres que Cendrars envoie à son ami Auguste Suter relèvent bien son enthousiasme : « Lieber Freund Suter, Montag fahre ich weg. Nach dem Krieg. Als Soldat. Aviator [...] Sonst geht alles gut, besonders die Stimmung. [Cher ami Suter, je pars lundi. Pour la guerre. Comme soldat. Aviateur. A part cela, tout va bien, en particulier le moral.] » et son désir de liberté : « Cette guerre est une douloureuse délivrance pour accoucher de la liberté. Cela me va comme un gant. Réaction ou Révolution – l'homme doit devenir plus humain. Je reviendrai. Cela ne fait point de doute ». Cf. Le Quellec Cottier, Christine. *Devenir Cendrars*, *op.cit.*, p. 221, 224 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 34. Par ailleurs, dans *La main coupée* (1946), on assiste à une rencontre entre le personnage de Cendrars et un inspecteur de police passionné de littérature. Dans ce passage la haine des Allemands est soulignée : « Pourquoi êtes-vous si méprisant pour les hommes, Blaise Cendrars ? Bien qu'anarchiste, je vous croyais bon patriote, puisque vous vous êtes engagé. Patriote, oh !... Pourquoi vous êtes-vous engagé, alors ? Moi ? Parce que je déteste les Boches ». Cendrars, Blaise. « La main coupée », *op.cit.*, p. 765. Pour approfondir voir Mecke, Jochen. « L'éthique d'une esthétique agonale. La représentation du conflit franco-allemand de la grande guerre chez Blaise Cendrars », *art.cit.*, p. 105-127. T'Serstevens soutient que Cendrars ne s'est pas engagé pour amour de la France, mais que « c'était pour lui une merveilleuse occasion de satisfaire son goût pour l'Aventure [...] ». T'Serstevens, Albert. 1972. *L'Homme que fut Blaise Cendrars : souvenirs*. Paris : Denoël, p. 28. En outre, Jacqueline Cadourne souligne aussi « [l']impérieux besoin de départ, de rupture, le goût inné du risque et de l'aventure [...] » de Cendrars qui l'aurait poussé à s'engager. Voir Chadourne, Jacqueline. 1973. *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*. Paris : Seghers. Coll. « L'archipel », p. 68.

⁹ Cendrars écrit dans *La Main coupée* : « [...] Le 3 septembre, dès l'ouverture des bureaux, je fus reconnu « bon » et signai mon engagement aux Invalides ». Cendrars, Blaise, *op.cit.*, p. 614.

garibaldiennes et de Russes¹⁰ ». Ce régiment prend le nom de « 3^e régiment de marche du 1^{er} régiment étranger¹¹ ».

Blaise Cendrars aura vécu la guerre dans trois régions : « la Somme de décembre 1914 à juillet 1915, les Vosges du 18 juillet au 15 septembre 1915, la Champagne Pouilleuse lors de la grande offensive au cours de laquelle il fut grièvement blessé le mardi 28 septembre [1915] [...] »¹².

Le 15 septembre 1914, il est affecté au 1^{er} régiment étranger de Paris et promu légionnaire de première classe, mais il ne combat pas, car la période d'instruction militaire à Reuilly se poursuit jusqu'à la fin du mois de novembre 1914¹³. Le 28 novembre 1914, la troupe de Cendrars quitte enfin la caserne d'instruction de Reuilly pour aller rejoindre le front, en se dirigeant vers le nord de la France en direction de la Somme¹⁴. Le 9 décembre 1914, le bataillon de Cendrars se déplace ensuite d'Ignacourt vers Cappy en vue d'occuper les tranchées de la Somme¹⁵. Durant l'hiver 1914-1915, le régiment de Cendrars, rattaché maintenant à la 28^e division d'infanterie de Chambéry, occupe « les tranchées face à des Bavares (1^{er} corps d'armée) de la 2^e armée, commandée par le général Von Bülow¹⁶ [...] ». Du 11 au 13 décembre 1914 sa compagnie effectue son premier séjour dans les tranchées¹⁷. Il s'agit des tranchées du secteur de Frise¹⁸. En raison du départ progressif de nombreux légionnaires étrangers pour leurs armées nationales, le 2^e bataillon du 3^e régiment de marche de Cendrars, est dissous le 11 février 1915¹⁹. L'originel 3^e régiment de marche est ainsi divisé en deux bataillons à quatre compagnies²⁰. Cendrars est alors intégré à la 3^e compagnie, sous le commandement du capitaine Bergerot²¹. Avec sa nouvelle compagnie, Cendrars se trouve, du 14 au 18 février, dans les tranchées de Frise, au secteur de la Grenouillère²². Durant ce mois, les combats deviennent de plus en plus violents²³. Le bataillon

¹⁰ T'Serstevens, Albert. *L'Homme que fut Blaise Cendrars : souvenirs*, op.cit., p. 77.

¹¹ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 31-32. Ce régiment « est composé de 2136 hommes et sous-officiers, 48 officiers, 179 chevaux et 62 voitures ». Bastier, Jean. « Blaise Cendrars légionnaire (1914-1915) ». Dans : *Blaise Cendrars et la guerre*, op.cit., p. 36.

¹² Bastier, Jean, art.cit., p. 36.

¹³ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 38.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶ Cf. *Ibid.* ; Bastier, Jean, art.cit., p. 37.

¹⁷ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 51-52.

²¹ Cf. *Ibid.*, p. 52 ; Bastier, Jean, art.cit., p. 39.

²² Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 52.

²³ Cf. Bastier, Jean, art.cit., p. 39.

abandonne définitivement la région de Frise le 28 mars 1915²⁴. Le 23 avril, la troupe de Cendrars se rend à Bouillancourt, où elle séjourne jusqu'au 10 mai 1915, et reçoit les nouveaux uniformes de la Légion étrangère²⁵. La compagnie ne compte désormais plus que « 1720 légionnaires et sous-officiers sur les 2136 du mois de septembre 1914²⁶ ». Le 15 mai 1915, le bataillon se trouve dans le village de Bus²⁷. Deux jours plus tard, les soldats assistent à un bombardement dévastateur qui provoque plusieurs blessés²⁸. Cendrars participe aux batailles de Carency, de Souchez et du Bois de la Vache²⁹. Le 18 mai 1915, son bataillon part prendre position dans le secteur situé au nord du village de Tilloloy³⁰. Il s'agit d'un secteur assez calme, comme il est décrit dans *La Main coupée* (1946) : « Tilloloy était un secteur pépère où il ne se passait jamais rien. À peine une volée d'obus, à midi, sur Beuvraignes, et jamais un coup de fusil³¹ ». Le régiment de Cendrars y demeure jusqu'au 24 juin 1915, mais il passe également des périodes de stationnement militaire dans le village de Bus, à quelques kilomètres derrière la ligne de front³². Mais le début de ce séjour à Tilloloy est violent et marqué par plusieurs bombardements ennemis³³. Au cours de cette période, Cendrars, après avoir été longtemps chef d'escouade, est désormais nommé caporal de la 3^e compagnie³⁴. Son bataillon quitte alors les tranchées de Tilloloy et se dirige vers « le village de Le Quesnel, où il est mis en réserve d'armée³⁵ ». Le 13 juillet 1915, à la suite de nombreux départs de légionnaires autorisés à servir dans leurs armées nationales, le régiment est définitivement dissous³⁶. À ce moment, Cendrars obtient sa première permission³⁷. Le 18 juillet 1915, à son retour au front, il est rattaché « avec de nombreux légionnaires de son ancien régiment, au 2^e régiment de marche du 1^{er} régiment étranger », appartenant à la Division marocaine³⁸. Il se trouve désormais avec

²⁴ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 53.

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ Bastier, Jean, *art.cit.*, p. 41.

²⁷ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 55.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cendrars, Miriam. 1984. *Blaise Cendrars*. Paris : Balland, p. 282.

³⁰ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 55.

³¹ Cendrars, Blaise. « La main coupée », op.cit., p. 554.

³² Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 55.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁷ *Ibid.*, p. 60-61. Pendant sa permission Cendrars se rend à Paris, où il retrouve son épouse Féla et au cinéma il découvre l'art de Charlot. Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars : La Vie, le Verbe, l'Écriture*, op.cit., p. 334.

³⁸ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 60-61. Cf. Cendrars, Miriam. 1996. *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*. Paris : Gallimard. Coll. « Découvertes », p. 47.

ses nouveaux compagnons d'armes dans les Vosges³⁹.

Le 14 septembre 1915, la Division marocaine quitte cette région par train pour atteindre Saint-Hilaire-au-Temple, en Champagne⁴⁰. Elle y arrive le 16 septembre 1915, tard dans la soirée⁴¹. Sur ce front, les soldats se préparent pour une offensive de grande envergure⁴². Celle-ci commence le 25 septembre⁴³. Le 28 septembre 1915 « le régiment de Cendrars a déjà perdu 315 hommes du 25 au 27, du fait de l'artillerie allemande : 23 tués, 129 blessés et 163 disparus [...] »⁴⁴. Depuis leurs positions, les deux régiments de la Division marocaine mènent leurs attaques dans les secteurs de la ferme de Navarin et de la tranchée de la *Kultur*⁴⁵. Les pertes de cette offensive sont effroyables : « en trois heures de combat environ, le régiment a perdu 608 légionnaires sur 1960 et 20 officiers sur 431 »⁴⁶. Dans cette offensive, Blaise Cendrars, est touché à l'avant-bras droit par une salve de mitrailleuse allemande, alors qu'il se trouve face à la tranchée de la *Kultur* et à l'est de la ferme de Navarin⁴⁷. Il est touché du côté de

³⁹ Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 62 ; Bastier, Jean, art.cit., p. 43. Le 1^{er} septembre 1915, Cendrars a vingt-huit ans. Il reçoit des vœux de son ami Suter, qui écrit que ses amis boivent à sa santé. Cendrars, d'humeur très sombre et démontrant déjà son désenchantement et sa lassitude face à la guerre, répond : « Buvez, buvez, [...] J'ai bu d'un seul trait toute une année de guerre sans m'en apercevoir. Et je n'en suis pas plus saoul qu'avant. C'est vieux, c'est vieux – guerre, canons, Féla, sang, batailles, mines, mon fils, mes livres, les morts – je suis plus seul et détaché que jamais [...] ». Dans le noir des tranchées, ce sont la solitude et l'apathie qui dominent son état d'âme. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars*, op.cit., p. 288.

⁴⁰ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 66.

⁴¹ *Ibid.*, p. 67.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁴ Bastier, Jean, art.cit., p. 49.

⁴⁵ Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 71 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. 2013. « Main perdue, main amie, main fantôme ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 15, p. 97.

⁴⁶ Bastier, Jean, art.cit., p. 50.

⁴⁷ Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, op.cit., p. 48 ; Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars : La Vie, le Verbe, l'Écriture*, op.cit., p. 339 ; Bogousslavsky, Julien ; Tatu, Laurent. « Main perdue, main amie, main fantôme », art.cit., p. 97 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 74. En dehors de la nouvelle *J'ai saigné* (1938), que j'analyse dans ma thèse et qui raconte la blessure de l'écrivain, un récit sur sa blessure a été retrouvé récemment dans le livre de Wentzel Hagelstam intitulé *Krigs-Krönika från Paris (Chroniques de guerre de Paris)*. Cf. Flückiger Jean-Carlo ; Dettwiler, Lukas. 2010. « Le récit de la blessure ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 14, p. 37 ; mon chapitre 4.2.1 *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars et *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte : deux nouvelles de la blessure. Il se trouve dans le chapitre « En Krigs-Odyssée » (Odyssée de guerre). Hagelstam rend visite à Cendrars à l'hôpital Lakanal au début de l'année 1916. Le personnage de Cendrars décrit ainsi sa blessure : « – Et votre bras, quand et où l'avez-vous perdu ? [...]. – [...] en Champagne, le 28 septembre. L'offensive française a commencé le 25 septembre. Je me trouvais parmi la réserve, mais trois quarts d'heure seulement après le début de l'attaque, ma troupe a dû monter dare-dare en première ligne. [...] Les tranchées formaient là un angle, dans lequel les régiments français s'étaient trouvés pris sous le feu des mitrailleuses allemandes, qui les avaient fauchés des deux côtés. Le passage conduisant vers la vallée était jonché de cadavres et quelques minutes plus tard, de notre troupe de trois cents hommes il n'en restait que deux : moi et Carvalho [...]. J'ai serré la main de Carvalho [...] Au même moment Carvalho est tombé, et tout de suite après j'ai

sa main d'écriture. Après avoir été blessé, il ne quitte pas immédiatement le front⁴⁸. Deux hommes de sa compagnie l'emmènent à un poste de secours de son régiment, un refuge rudimentaire pour les blessés⁴⁹. Puis, par crainte d'être oublié par les brancardiers, Cendrars se rend à pied dans un lieu appelé place de l'Opéra, une place d'armes construite pour l'offensive du 25 septembre 1915 qui centralise les évacuations des blessés⁵⁰. L'amputation chirurgicale de l'avant-bras droit de Cendrars date du 29 ou 30 septembre 1915 et a probablement eu lieu dans une ambulance du village de Suippes⁵¹. À la suite de l'opération, il est mis en attente pour l'évacuation⁵². Le soir du 1^{er} octobre 1915, à cause d'un bombardement, Cendrars est conduit par un véhicule sanitaire à Châlons-sur-Marne, à l'hôpital militaire auxiliaire N°6 Sainte-Croix⁵³. Il y reste trois semaines⁵⁴. Le 22 octobre 1915, il est transféré à l'hôpital militaire de Sceaux, qui se trouve dans les locaux du lycée Lakanal, en banlieue parisienne⁵⁵. Il y demeure presque quatre mois⁵⁶. Ici, il commence à s'entraîner à écrire de la main gauche : il recopie son poème *Panama ou les aventures de mes sept Oncles* et il produit ses premiers manuscrits comme par exemple *Russie, Sainte Russie, Album d'images populaires*⁵⁷. Pendant ce séjour à l'hôpital, Cendrars reçoit des distinctions : le 27 novembre 1915, il obtient la croix de guerre avec palme de bronze et il est cité à l'ordre de l'armée⁵⁸. Il reçoit également la médaille militaire ainsi qu'une deuxième croix de guerre avec palme trois semaines plus tard⁵⁹. Par ailleurs, le 16 février 1916, le décret de naturalisation française de Blaise Cendrars est publié : il est officiellement

senti une douleur insupportable dans mon bras et j'ai été projeté par terre. Je dois l'avouer, j'ai crié, j'ai crié de peur, comme j'ai entendu crier les blessés sur les champs de bataille durant des jours et des nuits. Mais effrayé par ma propre voix méconnaissable, j'ai repris conscience. J'avais tellement honte d'avoir hurlé comme un bœuf. Je voulais me relever mais je n'y arrivais pas. Et alors j'ai vu le sang qui giclait de mon bras déchiqueté ». Hagelstam, Wentzel. 2010. « Une Odyssée de guerre ». Flückiger, Jean-Carlo ; Dettwiler, Lukas (trads.). Dans : *Continent Cendrars*. No. 14, p. 53.

⁴⁸ Bogousslavsky, Julien ; Tatu, Laurent. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 97.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁰ Cf. *Ibid.* ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 79.

⁵¹ Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 82.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cf. *Ibid.* ; Bogousslavsky, Julien ; Tatu, Laurent. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 100-101.

⁵⁴ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.*

⁵⁵ Cf. *Ibid.*, p. 83 ; *Ibid.*, p. 101.

⁵⁶ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.*

⁵⁷ Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars*, *op.cit.*, p. 293 ; Bogousslavsky, Julien ; Tatu, Laurent. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 103.

⁵⁸ Cf. Bogousslavsky, Julien ; Tatu, Laurent. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 101 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 85.

⁵⁹ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.*

devenu un citoyen français⁶⁰. Le même mois, Cendrars doit subir une deuxième intervention chirurgicale sur le membre supérieur droit : son moignon est amputé au-dessus de son coude droit⁶¹. Le 6 mars 1916, il est transféré à l'hôpital de Maison-Blanche à Neuilly-sur-Marne qui est installé dans les locaux de l'asile du département de la Seine⁶². Il s'agit d'un centre neuropsychiatrique militaire avec un secteur réservé aux amputés⁶³. Cendrars y est admis afin d'obtenir une prothèse pour sa main perdue⁶⁴. On lui donne d'abord une main de bois, et plus tard l'écrivain Maurice Barrès lui fait parvenir un modèle plus sophistiqué, modèle qui ne conviendra pas plus à Cendrars qui n'utilisera finalement ni l'un ni l'autre⁶⁵. Il continue, quant à lui, à entraîner son écriture de la main gauche⁶⁶. Le 19 mai 1916, il quitte l'hôpital de Maison-Blanche pour rentrer à son domicile parisien⁶⁷. Ainsi s'achève son parcours militaire et hospitalier de légionnaire du premier conflit mondial.

3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918)

Au déclenchement de la Première Guerre mondiale, l'Italie déclare sa neutralité et la majorité de la population s'oppose à l'entrée en guerre¹. Le pays se divise alors en deux factions opposées : les neutralistes et les interventionnistes². À ce moment,

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 102 ; *Ibid.*, p. 87.

⁶¹ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* ; Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 293.

⁶² Cf. Bogousslavsky, Julien ; Tatu, Laurent. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 103 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire, op.cit.*, p. 87.

⁶³ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.*

⁶⁴ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.*

⁶⁵ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 88.

⁶⁶ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.*

⁶⁷ Cf. *Ibid.*, p. 104 ; *Ibid.*

¹ Cf. Isnenghi, Mario. 2019. *Bellum in terris : mandare, andare, essere in guerra*. Roma : Salerno editrice, p. 38.

² Les neutralistes constituaient la grande majorité de la population italienne et comprenaient : les libéraux giolittiens, sous la direction de Giolitti ; les catholiques, dont le pape Benoît XV qui proclame un appel à la paix inconditionnelle ; et les partisans socialistes de Turati, qui soutiennent les idées du pape et restent fidèles aux principes de la Deuxième Internationale. Les interventionnistes, qui veulent entrer en guerre aux côtés de l'Entente, représentent la minorité de la population. Ce sont le roi Vittorio Emanuele III, le président du Conseil Antonio Salandra, Gabriele D'Annunzio, les Futuristes, et des groupes d'industriels qui auraient tiré avantage de la guerre d'un point de vue économique, en se procurant des armes. Par ailleurs, parmi les interventionnistes, on trouve les démocrates, les irrédentistes, les socialistes réformistes (Bonomi et Bissolati), les socialistes révolutionnaires (Ferri et Cabriola), l'extrême gauche socialiste, Gaetano Salvemini et Benito Mussolini. Bien qu'étant un socialiste révolutionnaire, Mussolini est initialement neutre, mais change plus tard d'avis et devient un interventionniste utilisant le journal « Avanti » comme propagande, jusqu'à ce qu'il soit expulsé du parti et du journal parce qu'il va à l'encontre des idéaux du parti. Cf. Isnenghi, Mario. *Bellum in terris : mandare, andare, essere in guerra, op.cit.*, p. 38-46, 59, 61, 65, 72. Les artistes et les intellectuels qui prônent la guerre en utilisant leurs œuvres sont nombreux. Ils considèrent la guerre comme la concrétisation de l'esthétique de la beauté dans l'action. Marinetti, le père du futurisme, fait l'éloge de la guerre dans le *Manifeste du futurisme* (1909) : « Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo [...] ». Marinetti, Filippo Tommaso. 1914. *I Manifesti del*

Suckert commence à fréquenter les milieux interventionnistes des revues florentines telles que *La Voce* et *Lacerba*, dans lesquelles collaborent, entre autres, Prezzolini, Papini, Soffici et Jahier³. Suckert, interventionniste et républicain, prend alors la décision de s'engager dans la guerre, sachant, comme Cendrars, quel camp choisir : « contre l'Allemagne, avec la France⁴ ». Le 5 novembre 1914, de nombreux Italiens ayant répondu à l'appel aux étrangers de France (rédigé par Blaise Cendrars et Ricciotto Canudo) sont regroupés dans le 4^e régiment de marche de la Légion étrangère⁵. Au début du mois de septembre, le gouvernement français accepte l'idée d'un corps de volontaires italiens⁶. Ainsi à l'automne 1914, alors que l'Italie est encore neutre, Suckert, âgé de seize ans, quitte son lycée Cicognini de Prato pour se rendre à Ventimiglia (Vintimille) en train, puis il rejoint à pied les volontaires de la Légion garibaldienne (intégrée à la Légion étrangère) alors stationnés à Avignon⁷. Il s'engage en tant que soldat de seconde classe dans le 4^e régiment étranger de marche, du 18 février au 18 mars, comme c'est écrit dans son « livret de service » militaire⁸. Cependant, étant encore trop jeune, il ne participe pas aux batailles⁹. En mars 1915, la

futurismo. Firenze : Lacerba, p. 6. Cependant, l'individu au centre de l'interventionnisme est le « Poeta Vate » (« poète-prophète ») Gabriele D'Annunzio, qui écrit une *Ode pour la résurrection latine* (13 août 1914), véritable cri de guerre adressé aux Italiens indécis. Cf. Oliva, Gianni. 2017. « Faville di guerra. D'Annunzio e i giorni dell'intervento ». Dans : Scarsella, Alessandro (éd.). *L'anno iniquo. 1914 : Guerra e letteratura europea*. Atti del congresso di Venezia, 24-26 novembre 2014. Roma : Adi editore, p. 1-9.

³ Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 24. Depuis 1913, Kurt Erich Suckert fréquente des milieux radicaux et républicains. Ceux-ci auront également une influence notable sur sa vision politique. Cf. Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 58.

⁴ Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 75.

⁵ Garibaldi Jallet, Annita ; Thiriet, Jean-Claude. 2018. « 1914, au nom de Garibaldi, des Chemises rouges sous la vareuse de la Légion ». Dans : *Cahier Curzio Malaparte*. Paris : Éditions de l'Herne, p. 19.

⁶ Pour approfondir cf. Marabini, Camillo. 1915. *La rossa avanguardia dell'Argonna. Diario di un garibaldino alla guerra franco-tedesca*. Milano : Ravà & C. Editori ; Cecchinato, Eva. 2007. *Camicie rosse. I garibaldini dall'Unità alla Grande Guerra*. Roma-Bari : Laterza ; Prezioso, Stéfanie. 2010. « Les Italiens en France au prisme de l'engagement volontaire : les raisons de l'enrôlement dans la Grande Guerre (1914-1915) ». Dans : *Cahiers de la Méditerranée*. [En ligne]. Vol. 81. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cdlm/5544> [15.01.2026] ; Crociani, Piero. 2015. *I garibaldini dell'Argonne : Francia 1914 – 1918*. Roma : Stato Maggiore della Difesa ; Cuzzi, Marco. 2015. *Sui campi di Borgogna : i volontari garibaldini nelle Argonne 1914-1915*. Milano : Biblion edizioni ; Orazi, Stefano. 2019. *I garibaldini nelle Argonne : tramonto politico di un mito*. Bologna : Il Mulino.

⁷ Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 27. Voici comment il décrit son voyage et son engagement : « Io credetti mio dovere dar l'esempio, e un giorno, dopo scuola, presi il treno per Genova, con trenta lire in tasca, raccolte fra i maggiorenti repubblicani di Prato, scesi a Ventimiglia, passai a piedi la frontiera, la notte (avevo appena 16 anni), ed andai in Francia ad arruolarmi nella Legione Garibaldina, [...] della Legione Straniera ». Ronchi Suckert, Edda. 1991. *Malaparte 1905-1926*. Vol. 1. Firenze : Ponte alle grazie, p. 74.

⁸ Cf. Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 26 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 80.

⁹ Cf. Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 28. C'est à cette période que remontent ses premières découvertes de Paris, où naît son grand amour pour la France. Dans un témoignage en langue française,

Légion garibaldienne est dissoute et les troupes rentrent en Italie¹⁰. Après dix mois de neutralité tourmentée, l'Italie déclare la guerre à l'Autriche-Hongrie le 24 mai 1915 alors qu'elle était liée à l'Empire austro-hongrois depuis 1882 par le Traité de la Triplice¹¹. Gabriele D'Annunzio prononce le « discours de Quarto », marquant l'entrée en guerre de l'Italie aux côtés de la France durant le « maggio radioso » de 1915¹².

De retour de l'Argonne, comme le témoigne sa sœur Edda, le jeune Suckert est « en convalescence, encore boitant, avec la gale, le rhume des foin [...] »¹³, mais moins de deux mois s'écoulent qu'après s'être battu pour la France ; vienne le tour de combattre pour son pays, l'Italie¹⁴. Il s'engage ainsi dans la *Brigata Cacciatori delle Alpi* (brigade chasseurs des Alpes)¹⁵. En juillet 1915, il est en formation à Pérouse¹⁶. Il est ensuite envoyé au front dans le 51^e régiment d'infanterie de la brigade des Alpes, commandé encore par Peppino Garibaldi, petit-fils de Giuseppe Garibaldi¹⁷. Fin juillet 1915, Suckert se trouve en première ligne dans le secteur du Col di Lana, dans la 2^e compagnie du 51^e régiment d'infanterie¹⁸. C'est le 21 octobre 1915 qu'il réalise la violence extrême de la guerre lorsque les deux régiments (51^e et 52^e) s'élancent à l'attaque du Pescoi, dans la zone de la Marmolada¹⁹. Durant l'année 1916, les actions de patrouilles sont prédominantes et les avalanches représentent les incidents les plus graves²⁰. En été 1917, Suckert, simple fantassin, est promu au grade de sous-lieutenant²¹. En octobre 1917, il se trouve sur le front des Alpes carniques au moment où éclate la bataille de Caporetto²². Sa brigade est alors envoyée en renfort sur la ligne de défense du Piave, à la hauteur de la passerelle de la Grave di Ciano, où elle demeure

il définit son engagement dans la Légion comme « la plus jolie page de [sa] vie, la page la plus pure ». Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926, op.cit.*, p. 73.

¹⁰ Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 80.

¹¹ Cf. Isnenghi, Mario. *Bellum in terris : mandare, andare, essere in guerra, op.cit.*, p. 22, 60.

¹² Cf. D'Annunzio, Gabriele. 1915. « Orazione pronunciata da G. D'Annunzio il 5 maggio a Quarto ». Dans : *I Discorsi della Guerra*. Milano : Casa editrice Esperia ; Gibelli, Antonio. 1998. *La Grande Guerra degli italiani. Come la Prima guerra mondiale ha unito la nazione*. Milano : Rizzoli, p. 54-74.

¹³ Ronchi Suckert, Edda. 1991. *Malaparte 1905-1926, op.cit.*, p. 84. Ma traduction.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cf. Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 29 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 82.

¹⁶ Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926, op.cit.*, p. 85.

¹⁷ Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 29 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 82.

¹⁸ Cf. *Ibid.*

¹⁹ Cf. Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 39 ; Cappellano, Filippo ; Di Martino, Basilio ; Gaspari, Paolo. 2019. *La Champagne italiana. Arditi e Curzio Malaparte in Francia*. Udine : Gaspari Editore, p. 26.

²⁰ Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 55.

²¹ Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 82.

²² Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 68.

jusqu'en décembre²³. Le 23 décembre 1917, la brigade est encore en repos à Bassano²⁴. Elle revient le 23 janvier 1918 en première ligne, à Col di Miglio-Ca'Anna sur le Grappa²⁵. En avril, la troupe de Suckert est envoyée sur le Monte Tomba²⁶. Durant ces mois, celle-ci ne reçoit pas de missions très exigeantes²⁷. Mais en avril 1918, la brigade des Alpes du 2^e corps d'armée d'Albricci est appelée en renfort sur le front français²⁸. Le 17 avril, les autorités italiennes annoncent officiellement l'envoi de deux divisions d'infanterie (la 3^e et la 8^e)²⁹. Ces deux divisions forment le 2^e corps d'armée italien en France (CAIF), sous le commandement du général Alberico Albricci³⁰. Après l'expérience du premier trimestre 1915 dans cette région française en tant que légionnaire garibaldien, Suckert se bat de nouveau aux côtés de la France³¹. En juin 1918, il est commandant de la 94^e section d'assaut lance-flamme de la brigade des Alpes et il est envoyé en première ligne, au sud-ouest de Reims, entre le bois des Éclisses et la montagne de Bligny³². Le 15 juillet a lieu la dernière offensive de l'armée impériale allemande, la « Friedensturm »³³. Il s'agit de la bataille de Bligny, aussi connue sous le nom de bataille d'Ardre ou la seconde bataille de la Marne³⁴. Suckert, avec le deuxième corps d'armée italien y participe. La bataille est exténuante et dure plus de deux jours³⁵. Le 17 juillet, le front est stabilisé : l'offensive est repoussée et les Allemands se replient sur Fère-en-Tardenois³⁶. La bataille de Bligny s'achève ainsi,

²³ *Ibid.*, p. 68-69.

²⁴ *Ibid.*, p. 69. De 1915 à 1917, la brigade de Suckert n'a pas encore obtenu de permission ; elle reste au front sans interruption pendant deux longues années et demie. Elle n'a obtenu que neuf jours de repos en 1917 et vingt-trois jours et cinq mois en 1918. Cf. *Ibid.*, p. 55-56.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cf. *Ibid.*

³⁰ Pour approfondir cf. Caracciolo, Mario. 1929. *Le truppe italiane in Francia. Il II Corpo d'Armata. Le T.A.I.F.* Milano : Mondadori, p. 37-38 ; Garibaldi, Ricciotti. 1939. *Fronte francese : Argonne, Bligny, Chemin des dames. Maggio-novembre 1918.* Roma : Ed. Garibaldine, p. 18-20 ; Baroni, Piero. 2012. *Gli eroi di Bligny. 1918 – L'epopea delle truppe italiane sul Fronte Occidentale.* Milano : Greco&Greco, p. 83.

³¹ Cf. Caracciolo, Mario. *Le truppe italiane in Francia, op.cit.*, p. 46.

³² Cf. *Ibid.*, 49 ; Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 69 ; Cappellano, Filippo ; Di Martino, Basilio ; Gaspari, Paolo, *op.cit.*, p. 28.

³³ Cf. Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 70 ; Cappellano, Filippo ; Di Martino, Basilio ; Gaspari, Paolo, *op.cit.*, p. 30.

³⁴ Pour approfondir cette bataille cf. Caracciolo, Mario. 1928. *Bligny-Ardre, Chemin des Dames.* Roma : Libreria del Littorio, p. 65-85 ; Caracciolo, Mario. *Le truppe italiane in Francia, op.cit.*, p. 91-143 ; Garibaldi, Ricciotti, *op.cit.*, p. 75-98 ; Baroni, Piero, *op.cit.*, p. 117-178 ; Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 71-84 ; Cappellano, Filippo ; Di Martino, Basilio ; Gaspari, Paolo, *op.cit.*, p. 30-80.

³⁵ Pour approfondir les événements du 16, 17 et 18 juillet voir Caracciolo, Mario. *Bligny-Ardre, Chemin des Dames, op.cit.*, p. 78-85 ; Garibaldi, Ricciotti, *op.cit.*, p. 82-87, 89-98, 101-105. Cf. Pardini, Giuseppe. 1998. *Curzio Malaparte. Biografia politica.* Milano : Luni Editrice, p. 38.

³⁶ Caracciolo, Mario. *Bligny-Ardre, Chemin des Dames, op.cit.*, p. 83.

ayant coûté au 2^e corps d'armée italien « 9334 soldats hors de combat, dont environ 4000 morts, plus de 4 000 blessés ou gazés, le reste étant des prisonniers non blessés³⁷ ». Les soldats italiens morts lors de cette bataille reposent aujourd'hui au cimetière militaire de Bligny³⁸.

Le 16 juillet 1918, lors de cette bataille, Suckert est touché par l'ypérite (également connue sous le nom de gaz moutarde) lancée par les Allemands³⁹. En août 1918, il effectue plusieurs séjours dans différents hôpitaux (d'Épernay, d'Arcis sur Aube, de Versailles et d'Avignon) pour soigner ses lésions pulmonaires liées à l'absorption de fortes doses de gaz⁴⁰. Il souffrira des conséquences de ces lésions pulmonaires toute sa vie, jusqu'à sa mort d'un cancer du poumon en 1957⁴¹. En juillet 1918, il obtient ses premières décorations : la croix de guerre française avec palme ; le 16 août 1918, la médaille d'argent italienne à la valeur militaire ; le 27 août 1918, la croix de guerre italienne et le 11 janvier 1919, une citation à l'ordre du régiment par le général commandant la 5^e armée Guillaumat⁴². En hiver 1918, Suckert est nommé officier d'ordonnance du général Albricci⁴³. Il se rend à Saint-Hubert, au sud de la Belgique, où il est chargé par le général Albricci d'écrire un rapport militaire sur la brigade des Alpes, rapport qu'il n'achève pas⁴⁴. En février 1919, il refuse la proposition d'Albricci de le suivre en Italie (où s'offrait à lui une carrière militaire) et passe sous le commandement du général Cordero di Montezemolo⁴⁵. En mars 1919, il part pour Versailles et assiste à la Conférence de la paix⁴⁶. À cette occasion, il est chargé de l'accueil des « Invités aux balcons » lors des cérémonies de signature du traité de paix⁴⁷.

³⁷ Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 83. Ma traduction. Le 30 juillet 1918, Kurt Erich Suckert, alors sous-lieutenant, envoie à ses supérieurs son Rapport sur les actions effectuées par la 94^e section de lance-flammes d'assaut les 15, 16 et 17 juillet 1918. Pour le lire voir Garibaldi, Ricciotti, *op.cit.*, p. 87-89.

³⁸ Cf. Garibaldi, Ricciotti, *op.cit.*, p. 98-100 ; Traglia, Gustavo. 1938. *I cinquemila di Bligny*. Milano : Ceschina, p. 103-200.

³⁹ Cf. Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 84.

⁴⁰ Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926*, *op.cit.*, p. 73.

⁴¹ Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 90.

⁴² Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926*, *op.cit.*, p. 135-136.

⁴³ Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 91.

⁴⁴ Cf. *Ibid.* ; Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 87.

⁴⁵ Cf. Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 87-88.

⁴⁶ Cf. Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 91.

⁴⁷ Cf. Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926*, *op.cit.*, p. 168-169. Du 25 septembre 1919 au 29 septembre 1920, Suckert est mis à la disposition du ministre d'Italie à Varsovie en tant qu'attaché diplomatique. Cf. Vegliani, Franco, *op.cit.*, p. 60 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 98-99 ; Pardini, Giuseppe, *op.cit.*, p. 44-45. Bruni, Raoul. 2020. « « Il posto più caro al mio cuore ». Sul primo soggiorno di Malaparte a Varsavia ». Dans : *Il Volga nasce in Europa. Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*, *op.cit.*, p. 11-23.

Après leur expérience au front, Blaise Cendrars et Kurt Erich Suckert, tous deux invalides de guerre et décorés de médailles, prennent conscience de leur engagement et de leur sort militaire. Au début de l'année 1916, Cendrars entretient une correspondance régulière avec son frère Georges et lui écrit :

Mon héroïsme, il n'y en a pas. J'ai fait ce que j'ai fait, curieux comme toujours de la douleur, des souffrances, de la bestialité et de l'immense lâcheté humaine et c'est tout. Et je suis content comme tout misanthrope qui voit son pessimisme se confirmer. Vanité. On m'a décoré, croix de guerre, médaille militaire – proposé pour la Légion d'honneur. J'ai droit à une pension, à la grande naturalisation – cela ne m'intéresse d'autant que cela me rend service. Je suis dépourvu d'idéalisme. Et de ma terrible mutilation, je m'en fous⁴⁸.

Cendrars ne semble pas regretter son engagement dans la guerre, mais réfléchit sur son expérience qu'il ne considère en rien héroïque, revendiquant le primitivisme humain, son désir de puissance et de vanité. Il en ressort une veine pessimiste et misanthrope, qui évoque le mal anthropologique. De plus, d'un ton très apathique, il affirme également qu'il a perdu tout intérêt et idéalisme. Dans un article de 1957 de Malaparte, on perçoit également son dégoût de la guerre non seulement pour ce qu'il y a vécu, mais aussi car il a découvert que son père, étant allemand, a été emprisonné dans un camp de concentration à Avellino pendant toute la durée du conflit. Malaparte réalise donc l'hypocrisie et l'injustice de la guerre « bourgeoise », en soulignant, comme Cendrars, la bestialité et la lâcheté humaine.

Quando la guerra finì, ero invalido e decorato più volte di medaglie al valore francesi e italiane. Ma ero profondamente disgustato dalla guerra : non soltanto per quel che avevo visto, sofferto, e finalmente capito, bensì, anche per il bestiale trattamento che mio padre aveva dovuto subire. Sebbene egli avesse due figli in guerra, dei quali uno volontario, mio padre fu arrestato e internato per tutta la durata della guerra in un campo di concentramento presso Avellino, come suddito germanico. La mia reazione contro la guerra, la mia rivolta morale contro la guerra « borghese », si complicava, cioè, di ragioni personali, profondamente giustificate dal sentimento della grave e crudele ingiustizia di cui ero stata vittima nella persona di mio padre. La stupidità, la bestialità, la viltà, l'immoralità della borghesia, dello Stato borghese, del patriottismo borghese, della « patria borghese », mi si rivelavano nel loro aspetto più odioso e più inumano non soltanto attraverso la mia esperienza della trincea, ma attraverso l'umiliazione e le sofferenze di mio padre⁴⁹.

Dans cette réflexion publiée l'année de la mort de l'écrivain apparaît une critique de l'idéologie de la guerre, liée à la bourgeoisie (l'adjectif « borghese » est répété quatre fois). Il dénonce la propagande patriotique de la Première Guerre mondiale (employant les termes « Stato », « patriottismo », « patria ») qui, d'une part, a convaincu les soldats

⁴⁸ Bogousslavsky, Julien ; Tatu, Laurent. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 102. Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 85.

⁴⁹ Malaparte, Curzio. 1957. « Autobiografia ». Dans : *Rinascita*. Anno XIV. No. 7-8. Luglio/agosto, p. 376.

de mener une « guerre juste » (Malaparte lui-même faisant partie de ces soldats) et, d'autre part, a « barbarisé » les Allemands, c'est-à-dire les ennemis⁵⁰. C'est ainsi que son père, d'origine allemande, a été emprisonné dans un camp de concentration italien. Dans la rhétorique de la guerre, les ennemis doivent être vaincus, car ils sont considérés comme « inférieurs »⁵¹. Dans ces deux citations de Cendrars et Malaparte, on peut remarquer comment leur expérience personnelle de la guerre les a amenés à réfléchir sur la violence anthropologique. Dans leurs œuvres que j'analyse dans ma thèse, je montrerai comment la narration de cette expérience traumatique symbolise d'une part le mal anthropologique, mais aussi comment sa transcription littéraire remplit une double fonction mémorielle et éthique dans la lutte contre la normalisation de la guerre et de la violence.

3.2 La rencontre et l'amitié : lettres, dédicaces, intertextes

Blaise Cendrars et Curzio Malaparte sont deux auteurs polyvalents de la première moitié du XX^e siècle qui présentent de nombreuses similitudes. Tous deux étaient écrivains, journalistes, poètes et se sont également consacrés au théâtre et au cinéma¹. Ils ont beaucoup voyagé en Europe et dans le monde². Ils ont tous les deux adopté un pseudonyme, rejetant leur patronyme associé à leurs origines germanophones (pour Cendrars Sauser et pour Malaparte Suckert), inaugurant ainsi une nouvelle identité pour réécrire leur histoire³. Par ailleurs, ils se sont engagés comme volontaires pendant la Première Guerre mondiale et ont été correspondants de guerre pendant la Seconde :

⁵⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁵¹ *Ibid.*

¹ Pour approfondir cf. Miriam, Cendrars. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 223-261, 343-387, 407-425, 483-515, 535-543 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 94-98, 209-247, 331-474.

² Pour approfondir cf. Miriam, Cendrars. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 91-127, 206-222, 389-406 ; Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 188-213, 229-235, 263-273.

³ La création du pseudonyme rapprocherait les deux auteurs, car ils souhaitent se distancier de leur identité liée au monde germanophone. Cf. Tamburi, Orfeo. 1979. *Malaparte à contre-jour : Suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi*. Frank, Nino (trad.). Paris : Denoël, p. 24. Montrosset, Luisa, *art.cit.*, p. 50 ; Manzano, Aurélie, *op.cit.*, p. 241, 239-289. Pour approfondir l'importance de la pseudonymie dans l'œuvre de Cendrars voir Martens, David. 2010. *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*. Paris : Champion. Reniant leur patronyme, les deux auteurs déclenchent alors un procès « d'auto-engendrement », inaugurant ainsi leur « légende personnelle ». Cf. Lapiere, Nicole. 1995. *Changer de nom*. Paris : Stock, p. 235-236. Cité par Manzano, Aurélie, *op.cit.*, p. 246-248. Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars, op.cit.*, p. 45. Les deux écrivains relient leurs pseudonymes à un mythe. Cendrars s'inspire du mythe du phénix, renaissant de ses cendres, convoqué notamment par la « braise » de Blaise et la « cendre » de Cendrars. Quant à Suckert, après avoir simplement italianisé « Kurt » en « Curzio », il se laisse inspirer par l'histoire à tonalité légendaire de la famille Malaparte-Bonaparte racontée dans le livre *I Malaparte e i Bonaparte nel primo centenario di un Malaparte-Bonaparte*, pour choisir son nom. Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars, op.cit.*, p. 45 ; Martelli, Giampaolo, *op.cit.*, p. 53.

Malaparte était correspondant de guerre pendant tout le conflit, tandis que Cendrars l'a été durant une courte période⁴. En effet, pendant la période de l'Occupation, Cendrars s'est retiré à Aix-en-Provence⁵. En 1948, ils se rencontrent en personne et deviennent amis, témoignant ainsi d'une estime réciproque⁶.

Curzio Malaparte revient à Paris en 1947 après une absence de 14 ans⁷. Cendrars, quant à lui, est absent de Paris depuis plusieurs années. Il s'est réfugié à Aix-en-Provence dès 1940 et y écrit intensément depuis 1943⁸. En 1947, Malaparte et Cendrars ne se sont donc pas encore vus, mais l'écrivain italien, qui a déjà lu et apprécié *La Main Coupée* (1946), lit en 1947 les poésies complètes de Cendrars éditées par Denoël⁹. À cette occasion, Malaparte décide d'adresser une lettre à Cendrars¹⁰. Ainsi, le 4 juin 1948, lors de la soirée organisée par la maison d'édition Denoël en l'honneur de Cendrars et de son roman *Bourlinguer* (1948), Malaparte rencontre Cendrars en personne¹¹. Malaparte était, comme Cendrars, un auteur de chez Denoël,

⁴ Pour approfondir cf. Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 345-381 ; Cendrars, Blaise. 2006 [1940]. « Chez l'armée anglaise », *op.cit.*

⁵ Pour approfondir voir Miriam, Cendrars. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 517-526.

⁶ Ce sont précisément ces expériences communes (les origines germanophones, la création du pseudonyme et l'engagement dans la guerre) qui amènent Malaparte à trouver une véritable complicité avec Cendrars. Dans un texte sans titre qui date probablement de 1949 et un article intitulé « Gli svizzeri taglieranno i ponti » du 21 septembre 1952, l'écrivain italien associe leur fraternité à leur « folie », qui est selon lui, une caractéristique intrinsèque de leurs origines germanophones. Ces textes traitent presque du même sujet : l'amitié entre les deux écrivains, leur expérience commune de la Légion étrangère, et leur « folie » d'hommes de frontière. Dans le premier texte on peut lire : « E fu Blaise Cendrars che per primo intuì [...] in quel legionario italiano, [...] indovinò il pazzo, l'uomo che odia l'ordine della saggezza, della misura, e intuì forse che un giorno avrei tentato di rimettere la letteratura italiana sulla strada di quell'arte moderna [...] ». Cette folie annonce un autre concept important, qui est également repris dans le second texte, à savoir la « singularité » de Malaparte et de Cendrars par rapport aux autres écrivains. Celle-ci se manifesterait non seulement dans leurs personnalités, mais aussi dans les sphères littéraires et artistiques, comme Malaparte l'affirme dans ce premier texte : « rimettere la letteratura italiana sulla strada di quell'arte moderna ». En fait, les deux écrivains auraient en commun de se démarquer fortement de leurs contemporains et d'inaugurer un style novateur. Pour lire ce texte voir Ronchi Suckert, Edda. 1994. *Malaparte 1948-1949. Les Femmes de Sienne, Il Cristo Proibito*. Vol. 8. Firenze : Ponte alle grazie, p. 508-509. Cf. Montrosset, Luisa, *art.cit.*, p. 64-65. Dans l'article « Gli svizzeri taglieranno i ponti », Malaparte raconte une histoire macabre que, selon lui, seul son ami Cendrars aurait pu décrire. Le narrateur-personnage Malaparte raconte à travers une analepse qu'en 1931, alors qu'il se trouvait à Interlaken, il est allé voir le cadavre d'un montagnard suisse mort à vingt-cinq ans, englouti par le glacier de la *Jungfrau*. Mais un miracle s'était produit : après 55 ans, le glacier avait réenterré le cadavre qui, malgré le temps, était resté un jeune homme de 25 ans, blond et au teint rosé. La nouvelle a évidemment fait sensation et l'épouse et le fils du cadavre ressuscité lui ont rendu visite, émus par le miracle. Pour lire cet article voir Ronchi Suckert, Edda. 1995. *Malaparte 1952. Anche le donne hanno perso la guerra 1953-1954*. Vol. 10. Firenze : Ponte alle grazie, p. 168-173 ; Malaparte, Curzio. 1963. *Viaggi fra i terremoti*. Firenze : Vallecchi, p. 27-37.

⁷ Cf. Montrosset, Luisa, *art.cit.*, p. 54. Pour approfondir les séjours à Paris de Malaparte cf. Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 475-488 ; Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 132-161.

⁸ Pour approfondir cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 517-536.

⁹ Cf. Montrosset, Luisa, *art.cit.*, p. 56-57.

¹⁰ Pour lire cette lettre Cf. Fonds Blaise Cendrars. ALS. Curzio Malaparte L 302 ; Malaparte, Curzio. *Cahier Curzio Malaparte, op.cit.*, p. 186.

¹¹ Cf. « Cendrars et Malaparte », *art.cit.*, p. 22.

d'où son invitation à cette soirée¹². C'est à partir de ce moment que commence la fréquentation entre Cendrars, Malaparte, Orfeo Tamburi et un cercle d'amis qu'ils ont en commun¹³. De 1948 à 1950, Malaparte, comme beaucoup d'autres écrivains et artistes, rend visite à Blaise Cendrars, à sa villa de Saint-Segond, située à Villefranche-sur-Mer¹⁴. En 1950, lorsque Cendrars s'installe à Paris, Malaparte rentre en Italie, mais ils ont l'occasion de se retrouver quelquefois en compagnie de leur ami commun Orfeo Tamburi¹⁵. En mars 1955, Malaparte écrit une lettre à Tamburi, dans laquelle il affirme vouloir faire venir Cendrars en Italie par le biais d'une bourse et l'inviter dans sa villa à Capri¹⁶. Ce séjour, comme l'atteste Tamburi, n'a jamais eu lieu et les deux écrivains n'eurent plus l'occasion de se revoir, Malaparte étant décédé deux ans plus tard. En

¹² Le peintre Orfeo Tamburi, ami de Malaparte, témoigne de cette soirée ainsi : « Depuis six heures, nous étions ensemble chez Denoël, où l'on fêtait Blaise Cendrars et *Bourlinguer*, son dernier livre. [...] L'autre jour, à *Carrefour*, quand on nous a présentés, Cendrars a été avec moi cordial et affectueux. Il m'a dit : « Votre visage ne m'est pas inconnu, je vous connais », et, avec cet air de vieux loup de mer qu'il a, sain et gaillard à soixante-deux ou soixante-trois ans, nous avons sympathisé sur-le-champ. Moi, je le connaissais depuis des années, par une photo que Malaparte a chez lui et qu'un jour j'avais encadrée, sur fond rouge. Demain j'irai chez lui dessiner son portrait... ». Tamburi, Orfeo. *Malaparte à contre-jour : Suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi*, op.cit., p. 97-98. Tamburi se réfère à la photo que Cendrars aurait envoyée à Malaparte pendant son exil à Lipari. Dans la lettre du 9 décembre 1946 de Guy Tosi à Cendrars on lit : « D'une lettre récente de Malaparte j'extrais ce passage qui vous concerne : « Dites à Cendrars, s'il vous plaît (*sic*), que sa photographie me sourit dans mon studio, et que je souris à sa photographie. Elle est de 1936, du temps où j'étais confiné à Lipari » ». Fonds Blaise Cendrars. ALS. L 124. Denoël Éditions. 1946.

¹³ Cf. Montrosset, Luisa, *art.cit.*, p. 60-61.

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 61.

¹⁵ Cf. « Cendrars et Malaparte », *art.cit.*, p. 22. De nombreuses lettres témoignent de ces visites à Cendrars et de l'estime réciproque entre Malaparte et Cendrars. Pour approfondir cela voir Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1948-1949*, op.cit., p. 178 ; Fonds Blaise Cendrars. ALS. L 125 Denoël Éditions 1948 ; Fonds Blaise Cendrars. ALS. O 188/II 6a. Le 18 janvier 1950, Malaparte, Tamburi, Francesco Trombadori et d'autres (il est difficile de déchiffrer les signatures) envoient une carte postale collective de Rome à l'auteur suisse : « Al nostro caro e amato Blaise Cendrars. I suoi timidi allievi ». Fonds Blaise Cendrars. ALS. Curzio Malaparte L 303. Cf. Luisa Montrosset, *art.cit.*, p. 60. Dans la pensée collective de cette carte, on remarque à quel point Cendrars a assumé le rôle de maître pour Malaparte et pour les autres expéditeurs. Toujours en 1950, grâce à un carnet de Cendrars conservé dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, où il a noté les visites et les adresses de la période 1949-1952, on peut lire dans la rubrique « visites » les noms de Tamburi, Tosi et Malaparte lors d'un dîner chez Susanne le 5 juillet 1950. Fonds Blaise Cendrars. ALS. S-05-D-5-2. En 1952, Malaparte exprime de nouveau son haut respect pour l'écrivain suisse dans une lettre au journaliste italien Nantas Salvalaggio du 1^{er} août 1953, dans laquelle il affirme que Cendrars est le seul écrivain français qu'il admire sans condition. Cf. Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 230.

¹⁶ « Forte dei Marmi, 3 mars 1955 / Cher Tamburi, [...] Blaise Cendrars. Dieu, que ce problème est difficile ! Où voulez-vous qu'on trouve, en Italie, un éditeur disposé à sortir un peu d'argent ? La seule chose à tenter est une « bourse » de voyage ou d'étude. Je vais essayer d'en parler à Rome. Il n'y a là rien de désobligeant, on donne généralement ces « bourses » à de jeunes étrangers, on pourrait innover en en donnant une à un écrivain âgé et archicélèbre. Essayons. En tout cas, il y a toujours une ultime ressource, chez l'habituel Malaparte, qui pourrait inviter Cendrars à Capri, et Cendrars pourrait rester chez moi tant qu'il voudrait. Essayez de lui en parler. Capri est un endroit idéal pour vivre et travailler, ma maison aussi ». Tamburi, Orfeo. *Malaparte à contre-jour : Suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi*, op.cit., p. 256-257. Cf. Tamburi, Orfeo. « Note su Cendrars ». Dans : *Omaggio a Blaise Cendrars*, op.cit., p. 68 ; Ronchi Suckert, Edda. 1996. *Malaparte 1955. Brani e sceneggiature Sangu e Sexophone*. Vol. 11. Firenze : Ponte alle grazie, p. 206.

réalité, Cendrars aurait écrit un télégramme dès qu'il a appris la grave situation de Malaparte, hospitalisé à Rome pour un cancer du poumon en phase terminale¹⁷. Cependant, le jour de la mort de Malaparte, Cendrars ne réagit pas. Orfeo Tamburi remarque l'étrange indifférence de Cendrars lors de la mort de ce dernier :

Mercredi 19 juillet 1957

Sa tombe, [Malaparte] la voulait là-haut, au sommet du Hurlevent [...] Lorsque Mlle Pellegrini [...] m'avait écrit que sa mère était morte, elle avait ajouté : « Si vous ne voulez pas le fâcher, faites comme si vous n'en saviez rien. » Et lui, jamais un mot là-dessus. Blaise Cendrars aussi, pareil. Ils s'aimaient bien. S'estimaient, mais quand Malaparte est mort, Cendrars n'a point réagi, il ne m'en a pas dit un mot¹⁸.

Le silence de Cendrars à l'égard de son ami Malaparte, avec lequel, comme nous l'avons montré, il avait tant de points communs, s'expliquerait par le fait que sa mort annonce en quelque sorte celle de l'auteur suisse, lequel est désormais malade et affaibli et sait qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps à vivre (il mourra en effet le 21 janvier 1961)¹⁹. Ainsi, ces deux auteurs, marqués aussi bien personnellement que dans leur œuvre littéraire par la Première Guerre mondiale, sont en quelque sorte accompagnés par ses conséquences jusqu'à leur mort²⁰.

Après avoir illustré la rencontre et l'amitié entre les deux écrivains, je souhaite maintenant analyser des extraits d'œuvres de Malaparte, où l'on peut remarquer une intertextualité avec *La Main coupée* (1946) de Cendrars. La lecture de cette œuvre

¹⁷ Ceci est attesté par la lettre suivante de Cendrars à Tosi (du 4 avril 1957) : « Mon cher Tosi, J'ai écrit un mot à Malaparte. Son cas est tragique. [...] Blaise ». Fonds Blaise Cendrars. ALS. S-12-B-1-TOS 1957. Dans le journal de Cendrars (Mémento janvier 1957-décembre 1958), il note qu'il a envoyé un télégramme à Malaparte et à Tosi (« Avril 1957 jeudi 4 Malaparte – Tosi – Télégramme »). Dans celui-ci on peut lire : « la maladie on peut la vaincre, j'en sors à peine... ». Cf. Fonds Blaise Cendrars. ALS. P 118. Mémento journal janvier 1957-décembre 1958 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 592. Cendrars se réfère à sa première attaque cérébrale du 21 juillet 1956 qui l'avait paralysé, mais dont il était en train de guérir. Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 573-574. Le 24 avril, il note dans son journal : « Malaparte est foutu », mais le 19 juillet 1957 quand Malaparte est mort il n'a rien noté. Fonds Blaise Cendrars. ALS. P 118. Mémento journal janvier 1957-décembre 1958.

¹⁸ Tamburi, Orfeo, *Malaparte à contre-jour : Suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi, op.cit.*, p. 107-108. « Hurlevent » est la traduction française de « Spazzavento », le nom de la colline, où Malaparte est enterré.

¹⁹ Cf. Miriam, Cendrars. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 577.

²⁰ Je tiens également à citer un extrait de la lettre d'un autre ami commun aux deux auteurs, l'écrivain et poète français Frédéric-Jacques Temple. Ce dernier a fait publier, à l'occasion du centenaire de la naissance de Malaparte, une lettre dans laquelle il rend hommage à l'écrivain. Il s'est rendu au mausolée situé sur la colline du Spazzavento, dans la ville natale de l'écrivain, Prato : « En 1944 à Naples, lors d'une permission, entre deux combats, je t'ai rencontré, sous la pluie de cendres du Vésuve, au Luigi Caflisch sur la via Roma. Ce grand café était devenu le Foyer du Soldat pour le Corps Expéditionnaire Français. Tu portais depuis peu l'uniforme des correspondants de guerre. Nous avons bu une bière en parlant de Blaise Cendrars, de la guerre 14-18 et de la cuisine italienne. [...] la maladie mûrissait. En 1918, sur le front de Champagne, l'ypérite avait envahi tes poumons et, au fil des ans, programmé ta mort. [...] Il fallait donc que je monte, un jour, avant la paresse de l'âge, les douleurs, le souffle court, à ce Spazzavento – où le vent balayeur de nuages est la seule musique qui accompagne ton silence, comme la houle océane en d'autre promontoire le fait pour notre Enchanteur breton – et ce jour-là il pleuvait sur Prato. [...] ». Temple, Frédéric Jacques. 2000. *Lettre à Curzio Malaparte*. Remoulins sur Gardon : Éditions Jacques Brémont.

cendrarsienne a été si éblouissante pour Malaparte qu'il lui a consacré deux hommages. Cendrars, quant à lui, dédie le chapitre « Naples » de *Bourlinguer* (1948) à l'écrivain italien²¹.

En décembre 1946, Malaparte reçoit les deux livres *L'Homme foudroyé* (1945) et *La Main coupée* (1946) de Cendrars²². C'est en particulier *La Main coupée*, entièrement consacré à l'expérience personnelle de Cendrars pendant la Première Guerre mondiale et dont le titre évoque la blessure de l'écrivain suisse, qui touche profondément Malaparte. Ce dernier reprend l'image de la « main coupée » dans deux textes. Le premier est un texte inédit intitulé *Ritratto di Cristo* (26 décembre 1946), qui est contemporain de la période de lecture de Malaparte du livre *La Main coupée*.

²¹ Ce chapitre comportait initialement une dédicace à « Dominique », l'un des personnages du chapitre. Voir *Le Cheval de Troie*. 1947. Paris. No. 2/3. Août-Septembre, p. 207-212. Dans la photo des épreuves de *Bourlinguer*, on voit bien que Cendrars a étoffé sa dédicace primitive. Cf. « Cendrars et Malaparte ». *op.cit.*, p. 22. C'est probablement après avoir échangé des lettres avec Malaparte et lu *Kaputt* que Cendrars a décidé de le dédier à l'écrivain italien. Voici la dédicace : Au dégueulasse et génial Curzio Malaparte, / auteur de *Kaputt* / en souvenir de la Légion, / en hommage au jeune garibaldien / en chemise rouge de la forêt / de l'Argonne, / au fantassin de la montagne de Reims, / et ma main amie au déporté des Lipari / Blaise Cendrars (Napolitain d'occasion). Cendrars, Blaise. 2013 [1948]. « Bourlinguer ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome II. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 15. L'adjectif « dégueulasse » ferait référence au roman *Kaputt* (1944) de l'écrivain italien que Cendrars avait déjà qualifié de « dégueulasse » ; de « génial » et de « grand » dans une lettre de 1946 adressée à Guy Tosi. Cf. « Cendrars et Malaparte ». *art.cit.*, p. 22 ; Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1946-1947, op.cit.*, p. 726-727 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 491. Dans la partie centrale de la dédicace, l'écrivain suisse évoque l'engagement volontaire du fantassin Malaparte. Celle-ci établit un lien entre les deux auteurs, tous deux volontaires pendant la Première Guerre mondiale et tous deux témoins de l'expérience traumatisante de la guerre. La dédicace se clôt sur un côté plus personnel qui, comme l'a bien montré Luisa Montrosset, met en lumière le rapport entre l'homme Cendrars, l'amputé qui tend sa seule main (« ma main amie ») à l'homme Malaparte, « déporté » par le régime fasciste dans l'île de Lipari. Ce mot « déportation » est emblématique, car Cendrars aurait pu faire allusion à la déportation juive par les nazis racontée dans *Kaputt*, comme le soutient à juste titre Luisa Montrosset. Enfin, la dédicace se termine sur la définition de Cendrars en tant que « Napolitain d'occasion » – qui fait référence aux années de son enfance (1894-1896) passées dans cette ville –, mais qui ferait également écho aux séjours de Malaparte dans sa villa à Capri. Cf. Montrosset, Luisa, *art.cit.*, p. 63. Enfin, cette dédicace évoque les deux guerres mondiales, le fascisme et le nazisme. En ce sens, elle critique la violence de la première moitié du XX^e siècle. Malaparte écrit aussi la dédicace suivante sur l'exemplaire de son roman *La Peau* (traduit en français) qu'il offre à Cendrars : « À mon très cher Blaise Cendrars / à l'écrivain que j'aime le plus, / à l'homme que je voudrais être, / le petit copain de la légion / Très affectueusement / Curzio Malaparte / Paris le 15 décembre 1949 ». Fonds Blaise Cendrars. ALS. BBC-03-02-12-07.

²² C'est ce qu'atteste une lettre de Guy Tosi datée du 9 décembre 1946 : « [Malaparte] demande vos livres. Je lui envoie *L'Homme foudroyé* et *La Main coupée* ». Fonds Blaise Cendrars. ALS. L 124 Denoël Éditions. 1946. Dans le volume 7 *Malaparte 1946-1947* édité et publié par Edda Ronchi Suckert, j'ai trouvé la réponse probable de Cendrars à la lettre de Tosi précédemment mentionnée. Cependant, l'année de la date de la lettre (1947) me semble erronée. Elle aurait dû être datée du 18 décembre 1946 au lieu du 18 décembre 1947. Voici la réponse de Cendrars : « Cher Monsieur (*), je rentre de voyage. Le Sagittaire m'en bête. Mais vous avez bien raison d'envoyer mes bouquins à Malaparte. Dites-lui de ma part que son *Kaputt* est un chef d'œuvre et que je fais des vœux pour lui. Blaise Cendrars [...] (*) Guy Tosi, Ed. Denoël, Paris ». Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1946-1947, op.cit.*, p. 726-727. Par ailleurs, une autre lettre de Malaparte à Tosi (1^{er} janvier 1947) témoigne de sa lecture de *La Main coupée* : « Mon cher Tosi, [...] Merci pour les livres. Je suis en train de lire Cendrars. Je lui écrirai dès que j'aurai achevé (*sic*) la *Main coupée* ». *Ibid.*, p. 488.

Malaparte reprend également l'image de la main dans son roman *La Pelle* (1949).

Le premier récit, *Ritratto di Cristo*, commence par une introduction qui traite de l'iconographie du Christ²³. Le narrateur affirme que le visage du Christ est la chose la plus horrible que l'homme puisse voir et explique comment, afin de protéger les gens de cette horrible vision, le visage de Dieu a souvent été couvert ou non représenté dans l'Antiquité²⁴. Il évoque ensuite des membres humains et explique que chacun d'entre eux, comme le savent bien les chirurgiens, sont hideux²⁵. Partant de ce constat, il annonce, après avoir nommé d'autres organes humains, une main coupée (« una mano staccata²⁶ »). Le rapport entre le visage du Christ (horrifiant, probablement parce que souffrant) et la main coupée suggérerait à la fois le corps meurtri du Christ et celui du soldat. L'évocation du sacrifice du Christ est pourtant dépourvue de son sens purificateur et vise plutôt à souligner les peines des soldats. Le récit se déroule en Ukraine, dans le village de Nemirowskoie, pendant la Seconde Guerre mondiale, où le personnage de Malaparte est installé²⁷. On comprend qu'il s'agit de la Seconde Guerre mondiale, non seulement parce que le narrateur mentionne l'année 1941, mais également parce que ce village a déjà été mentionné dans *Kaputt*²⁸.

In una casa di un villaggio presso Nemirowskoie, in Ucraina, dov'ero entrato per trascorrere la notte, scoprii, alla luce della mia lampada elettrica, le tracce di una lotta. V'erano macchie di sangue sul pavimento, sul muro. Nel muro v'erano i fori dei proiettili, l'intonaco era scrostato in vari punti. In una stanza c'era il segno dell'esplosione di una bomba a mano. V'era sangue per terra. [...] Faceva caldo. [...] Era quel paesaggio dei miei terrori notturni. [...] Avevo sensibilmente pensato a una mano. La parola « mano » era nel pensiero, una parola in forma di mano. Io dissi: « una mano ». Ripetei in tedesco « ein Hand » (*sic*). Dissi anche in russo: « ruku » [...] « une main » in francese, e « the

²³ Cf. Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1946-1947*, *op.cit.*, p. 235.

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 235-236.

²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 236.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. *Ibid.*

²⁸ On retrouve dans ce texte de nombreuses similitudes avec l'épisode de la jument morte raconté dans le chapitre « Patriacavallo » du roman *Kaputt*. La scène se déroule pendant la nuit et le personnage de Malaparte est dans un état de demi-sommeil, tourmenté par des cauchemars. La chaleur étouffante présage un événement néfaste. Dans *Kaputt*, on assiste à l'apparition de la charogne de la jument, tandis qu'ici, c'est « la main coupée » qui apparaît. Cf. Malaparte, Curzio. *Kaputt*, *op.cit.*, p. 43-47 ; Malaparte, Curzio. 1946 [1944]. *Kaputt*. Bertrand, Juliette (trad.). Paris : Éditions Denoël, p. 42-47. Pour approfondir *Kaputt* de Malaparte cf. Link-Heer, Ursula. « Versuch über das Makabre. », *art.cit.*, p. 96-116 ; Link-Heer, Ursula. « Versuch über das Makabre. Bilder vor und nach Auschwitz », *art.cit.*, p. 83-112 ; Squarotti Barberi, Giorgio. 2000. « L'allegoria degli orrori della guerra ». Dans : *Curzio Malaparte il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, *op.cit.*, p. 286-306 ; Coury, Michèle. 2017. « La beauté et l'enfer se disent à voix basse : dire le mal et témoigner dans *Kaputt* ». Dans : *Cahiers d'études italiennes* [En ligne]. No. 24, p. 1-25. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/3378> [01.01.2026] ; Bruni, Raoul. 2018. « Malaparte, < Kaputt > e l'ombra dell'olocausto (con una testimonianza inedita di Alceo Valcini su Malaparte nel ghetto di Varsavia) ». Dans : *La Rassegna della Letteratura Italiana*. Vol. 122. No. 2, p. 315-330 ; Baldasso, Franco. *Curzio Malaparte e la letteratura crudele, Kaputt, La pelle e la caduta della civiltà europea*, *op.cit.* ; Mattiati, Emmanuel. 2020. « Mater terribilis : i meccanismi sacrificali in *Kaputt*, tra Frazer, Freud e Girard ». Dans : *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, *op.cit.*, p. 315-356.

hand » in inglese. [...] qualcosa era rimasta per terra, lì davanti all'armadio. Era una mano. Una mano rossa di sangue, tagliata netta al polso. [...] Ci vogliono anni e anni, dopo una guerra, per cancellare dalla mente dei reduci queste superstizioni, questi concetti magici, legati alla paura, al pericolo, alla sofferenza, alla crudeltà, all'idea dell'uccidere e dell'essere ucciso. [...] Tuttavia quella mano tagliata mi fece paura, provai un senso di ribrezzo e di paura. Era una povera mano tagliata, una mano d'uomo, [...] che l'esplosione della bomba a mano aveva ucciso. Era un pezzo di carne inoffensivo, una mano inerme, una povera mano tagliata, coperta di sangue. Eppure avevo paura, eppure quella mano mi dava un senso d'angoscia [...]»²⁹.

Je soutiens la thèse selon laquelle, dans ce récit, la « main coupée » se dresse comme une métonymie des traumatismes engendrés par le premier conflit mondial³⁰. Cela se voit dans plusieurs passages. Au début, l'isotopie de la violence est mise en exergue (« lotta » ; « macchie di sangue » ; « i fori dei proiettili » ; « esplosione di una bomba a mano » ; « sangue »). La maison devient ainsi à la fois un lieu qui témoigne de la brutalité de la guerre et celui des cauchemars du narrateur (« i miei terrori notturni »). Ces derniers renvoient au « shell shock » du narrateur, une blessure mentale toujours présente, encore non guérie³¹. La main se montre au narrateur premièrement sous la forme d'une pensée, ce qui suggère qu'il s'agit d'un cauchemar. Cela montre également les phases du traumatisme : la première, inconsciente et intérieure, la seconde, essayant de ressortir par l'écriture (*working-through*)³². Il visualise successivement la main à travers les différentes traductions du mot « main » (« mano ») dans les langues allemand, russe, français et anglais (« ein[e] Hand (*sic*) » ; « ruku » ; « une main » ; « the hand »). La traduction symbolise le processus de traitement progressif du traumatisme. De la dimension inconsciente, on passe à la vision réelle du membre amputé, révélée par l'écriture. Le mot « main », y compris ses traductions, est répété seize fois dans le texte. Cela montre un souvenir obsessionnel, typique chez les sujets traumatisés³³. Le narrateur se lève et une main sanglante, coupée au poignet, apparaît soudainement sur le sol. Cette main (« mano rossa di sangue, tagliata netta al polso ») fait écho à la « main coupée » (désignée par la répétition du parallélisme « mano tagliata ») de Blaise Cendrars qu'on retrouve dans le chapitre « Lys rouge » de *La Main coupée*³⁴. Cette main, symbolise ainsi la blessure psychique et corporelle qui hante les survivants (« reduci ») de la Première Guerre

²⁹ Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1946-1947, op.cit.*, p. 236-238.

³⁰ Dans ce cas, la violence de la Seconde Guerre mondiale agit comme un déclencheur de souvenirs de l'expérience personnelle de la Première Guerre mondiale.

³¹ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. mon chapitre 5.4 Le sacrifice des martyrs-démons dans *La Main Coupée* (1946) de Blaise Cendrars.

mondiale³⁵. Cette main revêt le pouvoir persécuteur des traumatismes des victimes de la guerre. Les souvenirs obsessionnels de l'expérience du conflit sont associés à des éléments surnaturels (« superstizioni » ; « concetti magici » ; « ossessioni ») afin de souligner leur caractère dévastateur pour la psyché. Celle-ci ne réussit pas facilement à traiter les traumatismes provoqués par la coexistence avec la peur d'être tué, l'image des cadavres et des blessés, ainsi qu'avec le sentiment de culpabilité d'avoir tué (à noter l'énumération « alla paura, al pericolo, alla sofferenza, alla crudeltà, all'idea dell'uccidere e dell'essere ucciso », qui confère la complexité de ces sensations). Le sentiment dominant qui conclut ce récit est la peur (à noter la répétition du mot « paura »). Cette peur est provoquée par cette main coupée, qui tourmente l'inconscient traumatisé du narrateur. Le membre lui-même (« inoffensivo » ; « inerme ») n'agit pas contre le narrateur, c'est ce qu'il provoque dans son intériorité qui le perturbe. Cette obsession est de nouveau mise en évidence par les différentes expressions qui désignent la main (à noter l'énumération « mano d'uomo » ; « pezzo di carne inoffensivo » ; « mano inerme » dont on remarque également la répétition de « una mano tagliata »). Ce récit revêt ainsi une fonction thérapeutique, en tentant de traiter le traumatisme et le sentiment d'angoisse (« angoscia ») du narrateur. Cependant, celui-ci vise également à sensibiliser le lecteur. Cela est rendu possible par le sentiment d'« abjection », théorisé par Kristeva, qui provoque le dégoût (« ribrezzo ») à la vue de cette main amputée, mais qui amène également le lecteur à réfléchir sur la violence de la guerre³⁶. Ce texte assume ainsi une fonction mémorielle et éthique qui lutte contre la guerre.

La « main coupée » réapparaît dans le dixième chapitre, intitulé « La Bandiera » du roman *La Pelle* (1949) de Malaparte. Lors d'un banquet (en présence de généraux français et d'un soldat américain, Jack), le personnage de Malaparte est témoin d'une apparition extraordinaire dans son assiette³⁷. La forêt – où se trouve la maison dans laquelle les convives sont en train de déjeuner – est jonchée de mines. De nombreux goumiers marocains qui s'y promènent, perdent leurs membres supérieurs ou inférieurs à cause de l'explosion de ces mines. Le narrateur mentionne notamment

³⁵ Le mot « reduci » sera employé après la Seconde Guerre mondiale, par Primo Levi par exemple, survivant de l'horreur des camps, et de la terreur de ne pouvoir en rapporter le témoignage. Cf. Levi, Primo. 1986. *I sommersi e i salvati*, op.cit.

³⁶ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

³⁷ Le prénom Guillaume du général français pourrait faire écho à Guillaume Apollinaire, ami de Cendrars et ancien combattant du premier conflit mondial. Pour approfondir son engagement dans le conflit cf. Campa, Laurence. 2013. *Guillaume Apollinaire*. Paris : Gallimard, p. 501-773.

un gommier qui a perdu une main, sévèrement blessée par une mine : « Questa volta, per fortuna, l'imprudente *gommier* se l'era cavata con poco : la mina non gli aveva portato via che una mano, tagliata di netto³⁸ ». Avec une ironie cynique (« l'imprudente *gommier* se l'era cavata con poco »), le narrateur reprend la même expression qu'on retrouve dans le texte *Ritratto di Cristo* : « una mano, tagliata di netto ». L'ironie souligne la puissance des armes modernes, rappelant que survivre à la guerre relève presque du miracle. Face à un tel danger de mort, le soldat, même s'il est gravement blessé, a au moins survécu. Par ailleurs, on remarque dans la description de ce soldat des détails qui feraient penser à Cendrars : d'une part, parce que Cendrars était un soldat de la division marocaine et, d'autre part, par cette évocation de la « main coupée »³⁹. Après avoir mangé des mets délicieux, le personnage de Malaparte trouve la main du gommier marocain dans son assiette de couscous (un plat typique d'Afrique du Nord). Mais, en invité qui se respecte, il mange consciencieusement la chair, ne laissant que les os. Après que les autres convives lui aient reproché qu'on ne puisse distinguer le vrai de l'inventé dans son roman *Kaputt*, il raconte l'anecdote de la main dans son couscous, qui rend non seulement hommage à Cendrars et aux soldats blessés des deux guerres mondiales, mais entraîne une réflexion métalittéraire⁴⁰.

« E infine è apparso sulla tavola, nell'immenso vassoio di rame, il *kouskous* [...]. » « Ah, se avessi chiuso gli occhi, mangiando questo *kouskous* ! Poiché dianzi, nel caldo e vivo sapore della carne di montone, m'avvenne a un tratto d'avvertire un gusto dolciastro, e sotto i miei denti una carne più fredda, più molle. Guardai nel piatto, e inorridii. Tra la semola vidi spuntare prima un dito, poi due dita, poi cinque, e finalmente una mano dalle unghie pallide. Una mano d'uomo » [...] la mano del disgraziato *gommier*, che lo scoppio della mina aveva recisa di netto, e scagliata dentro la grande marmitta di rame, dove cuoceva il nostro *kouskous*. [...] Mi son fatto forza per non impallidire, per non gridare, e mi son messo tranquillamente a mangiar la mano [...] ». « Sono un ospite bene educato » dissi « e non è colpa mia se, mentre rosicchiavo in silenzio la mano di quel povero *gommier*, sorridendo come se nulla fosse per non turbare una così piacevole colazione, voi avete commesso l'imprudenza di prendermi in giro. Non bisogna mai burlarsi di un ospite, mentre sta divorando la mano di un uomo ». « Ma non è possibile ! Non posso credere che... » balbettò Pierre Lyautey, verde in viso, premendosi una mano sulla bocca dello stomaco. « Se non mi credete » dissi « guardate qui, nel mio piatto. Vedete questi ossicini ? Sono le falangi. E queste, allineate sull'orlo del piatto, sono le cinque unghie. [...] » « Mon Dieu ! » gridò il Generale Guillaume tracannando un bicchiere di vino tutto d'un fiato. « Imparerete così a mettere in dubbio » disse Jack ridendo « quel che Malaparte racconta nei suoi libri ». [...] « Venite a trovarmi, quando vorrete » mi disse il Generale Guillaume con un sorriso triste « troverete sempre un posto alla mia tavola, e la mia mano amica » « Votre main, aussi ? » « Allez au diable ! » gridò il Generale Guillaume. [...] « Ah ! Ah ! bien joué, Malaparte ! un tour formidable ! » gridava Jack correndo « impareranno così a mettere in dubbio quel che racconti in *Kaputt* ! ». « Hai visto che faccia hanno fatto ? Credevo che stessero tutti per

³⁸ Malaparte, Curzio, *La pelle*, op.cit., p. 283. « Cette fois, heureusement, l'imprudent *gommier* s'en était tiré à bon compte : la mine ne lui avait pas emporté qu'une main, coupée net ». Malaparte, Curzio. 1949. *La peau*. Novella, René (trad.). Paris : Denoël, p. 363.

³⁹ Cf. mon chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915).

⁴⁰ Cf. Malaparte, Curzio. *La pelle*, op.cit., p. 284 ; Malaparte, Curzio. *La peau*, op.cit., p. 364.

vomitare ! ». « Une sacrée farce, Malaparte ! ah ! ah ! ah ! gridava Jack. « Hai visto con che arte avevo disposto nel piatto quegli ossicini di montone ? Parevan proprio le ossa di una mano ! »⁴¹.

Dans cette scène, la « main coupée » a une double fonction : celle de sensibiliser les convives et le lecteur à l'atrocité de la guerre. Cela est possible grâce au sentiment d'« abjection ». Et la seconde invite à une réflexion métalittéraire sur la relation entre vérité et fiction, « où les catégories du vrai et du vraisemblable demandent à être remises en question au profit d'une poétique nouvelle⁴² ».

L'« abjection » est premièrement évoquée par la dimension sensorielle du goût nauséabond de la main (« gusto dolciastro » ; « una carne più fredda » ; « più molle »). Au goût s'ajoute le sens de la vue : le narrateur est horrifié (« inorridii ») à la vue de la main dans l'assiette. La vision de la main se fait par étape, en commençant par les doigts, puis la main entière. Le narrateur s'attarde sur les ongles pâles, ce qui montre qu'il s'agit d'une main de cadavre. Il se force à ne pas pâlir et à ne pas crier à cause de cette affreuse vision. Cette description suscite également un sentiment d'« abjection » chez le lecteur, qui vise à le sensibiliser à la brutalité de la mort par la machine de guerre⁴³. Cette volonté de sensibilisation ne s'adresse pas seulement au lecteur, mais aussi aux participants du banquet. Le récit du narrateur-personnage les perturbe à tel point qu'il suscite chez eux le vomissement et un sentiment de malaise (« verde in viso, premendosi una mano sulla bocca dello stomaco » ; « Mon Dieu ! » ;

⁴¹ *Ibid.*, p. 286-288. « — Enfin on nous a servi, sur l'immense plateau de cuivre, le *kouskous* [...]. — Ah ! si j'avais fermé les yeux en mangeant ce *kouskous* ! Car tout à l'heure, dans la saveur chaude et vive de la chair du mouton, j'ai senti tout à coup un goût douceâtre, et sous mes dents une chaire plus froide, plus molle. Je regardai dans mon assiette et frémis d'horreur. Dans la semoule, je vis pointer d'abord un doigt, puis deux doigts, puis cinq, et enfin une main aux ongles pâles. Une main d'homme. [...] — la main du malheureux *goumier*, que l'explosion de la mine avait coupée net, et projetée dans la grande marmite de cuivre où cuisait notre *kouskous*. [...] Je me suis efforcé de ne pas blêmir, et je me suis mis tranquillement à croquer la main. [...] « Je suis un hôte bien élevé, dis-je, et ce n'est pas ma faute si, pendant que je rongerais en silence la main de ce pauvre *goumier*, tout en souriant comme si rien n'était pour ne pas troubler un si agréable déjeuner, vous avez commis l'imprudence de vous moquer de moi. Il ne faut jamais tourner en ridicule un invité, surtout quand il mâche la main d'un homme. — Mais ce n'est pas possible ! Je ne peux pas croire que... balbutia Pierre Lyautey, le visage vert, une main crispée sur l'estomac. — Si vous ne me croyez pas, dis-je, regardez là dans mon assiette. Vous voyez tous ces petits os ? Ce sont les phalanges. Et ici, alignés au bord de l'assiette, voici les cinq ongles. — Mon Dieu ! s'écria le général Guillaume en vidant son verre d'un trait. — Vous apprendrez à mettre en doute, dit Jack en riant, ce que Malaparte dit dans ses livres. » [...] « Venez me voir, quand vous voudrez, dit le général Guillaume avec un sourire triste, vous trouverez toujours une place à ma table, et ma main amie — Votre main, aussi ? — Allez au diable » cria le général Guillaume [...] « Ah ! Ah ! bien joué, Malaparte ! Un tour formidable ! criait Jack en courant, ils apprendront à mettre en doute ce que tu racontes dans *Kaputt* ! — Tu as vu la tête qu'ils faisaient ? J'ai cru qu'ils allaient vomir ! — Une sacrée farce, Malaparte ! ah ! ah ! ah ! ah ! criait Jack. — Tu as vu avec quel art j'avais disposé dans mon assiette ces petits os de mouton ? On eût vraiment dit les os d'une main ! » Malaparte, Curzio. *La peau*, op.cit., p. 367-370.

⁴² Jaton, Anne-Marie. « Blaise Cendrars < Napolitain d'occasion > », *art.cit.*, p. 87.

⁴³ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

« tracannando un bicchiere di vino tutto d'un fiato » ; « vomitare »), symptômes typiques de l'« abjection »⁴⁴. La description de leurs réactions est également une critique de la hiérarchie militaire : les généraux mangent et boivent tandis que les simples soldats continuent à se battre et à mourir. L'« abjection » vise ainsi à révéler aux convives la dure réalité de la guerre moderne ainsi que son injustice.

Dans la deuxième partie de la citation apparaît la réflexion métalittéraire sur les catégories de vérité et de fiction. La recomposition des petits os réalisée par le narrateur-personnage est en réalité ambiguë : il peut s'agir aussi bien d'une main humaine que d'un gigot de mouton. L'isotopie de la fiction (« mettere in dubbio » ; « bien joué » ; « un tour formidable » ; « une sacrée farce » « arte » ; « parevan ») domine par rapport à l'isotopie de la vérité (juste suggérée par le verbe « credere »). Cette réflexion métalittéraire place la fiction dans une position supérieure à celle du simple témoignage historique. Ainsi, le témoignage littéraire serait le seul capable d'interpeller le lecteur, puisqu'il assume une fonction mémorielle et éthique⁴⁵.

Pour conclure, ce chapitre ne montre pas seulement le rapport qui s'instaure entre Cendrars et Malaparte à partir de 1948, mais il illustre également la manière dont ce rapport se manifeste dans leurs œuvres littéraires. Outre les similitudes biographiques (leurs origines germanophones, la création du pseudonyme et l'engagement dans la Première Guerre mondiale) des deux auteurs qui favorisent leur complicité, l'analyse de deux extraits de Malaparte (du *Ritratto di Cristo* et de *La Pelle*) permet d'étudier l'intertextualité de *La Main coupée* de Cendrars. Le titre du *Ritratto di Cristo* évoque explicitement la figure du Christ. Celle-ci y est privée de sa valeur spirituelle afin de souligner les corps meurtris et la peine des soldats. Dans mon analyse de ce texte, j'ai formulé la thèse selon laquelle, la « main coupée » renvoie aux traumatismes provoqués par le premier conflit mondial. J'ai montré comment l'isotopie de la violence témoigne de l'atrocité de la guerre ainsi que de celle des cauchemars du narrateur. Dans le texte, de nombreux indices permettent d'identifier les symptômes du traumatisme du « shell shock », soulignant une blessure mentale toujours présente, bien encore non guérie. La dénomination de la main suggère les

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cf. *ibid.* Dans cette scène, le général Guillaume dit adieu au personnage de Malaparte en prononçant l'expression avec laquelle Cendrars a signé ses lettres pendant quarante ans : « la mia mano amica » (« ma main amie »), qui rend de nouveau hommage à l'écrivain suisse. Jaton, Anne-Marie. « Blaise Cendrars < Napolitain d'occasion > », *art.cit.*, p. 86-87. D'ailleurs, l'expression « ma main amie » apparaît également dans la dédicace de Cendrars à Malaparte dans le chapitre « Naples » de *Bourlinguer*. Cf. Cendrars, Blaise. « Bourlinguer », *op.cit.*, p. 15.

phases du traumatisme : la première, inconsciente, la seconde, essayant de ressortir par l'écriture (*working-through*). La traduction du terme « main » dans diverses langues étrangères renvoie notamment au processus de guérison progressive des traumatismes. La répétition obsessionnelle de ce mot révèle également les troubles psychologiques sous-jacents. De plus, la représentation de « la main coupée » rappelle celle décrite dans le chapitre « Lys rouge » de *La Main coupée* de Cendrars. Cette main devient alors une métonymie de la blessure psychique et corporelle qui hante les anciens combattants du premier conflit mondial. Ce récit revêt ainsi une fonction (auto-)thérapeutique, visant à apaiser les traumatismes ainsi que les sentiments de peur et d'angoisse du narrateur. Enfin, le texte présente une dimension mémorielle et éthique, car il utilise le sentiment d'abjection afin de sensibiliser le lecteur aux violences et aux maux de la guerre.

Par ailleurs, la scène du dixième chapitre, « La Bandiera », de *La Pelle*, montre bien comment la représentation de la « main coupée » vise à sensibiliser les convives et le lecteur à l'atrocité de la guerre. À travers le sentiment d'abjection, évoqué par les sens du goût et de la vue, les convives tout comme les lecteurs ont la nausée, éprouvent une envie de vomir et un malaise général. Tout cela, constitue une critique de la hiérarchie militaire qui ne se soucie pas de la vie des soldats et leur ordonne de combattre jusqu'à la mort. En outre, ce passage offre une réflexion métalittéraire sur l'interaction entre vérité et fiction. L'isotopie de la fiction prédomine sur celle de la vérité, évoquant l'idée que le témoignage littéraire serait plus apte à engager le lecteur contre la banalisation de la guerre, revêtant ainsi une fonction à la fois éthique et mémorielle.

La rencontre et l'amitié entre ces deux écrivains ne présentent donc pas seulement un intérêt biographique, mais illustrent également la manière dont l'intertextualité permet de dénoncer les conséquences atroces de la guerre. Ces deux auteurs, qui ont commencé leur relation en 1948, ont été les témoins de deux guerres mondiales et des totalitarismes. Il n'est donc pas fortuit que, même après la Seconde Guerre mondiale, dans les œuvres de Malaparte en particulier, l'intertexte de *La Main coupée* soit une mise en garde contre toutes les formes de violence et cherche à sensibiliser les lecteurs à la paix.

4. Violences corporelles et psychiques

4.1 Les meurtres

4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur

Le récit *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars peut être considéré comme sa première œuvre en prose consacrée à la Première Guerre mondiale¹. Le titre revêt un ton provocateur et renvoie explicitement au meurtre rendu légal durant le premier conflit mondial². Dès le titre, il est question de l'aveu du narrateur d'avoir tué ainsi que d'avoir commis un péché capital, ne respectant pas le cinquième commandement du Décalogue : « tu ne tueras point³ » (Exode 20, 13 ; Deutéronome 5, 17). La référence biblique est ici évoquée pour critiquer la violence légalisée de la Première Guerre mondiale : le soldat n'est pas seulement autorisé à tuer par son État et au nom de la religion catholique, mais il est contraint de le faire pour survivre⁴.

Il s'agit d'un texte bref qui, à l'époque de sa publication, a été de manière

¹ Blaise Cendrars, à part les trois courts poèmes intitulés *Shrapnells*, composés en 1914 et publiés en 1919, n'a pas écrit au front. Cf. Cendrars, Blaise. 2006. *Du monde entier au cœur du monde*. Poésies complètes. Leroy, Claude (éd.). Paris : Poésie/Gallimard, p. 283-284. Cependant, il faut préciser que le premier texte sur la Première Guerre mondiale rédigé par Cendrars, qui n'a été publié qu'après son décès, est *Notre Grande Offensive – Quelques villages de la Somme – Souvenirs d'un amputé*. Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, op.cit., p. 92 ; Cendrars, Blaise. *Œuvres autobiographiques complètes*. Leroy, Claude (éd.). Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 805-808. En outre, à la fin de l'année 1916, Cendrars publie le poème *La guerre au Luxembourg*. Pour approfondir voir Orlandi Cerenza, Germana. 1991. « Morte del senso e senso della morte in Cendrars. Lettura de « La Guerre au Luxembourg » ». Dans : *Blaise Cendrars. Quaderni del Novecento francese*. No. 12. Roma : Bulzoni, p. 43-68 ; Cortiana, Rino. 1995. « La guerre et *La Guerre au Luxembourg* ». Dans : *Blaise Cendrars et la guerre*, op.cit., p. 109-117 ; Cortiana, Rino. *Attorno alla poesia di Cendrars : simbolismo, modernità e avanguardia*, op.cit., p. 99-116 ; Campa, Laurence. *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, op.cit., p. 51-62. Ensuite, il rédige deux autres textes qui font allusion à la guerre, mais qui ne seront pas publiés : *Les armoires chinoises* (1917) et la première version de *La Main coupée* (1918). Voir Cendrars, Blaise. 2001. *Les Armoires chinoises*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana ; Cendrars, Blaise. « La Main coupée [1918] ». Dans : Cendrars, Blaise. Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*, op.cit., p. 817-821.

² Pour approfondir la représentation du meurtre légalisé dans les fictions de la guerre voir Lévy-Bertherat, Déborah. 2010. « « Les hommes bons ne tuent pas ». Violence guerrière, éthique et idéologie ». Dans : Lévy-Bertherat, Déborah (éd.). « *J'ai Tué* » : *Violence guerrière et fiction*. Genève : Droz, p. 51-75 ; Canto-Sperber, Monique. 2010. « « J'ai tué ». Enjeux de philosophie morale ». Dans : « *J'ai Tué* » : *Violence guerrière et fiction*, op.cit., p. 17-20 ; Schoentjes, Pierre. 2010. « Guerre juste et littérature : la façon dont un soldat en tue un autre ». Dans : « *J'ai Tué* » : *Violence guerrière et fiction*, op.cit., p. 21-48.

³ Cf. *La Bible*, op.cit., p. 85, 205. Cf. Goldenstein, Jean-Pierre. 1986. « Remarque sur *J'ai tué* ». Dans : *Blaise Cendrars*. No. 1. *Les « inclassables » (1917 - 1926)*. Paris : Minard, p. 47 ; Debon, Claude. 1995. « La littérature à l'eustache : *J'ai tué* ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*, op.cit., p. 68 ; Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre. Variations sur 14-18*, op.cit., p. 117-118.

⁴ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

générale mal accueilli puis oublié dans les années qui ont suivi⁵. Il est difficile de le classer parmi un genre précis. Madeleine Frédéric a entrevu des caractéristiques telles que la « brièveté » ou le caractère « polémique » qui permettraient de le définir comme un pamphlet⁶. Or, son esthétique de « prose poétique⁷ » a également été relevée.

Bien que *J'ai tué* de Blaise Cendrars ne fasse pas partie des œuvres considérées par Jean Norton Cru comme des « témoignages de guerre », ce récit, écrit et publié en temps de guerre, témoigne à travers un langage symbolique de l'atrocité de la guerre⁸. Afin de désacraliser la vision mystique de la guerre et de dénoncer la légitimation de la violence, le narrateur adopte une « éthique de l'esthétique⁹ » fondée sur une rhétorique antihéroïque et antimilitariste qui « récuse le sérieux et le mode épique¹⁰ ». Cette esthétique se caractérise, comme on le verra en détail dans l'analyse, par des intertextes bibliques (l'arche de Noé, l'Apocalypse, Jonas dans la baleine, la crucifixion de Jésus-Christ) et littéraires (des références aux poèmes *La Géante* de Baudelaire et *Guerre* de Rimbaud), la parataxe, les énumérations, un régime itératif, le sujet collectif « nous » / « on », l'ironie et la caractérisation des soldats comme des anti-héros. On assiste par ailleurs à une dénonciation de la stratégie ainsi que de la hiérarchie militaires, de la violence extrême des armes modernes tout comme de ses conséquences sur l'homme et l'environnement, et enfin à une mise en exergue de la violence individuelle du soldat qui doit tuer. De fait, dans la dernière partie du récit, le

⁵ *J'ai tué* est publié une première fois, quelques jours avant l'armistice, en tirage limité et en édition de luxe à la Belle Édition chez l'éditeur François Bernouard, avec cinq dessins de guerre de Fernand Léger. Puis, la deuxième édition de *J'ai tué* est mise sous presse en juin 1919 aux Éditions Georges Crès, agrémenté d'un portrait de Cendrars par Fernand Léger. La première édition (1918) de *J'ai tué* est passée inaperçue et c'est sa réédition chez Crès, mieux diffusée, qui déclenche les premiers commentaires. Le récit de Cendrars a pourtant été perçu comme une sorte de « réclame ou propagande de la guerre » par les dadaïstes et les surréalistes. De fait, *J'ai tué* a de manière générale été mal reçu, peu lu et commenté. Cf. Touret, Michèle. 2000. « Blaise Cendrars, du cri au silence : questions sur un oubli ». Dans : *Actes du colloque sur les traces de Jean Norton Cru*, op.cit., p. 159-161.

⁶ Cf. Frédéric, Madeleine. 1997. *La stylistique française en mutation ?*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique, p. 124, 127-128 ; Frédéric, Madeleine. 2000. « Barbusse versus Cendrars : description, narration ou évocation de la guerre ? ». Dans : Milkovitch-Rioux, Catherine ; Pickering, Robert (éds.). *Écrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 105.

⁷ Goldenstein, Jean-Pierre, *art.cit.*, p. 46.

⁸ L'ancien combattant Jean Norton Cru dans son ouvrage *Témoins* (1929) ne mentionne pas le récit cendrarsien. De plus, comme le souligne Benjamin Gilles le statut de *J'ai tué* est passé d'un relatif anonymat durant les années 1920, confirmé par son absence à la fois dans les études de Albert Schinz et de Jean Vic. Cf. Norton Cru, Jean. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, op.cit. ; Schinz, Albert. *French literature of the Great war*. New-York : Appleton ; Vic, Jean, op.cit. ; Gilles, Benjamin. 2011. « *J'ai tué* de Blaise Cendrars à la BDIC : quelques réflexions sur le fonds des récits de guerre de 1914-1918 et sur le témoignage combattant ». Dans : *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. Vol. 103. No. 3, p. 47-50.

⁹ Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 48-49. Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

¹⁰ Touret, Michèle. 1995. « Léger et Cendrars : dessins de guerre, paroles de guerre ». Dans : *Blaise Cendrars et la guerre*, op.cit., p. 209.

sujet collectif « nous » / « on » est remplacé par le « je » du narrateur-personnage qui dénonce le « dilemme du soldat », pour reprendre l'expression de Nicolas Tavaglione¹¹. Tavaglione révèle que le soldat est aussi un citoyen empreint des valeurs de sa société, dont le fait de ne pas tuer¹². Son statut de combattant l'oblige cependant à enfreindre la morale, l'incitant et l'autorisant à tuer l'ennemi¹³. L'intériorisation de ces deux devoirs éthiques opposés représente « le dilemme du soldat »¹⁴. Ainsi, pour dénoncer la légalisation du meurtre lors de ce conflit, le narrateur utilise l'image du duel. Le duel, selon Girard, symbolise la rivalité mimétique primitive entre deux « doubles » et renvoie également au « meurtre fondateur », c'est-à-dire la violence d'un homme ou d'une collectivité contre un « bouc émissaire », en ce cas l'ennemi allemand¹⁵. Ce dilemme moral ouvre la voie à une seconde axe de lecture selon laquelle ce récit critique d'une part la violence légitimée dans la guerre et d'autre part le mal anthropologique.

Dans le récit *J'ai tué* le narrateur est « homodiégétique » ainsi qu'« autodiégétique »¹⁶. On y retrouve également le « nom absent » défini par Lejeune, « c'est-à-dire que le narrateur-personnage de ce récit [...] n'est jamais nommé¹⁷ ». Afin de mieux analyser le récit, je procède à une division en cinq séquences thématiques : la première de « Ils viennent » à la phrase « Les chants de marche reprennent de plus belle » ; la deuxième s'étend de « Catherine a des pieds d'cochon » à « Qui vont s' la tirer dans trois mois » ; la troisième va de « Les camions ronflent » à « Je songe à [...] » ; la quatrième débute de « Sifflet d'argent » et s'achève à « il faut nettoyer ça » et la dernière de « Je revendique alors l'honneur de toucher un couteau à cran » jusqu'à la fin du récit « Comme celui qui veut vivre »¹⁸.

La première séquence se concentre sur la marche des soldats et du narrateur-personnage dans une ville déserte, encore loin de la réalité du front. La seconde est jalonnée d'une liste de différents chants de marche. La troisième traite de l'expérience

¹¹ Tavaglione, Nicolas. 2005. *Le Dilemme du soldat : guerre juste et prohibition du meurtre*. Genève : Labor et fides.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 12.

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 91-94.

¹⁵ Girard, René. *Le bouc émissaire*, *op.cit.*, p. 25. Cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

¹⁶ Cf. Genette, Gérard. *Figures III*, *op.cit.*, p. 252-253 ; Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 118.

¹⁷ Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 119. Cf. Lejeune, Philippe, *op.cit.*, p. 70.

¹⁸ Cf. Cendrars, Blaise. 2017 [1918]. « J'ai tué ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres romanesques précédées des Poésies complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 345-350.

que font les soldats et narrateur-personnage de l'extrême violence des armes modernes au front. La quatrième met en scène l'attaque des soldats et du personnage principal tandis que l'on assiste dans la cinquième partie au meurtre par le protagoniste d'un soldat allemand.

La première séquence dépeint d'emblée l'immense effort humain et matériel de la Première Guerre mondiale : « Ils viennent. De tous les horizons. Jour et nuit. Mille trains déversent des hommes et du matériel¹⁹ ». De cette image surgit déjà une critique contre l'investissement économique et humain dans ce conflit total, de masse et extrêmement technologique. De la vision des trains en mouvement, rendue par la parataxe et par les phrases nominales qui en scandent le rythme, se dégage ensuite le cheminement des soldats (« nous traversons une ville déserte²⁰ »). L'utilisation abondante de la ponctuation « rythme un texte à la fracture très hachée [...] qui instaure une sorte de syntaxe de guerre²¹ ». Cette syntaxe paratactique, ces phrases courtes ainsi que ce rythme angoissant et tranchant agissent à la manière d'un coup de poignard sur le lecteur afin de l'introduire à la violence de la machine de guerre. En outre, comme l'avance à juste titre Sandrine Vaudrey-Luigi, « les phrases courtes peuvent s'apparenter à une écriture filmique qui cherche à souligner les articulations scéniques et à surligner ce qui devrait être mis en valeur²² ».

Le sujet collectif « nous » regroupe la masse anonyme des soldats, dont le narrateur-personnage fait partie, en un seul corps en marche, enlevant ainsi toute forme de participation émotive et de solennité dans l'entreprise²³. En effet, comme le souligne à juste titre Claude Debon, l'individu n'a plus d'existence propre en contexte de guerre, car sa conscience devient collective, s'amalgamant au groupe des combattants²⁴.

Le décor où se trouvent les soldats est encore loin de la réalité violente du front. Dans cette « ville déserte » s'érige le Grand Quartier Général (« [...] un grand hôtel moderne, haut et carré. C'est le G.Q.G. »)²⁵. Le Grand Quartier Général renvoie à la

¹⁹ *Ibid.*, p. 345.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Goldenstein, Jean-Pierre, *art.cit.*, p. 48-49.

²² Vaudrey-Luigi, Sandrine. 2019. « Phrase et oralité dans *L'Homme Foudroyé* : une phrase phonographe ? ». Dans : Bourmayan, Anouch ; Veyseyre, Géraldine (éds.). *Styles, genres, auteurs*. Paris : Sorbonne Université Presses, p. 242.

²³ Cf. Campa, Laurence. 2009. « Le poème mutilé. De *La guerre au Luxembourg* à *J'ai tué* ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Cendrars à l'établi : (1917-1931)*. Paris : Éd. Non Lieu, p. 29 ; Campa, Laurence. *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique, op.cit.*, p. 54.

²⁴ Debon, Claude, *art.cit.*, p. 67.

²⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 345.

violence stratégique de la guerre, cette structure représentant le commandement français²⁶. En ce sens, il y a déjà une première dénonciation des officiers qui planifient le déroulement des batailles et envoient les soldats se battre, les livrant bien souvent à la mort. Par la suite, des objets du quotidien de faible valeur sont énumérés : « [...] des caisses d'emballage, une chaise-balançoire de bazar, [...] Un roman jaune sur le trottoir, une cuvette et une bouteille d'eau de Cologne²⁷ ». Ces objets anonymes et abandonnés, déposés sur les trottoirs de cette ville déserte, évoquent les corps des soldats gisants dans les tranchées, qui souvent se trouvent sans sépulture, restant ignorés, faisant désormais partie du quotidien de la guerre. Le sentiment qui domine est celui de l'indifférence et de l'auto-immunisation à la guerre, souligné également par les deux jeunes chauffeurs des officiers qui parlent et fument paisiblement²⁸. Les soldats entrevoient derrière le G.Q.G. une petite villa cachée par les arbres : « On n'en voit pas bien la façade [...] On marche soudain sur une profonde litière de paille fraîche qui absorbe le bruit traînard *des milliers et des milliers de godillots qui viennent*²⁹ ». Le sujet collectif « on » et les godillots, ces grosses chaussures que les soldats portaient pendant le premier conflit mondial, renvoient de nouveau à l'énorme masse anonyme des soldats (« des milliers et des milliers »), privée de tout héroïsme et qui avance très lentement (à noter aussi la personnification oxymorique « le bruit *traînard* »)³⁰. En pleine nuit, les bruits des soldats sont modérés, car ils ne doivent pas être entendus par l'ennemi, mais la description du narrateur souligne l'atypisme de la situation avec l'élément enveloppant et rassurant de la « paille fraîche » qui amortit les pas des soldats. On n'entend que de légers bruits, soulignés par les onomatopées : « le *frôlement* des bras » ; « le *cliquetis* d'une baïonnette » ; « le *heurt* mat d'un bidon³¹ ». Pourtant, le sentiment qui se dégage de cette masse d'hommes est celui de la peur qui fait battre violemment le cœur de ces soldats, perçus comme un seul et même corps (« *Respiration* d'un *million* d'hommes. *Pulsation* sourde » à noter la rime interne en « -ion »)³². L'adjectif « sourde » montre que les soldats doivent être silencieux et qu'ils n'ont pas le droit d'avoir peur, pour répondre à l'exigence d'être de vaillants

²⁶ Cf. « GQG ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*, *op.cit.*, p. 132.

²⁷ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 345.

²⁸ Cf. *Ibid.*

²⁹ *Ibid.* Je souligne.

³⁰ Cf. Le chapitre 2. « Les godillots sont lourds dans l'sac ou la chaussure des soldats ». Dans : De Baecque, Antoine. 2017. *Les godillots. Manifeste pour une histoire marchée*. Paris : Anamosa, p. 67-118.

³¹ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 345. Je souligne.

³² *Ibid.* Je souligne.

soldats. On perçoit ici de nouveau une rhétorique antihéroïque et antimilitariste. La critique se poursuit dans le passage suivant, où les soldats regardent la maison du « généralissime³³ ». L'utilisation du superlatif se veut ironique, mais elle se réfère notamment au chef d'état-major général de l'armée française Joseph Joffre, dont sa promotion le désigne en tant que « généralissime »³⁴. La caractérisation du général est très négative : il est présenté comme « une ombre amorphe³⁵ » et comme le « Grand Chef Responsable qui brandit la table des logarithmes comme une machine à prières³⁶ ». Il est désigné comme un homme sans personnalité, qui joue sans scrupules avec la vie des soldats. La comparaison entre l'élément mathématique (« la table des logarithmes ») et l'objet religieux (« une machine à prières ») établit un lien entre la violence et le sacré, montrant que la guerre n'a rien de rationnel. Cela pourrait se référer également à l'emploi de la rhétorique chrétienne pour justifier le premier conflit mondial ainsi que la mort des combattants³⁷. Une critique de la hiérarchie militaire et de la conception du conflit ressort, soulignée par le ton ironique du narrateur qui dépeint le général d'une part comme un surhomme imbu de pouvoir (« C'est LUI » à noter l'utilisation des lettres majuscules) et d'autre part comme une victime qui travaille durement pour la machine de guerre (« Ayez pitié [de ses] insomnies »)³⁸. Le silence des soldats persiste. Ce calme forcé serait également un signe de respect et de discipline envers le généralissime, qui ne doit pas être dérangé dans ses calculs meurtriers³⁹. Cette image est profondément ironique et vise de nouveau à critiquer la hiérarchie militaire et la conduite de la guerre.

Il pleut et à l'extrémité du mur de cette ville, la paille rassurante disparaît⁴⁰. Ainsi, au-delà de cette frontière imaginaire, la dure réalité de la guerre des tranchées se montre et les soldats tombent dans la boue visqueuse (« L'on tombe et repatauge dans la boue⁴¹ »). C'est la longue nuit (« la nuit noire⁴² ») qui fait trembler les soldats

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. Boniface, Xavier. 2018. « Nomination de Joffre à la tête de l'armée : la stabilisation des relations entre l'armée et la République ». Dans : *Inflexions*. Vol. 39. No. 3, p. 113-120.

³⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 345.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

³⁸ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 345.

³⁹ Cf. Cortiana, Rino. 2017. « La mano e la lama. *J'ai tué* (« Ho ucciso ») di Blaise Cendrars ». Dans : Scarsella, Alessandro (éd.). *L'anno iniquo. 1914 : Guerra e letteratura europea*. Roma : Adi editore, p. 2, 5.

⁴⁰ Cf. Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 345.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

et leur rappelle leur destin toujours menacé par la mort.

La deuxième séquence du récit s'ouvre sur des chants de marche. Quelle est la fonction de ces chants ? Premièrement, sur le plan de la composition textuelle, ils interrompent le texte, ralentissant le rythme de la narration et mettant à distance les combats au front. Ces chants marquent un « contraste stylistique [...] par l'espace typographique [...] comme par l'alternance entre les caractères romains et italiques qu'ils introduisent⁴³ ». En outre, le rôle des chants de marche est normalement celui de soutenir l'effort physique et le moral des soldats. Ils sont cependant utilisés dans ce cas de manière ironique pour critiquer le patriotisme⁴⁴. Le seul aspect qui demeure est celui du sentiment de cohésion et de camaraderie entre les soldats. Les chants évoqués ici sont des chansons grivoises⁴⁵. De fait, leur registre est bien vulgaire. Il remplit une fonction distrayante permettant aux soldats d'oublier la brutalité de la guerre et leur propre fatigue. Le rire déclenché à partir de ces chansons aurait également « une fonction sociale » et « correctrice » à l'égard du lecteur comme le soutient Bergson⁴⁶. Cette situation comique vise à sensibiliser le lecteur vis à vis du caractère insensé de la guerre. Par ailleurs, la première chanson « *Catherine a des pieds d'cochon* » évoque les isotopies du corps déformé et de la pourriture de cette femme appelée Catherine (« *pieds d'cochon* », « *chevilles mal faites* », « *genoux cagneux* », « *seins pourris* »)⁴⁷. Ces deux isotopies suggèrent implicitement, d'une part la laideur des cadavres défigurés par la machine de la guerre et d'autre part, leur décomposition dans les tranchées. En outre, l'association du corps humain au corps animal semble indiquer la bestialisation de l'homme dans la guerre. Ces chansons s'inscrivent donc également dans une rhétorique antimilitariste.

Dans la troisième séquence on remarque paradoxalement un paysage endormi (« Les camions ronflent⁴⁸ »). Cette personnification met de nouveau à distance la violence du front, enlevant tout élan guerrier. Les mouvements sont lents et lourds (« À gauche, à droite, tout bouge lourdement, pesamment », à noter la rime -ment), évoquant des arrêts suivis par des reprises brutales (« Tout s'avance *par à-coups, par saccades* »)⁴⁹. Cela suggère notamment le mouvement interrompu par les

⁴³ Goldenstein, Jean-Pierre, *art.cit.*, p. 49.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cf. Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 131.

⁴⁶ Cf. Bergson. Henri, *op.cit.*, p. 8.

⁴⁷ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 346.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

bombardements dans les tranchées. Or, ce calme illusoire dure peu et la situation change brusquement. La violence de la machine de guerre éclate avec de violentes explosions qui font trembler la terre⁵⁰. L'odorat et l'ouïe des soldats sont stimulés par des odeurs insoutenables (« Cela sent le cul de cheval enflammé » ; « le phénol » ; « On croirait avoir avalé une gomme tant l'air est lourd, la nuit irrespirable, les champs empestés ») et par des bruits assourdissants (à noter l'énumération avec les verbes onomatopéiques « Tout *pète, craque, tonne* [...] »)⁵¹. Les trois adjectifs (« lourd » ; « irrespirable » ; « empestés ») créent un climax et soulignent de manière emblématique l'odeur nauséabonde des armes modernes. L'odorat et l'ouïe sont des sens très importants au front. Selon Eric J. Leed, l'odorat et l'ouïe détiennent une plus grande importance que la vue pour distinguer le réel, et surtout ce qui peut représenter une menace⁵². Le narrateur montre avec une ironie amère comment les soldats sont capables de résister à la violence extrême de la machine de guerre en consommant de grandes doses d'alcool (à noter la personnification « père Pinard » et la phrase exclamative « Vive l'aramon dans le ventre qui brûle comme une médaille vermeille ! »)⁵³. Le « Pinard », nom argotique qui désigne le vin dans les tranchées, est ironiquement divinisé (« père »), dénonçant l'alcoolisme dont souffrent les soldats⁵⁴. Ici aussi, on assiste à une désacralisation de la guerre. Les soldats sont ainsi des anti-héros qui boivent de grandes quantités d'alcool dans le but de trouver la force et le courage de se battre. Ce ne sont pas des soldats vaillants, comme l'association entre la couleur rouge du vin et la médaille vermeille le montre de manière emblématique. Les médailles d'honneur sont tachées de sang, car le destin de ces soldats est de mourir ignominieusement sans gloire ni salut. Ainsi, la violence dévastatrice de la machine de guerre se perpétue :

Soudain un avion s'envole dans une grande *pétarade*. [...] Et les peupliers de la route nationale tournent comme les rayons d'une *roue vertigineuse*. Les collines dégringolent. [...] *Le rideau se déchire*. [...] *Embrasement général. Mille éclatements. Des feux, des braisiers, des explosions. C'est l'avalanche des canons. Le roulement. Les barrages. Le pilon.* [...] Battement d'une paupière. Clin d'œil au magnésium. Instantané rapide. *Tout disparaît*⁵⁵.

⁵⁰ Cf. *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 346-347. Je souligne.

⁵² Eric J. Leed, *op.cit.*, p. 124.

⁵³ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 347.

⁵⁴ Cf. « pinard ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*, *op.cit.*, p. 210.

⁵⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 347. Je souligne.

L'ouïe est de nouveau sollicitée par le bruit assourdissant des explosions de l'avion (à noter le mot onomatopéique « pétarade »). Les allitérations des lettres occlusives « p », « t » et « k » ainsi que la rime interne « explosions », « canons », « pilon » reproduisent la cacophonie de la machine de guerre⁵⁶. L'homme n'est pas le seul à être victime de cette violence moderne, car la nature en souffre également (« Les collines dégringolent »). La comparaison des peupliers avec « les rayons d'une roue vertigineuse » suggère une violence cyclique qui concerne aussi bien la vie humaine que la vie naturelle. Cette cyclicité est aussi rendue par la paronymie « route-tournent-roue-roulement »⁵⁷. En outre, l'image métaphorique « Le rideau se déchire » se référerait à la crucifixion de Jésus-Christ. Dans l'Évangile de Matthieu (27, 51) on lit que lorsque Jésus meurt « le rideau suspendu dans le temple se déchir[e] »⁵⁸. Le sacrifice ainsi que le sang versé du Christ représentent dans la foi chrétienne le salut de l'humanité. Pourtant, dans ce contexte de brutalité, il n'y a pas de salut possible. La laïcisation de l'intertexte biblique permet de critiquer la rhétorique religieuse qui a justifié le « sacrifice sacré » du soldat⁵⁹. Ainsi, le sang versé des combattants ne pardonnera pas leurs péchés et ne garantira pas leur résurrection⁶⁰. Par ailleurs, la masse désastreuse des explosions, décrite par l'image métaphorique de « [...] l'avalanche des canons », par les énumérations ainsi que par la syntaxe paratactique et les phrases nominales (« Embrasement général. Mille éclatements. [...] Le roulement. Les barrages. Le pilon. [...] Instantané rapide »), souligne la vitesse et la violence des armes modernes à la suite de laquelle « Tout disparaît ». En outre, les répétitions sémantiques ainsi que les métaphores filées concernant le sens de la vue (« Battement d'une paupière. Clin d'œil [...] ») illustrent emblématiquement la perception du soldat de cette technique menaçante⁶¹. Enfin, l'énumération ternaire des différents types d'éclatements (« Des feux, des braisiers, des explosions ») crée un paroxysme, intensifiant l'atrocité de la machine de guerre. Les soldats sont épuisés (« fous, creux, hagards, mouillés, éreintés et vannés ») par l'attente éternelle sous une pluie et froid infernaux (soulignés par les parallélismes « Longues heures d'attente » ; « Longues heures de pluie » ; « Petit froid » : « Petit gris ») et sous la violence des explosions

⁵⁶ Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, op.cit., p. 132. Je souligne.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *La Bible*, op.cit., p. 46.

⁵⁹ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁶⁰ Cf. *Ibid.*

⁶¹ Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, op.cit., p. 134.

(« sous la voûte des obus »)⁶². Ils sont terrifiés (« on grelotte sous les obus ») tout comme le démontre la personnification : « l'aube en chair de poule »⁶³. Les soldats voient une terre désolée, où il n'y a que de « Campagnes dévastées. Herbes gelées. Terres mortes⁶⁴ » (à noter la rime interne « dévastées », « gelées »)⁶⁵. Cela est montré emblématiquement par l'énumération des adjectifs qui crée un climax mortifère ainsi que par la syntaxe paratactique qui reproduit une nature morcelée. En outre, l'environnement est personnifié pour mettre en évidence une souffrance universelle dans la guerre impliquant les hommes, les végétaux ainsi que les objets (« Cailloux souffreteux » ; « Barbelés crucifères »)⁶⁶. L'association des barbelés des tranchées, qui servent à ralentir l'attaque des ennemis, avec la couronne d'épines de la crucifixion du Christ (Matthieu 27, 29) est ici désacralisée, soulignant la souffrance des soldats succombés aux tirs des mitrailleuses pendant qu'ils cherchent à franchir ces fils de fer⁶⁷. Par la suite, les armes de guerre modernes prennent des formes animales :

L'ahanement du 240. [...] Le *miaulement fou* du 75. Une *arche* s'ouvre sur nos têtes. *Les sons en sortent par couple, mâle et femelle*. Grincements. Chuintements. Ululements. Hennissements. Cela *tousse, crache, barrit, hurle, crie et se lamente*. [...] Bouche *apocalyptique* [...] d'où plongent des mots inarticulés, énormes comme des *baleines saoules*. Cela s'enchaîne, forme des phrases, prend une signification [...] comme un accent humain. À la longue, ce bruit terrifiant ne fait pas plus d'effet [...] on pense à un jet d'eau cosmique, tant il est régulier, ordonné, continu, mathématique. Musique des sphères. [...] Je songe à « La Géante » de Baudelaire⁶⁸.

Dans ce passage, on assiste à une réécriture de trois intertextes bibliques : le Déluge (en particulier l'épisode de l'arche de Noé), l'Apocalypse ainsi que le récit de Jonas dans la baleine⁶⁹. L'arche (« une arche s'ouvre sur nos têtes »), l'animalisation des armes produite par les onomatopées (« l'*ahanement* du 240 » ; « le *miaulement fou* du 75 ») ainsi que l'expression « par couple mâle et femelle » évoquerait l'arche de Noé (Genèse 6, 19)⁷⁰. En effet, Dieu dit à Noé de faire entrer dans l'arche « un couple de chaque espèce vivante, un mâle et une femelle, pour les converser en vie avec [lui]⁷¹ ».

⁶² Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 347.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 133. Dans la première version de *La Main coupée* (1918) la désolation de la nature est définie ainsi : « [...] cette Champagne poudreuse, aride, désolée, déserte ». Cendrars, Blaise. « La Main coupée [1918] », *op.cit.*, p. 819.

⁶⁶ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 347.

⁶⁷ *La Bible*, *op.cit.*, p. 45.

⁶⁸ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 347-348. Je souligne.

⁶⁹ C'est Madeleine Frédéric qui a remarqué les références à l'arche de Noé, à l'Apocalypse et à la figure du Christ. Voir Frédéric, Madeleine. 2000. « Barbusse versus Cendrars : description, narration ou évocation de la guerre ? », *art.cit.*, p. 113.

⁷⁰ *La Bible*, *op.cit.*, p. 10.

⁷¹ *Ibid.*

Les numéros (« 240 », « 75 ») représentent le modèle des différentes armes et créent un contraste typographique entre les chiffres et les lettres⁷². Mais, les sons de ces armes animalisées, évoqués aussi par l'énumération des onomatopées (« Grincements. Chuintements. Ululements. Hennissements. ») sont angoissants, soulignant la violence extrême qui en dérive. De surcroît, l'allitération de l'occlusive « k » dans les verbes « crache » et « crie » ainsi que la « répétition affixale » qui engendre « une rime » et « une répétition syllabique » (« Grincements. Chuintements. Ululements. Hennissements ») reproduisent également les sons cacophoniques des armes modernes⁷³. La parataxe montre également une image de destruction. En ce sens, l'intertexte du déluge n'inaugure pas une régénération de l'humanité, mais il met en lumière la perversion de l'humanité qui a causé si tant de mal dans la guerre⁷⁴. Ainsi, la machine de guerre est assimilée à l'Apocalypse (« bouche apocalyptique »), perdant sa dimension eschatologique⁷⁵. L'atmosphère du jugement dernier, mettant en scène la brutalité des désordres cosmiques et des cataclysmes naturels par des images suggestives comme le tremblement de la terre, l'éclipse du soleil, la rougeur de la lune et de l'océan, fait écho aux explosions, destructions, massacres que les soldats voient dans les tranchées⁷⁶. Le symbolisme de la violence et de la corruption humaine se relie aussi au contexte de la guerre, puisque dans le récit apocalyptique les hommes s'entretuent comme au front⁷⁷. Par ailleurs, on trouve une allusion à la figure biblique de Jonas (Jonas, 2, 1) avalé dans le ventre de la baleine (« baleines »)⁷⁸. Jonas est avalé par un énorme poisson, semblable à une baleine, parce qu'il n'a pas respecté la volonté de Dieu⁷⁹. Il reste trois jours et trois nuits dans le ventre de l'animal, où il prie sans cesse⁸⁰. Ensuite, Dieu s'adresse au monstre, qui rejette Jonas sur la terre ferme⁸¹. Dans le texte de Cendrars on remarque notamment l'isotopie de la parole (« mots », « phrases », « signification », « accent humain »). L'épisode de Jonas permet un rapprochement entre l'Apocalypse et l'Arche de Noé, notamment entre punition et

⁷² Cf. Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, op.cit., p. 132.

⁷³ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁴ Cf. *La Bible*, op.cit., p. 10-13. « déluge ». 1988. Dans : Pierre Brunel (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, p. 423 ; « déluge ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, op.cit., p. 191.

⁷⁵ Cf. *La Bible*, op.cit., p. 343-362 ; « Apocalypse ». Dans : *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 108, 119, 122.

⁷⁶ Cf. *Ibid.*

⁷⁷ Cf. *Ibid.*

⁷⁸ Cf. *La Bible*, op.cit., p. 1155.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*

⁸⁰ Cf. *Ibid.*

⁸¹ Cf. *Ibid.*

pardon divins⁸². Or, cet intertexte biblique est aussi renversé et privé de sa valeur rédemptrice par la personnification des « baleines soûles ». L'adjectif « soûles » renverrait à l'état des soldats, pour lesquels l'alcool est une sorte de drogue qui leur permet de poursuivre cette guerre insensée. Dans ce contexte, l'isotopie de la parole évoque l'auto-immunisation des soldats face à l'anormalité du conflit⁸³. Ainsi, les soldats se sont habitués au rythme des explosions (« À la longue, ce bruit terrifiant ne fait pas plus d'effet »). Ici encore, une critique de la Première Guerre mondiale émerge, conflit durant lequel les combattants ont dû « s'auto-immuniser » contre la violence pour survivre⁸⁴. Une réflexion anthropologique qui condamne l'acceptation de la violence par les hommes en découle. En outre, l'immunisation contre la cacophonie et la violence des armes modernes est associée à la théorie de l'harmonie des sphères, également connue sous le nom de « Musique des sphères »⁸⁵. Il s'agit en fait d'une théorie pythagoricienne selon laquelle l'univers (« cosmique ») est régi par des rapports numériques harmonieux⁸⁶. On retrouve dans cette théorie « l'analogie entre les sept planètes et les sept cordes de la lyre archaïque considérées comme les cordes de l'instrument céleste⁸⁷ ». Cette harmonie musicale et rythmique est ici rendue stylistiquement comme l'a si bien montré Madeleine Frédéric. Elle a premièrement relevé la rime entre « cosmique » et « mathématique »⁸⁸. Puis à travers l'énumération « [...] à un jet d'eau cosmique, tant il est régulier, ordonné, continué, mathématique », on observe la répétition sémantique fondée sur la notion « d'ordre » (« régulier » ; « ordonné »)⁸⁹. Enfin, on peut relever la référence à *La Géante des Fleurs du Mal*

⁸² Cf. Debon, Claude, *art.cit.*, p. 70.

⁸³ Cf. Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 37-38.

⁸⁴ Cf. Cortiana, Rino. « La mano e la lama. *J'ai tué* (« Ho ucciso ») di Blaise Cendrars », *art.cit.*, p. 4 ; Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 29, 37-38 ; Mecke, Jochen. « Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik », *art.cit.*, p. 18-25.

⁸⁵ Pour approfondir cette théorie Cf. Burkert, Walter. 1962. *Weisheit und Wissenschaft : Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nürnberg : Carl, p. 348-364 ; Zhmud, Leonid. 2012. *Pythagoras and the Early Pythagoreans*. Oxford : Oxford University Press, p. 337-346. Dans *L'Homme foudroyé* (1945), on constate également la réécriture de la théorie pythagoricienne pour décrire l'auto-immunisation des soldats à la violence de la guerre : « C'est la guerre, ça, ce calme, ce repos, cette paix entre les lignes et cette *canonnade continue* et *monotone* qui descend du nord et que l'on n'entend plus tellement elle fait partie du grand paysage nocturne dont elle est comme *la respiration, une force cosmique*, depuis les mois et les mois qu'elle roule et se déverse avec *la régularité*, le berceement de l'océan ? ». Voir Cendrars, Blaise. 2013 [1945]. « L'Homme foudroyé ». Dans : *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome I, *op.cit.*, p. 192. Je souligne.

⁸⁶ Cf. Viltanioti, Irini-Fotini. 2015. *L'harmonie des sirènes du pythagorisme ancien à Platon*. Berlin, Boston : De Gruyter, p. 2.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁸⁸ Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 133.

⁸⁹ *Ibid.*

(1857) de Charles Baudelaire, dans laquelle se dissimule également une allusion au poème en prose *Guerre des Illuminations* (1886) d'Arthur Rimbaud⁹⁰. C'est à ce moment que le « je » du narrateur-personnage apparaît pour la première fois. Dans les phrases « [...] l'infini des mathématiques me chass[e] par ce monde [...] Je songe à une Guerre, de droit ou de force, de logique bien imprévue. C'est aussi simple qu'une phrase musicale⁹¹ » du poème rimbaldien, on retrouve l'expression « Je songe à » ainsi que la référence à l'harmonie mathématique et musicale (« l'infini des mathématiques » ; « phrase musicale ») du récit cendrarsien (« mathématique » ; « Musique des sphères »). Le « je » lyrique du poème rimbaldien s'insurge contre la guerre qui représente la société de l'époque caractérisée par le « droit » et « la force » ainsi que la condition de l'homme régie par une « logique imprévue »⁹². L'harmonie de la phrase mathématique et musicale (« l'infini des mathématiques me chass[e] par ce monde » ; « une phrase musicale ») renvoie au contraire au salut inauguré par le poète⁹³. En ce sens, l'allusion à l'intertexte rimbaldien dans *J'ai tué* vise à critiquer la Première Guerre mondiale ainsi que les maux de l'humanité, mais évoque aussi une renaissance par l'écriture poétique⁹⁴.

Le poème *La Géante* de Baudelaire est quant à lui associé à un « corsage de femme⁹⁵ », suggérant le désir du soldat pour la femme absente pendant la guerre. L'érotisme s'associe notamment au poème baudelairien⁹⁶. Or, s'inspirant de l'expression « Je songe à une Guerre » du poème rimbaldien, le récit cendrarsien remplace le nom de « Guerre » par le titre du poème baudelairien *La Géante*, ouvrant ainsi un discours métalittéraire. *La Géante* présente notamment l'esthétique de la modernité, inaugurée par Baudelaire⁹⁷. Le je lyrique y embellit la figure monstrueuse de la géante grâce à l'emploi du sonnet, forme classique, qui met généralement en

⁹⁰ Cf. Baudelaire, Charles. 1975. « La Géante ». Dans : Pichois, Claude (éd.). *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 22-23. Rimbaud, Arthur. 1972. « Guerre ». Dans : Adam, Antoine (éd.). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 146.

⁹¹ Rimbaud, Arthur. 1972. « Guerre », *op.cit.*, p. 146.

⁹² Cf. Giusto, Jean-Pierre. 1980. *Rimbaud Créateur*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 333-335.

⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 335.

⁹⁴ Madeleine Frédéric interprète la référence à *La Géante* de Baudelaire comme une dénonciation de la « culture française qui [aurait] permis un tel carnage ». Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 136.

⁹⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 347.

⁹⁶ Cf. Mullier, Sébastien. 2007. « Érotisme de la géante selon Charles Baudelaire ». Dans : Closson, Marianne ; White-Le Goff, Myriam (éds.). *Les Géants entre mythe et littérature*. Artois Presses Université, p. 125-133.

⁹⁷ Cf. Valéry, Paul. 1957. « Situation de Baudelaire ». Dans : Hytier, Jean (éd.). *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 598 ; Friedrich, Hugo. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg : Rowohlt, p. 25.

lumière la femme aimée et le désir qu'éprouve le poète à son égard⁹⁸. De la même manière que le poème de Baudelaire propose une esthétique de la modernité, le récit de Cendrars propose lui aussi une nouvelle « éthique de l'esthétique » du témoignage littéraire de guerre. *La Géante* met en scène une époque originelle (« Du temps que la Nature en sa verve puissante »), dans laquelle naît la « jeune géante »⁹⁹. Cette atmosphère particulière renvoie implicitement à la Genèse, dans laquelle l'épisode de l'arche de Noé est raconté. La régénération de l'humanité ne peut cependant se réaliser à travers la guerre, qui n'est qu'un paysage de destruction, mais elle pourrait s'accomplir par l'écriture, qui témoigne de la violence et des maux de ce conflit. Ainsi, l'apparition du « je » du narrateur pour la première fois et du verbe « songer » à ce moment n'est pas fortuite, puisqu'ils assument la fonction mémorielle de l'écriture.

Dans la quatrième séquence du récit, l'impossibilité de régénération s'exprime clairement par l'attaque des soldats contre les ennemis, annoncée par le coup de sifflet du colonel (« Sifflet d'argent. Le colonel s'élance les bras ouverts. C'est l'heure H. On part à l'attaque la cigarette aux lèvres¹⁰⁰ »). La description de l'attaque n'a rien de solennel, adoptant un ton plutôt sarcastique, et présentant les soldats dans une posture paradoxale, avec une cigarette à la bouche. Le coup de « sifflet » ainsi que « l'heure H » présagent également la mort des soldats, traités comme de la chair à canon. On retrouve le bruit assourdissant des armes qui est désigné par les verbes onomatopéiques « les mitrailleuses allemandes *tictaquent* » et « les balles *crépitent* »¹⁰¹. Les soldats avancent face à la violence des armes, mais sont terrorisés (« On a de la fièvre plein les tempes et de l'angoisse partout. On est crispé »)¹⁰². Ils marchent, suivant « instinctivement » celui qui a « montré le plus de sang-froid »¹⁰³. Les soldats, suivant leurs instincts sont ainsi animalisés, parce qu'ils sont guidés juste par leur « volonté de survivre¹⁰⁴ ». Ils se présentent de nouveau comme des anti-héros traumatisés par la violence de la guerre (l'adjectif « hystériques » renvoie au *shell shock*) et incapables

⁹⁸ Cf. Reichenberger, Kurt. 1963. « *La Géante*. Gedanken zur Ästhetik der *Fleurs du Mal* (Baudelairestudien 5) ». Dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Vol. 73. No. 3/4, p. 138-145.

⁹⁹ Baudelaire, Charles. « *La Géante* », *op.cit.*, p. 22.

¹⁰⁰ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 348.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Rasson, Luc. 2008. « 14-18 : le point de vue de l'animal. » Dans : Schoentjes, Pierre (éd.). *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques : actes du colloque 13 - 15 Mars 2008. Université De Gand - In Flanders Fields Museum Ypres*. Genève : Droz, p. 154.

de se battre¹⁰⁵. De fait, ils sont privés d'une profondeur psychologique et décrits par le biais de connotations et actions péjoratives (« Le fanfaron se fait petit » ; « Le lâche se cache » ; « Le faible tombe sur les genoux » ; « Le voleur vous abandonne » ; « Le froussard se carapate dans un trou »)¹⁰⁶. Ils se montrent comme des soldats lâches et apeurés, s'affranchissant de l'image du soldat vaillant diffusée par la propagande du premier conflit mondial¹⁰⁷. La caractérisation des soldats s'inscrit donc dans une rhétorique antihéroïque et antimilitariste. Cette rhétorique est également renforcée par l'absence de valorisation de la bataille et par la représentation de la mort des soldats. De fait, le narrateur souligne par une ironie amère le caractère insensé de leur sacrifice : « Et il y a toute la bande des pauvres bougres qui se font bravement tuer sans savoir comment ni pourquoi. Et il en tombe !¹⁰⁸ ». Les explosions des grenades (« On est entouré de flammes et des fumées ») ainsi que les cadavres et les blessés (« On est tout à coup-là, parmi les morts et les blessés¹⁰⁹ ») esquissent un paysage infernal. Les répercussions de l'emploi des armes modernes se perçoivent à travers les cadavres qui n'ont plus rien d'humain : « On voit des grappes de cadavres, ignobles comme les paquets de chiffonniers [...] il y a les morts ridicules, figés comme des momies, qui font leur petit Pompéi¹¹⁰ ». Les cadavres sont déformés ainsi que dépersonnalisés par la machine de guerre. Ils sont comparés à des déchets, soulignant la mort de masse et le caractère anonyme de la guerre, où la vie des soldats n'a plus de valeur. La référence à Pompéi, ville ensevelie et rasée au sol par la lave du Vésuve, évoque de nouveau le ravage de l'environnement¹¹¹. Or, les soldats, entourés des ennemis allemands et autrichiens, doivent continuer à se battre : « Des mitrailleuses vous tirent dans le dos. [...] Il faut traverser des feux de barrage. [...] Des membres volent en l'air. Je reçois du sang plein le visage. On entend des cris déchirants¹¹² ». Le « je » du narrateur-personnage réapparaît. Son visage taché de sang anticipe déjà la violence qu'il commettra dans la cinquième et dernière séquence du récit. À la fin de la quatrième séquence on apprend que la tâche du protagoniste et des soldats, ayant obtenu une nouvelle position après l'attaque sanglante, est celle de nettoyeurs des

¹⁰⁵ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

¹⁰⁶ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 348.

¹⁰⁷ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹⁰⁸ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 348.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 348-349.

¹¹¹ Cf. Cortiana, Rino. « La mano e la lama. *J'ai tué* (« Ho ucciso ») di Blaise Cendrars », *art.cit.*, p. 4.

¹¹² Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 348.

tranchées (« Nous arrivons à vingt-six sur la position », « Il faut nettoyer ça »)¹¹³. Ces soldats, munis d'une dizaine des couteaux, sont chargés de tuer, souvent même d'égorger, les derniers occupants ennemis de la position conquise¹¹⁴. Ainsi, des blessés aux cadavres décrits dans la séquence précédente, le narrateur illustre un autre aspect du meurtre, soit l'acte de tuer de ses propres mains, en utilisant une arme blanche¹¹⁵. Par conséquent, à partir de la cinquième séquence, le « je » du narrateur-personnage n'est plus dissimulé dans le sujet collectif (« on » / « nous ») mais raconte son acte de violence à la première personne (« Je revendique alors *l'honneur* de toucher un couteau à cran », « Me voici l'eustache à la main »)¹¹⁶. Le déictique « voici » désigne clairement le sujet énonciateur, le séparant du chaos de la machine de guerre, se concentrant à présent simplement sur l'arme de son meurtre¹¹⁷. La focalisation sur l'arme est également donnée par « la répétition lexicale » de « couteau » et de sa variante « eustache »¹¹⁸. En outre, la notion de « l'honneur » du soldat vaillant, loué par la propagande du conflit, est ici remise en cause car il n'y a rien d'héroïque à tuer un homme¹¹⁹. Le meurtre est mis à distance, par la longue digression du narrateur qui vise à critiquer l'humanité entière qui a contribué à cette guerre insensée : « L'expérience de plusieurs civilisations. [...] Des mains d'hommes et des mains de femmes ont fabriqué tout ce que je porte sur moi. [...] Mille millions d'individus m'ont consacré toute leur activité [...] »¹²⁰. La critique s'élargit, alludant aux horreurs du colonialisme (« Afrique », « on a exploité des régions encore vierges ») et condamnant le progrès (« la richesse », « les procédés les plus modernes », « l'électricité », « la radiographie », « l'acoustique », « la balistique », « les mathématiques ») ainsi que l'immense industrialisation (« un siècle de travail intensif »)¹²¹. La notion de guerre

¹¹³ *Ibid.*, p. 349.

¹¹⁴ Cf. Becker, Jean-Jacques ; Krumeich, Gerd. 2008. *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande*. Paris : Éditions Tallandier, p. 162-163.

¹¹⁵ Cf. Touret, Michèle. 1983. « Le fantôme de la guerre : quel statut pour le réel ? (à propos de Blaise Cendrars) ». Dans : *La Guerre et la paix dans les lettres françaises de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne (1925-1939)*. Reims : Presses universitaires de Reims, p. 20. Joanna Bourke affirme notamment que « l'acte caractéristique de l'homme en guerre n'est pas celui de mourir, c'est celui de tuer ». Bourke, Joanna. 2000. *An Intimate History of Killing : Face-to-Face Killing in Twentieth Century Warfare*. London : Granta Books, p. 1. Ma traduction.

¹¹⁶ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 349. Je souligne.

¹¹⁷ Cf. Russo, Maria Teresa. 2006. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 12, p. 145.

¹¹⁸ Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 148.

¹¹⁹ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹²⁰ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 349.

¹²¹ *Ibid.* Dans le roman *Moravagine* (1926) de Blaise Cendrars, on peut également constater une dénonciation de la civilisation et du progrès responsables de la guerre : « Y a-t-il, une pensée plus monstrueuse, de l'impuissance et de la folie du cerveau ? La guerre. Les philosophies, les religions, les

totale est ainsi soulignée avec un ton très pessimiste et cynique. Par conséquent, cette critique du mal anthropologique met amèrement en évidence le rôle misérable du soldat, qui « est habillé et armé par l'ensemble de l'économie mondiale pour survivre ou mourir dans une tranchée boueuse¹²² ». Dans cette optique, les associations « guerre-usine » et « soldat-ouvrier » sont mises en évidence¹²³. Le soldat doit donc accomplir son travail, soit celui de tuer l'ennemi, au nom de sa patrie et de sa religion :

Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main. L'eustache de Bonnot. « Vive l'humanité ! » Je palpe une froide vérité sommée d'une lame tranchante. J'ai raison. Mon jeune passé sportif saura suffire. Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité. J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre¹²⁴.

L'expression du narrateur-personnage « Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main » souligne que le meurtre est sur le point de se produire, ce qui est également confirmé par l'adjonction « et » et le présentatif « voilà », établissant une « clôture »¹²⁵. Le couteau brandi par le protagoniste est associé à « l'eustache de Bonnot ». Cette association n'est pas arbitraire puisque Jules Joseph Bonnot était un anarchiste et criminel français, à la tête d'un groupe illégaliste¹²⁶. Le protagoniste, en s'associant au criminel, ne se positionne pas en tant que victime de la société, mais assume son acte, confirmant le mal de l'humanité dont il fait lui-même partie¹²⁷. De son exclamation « Vive l'humanité ! » ressort un « sarcasme grinçant¹²⁸ », soulignant son pessimisme. La « vérité » est personnifiée, devenant un corps tangible tranchant telle la lame du poignard de l'assassin. Cette image, tout comme l'affirmation « J'ai

arts, les techniques, les métiers aboutissent à ça. Les plus fines fleurs de la civilisation ». Cendrars, Blaise. 1983 [1926]. *Moravagine*. Paris : Grasset, p. 199.

¹²² Bochner, Jay. 1997-1998. « Translating the Unknown Soldier: John Dos Passos and Blaise Cendrars in Monpazier. » Dans : *Journal of Modern Literature*. Vol. 21. No. 2, p. 342. Ma traduction.

¹²³ Dans la première version de *La Main coupée* (1918) cette association guerre-usine est également mise en évidence : « Travail mobilisé. [...] Les ouvriers ont des gestes lents, inamovibles, terrifiants. [...] La vue de tout ce peuple réduit à l'esclavage, et en quelle tenue misérable et délavée, nous révolte. Il y a trop de visages hâves, de poitrines creuses, de bras décharnés. Nous ne sommes que des poilus, des fantassins, de la chair à canon, mais nous ne subissons pas cette peine infernale du travail intensif. [...] je ne puis admettre que ces citoyens réduits à l'état de captifs sans grandeur travaillent au salut de la liberté ». Cendrars, Blaise. « *La Main coupée* [1918] », *op.cit.*, p. 820-821.

¹²⁴ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 349-350.

¹²⁵ Cf. Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, *op.cit.*, p. 148.

¹²⁶ Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 146.

¹²⁷ Cf. *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

raison », constituent une critique de la propagande de guerre qui a pénétré les esprits des combattants, les convaincant de mener une guerre de défense et les autorisant à tuer les ennemis¹²⁹. Les deux affirmations « Mon jeune passé sportif saura me suffire. Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité » montrent que le soldat du premier conflit mondial n'est pas un combattant professionnel mais envoyé au combat par les officiers telle de la chair à canon. Le déictique « voici » marque l'entrée du protagoniste dans le carnage de la guerre (« la réalité »). Ses muscles et ses nerfs sont tendus par la peur, présentant le protagoniste non pas comme un soldat vaillant, mais comme un soldat effrayé et conscient du danger de mourir.

Par ailleurs, l'accumulation (« J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle ») détourne brièvement l'attention du meurtre et révèle comment le soldat a jusqu'à présent résisté à la machine de guerre, en restant miraculeusement en vie. Cependant, après avoir survécu à la violence des armes modernes, le but du protagoniste, imposé par la logique de ce conflit, est maintenant celui de tuer l'ennemi (« Je vais braver l'homme » à noter la répétition du verbe « braver » qui souligne ces défis mortels).

Ainsi, dans la dernière partie du récit, un duel est mis en scène. Selon René Girard, le duel est l'une des plus anciennes formes de violence mimétique que l'on retrouve dans les mythes antiques et bibliques¹³⁰. On y retrouve notamment la lutte entre frères (par exemple Rémus et Romulus ou Caïn et Abel) qui souligne la rivalité entre deux « doubles rivaux »¹³¹. L'ennemi allemand est en fait ici le double du protagoniste¹³². De fait, le narrateur-personnage définit d'emblée son rival comme son « semblable » (« Un singe »), soulignant ainsi qu'il n'y a pas de différence entre les deux, puisqu'ils sont tous deux des êtres humains. L'assimilation au singe souligne

¹²⁹ Cf. Fromm, Erich. 1973. *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York : Holt, Rinehart and Winston, p. 196.

¹³⁰ Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, op.cit., p. 95-96 ; mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard. Dans la troisième partie de *L'Homme foudroyé* (1945) intitulée « Rhapsodies gitanes », un corps à corps à l'arme blanche évoquerait ce duel. Or, le duel décrit dans « Rhapsodies gitanes » n'a pas lieu en temps de guerre, mais lors d'un affrontement entre deux clans gitans. La justice et la violence primitives sont ici reprises, ainsi que le concept de vengeance (proche de la haine) pour représenter de nouveau la violence mimétique et le « meurtre fondateur » au sens girardien. Cf. Lemonnier-Delpy, Marie-Françoise. « La guerre dans *L'Homme foudroyé* », art.cit., p. 7-8.

¹³¹ Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, op.cit., p. 95-96.

¹³² Cf. Bonvecchio, Claudio. 1995. « Il simbolo dell'altro : la modernità di fronte al simbolico ». Dans : *Immagine del politico*, Padova : Cedam, p. 175 ; Bonvecchio, Claudio. 1999. « *Bellum omnium contra omnes*. Il simbolico e la guerra post-moderna ». Dans : Bonvecchio, Claudio (éd.). *Il nuovo volto di Ares o il simbolico nella guerra post moderna. Profili di simbolica politico-giuridica*. Padova : Cedam, p. 89.

non seulement leur appartenance à la même espèce biologique, mais suggère également la condition d'« animalité » du soldat¹³³. Malgré leur statut égalitaire, la violence et la justice primitives explicitées par la loi du talion (« Œil pour œil, dent pour dent ») poussent et autorisent l'homme à tuer son « frère »¹³⁴. La représentation de ce corps à corps primitif (mis en lumière par le parallélisme « *À coups de poing, à coups de couteau* » qui unit la main à l'arme blanche) vise à critiquer la violence légitimée pendant la Première Guerre mondiale.

D'ailleurs, les théories du traité *De la Guerre* de Clausewitz, selon lesquelles la guerre est un duel entre deux volontés, avaient rencontré un franc succès auprès des commandants militaires français et avaient contribué à exalter une vision mystique du meurtre¹³⁵. Girard cite également Clausewitz pour montrer comment la violence mimétique surgit notamment dans le duel entre deux doubles rivaux, qui guidés par la haine cherchent à s'entretuer¹³⁶. La propagande française avait fomenté la haine contre les Allemands, les désignant comme des barbares et les déshumanisant pour en faciliter le meurtre¹³⁷. Ce « duel de doubles » relève, comme l'avance à juste titre Claude Lévy, une réflexion anthropologique sur le mal et sur la violence¹³⁸.

Ce duel se dresse donc comme une lutte entre la vie et la mort, où l'acte de tuer ainsi que le fait d'être tué sont indissociables l'un de l'autre¹³⁹. Le protagoniste poussé par son instinct de survie tue impitoyablement (« Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible ») son adversaire. Le narrateur-personnage assume sa violence primitive et avoue avoir brutalement égorgé (« La tête est presque décollée ») l'ennemi de son État, qui est désigné comme le « Boche ». Ce mot renvoie notamment à la haine vis-à-vis de l'ennemi diffusée à travers la propagande de

¹³³ Debon, Claude, *art.cit.*, p. 70.

¹³⁴ Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 34-35 ; Leroy, Claude. 2015. « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *art.cit.*, p. 4.

¹³⁵ Cf. Clausewitz, Carl von. *De la guerre*, *op.cit.*, p. 51 ; mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

¹³⁶ Cf. Girard, René. *Achever Clausewitz*, *op.cit.*, p. 32 ; Clausewitz, Carl von. *De la guerre*, *op.cit.*, p. 53.

¹³⁷ Cf. Prost, Antoine. 2004. « Les limites de la brutalisation. Tuer sur le front occidental, 1914-1918 ». Dans : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. Vol. 81. No. 1, p. 12.

¹³⁸ Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 34-35 ; Leroy, Claude. « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *art.cit.*, p. 4-5 ; Leroy, Claude. 2016. « Blaise qui partait en guerre s'en allait : Raisons et déraisons d'un engagement ». Dans : *Feuilles de route*. No. 54, p. 30-31.

¹³⁹ Cf. Löwith, Karl. 2022. « Töten, Mord und Selbstmord : Die Freiheit zum Tode. » Dans : Stichweh, Klaus ; De Launay, Marc B. (éds.). *Mensch und Menschenwelt. Sämtliche Schriften*. Vol. 1. Sonderausgabe. Heidelberg : J. B. Metzler, p. 400 ; Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre. Variations sur 14-18*, *op.cit.*, p. 114.

guerre¹⁴⁰. L'aveu de son geste est également mis en exergue par la répétition du pronom personnel « je ». Il l'a tué grâce à sa vitesse et son immédiateté, soulignées par les comparatifs (« plus vif », « plus rapide », « plus directe »), tout en respectant le meurtre légitimé par sa patrie et sa religion (« J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète »). Le protagoniste a donc observé les règles de « la réalité » de la guerre, sans les partager, étant plutôt poète que soldat. À travers cette affirmation unique, il y aurait une distanciation de son geste. Or, ce meurtre n'a rien d'héroïque ; et révèle l'absurdité de la guerre¹⁴¹. En effet, le meurtre se présente, dans le contexte de la violence légitimée, comme une autodéfense déclenchée par la peur de mourir (« J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre »)¹⁴². Pour survivre et sortir du chaos de la guerre, le soldat doit tuer, ce qui va à l'encontre du principe moral et du cinquième commandement « tu ne tueras point »¹⁴³. Ainsi, le récit se clôt emblématiquement sur son titre, dénonçant amèrement grâce à la représentation du « meurtre fondateur » l'humanité responsable de ce carnage¹⁴⁴.

L'analyse a ainsi démontré que le récit *J'ai tué* de Cendrars présente une « éthique de l'esthétique » qui dénonce la violence légalisée pendant la Première Guerre mondiale. Au cours des cinq séquences du texte, on a constaté comment les différents procédés stylistiques élaborent une rhétorique antimilitariste et antihéroïque.

Dans la première séquence, la parataxe, les phrases courtes et nominales et la ponctuation abondante créent un rythme incisif qui sensibilise le lecteur à la violence de la machine de guerre tout en le prévenant contre elle. Les soldats sont présentés comme des anti-héros, leur personnalité étant annulée par le sujet collectif (« on » / « nous ») qui les réunit en une masse anonyme. Leur marche est ainsi dépourvue de toute forme de participation émotionnelle ou de solennité. D'ailleurs, le seul sentiment qui émane d'eux est la peur. Par l'évocation du Grand Quartier Général et la

¹⁴⁰ Cf. « boche ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*, op.cit., p. 50.

¹⁴¹ Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », art.cit., p. 146.

¹⁴² Cf. Von Stietencron, Heinrich ; Assmann, Jan. 1995. « Töten im Krieg : Grundlagen und Entwicklungen ». Dans : *Töten im Krieg*. Freiburg : Alber, p. 30 ; Theeten, Griet. 2015. *La Grande Guerre revisitée. 14-18 dans le roman français contemporain*. Genève : Librairie Droz, p. 51. Fromm, Erich, op.cit., p. 195. Dans l'expression « vouloir vivre », Maria Teresa Russo y voit un écho de la notion de « vouloir-vivre » de Schopenhauer, philosophe cher à Cendrars. Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », art.cit., p. 146.

¹⁴³ Dans le roman *Moravagine* (1926) de Cendrars, le narrateur mentionne également une vision cyclique de la violence de la guerre ainsi que la lutte pour survivre : « Aujourd'hui comme il y a mille ans ; demain comme il y a cent mille ans. Non, il ne s'agit pas de ta patrie, Allemand ou Français, [...]. C'est de ta vie. Si tu veux vivre, tue ». Cendrars, Blaise. *Moravagine*, op.cit., p. 199.

¹⁴⁴ Cf. Frédéric, Madeleine. *La stylistique française en mutation ?*, op.cit., p. 149 ; Cortiana, Rino. « La mano e la lama. *J'ai tué* (« Ho ucciso ») di Blaise Cendrars », art.cit., p. 2.

représentation négative du « généralissime », la stratégie et la hiérarchie militaires sont critiquées. Dans la seconde séquence, les chants de marche sont évoqués pour dénoncer ironiquement le patriotisme et révéler l'absurdité de la guerre. Ils endossent ainsi la fonction sociale et correctrice du rire, telle que définie par Bergson. Dans la troisième séquence, on assiste à la violence et aux conséquences des armes modernes à travers l'invocation des sens de l'odorat et de l'ouïe et les figures sonores (notamment les onomatopées et les allitérations) qui reproduisent leur cacophonie. Les conséquences de cette machine de guerre touchent autant les soldats que la nature. À travers la personnification de la nature, la souffrance englobe toutes les formes de vie. La violence se manifeste en effet de manière cyclique. Les énumérations, la parataxe et les phrases nominales soulignent la rapidité et la force destructrice des armes. Les soldats sont de nouveau décrits comme des anti-héros qui parviennent à se battre grâce aux grandes doses d'alcool qu'ils consomment. L'alcoolisme des soldats est dénoncé par la personnification qui divinise ironiquement le vin, ainsi que par l'association de la couleur du vin avec les médailles tachées de sang des soldats. Les soldats se heurtent à l'impossibilité de jouir de la gloire et du salut de l'âme promis par la propagande de guerre. Leur sacrifice est donc vain et insensé. Cet aspect est illustré de manière emblématique par la référence à l'intertexte biblique de l'Évangile de Matthieu (27, 51), soit l'image métaphorique du rideau déchiré du temple lors de la crucifixion de Jésus-Christ. Le sacrifice du soldat-Christ désigné par la propagande ne bénéficie en réalité d'aucune résurrection. Dans cette séquence, plusieurs intertextes bibliques (l'arche de Noé, l'Apocalypse et Jonas dans la baleine) ont été relevés. Ceux-ci sont tous laïcisés et ont pour fonction de critiquer la violence légitimée par la guerre. Les bruits assourdissants des armes sont animalisés par des onomatopées et des allitérations. Cependant, ces armes-animaux n'inaugurent pas une régénération de l'humanité. L'allusion à l'Apocalypse perd également sa valeur eschatologique, renvoyant simplement au paysage de destruction, de violence et de haine du front. Le mythe de Jonas dans la baleine, qui fait le lien entre les deux intertextes déjà mentionnés est également désacralisé. Les baleines sont personnifiées et définies comme « soûles », renvoyant à l'alcoolisme des soldats. Enfin, l'auto-immunisation des soldats à la violence de la guerre est mise en scène par l'isotopie de la parole, mais également par la référence à la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères. Cette harmonie musicale et rythmique est produite stylistiquement par les rimes internes, les énumérations et les répétitions sémantiques. Par ailleurs, la référence au

poème *La Géante* de Charles Baudelaire et l'allusion au poème *La Guerre* d'Arthur Rimbaud critiquent la société ayant permis un tel massacre, tout en ouvrant un discours métalittéraire. Le « je » du narrateur-personnage, qui apparaît pour la première fois dans cette partie, inaugure le rôle de l'écriture et de l'esthétique dans ce témoignage littéraire. Ce n'est qu'à travers la transmission de la mémoire de la violence subie dans la guerre qu'il peut y avoir une régénération de l'écrivain et du lecteur. Dans la quatrième séquence, l'attaque des soldats est racontée sans emphase, montrant amèrement les conséquences de la machine de guerre. Les soldats sont lâches, effrayés et traumatisés. Cette caractérisation remet en question l'image du soldat vaillant à l'œuvre dans la propagande de guerre. Les cadavres sont défigurés et déshumanisés par les armes modernes et destructrices, illustrant la mort anonyme et de masse.

Enfin, dans la cinquième séquence, le deuxième aspect de la dénonciation du mal anthropologique est mis en lumière. À partir de cette séquence, le « je » du narrateur-personnage ne se cache plus dans la masse anonyme des soldats, mais assume et décrit le geste de tuer avec une arme blanche, renvoyant emblématiquement au titre du récit. L'acte de tuer n'a rien d'héroïque et est dévalorisé par le sarcasme grinçant du narrateur. La réflexion sur le mal et la violence anthropologiques est soulevée par la digression contre toute l'humanité qui a collaboré à la réalisation de cette guerre, par l'association du soldat avec l'illégaliste Bonnot, qui confirme que le narrateur-personnage est partie intégrante de cette horreur, et enfin par l'image du duel. Le symbolisme du duel a été analysé grâce à la théorie de la violence mimétique de Girard, en tenant compte également de la propagande de la Première Guerre mondiale. Le violent corps à corps décrit dans ce récit montre un duel entre « deux doubles rivaux » qui se haïssent. Cette représentation permet de critiquer la légalisation du meurtre durant ce conflit ainsi que « le dilemme du soldat ». Le soldat est contraint et autorisé à tuer son ennemi au nom de la patrie et de la religion, violant ainsi la valeur éthique de ne pas tuer. Le meurtre est dans ce cas de figure interprété comme un acte de légitime défense de la part du combattant. En tuant l'ennemi allemand, le soldat n'a fait que se conformer aux règles de la guerre et sauver sa vie. En outre, dans cette lutte primitive, apparaît également le concept de « meurtre fondateur », qui évoque le mal anthropologique de l'homme envers son semblable, injustement présenté par la propagande comme l'ennemi, mais qui n'est en réalité qu'un « bouc émissaire ». Une vision cyclique de la violence serait ainsi suggérée par la représentation du « meurtre fondateur », qui témoigne d'un fort pessimisme. Néanmoins, vers la fin de l'histoire,

le soldat se définit comme un « poète », qui a agi au nom de la vie. Au-delà de l'allusion claire à l'autodéfense du combattant, la fonction éthique de l'écriture transparaît dans cette déclaration. Malgré la description du mal anthropologique, une lumière d'espoir se dégage de « l'éthique de l'esthétique » de ce récit, qui se veut un avertissement pour les nouvelles générations et inaugure la paix.

4.1.2 La mort de Nazzareno Jacoboni dans *Mamma Marcia* (1959) de Curzio Malaparte

Mamma marcia est une œuvre inachevée et fragmentaire de Curzio Malaparte, publiée à titre posthume en 1959, deux ans après la mort de l'écrivain mais probablement rédigée au début des années 50, comme le précise Enrico Falqui¹. Le chercheur Raoul Bruni définit cette œuvre comme le « livre-testament² » de Malaparte, puisqu'elle rassemble les thèmes et les réflexions que l'auteur a développés tout au long de sa production littéraire et journalistique. En particulier ce livre devait conclure le cycle inauguré par *Kaputt* (1944) et *La Pelle* (1949), développant de façon plus ample les thèses de l'écrivain concernant la décadence morale de l'Europe³. Le titre *Mamma Marcia* évoque l'idée macabre que l'Europe est devenue un continent pourri, où dégénérescence et mort règnent : jusqu'à imaginer que des cadavres de femmes peuvent donner naissance à des enfants⁴. L'humanité semble maudite, rongée par le mal, d'une certaine façon condamnée à l'expiation⁵. Et ce pessimisme foncier a des origines lointaines : à ces réflexions en effet s'ajoutent les souvenirs de l'expérience

¹ Enrico Falqui, éditeur du livre, précise que les textes insérés dans le livre datent de 1951-1952. Cf. Malaparte, Curzio. 1959. *Mamma Marcia*. Firenze : Vallecchi, p. 325 ; Bruni, Raoul. 2022. « Rileggendo *Mamma marcia* : echi letterari, riscritture, approdi ». Dans : *Curzio Malaparte e la cultura europea cartografia dei palinsesti letterari*, op.cit., p. 427.

² Bruni, Raoul. « Rileggendo *Mamma marcia* : echi letterari, riscritture, approdi », art.cit., p. 433. Ma traduction.

³ Pour approfondir cf. Veronesi, Sandro. 2000. « L'Europa marcia di Malaparte e Pasolini ». Dans : *Curzio Malaparte il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, op.cit., p. 371-379 ; Serra, Maurizio, op.cit., p. 461-474 ; Coury, Michèle. 2020. « Nascere da una donna morta : ritorno su un'immagine sospesa tra vita e morte, cielo e terra ». Dans : *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, op.cit., p. 425-443 ; Martellini, Luigi. 2020. « L'Europa : la madre « marcia » di Malaparte ». Dans : *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, op.cit., p. 445-461 ; Cappelli, Guido. 2023. « Mamme marce. Pasolini, Malaparte e la fine dell'Occidente ». Dans : *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. Vol. 26. No. 2, p. 281-287.

⁴ « – È la nuova Europa che nasce dal cadavere della vecchia Europa morta – dissi –. I cadaveri di donna sepolti sotto queste macerie sono incinti, nasceranno figli dai cadaveri. L'Europa è ormai una mamma marcia, – dissi ». Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 11. « – C'est la nouvelle Europe qui naît du cadavre de la vieille Europe trépassée, dis-je. Les cadavres féminins ensevelis sous ces décombres sont des cadavres de femmes enceintes qui donneront naissance à des enfants. Désormais, l'Europe est une mère pourrie, dis-je ». Malaparte, Curzio. 1960. *Il y a quelque chose de pourri*. Paris : Denoël, p. 19.

⁵ Bruni, Raoul. « Rileggendo *Mamma marcia* : echi letterari, riscritture, approdi », art.cit., p. 435-436.

personnelle de l'écrivain lors de la Première Guerre mondiale.

Dans *Mamma Marcia*, le narrateur-personnage rentre en Toscane, sa région natale, pour rendre visite à sa mère mourante. Dans plusieurs parties de cette œuvre, on trouve des dialogues entre la mère et le fils, qui stimulent les différentes réflexions du narrateur-personnage⁶. Dans le récit de la mort de Nazzareno Jacoboni, on assiste également à un dialogue entre le narrateur et sa mère très malade. La mort prochaine de la mère rappelle au narrateur celle, prématurée, du soldat Jacoboni⁷. Ce récit est le plus abouti et le plus développé de cette œuvre inachevée. Il raconte la mort d'un jeune combattant, appelé Nazzareno Jacoboni, lors de la seconde bataille de la Marne, en France, à laquelle participa le deuxième corps d'armée italien, où Malaparte (à cette époque encore Suckert) dirigeait une section de lance-flammes d'assaut⁸. Le personnage de Nazzareno Jacoboni a réellement existé. Il s'appelait Nazzareno Jacobini et était un sous-lieutenant du 52^e régiment d'infanterie⁹. Il avait combattu avec l'écrivain, qui était alors son supérieur¹⁰. Il est mort le 15 juillet 1918, au deuxième jour de la deuxième bataille de la Marne¹¹.

Cette étude a pour objectif de démontrer comment ce récit du « meurtre » de Nazzareno Jacoboni incarne le sentiment de culpabilité du narrateur, non seulement d'avoir ôté la vie, mais aussi d'avoir survécu au conflit. De plus, celui-ci présente les caractéristiques de l'écriture de la mémoire traumatique et obsessionnelle de la guerre¹². C'est notamment à travers une « mémoire corporelle » que les souvenirs du passé resurgissent et reviennent à la mémoire¹³. Ce récit ne suit pas la linéarité de la chronologie, mais, faisant alterner prolepses et analepses, montre les trous de la mémoire traumatique¹⁴. Le narrateur est « homodiégétique » et même « autodiégétique », car il n'est pas simple témoin des événements, mais protagoniste de son récit¹⁵. Dans la voix narrative, « une extranéité » se forme entre le moi fictionnel du passé et le moi fictionnel du moment de l'écriture, soulignant « l'état d'hypnose, la

⁶ Raoul Bruni avance l'hypothèse selon laquelle Malaparte se serait inspiré du roman *Notturmo* (1916) de Gabriele D'Annunzio, dans lequel le narrateur-personnage dialogue également avec sa mère mourante. Pour approfondir cet intertexte voir Bruni, Raoul. « Rileggendo *Mamma marcìa* : echi letterari, riscritture, approdi », *art.cit.*, p. 429-430.

⁷ Cf. De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 121.

⁸ Cf. mon chapitre 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918).

⁹ Traglia, Gustavo. 1938. *I cinquemila di Bligny*. Milano : Ceschina, p. 186.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 121.

¹³ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

¹⁴ Cf. Busch, Walter, *art.cit.*, p. 550.

¹⁵ Genette, Gérard. *Figures III*, *op.cit.*, p. 252-253.

dissociation entre le corps automatisé et l'esprit aliéné¹⁶ ».

Au cours de l'analyse, je m'interroge donc sur les fonctions de l'écriture du traumatisme et de la représentation du « meurtre » du camarade accompli par le narrateur, son supérieur direct. Ici, ce que j'appelle le meurtre répond à des questions éthiques qui l'opposent à celles analysées dans le récit *J'ai tué* de Cendrars, puisqu'il ne s'agit pas du meurtre d'un soldat ennemi à l'occasion d'un combat, mais d'un meurtre d'un camarade mortellement blessé qui a demandé qu'on l'achève¹⁷. Il s'agit donc d'euthanasie. L'euthanasie est un acte meurtrier qui a lieu à la demande d'une personne afin d'en soulager les souffrances et qui vise généralement à produire une mort prématurée¹⁸. Il trouve sa justification dans la solidarité éprouvée à l'égard d'un être humain ou d'un animal qui souffre sans espoir de guérison¹⁹. Cette souffrance (douleurs insupportables, incapacité de mouvement ou défiguration) peut altérer la qualité de la vie au point que son arrêt prématuré semble préférable à sa poursuite ou à sa prolongation²⁰.

Le récit de la mort du jeune soldat se décline en quatre parties. Dans la première, le narrateur se souvient de la mort de son compagnon et commence à la raconter à sa mère. Dans la seconde, on assiste à la découverte de Jacoboni blessé par l'explosion d'une grenade. Dans la troisième, le narrateur décrit l'agonie du jeune soldat qui finit par supplier le narrateur-personnage de le tuer pour abrégé ses souffrances. Le narrateur-personnage respecte sa demande et le tue. Enfin, dans la quatrième et dernière partie, le récit se prolonge par un dialogue avec la mère-confidente. Il s'agit d'une réflexion sur la condition d'une génération d'hommes que la guerre a transformée en meurtriers.

Dans la première partie du récit, sorte de préambule qui prépare le lecteur à découvrir ce micro-épisode de la guerre, le narrateur se contente de camper le décor et d'indiquer la thématique, voire la thèse qui justifie le surgissement de cet éclat du passé qu'il va falloir dire. Ce récit revêt la forme d'une confession qui doit aider le narrateur à traiter le traumatisme de la mort de son camarade. La remémoration suit la dynamique de la « mémoire corporelle » du traumatisé, puisque c'est notamment le

¹⁶ De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 127. Ma traduction.

¹⁷ Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

¹⁸ Cf. Lorenz, Dieter. 2009. « Aktuelle Verfassungsfragen der Euthanasie ». Dans : *JuristenZeitung*. Vol. 64. No. 2, p. 57.

¹⁹ Cf. *Ibid.*

²⁰ Cf. *Ibid.*

bruit de la pluie, que le personnage entend tomber depuis la chambre de sa mère malade, qui réactive le souvenir²¹. À cet égard, Thomas Fuchs soutient que l'évocation des synesthésies ainsi que certaines conditions météorologiques auraient la fonction de réactiver la mémoire corporelle du traumatisé²². Ainsi, le son de la pluie (à noter l'onomatopée « *brusio*²³ » pour désigner le bruit léger de la pluie) tombant sur les oliviers de la campagne toscane (« *olivi di Bellosguardo*²⁴ ») est associé au bruit de la pluie d'été tombant sur les arbres du bois de Courton. Il s'agit de la montagne de Reims, lieu central des combats auxquels prit part la brigade Alpi et la 93^{ème} section de lance-flammes que commandait Suckert-Malaparte en juillet 1918²⁵. D'emblée, par le biais d'une analepse, le narrateur-personnage est transporté sur le front de Champagne. C'est ainsi que commence le récit de la mort de Jacoboni :

Quello che io raccontavo a mia madre non era una storia di guerra. [...] Era una storia di uomini, di poveri ragazzi, di un povero ragazzo di diciannove anni che non voleva morire, e di alcuni suoi compagni che non potevano fare nulla per lui. La storia di un uomo che muore non è una storia di guerra²⁶.

Le narrateur, dès cette première déclaration, définissant ce récit comme « una storia di uomini » (une histoire d'hommes) et non « una storia di guerra » (une histoire de guerre), recourt à une rhétorique antihéroïque et antimilitariste²⁷. Tout élan belliqueux est gommé du récit pour mieux montrer la dure réalité du front, règne de la violence, de la souffrance et de la mort, où sont entraînés des centaines de milliers de jeunes hommes que l'on a condamnés à mort (à noter l'isotopie de la mort « non voleva morire », « muore »). La guerre et ses batailles épiques ne sont donc pas au centre de ce récit. Le lecteur ne voit dans les combattants que de misérables victimes (« poveri ragazzi ») et assiste à leur mort inhumaine. Les traumatismes et les obsessions des anciens combattants marqués à vie par la peur de mourir et la peur de tuer (à noter le

²¹ Bruni y reconnaît le mécanisme de la mémoire involontaire de Proust. Cf. Bruni, Raoul. « Rileggendo *Mamma marcia* : echi letterari, riscrittura, approdi », *art.cit.*, p. 432.

²² Cf. Fuchs, Thomas, *art.cit.*, p. 137.

²³ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, *op.cit.*, p. 109. « au murmure de la pluie ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, *op.cit.*, p. 93. Par souci de clarté, lorsque je cite les œuvres de Curzio Malaparte traduites en français, j'écris la mention : (trad. fr.).

²⁴ *Ibid.* « les oliviers de Bellosguardo ». *Ibid.* (trad. fr.).

²⁵ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 94. Pour approfondir cf. mon chapitre 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918).

²⁶ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, *op.cit.*, p. 109. « Ce n'étais pas une histoire de guerre que je racontais là à ma mère. [...] C'était une histoire d'hommes, de pauvres enfants, d'un pauvre enfant de dix-neuf ans qui ne voulait pas mourir et de quelques-uns de ses camarades qui ne pouvaient rien faire pour lui. L'histoire d'un homme qui meurt n'est pas une histoire de guerre ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, *op.cit.*, p. 94.

²⁷ On trouve la même déclaration (« ceci n'est pas un livre de guerre ») dans *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923). Cf. mon chapitre 5.1 Le double visage du sacrifice dans *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923) de Curzio Malaparte.

parallélisme « la paura di morire », « la paura di ammazzare ») sont ici particulièrement mis en lumière²⁸.

Ce n'est que dans la deuxième partie que commence le récit proprement dit : le narrateur se concentre sur le sous-lieutenant Jacoboni, un tout jeune homme, qui n'a que dix-neuf ans. Le jeune officier est retrouvé par son supérieur allongé dans l'herbe, grièvement blessé au ventre par une grenade :

La granata era caduta a qualche passo dal povero Jacoboni [...] quando giunsi, era disteso nell'erba sulla schiena, ansando. Mi guardava avvicinarsi a lui, e quando fui vicino mi sorrise. Non aveva che diciannove anni [...] era un povero ragazzo, ancora un bambino ; aveva un anno meno di me ; ma era più bambino di me. Eppoi, non voleva morire. [...] Vidi subito che non c'era nulla da fare. La scheggia gli aveva squarciato il ventre, gli intestini gli colavano lungo le gambe, erano quasi giunti alle ginocchia, già si spargevano intorno a lui, per terra, come un groviglio di maccheroni troppo cotti²⁹.

Le soldat est ainsi décrit comme une victime désespérée. Blessé mortellement, il respire à grand-peine (« ansando »). Son sourire (« mi sorrise ») et sa jeunesse (« Non aveva che diciannove anni ») confirment son statut de victime. De fait, le narrateur le qualifie d'enfant (« bambino »). Une relation de proximité s'établit entre le personnage de Suckert et celui de Jacoboni, tous deux étant de jeunes soldats (« aveva un anno meno di me »), mais Jacoboni se montrant encore plus fragile et impuissant que le protagoniste (à noter le comparatif « più bambino di me »). L'affirmation « non voleva morire » (« il ne voulait pas mourir ») souligne la réflexion selon laquelle les soldats de la Première Guerre mondiale étaient considérés comme de la chair à canon, à qui l'on demandait de sacrifier leur vie au nom de leur nation³⁰.

Le personnage de Suckert, se rapprochant du blessé, comprend tout de suite qu'il n'y a plus rien à faire : c'est une blessure mortelle au ventre (« La scheggia gli aveva squarciato il ventre » dont les sons durs « sch » « sq » intensifient la violence de l'arme, soulignant la déchirure des organes)³¹. La description de la blessure est

²⁸ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, *op.cit.*, p. 110. « la peur de mourir et la peur de tuer ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, *op.cit.*, p. 94.

²⁹ *Ibid.*, p. 111-112. « La grenade était tombée à quelques pas du pauvre Jacoboni [...] lorsque j'arrivai, Jacoboni était couché sur le dos dans l'herbe et il haletait. Il me regardait m'approcher et, lorsque je fus tout près, il me sourit. Il avait dix-neuf ans à peine [...] le pauvre Jacoboni qui était un pauvre garçon, encore un enfant ; il n'avait qu'un an de moins que moi ; mais il était plus enfant que moi. Et puis, il ne voulait pas mourir. [...] Très vite, je compris qu'il n'y avait plus rien à faire. L'éclat lui avait lacéré le ventre, les intestins coulaient le long de ses jambes, ils étaient arrivés presque aux genoux et ils se répandaient déjà par terre autour de lui comme un entortillement de macaronis trop cuits ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 95-96.

³⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

³¹ Il est important de remarquer que la blessure ainsi que la mort de Nazzareno Jacoboni ressemblent à celles d'un jeune soldat américain évoquées dans le chapitre « Il vento nero » (« Le vent noir ») du roman *La Pelle* (1949) de Curzio Malaparte. Le narrateur-personnage y retrouve le soldat gravement blessé au ventre à cause d'une mine pendant le siège de l'abbaye de Monte Cassino en 1944. Il le décrit

emblématique : les intestins du jeune soldat sortis de son ventre, dégoulinant le long de ses jambes jusqu'à ses genoux, touchent finalement le sol, s'étalant comme un enchevêtrement de pâtes trop cuites. La comparaison triviale entre les intestins du malheureux et un aliment lui-même dévalorisé (« maccheroni » usage familial et populaire pour désigner un type de pâtes) suscite le sentiment d'« abjection » étudié et mis en lumière par Julia Kristeva³². Cela est mis en exergue par l'opposition entre l'horrible liquidité des organes et la rudesse des sons au niveau du comparant (« *groviglio di maccheroni troppo cotti*³³ »). S'il parvient à imaginer une telle blessure, le lecteur éprouve un sentiment de dégoût, mais il est en même temps touché par cette image et comprend le sort et l'agonie douloureuse réservée au blessé. Cette image, dans son horrible vulgarité, tendrait donc à sensibiliser le lecteur et à le faire compatir au sort du soldat, présentant donc une fonction éthique. L'évocation de la terrible blessure est si insoutenable que le narrateur semble se détourner – du moins en détourne le lecteur – et nous peint le décor qui fait de fond à la scène. Autour de lui, de Jacoboni ainsi que des hommes restés auprès de leur officier, des cadavres de soldats allemands et italiens sont éparpillés dans les bois et les prairies³⁴. C'est un paysage de mort qui domine et qui touche autant les camarades que les ennemis.

Les soldats italiens, réalisant que Jacoboni est condamné, commencent à s'éloigner³⁵. Le narrateur est sur le point de les imiter, lorsque le blessé le supplie de rester auprès de lui (« Non te ne andare³⁶ »). L'injonctif peut sembler ici atténué par l'usage de l'infinitif, devenant plus un appel à la conscience qu'un ordre (« tu ne dois pas me laisser seul »). C'est ainsi que le comprend le narrateur. Il s'assoit à côté du blessé, rappelle les soldats qui s'éloignent, utilisant, lui, l'impératif : « Non ve ne

ainsi : « [...] Era un giovane biondo, esile, quasi un ragazzo [...]. Da un enorme squarcio al ventre gli intestini gli colavano lentamente giù per le gambe, aggrovigliandosi fra le ginocchia in un grosso nodo bluastro ». Ce jeune combattant, tout comme Jacoboni, est blessé au ventre et ses intestins dégoulinent aux jambes, créant un nœud. L'allitération de la lettre palatale « g » intensifie la sensation de douleur. Le personnage de Malaparte, se rendant compte qu'il n'y a aucun espoir de vie pour le soldat, veut au moins lui épargner ses souffrances. Il décide alors, en exhortant aussi les autres soldats, de le distraire, en le faisant rire, afin qu'il ait une mort la moins atroce possible. Malaparte, Curzio. *La Pelle*, op.cit., p. 176. « C'était un jeune homme frêle et blond, presque un enfant [...]. D'une énorme déchirure du ventre ses intestins coulaient lentement sur ses jambes, s'entortillant entre ses genoux en un gros nœud bleuâtre ». Malaparte, Curzio, *La peau*, op.cit., p. 226.

³² Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

³³ Je souligne.

³⁴ Cf. Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 112 ; Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, op.cit., p. 96.

³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 113 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 97.

³⁶ *Ibid.* « – Ne t'en va pas ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 97.

andate. Non lasciatelo solo³⁷ ». Ils s'assoient alors tous autour du soldat mourant³⁸. Cette scène réveille un sentiment de camaraderie ainsi qu'un partage commun de la douleur. Cette analepse est suivie d'une réflexion antimilitariste contre le patriotisme et « la gloire aux armées » qui, trente ans après, fait écho à certains développements de *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923)³⁹. Le narrateur cesse de décrire les souffrances du jeune soldat pour présenter de nouveaux personnages qui vont jouer un rôle dans le dénouement de la mort de Jacoboni et qui trahissent par un cri leur présence à quelques dizaines de mètres du groupe de soldats italiens. Ces nouveaux personnages sont trois prostituées (« Erano tre ragazze venute a piedi da Epernay, tre prostitute, tutte giovani, *allegre, coraggiose*⁴⁰ »). Le narrateur qui les découvre par l'entremise du sergent Rossi les caractérise d'emblée de manière plutôt positive et n'insiste pas sur l'incongruité de leur présence à deux pas des premières lignes. Au contraire le narrateur en fait presque des « sœurs de combat ». Dans cette scène, il associe les prostituées aux soldats, lui compris bien sûr, dans une réplique amère : (« Siamo tutti un branco di puttane⁴¹ »). Le narrateur fait allusion non seulement à leurs péchés (pour les prostituées, la luxure, pour les soldats, la violence), mais souligne ainsi une communauté de destin : l'indignité, l'humiliation, l'impossibilité d'un retour à « la vie civile » et la condamnation à une mort quasi inéluctable : (« Volete andare a casa, eh ? Anche noi vogliamo andare a casa ! *Eppure ci tocca morir qui*⁴² »). L'instant suivant, les soldats, traumatisés et déshumanisés par la guerre, se mettent à uriner sur les femmes avec haine et rage⁴³. Évoquant de nouveau un sentiment d'abjection, le narrateur montre les effets négatifs de la guerre qui a perturbé l'esprit et le comportement de ces hommes⁴⁴. Reprenant des propos tenus dans *Viva Caporetto !*, le narrateur accuse donc violemment les forces qui incitent à la guerre, le désir de gloire, le service de la patrie, les ambitions des généraux, d'avoir

³⁷ *Ibid.* « – Ne partez pas, dis-je aux soldats. Ne le laissez pas seul ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 97.

³⁸ *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.).

³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 114-121 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 98-104. Pour approfondir cf. mon chapitre 5.1 Le double visage du sacrifice dans *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923) de Curzio Malaparte.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114. Je souligne. « trois filles venues d'Épernay à pied, trois prostituées, toutes trois jeunes, gaies, courageuses ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 98.

⁴¹ *Ibid.*, p. 117. « – Nous sommes tous une bande de putains ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 101.

⁴² *Ibid.* Je souligne. « Vous voulez rentrer chez vous, hein ? Nous aussi, on voudrait rentrer ! Mais on devra mourir ici ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 118. *Ibid.* (trad. fr.). Cf. De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 124.

⁴⁴ Cf. Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 118 ; Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, op.cit., p. 101 ; Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit., p. 9-19.

envoyé les soldats à la mort : « Non è colpa dei soldati se i generali [...] gridano loro : *Taisez-vous !* ; non è colpa loro se son considerati non come uomini, ma come soldati, non esseri umani, ma povere bestie destinate a morire per [...] [la] gloria, [la] patria [...]»⁴⁵ ». Toute la responsabilité de cette déshumanisation est rejetée sur les généraux et la nation, les soldats restant innocents (à noter le parallélisme « Non è colpa dei soldati », « non è colpa loro »). Les combattants sont présentés par le narrateur tels que déshumanisés. On remarque le nouveau parallélisme « non come uomini, ma come soldati » ; « non essere umani, ma povere bestie » qui équivaut à faire des « soldats », non des héros, mais de « pauvres bêtes ». On leur a ôté la « parole » en leur intimant à tout moment cet ordre exprimé en français (« *Taisez-vous* ») et on les a privés de la capacité d'émettre un autre choix que celui qui leur a été imposé. Les soldats ne sont que de la chair à canon qui se plie à la volonté de leur nation et de ceux qui la gouvernent. Le narrateur fait état ainsi dans ce passage, comme l'affirme à juste titre Maria Pia De Paulis, de « la double blessure : celle du front italien et celle de la bataille de Bligny, en une sorte de testament et de bilan global du traumatisme de la Grande Guerre⁴⁶ ». Cette longue anamnèse, soulignant l'aversion pour le nationalisme, révèle également comment la mort de Jacoboni contient un aveu proche de l'indicible. Le narrateur voudrait ne pas dire, mais la volonté de confession est la plus forte. Il finit par reprendre son récit là où il l'avait interrompu. On observe cependant une variante significative : la demande d'une aide (que le malheureux soldat Jacoboni doit savoir vaine) est précédée d'un sourire :

Il povero Jacoboni era disteso sull'erba ; a un tratto mi sorrise. [...] « Non ne posso più, aiutatemi », disse Jacoboni. Eravamo tutti seduti sull'erba, intorno a lui, guardandolo. Non c'era nulla da fare. Il povero Jacoboni cominciò a lamentarsi, dolcemente. Aveva un viso magro e triste di bambino. Sul roseo mattino del suo volto scendeva a poco a poco l'ombra grigia della sua sera. [...] Ma il viso di Jacoboni a poco a poco si spegneva, un'ombra grigia scendeva lentamente su quel povero viso di bambino da un remoto empireo, pieno di luce abbagliante e delicata. « Ammazzatemi, non ne posso più », disse a un tratto il povero Jacoboni. [...] Soffriva come una bestia ferita, in silenzio, guardandoci fissi. « Ammazzatemi », disse, « abbiate pietà di me. » [...] Tutti tacevamo, e dentro ciascuno di noi qualcosa si muoveva, qualcosa nasceva. Non potevamo far nulla, non c'era nulla da fare, per impedir che soffrisse. Così quando udimmo levarsi nel bosco, là davanti a noi, le voci rauche dei Tedeschi, in fondo al bosco, e cominciammo a udire il toctoctoc delle mitragliatrici, i tonfi delle bombe a mano, avemmo tutti un respiro di sollievo. Era ricominciato l'attacco. [...] Il povero Nazzareno Jacoboni era ancora là,

⁴⁵ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 119. « Ce n'est pas la faute des soldats si les généraux [...] leur crie[nt] : « *Taisez-vous !* ». Ce n'est pas leur faute s'ils sont considérés comme des soldats et non comme des hommes ; non pas comme des êtres humains, mais comme de malheureuses bêtes destinées à mourir pour [...] la gloire, [...] la patrie [...] ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, op.cit., p. 102.

⁴⁶ De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 122. Ma traduction.

disteso nell'erba, e quando ci avvicinammo ci sorrise : ma era ormai un sorriso stanco nel viso stretto come un pugno⁴⁷.

Le sourire est adressé au narrateur, la demande d'aide, au contraire, est collective. Il s'agit à la fois d'une prière et d'une demande pour que le combattant blessé cesse de souffrir. Ce sentiment de fraternité qui unit tous les combattants est souligné à la fois par le sujet collectif (« nous ») et par l'indéfini (« tutti »). Aucune force ne peut cependant empêcher la mort du pauvre Jacoboni. Il n'y a rien à faire, et cette impuissance se trouve redoublée : elle est ressentie par le blessé (« Non ne posso più ») et par les « assistants » (« intorno a lui, guardandolo. Non c'era nulla da fare »). Si le narrateur ne s'était pas attardé sur le sourire qui, tout à l'heure, avait salué son arrivée, il l'observe maintenant attentivement, en fait un portrait douloureux.

La caractérisation du soldat met de nouveau en lumière son statut de victime sacrifiée. Le narrateur évoque sa douceur (« dolcemente »), sa jeunesse (« bambino »), sa tristesse et sa maigreur (« viso magro e triste »). La répétition de l'adjectif « povero » (« pauvre ») révèle la compassion du narrateur-personnage devant ce corps martyrisé. En outre, par une métaphore qui joue sur la dichotomie entre le jour et le soir, le narrateur nous fait comprendre l'approche de la mort. Sur le visage du jeune homme, rose comme le matin (« sul roseo mattino del suo volto »), s'apprête à se poser l'ombre grise de la mort, associée au soir (« l'ombra grigia della sua sera »). Bien que le soldat soit proche de la mort, une nouvelle fois associée à une ombre grise (« un'ombra grigia »), une lumière éblouissante et délicate (« abbagliante e delicata ») éclaire son visage d'enfant impuissant (« povero viso di bambino »). Cette lumière, aux deux qualités qui font oxymore, étant à la fois « éblouissante et délicate », semble évoquer une lumière divine, puisqu'elle vient de l'Empyrée (« remoto empireo »). Selon la théologie catholique médiévale, le ciel de l'Empyrée (« empireo ») est le plus

⁴⁷ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, *op.cit.*, p. 121-123. « Le pauvre Jacoboni était étendu dans l'herbe ; soudain il me sourit. [...] « Je n'en peux plus, aidez-moi », dit Jacoboni. Nous étions tous autour de lui, assis dans l'herbe et nous le regardions. Il n'y avait rien à faire. Le pauvre Jacoboni se mit à gémir, doucement. Il avait un visage d'enfant, maigre et triste. Sur le matin rosé de ce visage, peu à peu l'ombre grise du soir descendait. [...] Le visage de Jacoboni s'éloignait peu à peu. Une ombre grise descendait lentement sur ce pauvre visage d'enfant, venu d'un lointain empire plein de lumières éblouissantes et délicates : « Tuez-moi, je n'en peux plus », dit soudain le pauvre garçon. [...] Il souffrait comme une bête blessée, en silence, tout en nous regardant fixement. « Tuez-moi, dit-il. Ayez pitié de moi. » [...] Tous nous nous taisions et chacun de nous sentait bouger quelque chose au fond de lui, quelque chose qui était en train de naître. Nous ne pouvions rien faire, il n'y avait rien à faire pour l'empêcher de souffrir. Aussi, lorsque nous entendîmes les voix rauques des Allemands se lever dans les bois, là devant nous, tout au fond du bois, et que nous reconnûmes le toc-toc-toc des mitrailleuses, le bruit de chute des grenades, nous poussâmes tous un soupir de soulagement. L'attaque avait recommencé. [...] Le pauvre Nazzareno Jacoboni était encore là, étendu dans l'herbe, et lorsque nous nous approchâmes, il nous sourit : mais c'était maintenant un sourire très las dans un visage qui n'était pas plus gros que le poing ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, *op.cit.*, p. 104-106.

haut des cieux, le lieu de la présence physique de Dieu, où résident les anges et les âmes accueillies au Paradis⁴⁸. Le soldat prend ici les traits d'un martyr, parce qu'il n'est pas seulement une victime sans défense, mais semble jouir du salut de son âme. Ce statut est également réitéré par la comparaison avec un animal blessé (« come una bestia ferita »). Il est également probable d'ailleurs que la dimension métaphysique de la lumière de l'Empyrée soit un écho de la *Divine Comédie* de Dante, où elle joue un rôle essentiel⁴⁹. Le recours à l'intertexte dantesque n'élève cependant pas la mort du combattant au rang de « sacrifice sacré » tel que pouvait la présenter la propagande lors de la Première Guerre mondiale⁵⁰. Le décès est dénoncé par le narrateur comme injuste et insensé⁵¹. En ce sens, seul le statut de victime du soldat est mis en lumière, assumant l'écriture un élan métaphysique qui garantirait la mémoire éternelle du soldat.

Les souffrances de Jacoboni deviennent de plus en plus insupportables. Il supplie alors ses compagnons de le tuer, implorant leur pitié. La violence de la guerre continue en ce moment de recueillement et de deuil. Le narrateur-personnage et les autres soldats entendent les mitrailleuses, le bruit des bombes et les pas lourds des Allemands qui avancent dans le bois. La prière de Jacoboni éveille chez les soldats et dans le personnage de Malaparte un sentiment de compassion mais aussi d'impuissance, puisqu'ils ne peuvent lui épargner l'agonie de la mort (« dentro ciascuno di noi qualcosa si muoveva, qualcosa nasceva »). Le bruit connu des armes et la violence des ennemis rassurent (« avemmo tutti un respiro di sollievo ») les soldats habitués à celle des armes mécaniques (à noter les onomatopées « toctoctoc delle mitragliatrici », « tonfi delle bombe a mano ») qui sont devenues leur quotidien⁵². Pourtant, le bruit des armes distrait les soldats quelques instants, les éloignant tant de la vision de l'agonie de Jacoboni que du choix difficile à prendre dans cette situation. À l'orée de la mort du jeune combattant, une expression de fatigue (« sorriso stanco ») peint son visage altéré par la souffrance, soulignée par la comparaison « nel viso stretto come un pugno ». Le poing serré ne symbolise pas ici une image de violence, mais se

⁴⁸ Pour approfondir voir Iribarren, Isabel. 2017. « L'Empyrée et ses habitants au Moyen Âge ». Dans : *Revue des sciences religieuses*. Vol. 91. No. 2, p. 181-192.

⁴⁹ Pour approfondir voir Gagliardi, Mauro. 2011. « La luce nell'Empireo dantesco ». Dans : *Alpha Omega*. Vol. 14. No. 1, p. 87-104.

⁵⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁵¹ Cf. *Ibid.*

⁵² Cf. les théories de Mecke dans mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre. Je souligne.

réfère plutôt à l'agonie qui réduit le visage et le referme. Ce supplice ressemble à une « passion ». Cela est confirmé par la dénomination du combattant tel que : « Il povero Nazzareno Jacoboni ». Son prénom, Nazzareno, prend ici une valeur symbolique. Le Nazaréen, est en effet la dénomination par laquelle Jésus-Christ est désigné dans les Evangiles (Matthieu 26, 71 ; Marc 1, 24 ; Luc 4, 34 ; Jean, 1, 45). Le soldat blessé à mort assume ainsi la dimension d'une figure christique⁵³. Cette mort, cependant, doit être conçue comme un sacrifice laïc. Ses souffrances renvoient, certes, au sacrifice du Christ, mais la mort de Jacoboni n'apporte pas le rachat des âmes ni ne garantit le salut de l'humanité. Jacoboni n'est donc pas présenté comme un « soldat-Christ » tel que la propagande belliciste de la Première Guerre mondiale l'a propagé⁵⁴. Jacoboni, le « condamné à mourir », ne demande d'ailleurs pas qu'on le sauve, mais qu'on l'achève, afin de l'empêcher de souffrir. Son regard s'arrête sur le narrateur, son supérieur hiérarchique, le seul vrai « responsable » et en capacité de prendre une décision. Le « vous » cède alors sa place au « tu » :

Il povero Jacoboni mi guardava fisso [...], pareva che aspettasse qualcosa da me, e io non sapevo che cosa, ma sentivo che a poco a poco un'idea nuova si formava dentro di me, e dentro gli altri tutti. « Non ne posso più », disse Jacoboni, « ammazzami. » [...] Tutti mi guardavano fissi, e io non mi accorgevo di quel che facevo, sentivo le mie mani muoversi, ma non sapevo che cosa stessero facendo, finché mi trovai in piedi, e vidi i soldati che mi guardavano di sotto in su, e Jacoboni che mi sorrideva in modo strano, ed io sentivo qualcosa di freddo, di liscio, nelle mani. E finalmente mi accorsi di essere in piedi, con un fucile in mano. Chiusi gli occhi, e sparai. Sparai a occhi chiusi, un colpo dietro l'altro. [...] Io mi voltai senza aprir gli occhi, mossi qualche passo, col fucile in mano, quando udii una voce rauca gridare : « Assassino! Assassino! »⁵⁵.

Il s'agit d'une demande d'euthanasie de la part du soldat qui ne supporte plus ses souffrances. D'assister à ce martyre a éveillé l'intériorité des soldats ainsi que celle du narrateur (à noter le parallélisme « dentro di me » ; « dentro gli altri tutti »). Émus, tous les présents commencent à réfléchir à la manière d'agir dans cette situation particulière (« un'idea nuova »). Le narrateur se trouve confronté à un dilemme éthique différent de celui étudié par Tavaglione, qui concerne le meurtre de l'ennemi en temps

⁵³ *La Bible, op.cit.*, p. 44, 49, 85, 125.

⁵⁴ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁵⁵ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia, op.cit.*, p. 124-126. « Le pauvre Jacoboni me regardait fixement [...], il semblait qu'il attendît de moi quelque chose. Je ne savais pas quoi, mais je sentais qu'une idée nouvelle se formait peu à peu en moi, et chez les autres. « Je n'en peux plus, dit Jacoboni, tuez-moi. » [...] Je sentais mes mains qui remuaient mais je ne savais pas ce qu'elles faisaient, jusqu'au moment où je me retrouvai debout. Les soldats me regardaient de bas en haut et Jacoboni me souriait d'une étrange façon et moi je sentais dans mes mains quelque chose de froid et de lisse. Je m'aperçus enfin que j'étais debout, le fusil à la main. Les yeux fermés, je tirai. Je tirai les yeux fermés, un coup puis un autre. [...] Sans ouvrir les yeux, je me retournai, fis quelques pas le fusil à la main quand j'entendis un cri rauque : « Assassin ! Assassin ! ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri, op.cit.*, p. 107-108.

de guerre comme dans le cas du récit *J'ai tué* de Blaise Cendrars⁵⁶. Bien qu'ici aussi le narrateur ne respecte pas le cinquième commandement du Décalogue « tu ne tueras point⁵⁷ » (Exode 20, 13 ; Deutéronome 5, 17), il accepte la demande d'euthanasie du soldat mortellement blessé (« « Non ne posso più » », disse Jacoboni, « « ammazzami. » »). Maria Pia De Paulis affirme que, dans ce cas, « tuer rendrait paradoxalement la vie passée à la guerre digne d'être vécue⁵⁸ ».

Le narrateur insiste sur le fait qu'il agit automatiquement, sans comprendre ce qu'il fait (« non mi accorgevo di quel che facevo, sentivo le mie mani muoversi, ma non sapevo che cosa stessero facendo »), et tire sur Jacoboni. Sa conscience se dissocie de l'acte de tuer, car ce sont ses mains qui bougent, sans qu'il puisse les contrôler. L'arme est également décrite de manière négative, comme un élément froid et lisse (« qualcosa di freddo, di liscio »), quelque chose d'étranger. L'acte de se lever (« finché mi trovai in piedi » ; « E finalmente mi accorsi di essere in piedi ») et de tenir le fusil se fait également de manière presque inconsciente. L'arme est d'ailleurs désignée par un article indéterminé (« un fucile »), non défini, ce qui souligne une fois de plus la distance prise par rapport à l'acte violent qui vient d'être commis. Ce n'est pas « mon » fusil. Serait-ce le fusil d'un des soldats ? La mise à mort semble ainsi collective comme le suggère le redoublement de l'expression « les soldats me regardaient fixement », « les soldats me regardaient de bas en haut », spectateurs attentifs et complices du geste d'euthanasie accompli par le supérieur. En outre, le narrateur-personnage, en fermant les yeux, montre qu'il se refuse à entériner son geste et qu'il ne veut pas le voir ni s'en souvenir. Cela est montré emblématiquement par le chiasme (« Chiusi gli occhi, e sparai. Sparai a occhi chiusi »). Il se retourne ainsi sans regarder le cadavre de son ami et entend une voix qui l'accuse d'être un meurtrier (« « Assassino ! Assassino ! » »). Les allitérations sifflantes en « s » cinglent comme quatre coups de fouet. En outre, le ton dur et étouffé de la voix (« voce rauca ») qui prononce cette accusation révèle le sentiment indélébile de culpabilité du protagoniste d'avoir tué à la guerre.

En réalité, l'origine de la voix est identifiée plus tard par le narrateur. Il s'agit d'une voix féminine, celle d'une mère, d'une sœur ou d'une femme aimée (« [...] la

⁵⁶ Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

⁵⁷ Cf. *La Bible*, op.cit., p. 85, 205.

⁵⁸ De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 129. Ma traduction.

voce di una sorella, di una madre, di un'amante [...]»⁵⁹). C'est en fait la voix d'une des trois prostituées qui ont assisté à la scène. Cette voix fait probablement écho à celle de la Madeleine biblique (Matthieu 27, 56-61 ; Marc 15, 40-47 ; Jean 19, 25), soit la « pénitente »⁶⁰. Celle-ci, après avoir prononcé l'accusation contre le narrateur, prise de pitié, le pardonne. La réinterprétation biblique est ici intéressante : le narrateur-personnage étant un pécheur, il ne représente pas la figure du Christ, mais puisqu'il a épargné la souffrance à son camarade, il est pardonné par l'une de ses semblables, elle-même pécheresse. Dans ce sens, l'homme doit assumer sa « faute » qui le poursuivra jusqu'à la mort, il est seul responsable de son mal et il n'y a pas de possibilité de rédemption divine. Le narrateur pleure devant la prostituée et ce pleur devient cathartique. Ces larmes ainsi que la catharsis suggéreraient la réélaboration du traumatisme qui deviendrait ainsi une régression utérine, un retour à la mère⁶¹. Le rôle final joué par la prostituée renvoie à son évocation et à celle de ses deux compagnes dans la première partie du récit, bouclant ainsi la boucle de l'histoire de la mort de Jacoboni et proposant une vision cyclique de la mémoire traumatique, où les souvenirs et les obsessions reviennent sans cesse. Cette dernière scène sert également de transition avec la dernière partie du récit, où reprend le dialogue avec la mère du narrateur-personnage, où les larmes et la figure maternelle sont reprises.

Dans la quatrième partie du récit, à travers une prolepse, le narrateur-personnage se retrouve dans la chambre de sa mère malade. Il pleure en repensant au meurtre de Jacoboni. Sa mère se réveille, le voit pleurer et l'invite à se souvenir du meurtre. La voix de la mère agit sur le protagoniste traumatisé comme une voix de conscience.

– Forse era vero – dissi, – forse ero un assassino. – Quando hai sparato, – disse mia madre, a occhi chiusi, – non hai sparato sul povero Jacoboni. Non è vero che non hai sparato sul povero Jacoboni ? – Sì, – dissi, – ho sparato sul povero Jacoboni. – No, – disse mia madre, – cerca di rammentarti. Eri a occhi chiusi, e disteso sull'erba vedevi te stesso, non il povero Jacoboni, hai sparato su te stesso. [...] – Cerca di rammentarti, – disse mia madre, – chiudi gli occhi, come quel giorno, e cerca di rammentarti. Io chiusi gli occhi, e là,

⁵⁹ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 126. « [...] la voix d'une sœur, d'une mère, d'une amante [...] ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, op.cit., p. 108.

⁶⁰ Cf. *La Bible*, op.cit., p. 46, 75, 152 ; mon chapitre 5.2 Le mécanisme du bouc émissaire dans la nouvelle *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) de Curzio Malaparte.

⁶¹ Cf. De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 121, 123, 129. Le psychanalyste Sándor Ferenczi dans *Thalassa* expose sa théorie de la régression maternelle, où il démontre que toute vie humaine commence par la catastrophe de la naissance qui est une expulsion violente et traumatique hors du milieu originel. Le retour symbolique dans la matrice de la mère représenterait ainsi une réconciliation avec le traumatisme. Cf. Ferenczi, Sándor. 1977. *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Paris : Payot, p. 103.

davanti a me, disteso nell'erba, non vidi il povero Jacoboni : vidi me stesso disteso nell'erba col ventre squarciato. – Sì, – dissi, – ho sparato su me stesso⁶².

Dans ce dialogue, les trous de la mémoire traumatisée du protagoniste ressortent d'emblée, soulignés notamment par la réitération de l'adverbe « forse » (« peut-être »). La réalité de son acte est mise en doute. Le protagoniste ne sait plus vraiment s'il a tué son compagnon de combat ou s'il s'est tué lui-même. Les expressions répétées par la mère « non hai sparato » (« tu n'as pas tiré ») et « cerca di rammentarti » (« essaie de te rappeler ») révèlent la fragilité de la mémoire du narrateur-personnage traumatisé. La mère, en tant que voix de la conscience, l'aide à comprendre qu'il ne s'agit pas d'un véritable meurtre, mais que celui-ci revêt une valeur symbolique. Le protagoniste, en tant que survivant, se serait « tué » pendant la guerre pour tenter d'oublier les atrocités qu'il y a vécues. Il aurait voulu tuer la partie mauvaise de lui-même celle qui a tué à la guerre et qui a dû exercer la violence. Cette image symbolique est rendue stylistiquement de nouveau par les parallélismes (« non vidi il povero Jacoboni », « vidi me stesso », « ho sparato sul povero Jacoboni », « ho sparato su me stesso ») et la réitération de « me stesso » (« moi-même »). Jacoboni devient ainsi un double du narrateur-personnage. Il exerce la fonction d'un miroir, car son visage et son corps se superposent à ceux du narrateur. La question du meurtre renvoie à un sentiment récurrent chez les survivants de guerre, qui les fait percevoir que la mort de l'Autre est comparable à une « mort de soi » car, comme le soutient à juste titre Carine Trevisan, le survivant s'identifie au disparu⁶³. Elle explique notamment que « l'accent porté sur le hasard de la survie entraîne parfois l'étrange conviction que l'on a survécu à la place d'un autre, ou qu'il fallait, selon une loi aveugle, que l'un meure pour que l'autre vive⁶⁴ ». Or, le symbolisme qui émerge du dialogue entre la mère et le protagoniste se rapproche de la conception d'Elias Canetti selon laquelle « le survivant se percevait comme le meurtrier virtuel de ceux auxquels il a survécu⁶⁵ ». Il s'agirait d'un combat métaphorique où le soi tue l'Autre⁶⁶. Le récit du meurtre de l'aspirant Jacoboni devient

⁶² Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 127-128. « – C'était peut-être la vérité, dis-je ; j'étais peut-être un assassin. – Lorsque tu as tiré, dit ma mère les yeux fermés, tu n'as pas tiré sur le pauvre Jacoboni. N'est-ce pas ? Tu n'as pas tiré sur lui ? – Oui, dis-je, j'ai tiré sur le pauvre Jacoboni. – Non, dit ma mère, essaie de te rappeler. Tu avais les yeux fermés et c'est toi que tu voyais, couché dans l'herbe. Ce n'était pas le pauvre Jacoboni : c'est sur toi-même que tu as tiré. [...] – Essaie de te rappeler, dit ma mère. Ferme les yeux comme ce jour-là et essaie de te rappeler. Je fermai les yeux et devant moi, couché dans l'herbe, je ne vis pas le pauvre Jacoboni, mais bien moi-même, le ventre déchiqueté. – Oui, dis-je, j'ai tiré sur moi-même ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, op.cit., p. 109-110.

⁶³ Trevisan, Carine, op.cit., p. 138.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.* Cf. Canetti, Elias. 1966. *Masse et puissance*. Paris : Gallimard, p. 241.

⁶⁶ *Ibid.*

ainsi un récit symbolique qui met en scène le sentiment de culpabilité permanent des survivants ainsi que leurs traumatismes et la difficulté de s'en souvenir exactement et de les traiter⁶⁷. Le protagoniste se voit lui aussi blessé au ventre comme Jacoboni (« vidi me stesso disteso nell'erba col ventre squarciato »), ce qui confère au souvenir de la guerre un caractère de blessure corporelle et psychique.

Cette confession a une fonction thérapeutique pour le protagoniste qui tente de traiter le traumatisme, mais elle présente également une fonction éthique, puisque la mère, en tant qu'auditrice, comprend que les survivants de la Première Guerre mondiale n'ont jamais pu oublier les horreurs qu'ils ont vécues : « Per un uomo che ha fatto la guerra, tutta la sua vita non è che *uno scuro, profondo, inconscio ricordo della guerra*, e dei suoi *orrori* [...] »⁶⁸. Sa mère réalise pour la première fois que les hommes qui ont fait la guerre avaient tué, fait souffrir les autres, et que jamais ils n'avaient pu oublier la guerre et la culpabilité de tuer quelqu'un : « È colpa della guerra, se per tutta la vita siamo stati *ossessionati dall'idea di ammazzare qualcuno* »⁶⁹. Cette confession sensibilise évidemment la mère à l'atrocité de la guerre.

En conclusion, ce récit met en lumière le profond sentiment de culpabilité qui habite le narrateur-personnage, partagé entre le poids d'avoir tué et celui d'avoir survécu à la guerre. Ce témoignage littéraire traite également des traumatismes de l'écrivain, recourant à l'écriture de la mémoire traumatique dont les éléments clé sont la mémoire corporelle, l'absence de linéarité et une vision cyclique des souvenirs et des obsessions. L'écriture présente également une fonction thérapeutique qui aide

⁶⁷ Le protagoniste avoue à sa mère : « Non ho mai potuto dimenticare il povero Jacoboni. Cento volte sono stato sul punto di andare da sua madre, a Monterotondo, e di raccontarle tutto. Credi che mi avrebbe perdonato? ». Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 129. « Je n'ai jamais pu oublier le pauvre Jacoboni. Cent fois j'ai été sur le point d'aller trouver sa mère à Monterotondo et de tout lui raconter. Crois-tu qu'elle m'aurait pardonné ? ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, op.cit., p. 111. Il est intéressant de remarquer que ce sentiment de culpabilité, ainsi que la question du meurtre d'un camarade de guerre, réapparaissent dans une scène du film *Il Cristo Proibito* (1951) de Malaparte. Le personnage principal, Bruno, est un vétéran de la Seconde Guerre mondiale et, de retour dans sa ville natale, il rencontre Assunta, la mère d'un de ses camarades, qui est mort à la guerre. Elle lui demande s'il l'a tué, s'il lui a tiré une balle dans la tête pour lui épargner la douleur. Bruno admet l'avoir tué, mais Assunta, après le choc, comprend qu'il s'agissait d'une euthanasie et lui pardonne. Cf. Malaparte, Curzio. 1992 [1951]. *Il Cristo Proibito*. Martellini, Luigi (éd.). Napoli : Edizioni scientifiche Italiane, p. 165-169.

⁶⁸ Malaparte, Curzio. *Mamma Marcia*, op.cit., p. 131. Je souligne. « Pour cet homme, la vie entière n'est qu'un souvenir obscur, profond, inconscient de la guerre et de ses horreurs [...] ». Malaparte, Curzio. *Il y a quelque chose de pourri*, op.cit., p. 113.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 133. Je souligne. « C'est la faute de la guerre si, toute la vie, nous avons été poursuivis par l'idée de tuer ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 114.

l'écrivain à comprendre son traumatisme⁷⁰.

L'attention que le narrateur porte à la description de la blessure du soldat, en utilisant le sentiment d'abjection décrit par Kristeva, provoque chez le lecteur du dégoût pour la blessure et de la compassion pour la victime. Par ailleurs, la caractérisation du combattant (son sourire, sa jeunesse, sa maigreur) contribue également à susciter de l'empathie chez le lecteur envers le soldat mourant et à réfléchir au sort des disparus au front. Cette description assume alors une fonction funéraire, visant à honorer le souvenir des victimes de ce conflit⁷¹.

Dans la troisième partie du récit, le soldat prend les traits d'un martyr. Nous avons commenté la lumière de l'Empyrée et la possible identification entre Nazzareno, le Nazaréen, et Jésus-Christ. Cependant, l'esquisse d'un ravissement métaphysique et l'allusion au sacrifice du Christ sont laïcisés et ne laisse aucunement espérer un quelconque salut de l'âme du soldat. Ces références visent à souligner la souffrance du jeune combattant, à mettre en évidence son statut de victime impuissante, confirmant de nouveau la fonction mémorielle de l'écriture.

Enfin, la représentation de l'euthanasie résume le traumatisme et l'éternel sentiment de culpabilité du protagoniste. Le meurtre devient un combat métaphorique entre le soi et l'Autre, ce dernier devenant le miroir du soi. Le dialogue avec la mère vise à faire réélaborer le traumatisme vécu au survivant. Celui-ci n'a cependant pas seulement une fonction thérapeutique pour le protagoniste, mais sert à sensibiliser la mère, qui comprend enfin ce que son fils a enduré toute sa vie. Or, on pourrait ajouter que ce n'est pas seulement la mère dont l'empathie participe à la douleur, aux traumatismes et aux obsessions du survivant. Le lecteur est également impliqué dans ce témoignage littéraire. En ce sens, ce récit révèle une fonction éthique en exhortant les nouvelles générations à la paix, tout en remplissant un devoir de mémoire envers les soldats tombés durant la Première Guerre mondiale⁷².

⁷⁰ Cf. De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 121 ; Smyth, Joshua ; Helm, Rebecca. 2003. « Focused Expressive Writing as Self-help for Stress and Trauma ». Dans : *Journal of Clinical Psychology*. Vol. 59. No. 2, p. 227-235.

⁷¹ Maria Pia De Paulis définit cette fonction comme « écriture-tombeau ». De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 135. Ma traduction.

⁷² Cf. *Ibid.*

4.1.3 L'attentat de Sarajevo raconté par Blaise Cendrars – *Serajevo* (1955)

Serajevo (1955) de Blaise Cendrars est un drame radiophonique qui a été transmis à la Chaîne Nationale de la Radiodiffusion française (CNRF), dans le cadre de l'émission « Les Annales de la Violence » de Lily Siou, le 15 janvier 1955¹. En août 1955, dans la cour du Palais de la Berbie à Albi, la pièce *Serajevo* est représentée par les participants au Stage National d'expression dramatique des animateurs ruraux². Au mois d'octobre suivant, la version transmise à la CNRF est publiée dans un cahier de l'association de culture populaire *Éducation et vie rurale*³. Une nouvelle diffusion radiophonique a lieu le 3 septembre 1958⁴. En 1959, *Serajevo* est inséré avec *Gilles de Rais* (1955) et *Le Divin Arétin* (1957) dans le recueil des drames radiophoniques de Cendrars *Films sans images*⁵.

Dans les années cinquante, Cendrars revient, avec une forme d'écriture nouvelle, à la « grande cause » du déclenchement de la Première Guerre mondiale : l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand et de son épouse commis par Gavrilo Princip. Bien que Cendrars ait été un grand voyageur, l'hypothèse d'un séjour en Bosnie et à Sarajevo est exclue⁶. Il s'est cependant documenté d'un point de vue

¹ Après avoir été poète, conteur, reporter, romancier, Cendrars se consacre maintenant à un nouveau genre qui fait de lui un auteur dramatique. De 1950 à 1956, il travaille notamment pour la radio et il est secondé par Nino Frank. Cf. Cendrars, Miriam, *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 567-568.

² Une autre représentation théâtrale de *Serajevo* a eu lieu après la mort de Cendrars, en 1963. Elle a été organisée par une jeune troupe de comédiens appartenant à l'association populaire *Éducation et vie rurale*. Jacques Falguières, l'un des comédiens de la troupe, décide de publier le texte de la pièce en obtenant l'autorisation des Éditions Denoël. Il demande le dessin de couverture du livret à Jean Cocteau, un bon ami de Cendrars, en écrivant « Sarajevo » au lieu de « Serajevo ». En outre, Michel Magne, un camarade de la troupe, dont les parents connaissent l'un des participants à l'attentat – Cvetko Đ. Popović, survivant du procès – lui écrit, en lui adressant le texte de Cendrars. Popović lui répond. Dans sa lettre il ne dresse pas une critique littéraire du texte, mais le replace dans son contexte historique, avançant des critiques intéressantes. Voir Lhôte, Jean-Marie ; Pasols, Paul-Gérard. 2016. « Sarajevo : Popović lit Cendrars ». Dans : *Feuilles de route*. No. 54, p. 160-167.

³ Cf. *Éducation et vie rurale*. 1955. 13-14. « Le livre vivant ». No. 4. « Serajevo ». Revue bimestrielle publiée sous l'égide du ministère de l'éducation nationale. Paris : Impr. Chaffiotte-Ruad.

⁴ Cf. Cendrars, Blaise. 1959 [1955]. « Serajevo ». Dans : *Films sans images*. Paris : Denoël, p. 82.

⁵ Cf. *Ibid.*

⁶ Cf. Pavlović, Mihailo. 1991. « Blaise Cendrars et les Yougoslaves ». Dans : Bruera, Franca (éd.). *Quaderni del Novecento francese, op.cit.*, p. 179. Il me semble intéressant de mentionner que la réception de Cendrars en Yougoslavie a influencé plusieurs auteurs modernistes serbes, en particulier Rade Drainac. Pour approfondir cette question, je renvoie aux études suivantes : Pavlović, Mihailo. « Blaise Cendrars et les Yougoslaves », *op.cit.*, p. 149-181 ; Pavlović, Mihailo. 1994. « Blez Sandrar i Jugosloveni ». Dans : *Dva viđenja francuske književnosti XX veka*. Sremski Karlovci/Novi Sad : Izdavačka knjižara Zorana Stojanovića, p. 159-174 ; Novaković, Jelena. 2002. « Blaise Cendrars et l'avant-garde serbe ». Dans : Leroy, Claude ; Vassileva, Albena (éds.). *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*. Université Paris X, p. 147-161 ; Radeljković, Ivan. 2016. « Blaise Cendrars en ancienne Yougoslavie ». Dans : *Feuilles de route*. No. 54, p. 136-159.

historique sur l'attentat pour écrire cette pièce⁷.

Dans ce drame, on trouve vingt-sept personnages, rendant presque impossible la mise en scène théâtrale. Cependant, cette œuvre ayant été conçue comme un drame radiophonique, le nombre de protagonistes ne pose pas problème, puisque le public n'a qu'à écouter les différentes voix. La composition des personnages et la structure du drame sont néanmoins complexes. Les trente séquences du drame sont « déployées sur deux plans temporels qui alternent : 1954 et 1914⁸ ». L'année 1914 correspond aux préparatifs de l'attentat, à son exécution, au procès qui s'ensuit à Sarajevo, ainsi qu'à une évocation, en arrière-plan, de la Première Guerre mondiale⁹. Dans cet axe temporel entrent en scène « Ilitch », l'instigateur, « Grabez », « Tchabrinovitch », arrêté après une première tentative d'attentat manquée et Gavriilo « Princep », dont les deux coups de pistolet tuent l'archiduc et son épouse morganatique¹⁰. Le major « Tankovitch » et le colonel « Dimitrievitch », deux Serbes de Serbie, interviennent également en fournissant en armes les conspirateurs¹¹. On retrouve ainsi les membres du mouvement « La Jeune Bosnie » (*Mlada Bosna*), qui, dans le but de libérer la Bosnie annexée par l'Autriche en 1909, ont organisé l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand lors de sa venue à Sarajevo¹². Des membres de la maison de Habsbourg-Lorraine sont

⁷ En ce qui concerne les sources historiques, Cendrars le précise lui-même, qu'à côté de deux ouvrages traitant de l'Autriche, il s'est servi du livre d'Albert Mousset, intitulé *L'Attentat de Sarajevo : un drame historique* (1930) pour rédiger son drame radiophonique. Albert Mousset, qui fut directeur de l'Agence Havas à Belgrade et a consacré plusieurs ouvrages aux peuples des Balkans, publie dans un volume de plus de 600 pages l'intégralité des sténogrammes du procès de Sarajevo. L'introduction du présent livre fournit les informations nécessaires sur les circonstances historiques et politiques. Dans le drame de Cendrars, on remarque de nombreux *realia* qui assurent sa vraisemblance. Un autre livre que Cendrars a consulté afin de mieux décrire l'atmosphère de Sarajevo et de la Bosnie est, comme le souligne Mihailo Pavlović, *L'itinéraire de Yougoslavie* (1938) de son ami T'Serstevens. Cf. Pavlović, Mihailo. « Blaise Cendrars et les Yougoslaves », *op.cit.*, p. 174-177, 179-180 ; T'Serstevens, Albert. 1938. *L'itinéraire de Yougoslavie*. Paris : Grasset. Il faut également rappeler que ce n'est pas la première fois que Cendrars manifeste un intérêt historiographique pour les événements de la Première Guerre mondiale. Dans les années 1930, il avait entamé la rédaction d'un roman intitulé *La vie et la mort du soldat inconnu*, resté inachevé. Ce roman devait recueillir toute l'histoire du premier conflit mondial. Cf. Cendrars, Blaise. 1995. *La vie et la mort du soldat inconnu*. Cahiers Blaise Cendrars. No. 4. Paris : Champion ; Leroy, Claude. 1995. « Une journée particulière le 28 juin 1914 ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Cendrars, le boulingueur des deux rives*. Paris : Colin, p. 237.

⁸ Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 239.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 238.

¹¹ Cf. *Ibid.* ; Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 35-39.

¹² Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 238. En ce qui concerne les participants à l'attentat, on remarque la translittération du serbo-croate en français (par exemple de la « é » dans les noms de famille en « tch ») et certains noms ont subi quelques changements par exemple « Princip est devenu Princep, Grabež – Grabez, le commandant Tankosić – Tankovitch et le vieux Kranjčević – Krajevitch ». Pavlović, Mihailo. « Blaise Cendrars et les Yougoslaves », *art.cit.*, p. 176. Voir aussi la lettre de Cvetko Popović (Sarajevo le 24 juin 1964), où dans la dernière page Popović suggère les corrections des noms de famille. Cf. Lhôte, Jean-Marie ; Pasols, Paul-Gérard, *art.cit.*, p. 165.

également présents : l'archiduc François-Ferdinand, sa femme Sophie duchesse de Hohenberg (dans le drame écrit Hohenburg¹³), l'empereur François-Joseph et Othon¹⁴. L'année 1954, quarante ans après l'attentat, constitue l'autre plan temporel. On y trouve les interventions de deux récitants, qui, comme l'a justement observé Claude Leroy, remplissent une double fonction : celle de « régie » et celle de « commentaire », en questionnant le « sens » du drame¹⁵. Il s'agit par ailleurs du moment de l'écriture du drame radiophonique, ce qui crée auprès des premiers auditeurs « un effet d'actualité immédiate¹⁶ ». 1954 marque aussi le début de la guerre d'Algérie¹⁷. Ce drame s'inscrit dans une période turbulente et violente de l'Histoire. La guerre froide bat son plein, avec la guerre d'Indochine toujours en cours (1946-1954) et la guerre de Corée qui vient de prendre fin (1950-1953)¹⁸. Réfléchir aux causes et aux conséquences de la Première Guerre mondiale revient à s'interroger sur la situation sociopolitique actuelle¹⁹.

En outre, les analepses et les prolepses entre 1914 et 1954 sont assurées par les derniers survivants du procès qui ont été acquittés, puisque innocents : Franjo Sadilo et sa femme Angela (Anđela en serbo-croate), ainsi que par le chanteur à la « guzla »

¹³ Le remplacement de « Berg » par « Burg » dans le nom de famille de la duchesse prend une tournure ironique. Le terme allemand « Burg » (château fort) pourrait faire référence au titre acquis après son mariage et souligner son « arrivisme ».

¹⁴ Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 238.

¹⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cf. Ageron, Charles Robert (éd.). 2001. *La guerre d'Algérie et les Algériens : 1954 – 1962*. Actes de la table ronde organisée à Paris. 26-27 Mars 1996. Paris : Colin.

¹⁸ Cf. Fontaine, André. 1965. *Histoire de la guerre froide*. Vol. 1. De la Révolution d'Octobre à la Guerre de Corée 1917 – 1950. Paris : Fayard ; Fontaine, André. 1967. *Histoire de la guerre froide*. Vol. 2. De la Guerre de Corée à la crise des alliances : 1950 – 1967. Paris : Fayard.

¹⁹ La pièce de théâtre *Les Justes* (1949) d'Albert Camus explore des thèmes similaires à ceux de la pièce radiophonique de Cendrars, *Serajevo*. Cette pièce relate également un attentat historique : en 1905, à Moscou, un groupe de socialistes révolutionnaires a planifié l'assassinat du grand-duc Serge. Le personnage principal est Ivan Kaliayev, connu sous le nom de Yanek, qui lance une bombe et tue le grand-duc. Les socialistes-révolutionnaires sont dépeints de manière ambivalente, oscillant entre justiciers et assassins, à l'image des nationalistes de la *Mlada Bosna*. Ils se font justice eux-mêmes en suivant aveuglément leurs idéaux révolutionnaires. Un épisode de la pièce caractérise cependant Kaliayev de manière positive, puisqu'il n'a pas jeté la bombe dans la calèche du grand-duc alors que ses neveux étaient présents. Cela souligne sa bonté d'avoir épargné les enfants, les seuls êtres humains « innocents ». Cf. Camus, Albert. 1960 [1949]. *Les Justes*. Paris : Gallimard, p. 63-65, 69-70. Les thèmes clés de cette œuvre sont la violence, la terreur, le meurtre, la justice, l'amour du peuple, la lâcheté et la haine. Cf. *Ibid.*, p. 70-73, 98, 100-101, 113. Ces thèmes se retrouvent également dans *Serajevo*. Bien qu'il y ait de nombreuses différences dans la structure, l'histoire et la caractérisation des personnages entre la pièce de Camus et celle de Cendrars, on ne peut exclure que l'œuvre de Camus ait pu être une source d'inspiration. Pour approfondir la pièce de Camus cf. Erdmann, Eva. 2014. « « Nicht immer reden immer nur Wörter » : Narrationen und Ereignisse der Sprachgewalt und *Les Justes* (1949) von Albert Camus ». Dans : Hennigfeld, Ursula (éd.). *Poetiken des Terrors : Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, p. 39-51.

(*gusle* en serbo-croate) qui dialogue avec Franjo dans une *vinara*²⁰ – un bar à vin – de Sarajevo²¹. Donner une attention particulière à un personnage qui, dans l’attentat et au procès, a joué un rôle très modeste, apparaît comme un choix original²². Franjo Sadilo incarne d’une part, « une défaillance à vivre et à comprendre qu’il rumine depuis quarante ans²³ » et d’autre part représente « cette partie de l’humanité dont la devise consiste à augmenter sa nullité et à vivre enveloppée dans sa propre ignorance et ignorée des autres²⁴ ». Il alimente également la veine tragi-comique de la pièce, car il se révèle être le personnage aux traits les plus caricaturaux et grotesques.

Le drame ne se présente pas comme une chronique de l’attentat de Gavrilo Princip, mais s’inscrit dans une tonalité légendaire, comme l’avance Nino Frank dans l’avertissement de *Films sans images*²⁵. Il soutient que ces drames radiophoniques ont été conçus « aux dimensions de la légende et non de l’histoire²⁶ ». De plus, comme les pièces sont diffusées à la radio, l’auditeur n’entend que les voix, ce qui les transforme en épopées (« poésie populaire²⁷ »).

L’attentat de Sarajevo revêt ainsi une valeur symbolique, en faisant référence à la violence anthropologique²⁸. En ce sens, l’assassinat de Gavrilo Princip incarne le concept de « meurtre fondateur » de René Girard²⁹. Dans le drame de Cendrars, l’attentat est avant tout présenté comme l’élément déclencheur des conflits qui ont

²⁰ Dans sa lettre, Popović soutient qu’en Bosnie on n’emploie pas le mot « *vinara* », mais « *krěma* » ou « *birtija* ». Cf. Lhôte, Jean-Marie ; Pasols, Paul-Gérard, *art.cit.*, p. 164.

²¹ Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 239. Pour lire l’interrogatoire de Franjo Sadilo et de sa femme Anđela (audiences 15 octobre 1914) voir Mousset, Albert. 1930. *L’attentat de Sarajevo : un drame historique. Documents inédits et texte intégral des sténogrammes du procès*. Paris : Payot, p. 407-415. Le 29 octobre, ils seront l’un et l’autre acquittés du « chef de complicité pour assistance ». *Ibid.*, p. 676.

²² Cf. Pavlović, Mihailo. « Blaise Cendrars et les Yougoslaves », *art.cit.*, p. 178 ; Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 239. Popović critique Cendrars pour ce choix, affirmant : « Ce n’était pas très heureuse idée de l’auteur que de prendre pour l’interprète (*sic*) de l’attentat de Sarajevo la personne de Franjo Sadilo / et sa femme [...] Franjo Sadilo tomba par hasard dans le procès aux attentateurs (*sic*), car dans son logis, après l’attentat, Ivo Kranjčević laissa le revolver et la bombe de Vaso Čubrilović, mais il le fit à l’insu de Sadilo et sans son consentement. C’est pour cette raison que Sadilo n’était point condamné encore moins maltraité de la part des Autrichiens. Il était un bon catholique et encore meilleur sujet de François Joseph, et il nous semble drôle (*sic*) de le prendre comme un des participants de la conspiration de l’attentat ». Lhôte, Jean-Marie ; Pasols, Paul-Gérard, *art.cit.*, p. 164.

²³ Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 239.

²⁴ Pavlović, Mihailo. « Blaise Cendrars et les Yougoslaves », *art.cit.*, p. 178.

²⁵ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Jean Nazet rapproche ce drame des principes énoncés par Antonin Artaud dans le deuxième manifeste du Théâtre de la Cruauté. Cf. *Éducation et vie rurale*, *op.cit.*, p. 5-7. Je conviens avec Nazet, car dans ce drame le fait historique de l’attentat renverrait « aux principes originels de toute guerre et de toute violence » comme se propose Artaud dans son théâtre. Cf. Virmaux, Odette. 1975. *Le théâtre et son double. Antonin Artaud analyse critique*. Paris : Hatier, p. 47.

²⁹ Cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

marqué la première moitié du XX^e siècle, offrant une lecture cyclique de la violence.

La ville de Sarajevo apparaît comme un lieu maudit, où le destin met en scène les désirs, les rêves, les illusions et le geste meurtrier du nationaliste serbe Gavrilo Princip. Il est nommé ici « Princep » et revêt un rôle essentiel, se présentant comme un double du narrateur-personnage Cendrars. Dans mon analyse, je montrerai comment derrière l'attentat de Princep se cache le meurtre du narrateur-personnage Cendrars, évoqué dans le récit *J'ai tué* (1918)³⁰. Ce meurtre renvoie à la violence fondatrice, sombrant dans un constat pessimiste du mal anthropologique.

Le drame radiophonique *Sarajevo* s'ouvre sur le lien entre les deux guerres mondiales. Dans les didascalies et les répliques du récitant, il est fait référence à l'explosion de la bombe atomique, puis aux avions à réaction et à la mitrailleuse (une arme déjà largement utilisée lors de la Première Guerre mondiale)³¹. En remontant de plus d'une vingtaine d'année à partir de la bombe atomique, on évoque ainsi la guerre des tranchées entre « les tirs de position d'une ligne à l'autre³² », « l'alerte aux gaz³³ » et les fusillades. La question qui se pose dès le début du drame est la suivante : quelle est la cause qui a déclenché la Première Guerre mondiale ?

Les historiens s'accordent sur le 28 juin 1914 comme date du début de la Première Guerre mondiale, lorsque l'archiduc François-Ferdinand, héritier de la double couronne austro-hongroise, a été victime d'un attentat à Sarajevo³⁴. La visite de l'archiduc François-Ferdinand est ressentie par les nationalistes bosniaques comme une provocation pour deux raisons : l'objectif politique des manœuvres auxquelles l'archiduc vient de présider, et le jour choisi pour sa réception³⁵. Le 28 juin (le « Vidovdan ») célèbre à la fois l'anniversaire de la chute de l'Empire serbe médiéval à la bataille de Kosovo (1389) et la fin victorieuse des guerres balkaniques³⁶. Pour les Serbes, cette commémoration, tout à la fois tragique et glorieuse, apparaît comme une

³⁰ Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

³¹ On trouve des références à la bombe atomique et à la Seconde guerre mondiale également dans *L'Homme Foudroyé* (1945), *La Main Coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) et le *Lotissement du ciel* (1949) de Blaise Cendrars.

³² Cendrars, Blaise. « Sarajevo », *op.cit.*, p. 13.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 129-130 ; Albertini, Luigi. 1943. *Le origini della guerra del 1914*. Vol. 2. Milano : Fratelli Bocca, p. 38.

³⁵ Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 8.

³⁶ *Ibid.*

date sacrée³⁷. Cet attentat a ainsi joué le rôle de préface et de prétexte au premier conflit mondial³⁸ :

LE RÉCITANT

Deux coups de pistolet, le 28 juin 1914, à Serajevo : tout est venu de là, de ces deux coups qui ont tué, voilà quarante ans, l'archiduc héritier de l'Empire Austro-Hongrois et son épouse, — tout est venu de là et ce n'est pas encore fini. [...] Serajevo, ville inerte, traversée par le Miliatzka, le torrent qui descend des montagnes, et dont l'eau qui a passé sous les ponts, depuis quarante ans, a eu le temps de tout oublier. Qui se souvient encore de l'attentat ? Peut-être deux des derniers survivants du procès : les Sadilo, — lui, Franjo, 80 ans, elle, Angela, 71 ans ; et la belle-sœur idiote, qui sortait à peine de l'adolescence, quand on a claqué sèchement les deux coups de pistolet de Gavrilo Princep...³⁹

Le récitant suggère que depuis l'attentat, la violence n'a fait qu'augmenter et n'a pas encore atteint son terme. Cela est souligné par la réitération du parallélisme « tout est venu de là » et de l'expression « ce n'est pas encore fini ». Dans ce drame on constate notamment la répétition courante de certaines formules, qui contribuent à lui donner une tonalité mythique⁴⁰.

La ville de Sarajevo est désignée comme « inerte », symbolisant le fait que depuis l'attentat, l'histoire n'aurait pas changé puisqu'elle n'aurait fait que se répéter. L'image de l'eau du torrent Miliatzka qui coule sous le pont, tout comme le temps, souligne l'oubli du passé par la société. Cette première séquence esquisse une réflexion sur les questions de l'oubli, de la mémoire et du refus de savoir, qui seront approfondies au cours de l'analyse.

Seules deux personnes semblent encore se souvenir de ce jour de fin juin. Ce sont deux survivants que l'Histoire a ignorés et qui, dans ce drame, deviennent des personnages principaux. Il s'agit de Franjo et Angela Sadilo, qui, dans le contexte de cet événement historique, furent accusés d'avoir apporté leur concours à l'attentat après son exécution, en dissimulant bombes et revolvers dans leur domicile plutôt que de les remettre aux autorités chargées de traquer les coupables⁴¹. Le personnage de Franjo Sadilo présente des traits grotesques : âgé de 80 ans, il passe son temps à s'enivrer dans une *vinara* de Sarajevo, dans laquelle il est la curiosité des touristes qui lui demandent de raconter l'attentat de Princip. En réalité, il ne joue pas vraiment le rôle de témoin, car au moment de l'assassinat, il était allé acheter des concombres au

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 14.

⁴⁰ Pierre Brunel, dans *Mythocritique*, soutient que le récit mythique se caractérise par la répétition, en raison de son origine orale. Voir Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théories et parcours*. Paris : Presses Universitaires de France.

⁴¹ Cf. Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 15.

marché. Le détail des concombres n'est pas attesté historiquement et a été probablement ajouté afin de ridiculiser le personnage. Franjo joue néanmoins son rôle à la perfection. Ayant mémorisé ses répliques, il répète l'histoire de l'attentat comme « une leçon » (on remarque une certaine ironie). Il adopte un ton légendaire et mystérieux, souligné par l'isotopie de la malchance et de la superstition :

FRANJO

Tu veux rire, femme ! Tout le monde sait que c'est l'archiduc d'Autriche-Hongrie et sa dame qui ont été tués à bout portant au coin de la rue François-Joseph et des quais ! (*Comme récitant une leçon.*) Ils se trouvaient dans l'automobile du comte Harrach. Cette voiture portait malheur à tous ceux qui montaient dedans. La nuit d'avant, dans le train, l'archiduc avait dû quitter son wagon-salon qui chauffait, et avait pris place dans un autre wagon portant le numéro treize ; au même moment, la Dame Blanche apparaissait au Palais Impérial, à Vienne, c'était comme ça avant chaque mort violente. L'archiduc venait à Serajevo à l'occasion des grandes manœuvres, et c'est un étudiant émigré dans l'ancienne Serbie, du nom de Gavriilo Princep... [...]⁴²

La référence au changement de wagon pour le numéro treize est probablement fictionnelle, mais dans le train réservé à l'archiduc pour le voyage un fait curieux s'est bel et bien produit. Nikitsch-Boules, secrétaire privé de François-Ferdinand, raconte qu'au moment du départ de l'archiduc pour la Bosnie, le 23 juin 1914, une panne électrique imprévue immobilisa l'éclairage du train à la gare du Sud de Vienne, contraignant à utiliser des bougies⁴³. Le duc y voit un signe prémonitoire d'un voyage néfaste et déclare qu'il a l'impression d'être dans un tombeau⁴⁴. Cette image funèbre fait référence à l'apparition légendaire de la « Dame Blanche », évoquée par Franjo, et qui annonce une mort violente. Ces présages de mort n'intéressent pas sa femme Angela qui aimerait plutôt savoir qui a commissionné l'attentat et s'il s'agit d'un bon ou d'un mauvais acte pour le cours de l'histoire : « [...] ...Et puis, tu as beau faire le savant, veux-tu me dire pourquoi qu'on les a tués, l'archiduc et sa dame, et pour le compte de qui ? Ç'a-t-y été une bonne chose, ç'a-t-y été une mauvaise chose ?⁴⁵ ». Ces questions seront à la base du déroulement du drame, dans lequel Franjo, en dialoguant avec le chanteur à la guzla, veut découvrir « le fin fond de la chose⁴⁶ ». Cette formule est répétée à de nombreuses reprises dans le texte et souligne la recherche d'une morale concernant l'événement historique.

Or, avant cela, dans la troisième séquence, la réponse de Franjo à sa femme est

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ Cf. Albertini, Luigi, *op.cit.*, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Dans cette réplique, comme dans d'autres, on remarque l'utilisation de l'oralité (« Ç'a-t-y été ») qui se prête bien au genre de la pièce, soit un drame radiophonique. Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

intéressante, car elle établit un lien entre les années, du premier conflit mondial jusqu'après le second, en évoquant l'évolution de leur statut. Durant le premier conflit, ils ont été considérés comme des « criminels » ; après la fin de la guerre, comme des « héros » ; tandis que durant la Deuxième Guerre mondiale, ils ont été de nouveau mis à l'écart. Maintenant, les touristes s'intéressent à lui et lui rendent visite à la *vinara*⁴⁷. Franjo déclare ainsi qu'il vaut mieux ne pas savoir et ne pas parler : « (*Furieux.*) Je sais ce que je sais, je sais surtout qu'il faut tenir sa langue. Les temps sont difficiles ! [...] j'aime mieux ne pas savoir, femme, j'aime mieux déclarer simplement que j'étais allé acheter des concombres au marché...⁴⁸ ». Serait-il mieux de vivre passivement, dans le silence et dans l'ignorance ? Ne pas s'engager assure-t-il une tranquillité personnelle ? L'oubli serait-il préférable à la mémoire ? Cette réflexion de Franjo révèle une critique implicite contre ceux qui ne se sont pas engagés dans la dénonciation des crimes nazis et contre ceux qui ont collaboré avec eux pendant la Seconde Guerre mondiale. Par ailleurs, la valeur de la mémoire est mise en exergue contre l'oubli, car si l'on ne se souvient pas du passé, les guerres et les atrocités se répètent. L'oubli des causes et des conséquences de la Première Guerre mondiale a notamment conduit au déclenchement de la Seconde.

Pourtant, cette déclaration de Franjo est vite renversée, car à partir de maintenant il va se tourmenter pour enquêter sur le passé et comprendre les raisons de l'attentat. Sa femme lui conseille néanmoins de ne pas penser à ce qui est arrivé il y a quarante ans, car « Tout a changé, il n'y a plus d'archiduc, plus d'empereur, plus rien...⁴⁹ ». Mais les choses ont-elles vraiment changé ?

Dans la quatrième séquence, nous sommes en 1954 et nous nous trouvons à la *vinara*, où les conjurés – selon les mots du patron adressés aux touristes – se seraient rencontrés « la veille même de l'attentat, afin de prendre les dernières décisions⁵⁰ ». Dans cette séquence, un personnage essentiel au déroulement du drame entre en scène : le chanteur et joueur de guzla. Tout au long de la pièce, il tentera d'expliquer « le fin fond de la chose » de l'attentat de Sarajevo, en exposant les différentes hypothèses sur les raisons et les acteurs qui ont réellement voulu le meurtre de l'archiduc François-Ferdinand. Il prend la parole à plusieurs reprises sous forme de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

chant, accompagné par sa guzla⁵¹. En ce sens, il assume le rôle d'un aède qui raconte une épopée. Cet aspect se perçoit également dans le ton légendaire de ses interventions. Or, il présente également des caractéristiques proches de celles du chœur dans la tragédie grecque, puisqu'il commente le développement de l'histoire antérieure (avant l'attentat, l'attentat lui-même, et le procès des conjurés) ainsi que l'histoire actuelle, tout en s'adressant à Franjo, essayant de le faire raisonner ou de l'influencer. Le chanteur, tout comme « le chœur [grec], n'est pas seulement l'œil du théâtre, il est aussi sa voix⁵² ». Celui-ci fait des remarques sur l'action, réagit au sort des personnages ou énonce la morale de la pièce, assumant un rôle de commentateur à l'attention du public⁵³. Dans ce drame, le chanteur ne se proclame pas détenteur de la « vérité », constatant sa fragilité : « Moi ? Qu'ai-je dit ? J'ai chanté sur ma guzla, vieillard ; *la vérité, comme le mensonge*, a sa couleur. Un nuage qui passe suffit à supprimer le soleil, *mais lequel des deux ment, lequel dit vrai*, le soleil ou le nuage ?⁵⁴ ». Étant donné que la frontière entre « vérité » et « mensonge » est labile, l'important n'est pas que l'histoire racontée soit « vraie » ou « fausse », mais plutôt qu'elle soit vraisemblable, permettant ainsi de dénoncer le déclenchement de la violence anthropologique. Pour cette raison, le chanteur ironise sur la farce qui se produit souvent à la *vinara* lorsque des touristes interrogent Franjo à propos de ce qui s'est passé le jour de l'attentat qui a marqué le début d'une guerre totale. Franjo est en réalité un « faux témoin », puisqu'il n'était pas là au moment des faits. Il prétend tout de même connaître les détails de l'attentat, comme le remarque ironiquement le chanteur : « Il ne racontera rien du tout, le pauvre : il n'a fait qu'acheter des concombres au marché et il n'est pas encore revenu de son saisissement...⁵⁵ ». Ce faux témoignage évoquerait l'idée que l'histoire elle-même est une interprétation et qu'elle dépend de celui qui l'écrit ou la raconte. Il en ressort ainsi une critique de la manipulation des faits historiques et de la censure.

Le débat entre Franjo et le chanteur à la guzla commence alors, et son but est de connaître enfin « le fin fond de la chose », expression qui devient un véritable

⁵¹ La « gusle » est un instrument ancien des Slaves du Sud et encore aujourd'hui instrument national de la Bosnie, Serbie, Croatie et du Monténégro. Avec la « gusle », le « guslar » chante les chansons épiques. Chiudina, Giacomo. 1878. *Canti del popolo slavo. Tradotti in versi italiani con illustrazioni sulla letteratura e sui costumi slavi*. Firenze : Belline, p. 78.

⁵² Le Corre, Élisabeth. 2010. « < Et nous voilà comme le chœur antique > : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh ». Dans : *Études littéraires*. Vol. 41. No. 1, p. 121. Disponible en ligne à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/044574ar> [01.01.2026].

⁵³ Cf. *Ibid.*, p. 119, 121, 122.

⁵⁴ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 28. Je souligne.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

leitmotiv dans la pièce⁵⁶. Ce « fin fond de la chose » s'est toujours refusé à Franjo, qui, à l'âge de quatre-vingts ans, attend encore la résolution de deux énigmes⁵⁷. Il voudrait d'abord déterminer si cet assassinat a été une bonne ou une mauvaise action pour l'Histoire⁵⁸.

FRANJO

C'est moi qui m'en vas (*sic.*) vous le dire, messieurs dames, le fin fond de la chose : il y a eu deux plaques qu'on a vues tour à tour au coin de la rue et du quai. L'une disait : « À cette place sont morts comme des martyrs de la main d'un assassin... » ; l'autre disait : « En ce lieu historique, Gavrilo Princep a annoncé la liberté... » Le voilà, le fin fond de la chose : on ne sait rien, ç'a-t-y été un bien, ç'a-t-y été un mal, on n'en connaîtra jamais le dernier mot. À toi maintenant, pinceur de guzla ; puisque tu en sais si long, dis la tienne⁵⁹.

Dans cette réplique, Franjo évoque la plaque commémorative afin de souligner l'ambivalence du geste de Princep (sur laquelle je reviendrai) et deux visions opposées. D'une part, il a tué l'archiduc et son épouse, désignés comme « des martyrs », et d'autre part, il s'est battu pour la liberté de son peuple, qui, à la fin de la Première Guerre mondiale, a été unifié et est devenu le Royaume des Serbes, des Croates et des Slovènes⁶⁰. Franjo, quant à lui, voudrait surtout identifier les vrais responsables de l'attentat. Dans l'édition originale des *Films sans images*, comme l'explique Leroy, cette seconde énigme est mise en valeur sur la quatrième de couverture : « On sait qui tenait l'arme d'où a jailli la mort pour l'archiduc François-Ferdinand et son épouse. Mais *qui a tué ?*⁶¹ ». On remarque ainsi une « dissociation paradoxale entre l'arme et l'assassin qui laisse entendre que le coupable officiel, Gavrilo Princep, n'aurait été que l'instrument d'un crime dont d'autres auraient tiré les ficelles ou les bénéfices⁶² ». À ce propos, dans le drame, le chanteur à la guzla expose les principales hypothèses qui ont circulé au sujet de l'attentat historique⁶³.

⁵⁶ Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 239-240.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 21-22. Cette réplique renvoie également à l'ignorance de Franjo Sadilo avec l'erreur de la conjugaison du verbe aller qu'on trouve dans l'expression « C'est moi qui m'en vas vous le dire » au lieu de « vais ».

⁶⁰ Cf. Mousset, Albert. 1921. *Le Royaume des Serbes, Croates et Slovènes*. Paris : Bossard.

⁶¹ Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 240.

⁶² *Ibid.*

⁶³ À la fin de la quatrième séquence, le chanteur avance la première hypothèse la plus romanesque : l'attentat de Sarajevo serait la conséquence du drame de Mayerling. Le 30 janvier 1889, l'archiduc Rodolphe, fils unique et héritier de François-Joseph, est retrouvé mort à Mayerling aux côtés de sa maîtresse Marie Vetsera. L'incertitude demeure quant à savoir s'il s'agissait d'un double suicide ou d'assassinats dissimulés, dans lesquels l'archiduc François-Ferdinand aurait pu être impliqué. Dans la cinquième séquence, le lien entre le suicide ou le meurtre de Rodolphe et de son amante est établi par des coups de pistolet, comme lors du meurtre de l'archiduc François-Ferdinand par Gavrilo Princip (« deux coups de pistolet : on a bien visé »). Cette hypothèse suggère que l'attentat de Sarajevo aurait été planifié par Fritzi Vetsera, la fille de Rodolphe et Marie. Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 23. Cf. Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 240.

Dans la sixième séquence on se retrouve en 1914. Il y apparaît Fritz, la fille de l'archiduc Rodolphe et de Marie Vetzera, qui souhaite venger ses parents. Son désir de vengeance et sa haine sont les déclencheurs d'une « violence mimétique », comme la nomme Girard⁶⁴. Fritz discute avec « le vieux » de son plan pour venger ses parents. Le vieil homme la met en lien avec des jeunes qui haïssent l'archiduc François-Ferdinand comme elle et auxquels elle pourrait procurer des armes pour le tuer :

LE VIEUX

Ne dis rien, Fritz : la haine est silencieuse. Écoute (*À voix basse*) Je connais, en Bosnie, une ville du nom de Serajevo... Hais-tu suffisamment pour armer des mains innocentes ?

FRITZI

Des milliers et des milliers s'il le fallait.

LE VIEUX

Il ne t'en faudra pas autant. Il suffira de quelques armes. Je connais de jeunes gens qui haïssent comme toi, mais pour d'autres raisons... Tu verras, on visera à Serajevo aussi bien qu'à Mayerling !⁶⁵

La « crise mimétique », alimentée par la haine et la vengeance communes de Fritz et des membres de la *Mlada Bosna*, commence à se propager et entraîne la terreur. Le « vieux », lorsqu'il définit la vengeance comme « silencieuse », souligne le fait qu'elle ne se manifeste pas immédiatement à l'extérieur, mais qu'elle est couvée à l'intérieur de l'être humain jusqu'à ce qu'elle éclate en une violence incontrôlable. Ce dialogue met en évidence le danger du « désir mimétique » (l'objet du désir est ici la mise à mort de l'archiduc) et ses conséquences brutales⁶⁶.

Durant le procès, Gavrilo Princip affirme notamment que : « le mobile principal était encore la vengeance pour toutes les souffrances que l'Autriche fait endurer au peuple⁶⁷ ». L'ancien ministre serbe de Vienne, Jovan Jovanović, constate que l'année 1913 avait été celle de l'organisation révolutionnaire durant laquelle les jeunes ne rêvaient que d'action, de bombes, de bombardements, d'explosifs pour tout réduire en poussière et en ruines⁶⁸.

⁶⁴ Cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

⁶⁵ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 27-28.

⁶⁶ Cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

⁶⁷ Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 116.

⁶⁸ Albertini, Luigi, *op.cit.*, p. 22. Dans la septième séquence, le chanteur avance une deuxième hypothèse concernant une conspiration internationale des francs-maçons. En réalité, Cendrars transcrit littéralement la réponse de Čabrinović de l'audience du 19 octobre 1914, au cours de laquelle Ciganović avait raconté que « depuis deux ans déjà, les francs-maçons avaient condamné à mort l'héritier du trône, mais qu'ils n'avaient pas d'hommes ». Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 477-478. Cf. Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 29 ; Pavlović, Mihailo, *art.cit.*, p. 178. Dans la huitième séquence, il est toujours question des francs-maçons, mais le premier récitant mentionne également le *Risorgimento* italien : « [...] la maladie et les souffrances achèvent, comme au temps du *Risorgimento*, des quantités de patriotes dont la seule faute est de rester fidèles à leurs sentiments ». Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 30. Cette référence n'est pas fortuite, car les irrédentistes serbes avaient pris le *Risorgimento* comme modèle pour l'unification de la Yougoslavie. Princip affirme notamment lors du procès : « Je pensais qu'on pourrait y arriver au moyen d'une organisation comme celle que Mazzini a

Dans la dixième séquence apparaît Gavriilo Princip, appelé ici « Princep ». Nous sommes en 1914 à Belgrade. Princep est présenté comme un héros tragique « mi-innocent » (il tue pour des idéaux nobles tels que la liberté), « mi-coupable » (il accomplit deux meurtres), sur lequel s'abat le destin, ici désigné par la notion de « hasard ». Princep assume les caractéristiques du héros tragique (*tragisk Helt*) de Søren Kierkegaard exposée dans son essai *Crainte et Tremblement* (1843)⁶⁹. S'il tue, c'est pour vaincre le mal et servir les intérêts supérieurs de sa nation ; et il tient sa grandeur de sa vertu morale⁷⁰. Le héros tragique se présente ainsi comme une figure ambivalente, car il peut faire preuve de qualités de résistance héroïques, mais aussi commettre des actes monstrueux, comme deux meurtres dans ce cas⁷¹. Princep est représenté comme un héros ambivalent, puisque pour le peuple yougoslave, il est un justicier qui a lutté pour le libérer de la domination austro-hongroise, mais il est également un assassin. Le résultat de cette vision ambivalente serait l'absence d'une idée objective de justice. Les événements ne seraient-ils pas jugés et interprétés que subjectivement ?

Ce sont le désir de liberté de Princep, ses idéaux, son nationalisme et sa jeunesse qui le guident dans son entreprise. Dans les dépositions de Gavriilo Princip lors de son procès, on constate notamment cette ambivalence : « Je ne suis pas un criminel, car j'ai supprimé un homme malfaisant. J'ai pensé bien faire⁷² ». Il explique ses motivations ainsi : « Je suis nationaliste yougoslave, j'aspire à l'union de tous les Yougoslaves, sous quelque forme politique que ce soit, et à leur délivrance de l'Autriche⁷³ ». Selon lui, tout cela peut se réaliser « par la terreur [...], en tuant les

créée en Italie ». Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 74. La Serbie devait notamment jouer le rôle du Piémont. Le journal des irrédentistes serbes s'appelait en fait « Piemonte ». Cf. Albertini, Luigi, *op.cit.*, p. 27, 32. Le lien avec le *Risorgimento*, met en lumière les sentiments de patriotisme des irrédentistes serbes, la fidélité à leurs idéaux et le désir d'unification de la Yougoslavie. Le patriotisme y est critiqué et se révèle être une source de violence. La troisième hypothèse, exposée dans la neuvième séquence, voit les jeunes conjurés bosniaques qui auraient été manipulés par deux organisations serbes : la *Narodna Odbrana* (Cendrars écrit par erreur « Narodni Odbrana ») et surtout « La Main noire » (*Crna Ruka*), connue aussi sous le nom de *L'Union ou la Mort*. Cf. Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 240. Pour approfondir l'intervention de la *Narodna Odbrana* et de la *Crna Ruka* voir Albertini, Luigi, *op.cit.*, p. 25-35. Enfin, le chanteur nomme l'organisation de la « Jeune Bosnie » et transporte l'auditeur ou lecteur à Belgrade. Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 33.

⁶⁹ Selon le philosophe, le héros tragique se présente toujours au service de ce qui n'est pas lui-même (le public, l'extériorité) et sacrifie ses intérêts propres pour les autres. Il renonce à lui-même pour exprimer le « général ». Cf. Kierkegaard, Søren. 1935. *Crainte et Tremblement*. Paris : Aubier, p. 94, 125, 127-128, 193.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 144, 187-188.

⁷¹ Kierkegaard nomme comme exemple, entre autres, le sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon. Cf. *Ibid.*, p. 141-143.

⁷² Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 113.

⁷³ *Ibid.*, p. 115.

personnages de premier plan, en écartant ceux qui gênent et font le mal, ceux qui mettent obstacle à l'idée de l'union⁷⁴ ». On retrouve dans ses mots le paradoxe du héros tragique : il ne se considère pas comme un criminel, puisqu'il s'est mis au service de l'intérêt du peuple pour le libérer de la domination étrangère. Il doit néanmoins utiliser la violence pour réaliser ses désirs, devenant ainsi un meurtrier.

Dans cette séquence du drame radiophonique, Princep se présente au major Tankovitch, « le chef des volontaires des guerres balkaniques⁷⁵ », en lui disant : « Major Tankovitch, nos frères de Bosnie et d'Herzégovine gémissent sous l'oppression impériale et royale ! [...] ils ont besoin, [...] de *liberté*⁷⁶ ». Là encore, le nationalisme et le désir d'indépendance sont mis en avant. À partir de la douzième séquence, une présence fait son entrée dans le drame et hantera les personnages de 1914, et influencera leurs actions jusqu'à la fin. C'est le hasard, si semblable au destin de la tragédie grecque⁷⁷.

LE CHANTEUR

Pauvre vieillard qui a quasiment tenu le pistolet de Princep, pauvre vieillard qui à quatre-vingts ans cherche encore le fin fond des choses, pauvre vieillard qui sirote chopine et qui se figure que ce sont les hommes à commander aux événements...

[...]

LE CHANTEUR

Sais-tu qui a vraiment armé les pistolets du 28 juin 1914 ? Je vais encore te chanter cela sur ma guzla. (*Il pince les cordes.*) Deux mains ont pressé sur la gâchette, deux regards ont visé : et c'était d'abord le visage masqué de noir du hasard...⁷⁸

Le « fin fond de la chose » serait déterminé par les lois du hasard, et comme « chaque événement est surdéterminé » on ne pourra jamais établir « l'ensemble des tenants et des aboutissants de l'événement de [Sarajevo] »⁷⁹. Le chanteur recourt à l'image emblématique des « deux mains » et des « deux regards » qui auraient accompli le crime. Il ne serait pas seulement question du hasard, car les deux mains symboliseraient deux criminels et deux crimes⁸⁰. Je montrerai plus tard quel crime

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 34.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 35. Je souligne.

⁷⁷ Pour approfondir le destin dans la tragédie grecque voir Lévy, Edmond. 1969. « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle ». Dans : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*. No. 28, p. 409-416.

⁷⁸ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 40. Je souligne.

⁷⁹ Cf. Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 240-241.

⁸⁰ À cet égard, Claude Leroy avance l'hypothèse biographique selon laquelle l'attentat de Sarajevo serait lié aux souvenirs personnels de Frédéric-Louis Sauser (qui n'avait pas encore adopté le pseudonyme de Blaise Cendrars). Entre 1904 et 1907, Sauser est apprenti-bijoutier à Saint-Petersbourg. Il y connaît une jeune Russe, Hélène dont il tombe amoureux. Lorsqu'il retourne en Suisse, il apprend par une lettre le décès tragique de celle-ci : brûlée vive dans un accident, qu'il interprète comme un suicide, le 28 juin 1907. Cette date, qui coïncide avec l'attentat de Sarajevo, devient symbolique pour Cendrars. De plus,

fictionnel se cache derrière celui de Princep.

Dans le drame le hasard pèse sur les conspirateurs comme une malédiction. Ilitch affirme : « [...] Vous m'avez reconnu pour votre chef, je vous demande de m'écouter ; il faut que nous renoncions à notre plan, car il n'est pas réalisable. *Le hasard est contre nous...*⁸¹ ». Princep entre bouleversé dans la chambre d'Ilitch et s'adresse à ses amis, constatant que « Le hasard nous veut du *mal* !⁸² ». Le hasard, conçu comme une puissance déterminante extérieure, accroît la tension tragique de la situation des conjurés et de leur exploit apparemment impossible. Or, « le destin⁸³ » semble jusqu'à présent protéger l'archiduc François-Ferdinand et son épouse, décrits comme deux personnages arrogants qui défient le « hasard », surtout à une date si particulière qu'est le 28 juin, anniversaire de la défaite de la bataille du Kosovo (1389) et de la chute de l'empire médiéval serbe (et le début de cinq siècles de domination ottomane), comme l'affirme le général Potiorrek : « Votre Altesse n'ignore pas que c'est aujourd'hui le Vidovdan, anniversaire douloureux pour les gens d'ici...⁸⁴ ». L'archiduc relativise et rabaisse ainsi le peuple de la Bosnie et de la Serbie, se sentant puissant parce qu'il serait protégé par « la providence⁸⁵ ».

Dans la seizième séquence du drame, nous sommes au jour de l'attentat. Princep se rend dans une pâtisserie pour rendre visite à une jeune fille appelée Draga⁸⁶. Dans ce dialogue, Princep – qui souffre d'une tuberculose osseuse – prend ici les traits d'un poète du XIX^e siècle, la tuberculose étant souvent associée à la maladie des poètes

Leroy suggère que les voyelles dans « Serajevo » et « Princep » évoquent intentionnellement le prénom Hélène. Cf. *Ibid.*, p. 241-244 ; Cendrars, Miriam, *op.cit.*, p. 124.

⁸¹ Cendrars, Blaise. « Serajevo », p. 45. Je souligne.

⁸² *Ibid.*, p. 46. Je souligne.

⁸³ Dans la treizième séquence le second récitant dit : « Le destin protège Son Altesse ». Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 43. Il utilise le mot « destin » et non « hasard » puisque tenant compte de la tragédie ancienne, le « destin » menace souvent un roi. Cf. Fartzoff, Michel. 1998. « Pouvoir, destin et légitimité chez Sophocle : d'*Œdipe Roi* à *Œdipe à Colone* ». Dans : *Le théâtre grec antique : la tragédie*. Paris : Académie des Inscriptions et Belles Lettres, p. 85-99.

⁸⁴ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 48.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Le personnage de Draga n'introduit pas seulement, comme l'écrit à juste titre Pavlović, une idylle sentimentale pour donner d'une part, « une dimension humaine » au héros et d'autre part, rendre son geste « plus émouvant » et « son sort plus tragique », mais il s'agit d'une rencontre qui s'est vraiment passée. Or, cette fille était inconnue de l'histoire officielle jusqu'en 1964. C'est le quotidien *Politika* de Belgrade qui a publié, à deux reprises, « les témoignages de certains membres de la famille de Dragica-Draga Čiča, que Princip avait rencontrée la veille de l'attentat [...] ». Cendrars disposait ainsi d'informations dont même les Yougoslaves n'avaient pas connaissance. Cela montre qu'il a mené des recherches minutieuses pour écrire son drame radiophonique et qu'il aurait probablement découvert la rencontre entre Princip et Draga grâce « à une lettre adressée par Dragica-Draca Čiča au professeur Dragoljub Bakić, ou par des souvenirs de la sœur de Dragica, Sofija Bosiljčić ». Pavlović, Mihailo, *art.cit.*, p. 176-177.

romantiques⁸⁷. Ce rapprochement souligne son rêve nationaliste d'unification des peuples yougoslaves. Il est en effet décrit par ses amis comme un jeune garçon malade imprégné de lectures : « [...] Princep, qui est un malade, et qui, depuis dix-neuf ans qu'il est au monde, n'a vécu que dans les livres...⁸⁸ ». Ces nombreuses lectures font référence à la période où Princip s'est rendu à Belgrade pour poursuivre ses études⁸⁹. C'est à cette époque qu'il fréquente les cafés *Pozorišna*, *Žirovni Vijenac* et *Amerika*, où il rencontre des étudiants bosniaques nationalistes qui partagent avec lui le désir de libérer leurs peuples de l'oppression austro-hongroise⁹⁰. Draga associe également Princep à un héros mélancolique et tourmenté : « Mais qu'avez-vous, Gavrilko ?... Vous avez l'air *souffrant* et *inquiet*... Toujours vos lectures, ces *lectures incessantes qui vous tuent* ?⁹¹ ». Princep désire simplement ne pas être un lâche, mais plutôt agir en héros et réaliser ses idéaux.

Le hasard, que son camarade Ilitch nomme désormais « destin⁹² », n'est pas en faveur des conspirateurs et leur plan paraît de plus en plus impossible à réaliser. L'échange entre Draga et Princep se poursuit dans les séquences dix-huit et vingt. Draga devine la fièvre dans les yeux brillants de Gavrilko : « Allons, Gavrilko, il faut rentrer chez vous. *La fièvre vous ronge*. Vous ne tenez pas debout. [...] Vous n'êtes pas dans *votre état normal*⁹³ ». Son état s'est altéré non seulement à cause de la fièvre tuberculinique, mais aussi en raison de la fièvre de la haine et de la vengeance, alimentée par ses rêves nationalistes. Princep nie être malade, il se sent seulement honteux de ne pouvoir accomplir son exploit héroïque. Mais soudain, il apprend que le cortège de l'archiduc a changé d'itinéraire. Princep, comme « dans une sorte de rêve⁹⁴ », se rend compte que le hasard a changé de camp, puisque le cortège passera sur un quai très proche de la pâtisserie. Ainsi, il ne sera pas « un gamin et un lâche⁹⁵ », mais un « héros » qui s'est sacrifié pour la liberté de son peuple. Il se précipite vers le quai. La course de Princep nous ramène ainsi en 1954, tandis que le chanteur à la guzla commente l'attentat du jeune Serbe :

⁸⁷ Pour approfondir voir Deleersnijder, Henri. 2021. « La tuberculose, mort blanche ». Dans : Deleersnijder, Henri ; Wavre, Mardaga (éds.). *Les grandes épidémies dans l'histoire. Quand peste, grippe espagnole, coronavirus... façonnent nos sociétés*. « Histoire & Actualité », p. 105-111.

⁸⁸ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 45.

⁸⁹ Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 114.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁹¹ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 50. Je souligne.

⁹² *Ibid.*, p. 52.

⁹³ *Ibid.*, p. 58-59. Je souligne.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 60.

LE CHANTEUR

Où il court ? où il court ? Il a rendez-vous avec le destin, le destin du monde, au coin des quais et de la rue François-Joseph. Voilà vingt-quatre heures que le hasard joue à cache-cache avec les jeunes conjurés, protégeant François-Ferdinand et son épouse, à croire que la providence leur réserve vraiment ses faveurs ; voilà vingt-quatre heures que le hasard donne la main au destin, au désespoir et à la mort, pour danser le branle autour de ces lycéens imberbes et tremblants, qui ont lu trop de livres et aiment leur idéal plus qu'une femme... Et, tout à coup, la danse se fige et la journée se vide de ses couleurs sardoniques : quelqu'un court avec Princep à son rendez-vous, quelqu'un qui va désormais se tenir à ses côtés et l'aider souverainement. Qui donc ? Mais le hasard, le hasard qui a changé de camp. C'est le hasard qui, dirigeant à nouveau le cortège le long des quais, fait prendre par erreur, à la voiture de tête, une rue qui mène au centre de la ville ; c'est le hasard qui pousse le général Potiorrek, furieux, à faire arrêter la voiture, afin qu'elle ait à rebrousser chemin ; c'est le hasard qui immobilise donc l'Archiduc et son épouse tout contre le trottoir où vient de se planter un jeune homme du nom de Gavrilo Princep, lequel n'aura qu'à prendre machinalement son browning...

(Deux coups de pistolet claquent sèchement.)

Et c'est le hasard, le Hasard avec majuscule, qui fait que ces coups tirés presque au jugé, atteignent, l'un la colonne vertébrale de François-Ferdinand, l'autre le bas-ventre de la comtesse de Hohenburg, et les tuent net : un doublé qu'il n'y a qu'une chance sur mille de réussir, mais le hasard est bon prince... [...] Pourquoi ? Parce que le hasard n'est pas seul à appuyer sur la gâchette : un autre dieu se trouve au côté de Princep, – la jeunesse, la jeunesse qui rêve de liberté, de bonheur, de pureté, une jeunesse qui veut vivre. C'est la jeunesse du monde qui a armé la main de Princep, de Tchabrinovitch et de leurs compagnons, c'est elle qui, à Serajevo, a détruit un vieil univers en ouvrant toutes grandes les portes de l'avenir⁹⁶.

Dans les mots du chanteur, on constate à la fois des éléments du registre tragique et du registre comique. Pour le tragique, on remarque de nouveau le mot « destin » (« le destin du monde »), mêlé au « hasard », les « vingt-quatre heures » qui suggèrent l'unité de temps du théâtre classique⁹⁷, « le désespoir et la mort », et enfin l'apparition du « dieu » de « la jeunesse ». Cependant, le tragique est d'emblée renversé par une forte ironie, comme le montrent les expressions « le hasard joue à cache-cache avec les jeunes conjurés » et « danser le branle » ainsi que l'adjectif « sardoniques ». Ce dernier exprime notamment la moquerie amère du hasard qui, jusqu'à présent, n'avait pas permis aux conjurés d'accomplir leur entreprise. En outre, leur rôle de héros tragiques est annulé par leur description pathétique en tant que « lycéens *imberbes* et *tremblants* qui ont lu trop de livres et aiment leur idéal plus qu'une femme⁹⁸ ». La juxtaposition du tragique et du comique souligne encore une fois l'ambivalence du geste de Princep, qui se précise dans la deuxième partie de la citation lorsque le hasard prend le relais pour l'aider dans son entreprise. Dans la course de Princep se cachent

⁹⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

⁹⁷ Dans le théâtre classique la règle de trois unités prévoit l'ensemble des contraintes selon lesquelles une pièce doit comporter une seule action principale (unité d'action), se déroulant dans un même lieu (unité de lieu), et dans l'espace d'un seul jour (unité de temps) : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ». Voir Boileau, Nicolas. 1871. *L'Art poétique*. Paris : E. Belin, p. 29.

⁹⁸ Je souligne.

cependant non seulement « le hasard » et « sa jeunesse » empreinte de rêves, d'idéaux et de soif de liberté, mais également le geste du narrateur-personnage de *J'ai tué* (1918), coupable du meurtre d'un Allemand pendant la Première Guerre mondiale⁹⁹. Ce crime désignerait Princep comme le double du « je » fictionnel de Cendrars vers la fin de la pièce. Princep n'est qu'un jeune homme « qui veut vivre », à l'image du soldat Cendrars qui a tué l'ennemi allemand, « le Boche [...] Comme celui qui veut vivre¹⁰⁰ », dans son récit *J'ai tué* (1918)¹⁰¹. Ce rapprochement évoque le « meurtre fondateur », symbole de la violence et du mal innés chez l'homme¹⁰². Ce geste est attisé par la haine et le patriotisme de Gavrilo. Cependant la responsabilité de l'attentat n'est pas seulement individuelle, mais collective. À la fin de la citation, la jeunesse et le désir de liberté sont déifiés (« [...] un autre dieu se trouve au côté de Princep, – [...] la jeunesse qui rêve de liberté, de bonheur, de pureté [...] »). Cela montre également le danger de la sacralisation de la violence, qui justifie des actes méprisables par une rhétorique de valeurs nobles. Cette image critique ainsi les sentiments qui provoquent une « violence mimétique » et met en garde les générations futures. Il faut ainsi lutter contre la haine, la vengeance et le nationalisme pour éviter le cycle mimétique et destructeur de la violence.

L'attentat conduira à la fois à la Première Guerre mondiale et à la chute de l'Empire austro-hongrois (« le vieil univers »). C'est Othon d'Hasbourg, personnage vicieux, qui dans la pièce présage la chute de l'Empire austro-hongrois, de la *Finis Austriae* :

L'empire s'effondrera comme *un vieux meuble rongé par les termites*, et ses populations ficheront le camp de tous les côtés. Vienne éclatera à la façon *d'un fruit mûr*, et pendant des dizaines et des dizaines d'années, *les rats de tous les égouts d'Europe l'envahiront...*¹⁰³

Cette réflexion dégage une image intéressante : la destruction de l'Empire serait intérieure et n'aurait pas lieu à cause d'ennemis extérieurs. Les termites qui rongent le vieux meuble de l'Empire (ici réifié) suggèrent une corruption qui dure depuis longtemps. La décadence de l'Empire se voit confirmée par l'évocation de la pourriture

⁹⁹ Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

¹⁰⁰ Cendrars, Blaise. « J'ai tué », *op.cit.*, p. 350.

¹⁰¹ Cendrars aurait pu s'identifier au personnage de Gavrilo Princip, puisqu'il s'est engagé volontairement dans la guerre, pour se battre aux côtés de la France et au nom de la liberté. Cela ne concerne pas uniquement le soldat Cendrars, mais de nombreux autres soldats imprégnés d'idéaux patriotiques qui, pour combattre pour leur pays, se sont engagés dans le premier conflit mondial tout en ignorant l'atrocité de la situation à laquelle ils seraient confrontés. Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur ; Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 83.

¹⁰² Cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

¹⁰³ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 70. Je souligne.

du fruit et de la souillure des rats. La pourriture et la souillure symbolisent un « mal spirituel¹⁰⁴ », soit une « crise sacrificielle¹⁰⁵ », qui trouble le sort de la société. Un jugement moral émerge à l'encontre de l'Europe du début du XX^e siècle et surtout à l'encontre des souverains d'un Empire aussi puissant. Personne n'est donc exclu de la culpabilité dans l'avènement de la Première Guerre mondiale.

Le premier conflit mondial a donc éclaté. Dans la vingt-quatrième séquence, le chanteur récite sur un ton épique « sa morale »¹⁰⁶. Fini le temps des vices et des plaisirs de la noblesse de l'Empire austro-hongrois : les hommes doivent désormais se battre.

LE CHANTEUR

[...] voilà venir les jours des canons et des mitrailleuses, du simple fusil ou même de la baïonnette toute nue, de nos couteaux de paysans et de montagnards. [...] nous touchons au fin fond de la chose, car c'était là le point où il fallait mener les hommes : au franc et cruel corps à corps. Des ministres forcent la main du vieux souverain, pour qu'il menace outrageusement la petite Serbie ; l'immense Russie gangrenée des tsars s'ébranle ; à la manière d'une masse de chair informe que l'on pourra entamer profondément, et l'Allemand à la guerre fraîche et joyeuse, les gens de la France, de la Grande-Bretagne, de l'Italie, le monde entier se couvre d'armes et commence à tuer, à tuer, parce qu'à Serajevo Gavril Princep a appuyé deux fois sur sa gâchette. Toute la terre, dans une fièvre secrète et furieuse, exigeait sourdement que Princep tire : les pays n'attendaient que le bruit de cet attentat, pour s'élancer l'un contre l'autre, et les archanges des conjurés n'étaient plus seulement le hasard et la jeunesse, mais encore le monde, le monde entier¹⁰⁷.

De l'acte de violence individuelle de Princep se déchaîne une violence collective, conduisant l'humanité à sa bestialité brute, « au franc et cruel corps à corps » et aux armes primitives telles que les « couteaux de paysans et montagnards », images déjà évoquées dans *J'ai tué* (1918)¹⁰⁸. Cela renvoie de nouveau au « meurtre fondateur » et à la violence anthropologique. Le monde entier s'arme de « canons », de « mitrailleuses », de « fusils » et de « baïonnettes » pour mettre en action l'atroce machine de guerre. Cette entreprise collective semble exagérée par la répétition d'expressions similaires telles que « Toute la terre », « les pays », « le monde entier », mettant en exergue un ton assez cynique.

Après avoir rappelé des étapes fondamentales de l'histoire du premier conflit mondial (l'ultimatum de l'Autriche à la Serbie, la révolution d'octobre et la chute de l'Empire russe), le chanteur évoque les nations qui s'enrôlent dans la guerre,

¹⁰⁴ Je reprends cette expression d'Antonin Artaud et de son manifeste sur le théâtre de la cruauté. Pour approfondir cf. Artaud, Antonin. 1964. *Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris : Gallimard, p. 101-119 ; Virmaux, Odette, *op.cit.*, p. 8.

¹⁰⁵ Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 77.

¹⁰⁶ Le ton épique est souligné par les expressions suivantes : « voilà venir les jours » ; « nous touchons au fin fond de la chose ». Celles-ci impliquent l'attention de l'auditeur ou lecteur. Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 70-71.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Cf. mon chapitre *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

soulignant que l'humanité entière, en proie à une folie collective (« une fièvre secrète et furieuse »), participe à autant de tueries (mis en lumière par la répétition du parallélisme « à tuer », « à tuer »). En outre, les adjectifs qui désignent la guerre en tant que « fraîche » et « joyeuse » font référence à la propagande patriotique, qui parraine une guerre « héroïque » et « noble », en reprenant les valeurs « chevaleresques »¹⁰⁹. De la fièvre du meurtrier tuberculeux Gavrilo Princep, on passe ainsi à une fièvre collective, car en réalité l'attentat de Princep n'était qu'un prétexte pour déclencher une guerre totale. Celle-ci couvait déjà depuis des années entre les nations européennes qui devenaient de plus en plus puissantes économiquement et qui développaient dans leurs usines une grande quantité d'armes pour pouvoir se défendre en cas d'attaque¹¹⁰. Cette idée est rendue par une opposition sonore : l'action secrète des États est silencieuse (« exigeait sourdement »), alors que le geste mortel du nationaliste serbe est bruyant (« le bruit de cet attentat »). À travers son coup de feu, c'est la haine des états impliqués dans le conflit qui transparaît.

La vingt-cinquième séquence s'ouvre sur la salle du tribunal du procès de vingt-cinq conjurés de la *Mlada Bosna*. Le juge interroge deux personnages marginaux du procès : un civil appelé Marossi et Spahovitch (Spahović), un agent de police¹¹¹. Un personnage inventé, Madame Keller, y apparaît également. Elle se plaint des traumatismes et des désagréments qu'elle a subis en raison de l'attentat et réclame soixante couronnes de compensation pour sa robe abîmée par la bombe qui a explosé près d'elle¹¹². À cet égard, le chanteur critique amèrement « [...] la bureaucratie judiciaire qui règne, la plus méticuleuse et la plus macabre de toutes...¹¹³ » :

¹⁰⁹ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹¹⁰ Une forte tension régnait parmi celles-ci dans les années précédant la guerre, et l'avènement d'un conflit armé était prévisible et préconisé. Le livre *Deutschland und der nächste Krieg* (1912, *L'Allemagne et la guerre prochaine*) du général allemand Friedrich von Bernhardi présente des chapitres intitulés « Le droit à la guerre » et « Le devoir de faire la guerre », qui soulignent le désir d'expansion et d'affirmation de pouvoir de l'Allemagne sur les autres nations, ainsi que sa force. On trouve également un point de vue complètement opposé, par exemple dans le livre *The Great Illusion* (1909, *La grande illusion*) de Norman Angell, qui soutenait que le coût économique de la guerre était si élevé que personne n'avait intérêt à la déclencher, car ses conséquences seraient désastreuses sur les plans économique et social. Cf. Bernhardi, Friedrich von, *op.cit.* ; Joll, James. 1992. *The Origins of the First World War*. London, New York : Longman, p. 202 ; Ferguson, Niall. 1999. *The Pity of War*. New York : Basic Books, p. 21-23.

¹¹¹ Les deux témoins n'ont pas été interrogés en même temps. Pour lire la déposition de Marossi voir Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 485-487. Pour lire la déposition de Spahović voir *ibid.*, p. 449-450.

¹¹² Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 74.

¹¹³ *Ibid.*, p. 71.

LE CHANTEUR

Soixante couronnes pour une robe, ce n'est pas trop cher. Mais combien pour la mort, pour les innombrables morts dont les princes de Serajevo seront les premiers ? Cadavres de la rase campagne et des premières tranchées, vous n'étiez, semblait-il, pas assez nombreux : dans la petite salle du tribunal de Serajevo, procureur et avocats, des deux côtés du prétoire, vont se disputer la vie de quelques lycéens pauvres et souffreteux. Cette fois-ci, la jeunesse se trouve bien au banc des accusés, mais non en qualité de responsable de l'attentat : elle est là pour essayer de tenir tête au supplice. Car la loi est la loi : et le code de l'empire austro-hongrois interdit que l'on pende haut et court des garçons de moins de vingt ans. La mort des tranchées et de la rase campagne n'était pas aussi généreuse, ou aussi hypocrite. Et l'on s'affronte, à la manière des chiens qui se disputent un os, un maigre os...¹¹⁴

En réalité, le procès des conspirateurs devient un procès de l'Histoire et des conséquences de la Première Guerre mondiale qui se résument dans la mort insensée de soldats sacrifiés en vain (« les innombrables morts » ; « cadavres de la rase campagne et des premières tranchées »). Les premiers exécutés par la justice sont les « princes de Serajevo » qui ne sont que « des lycéens pauvres et souffreteux ». Les adjectifs pathétiques dévoilent une critique des avocats et du procureur qui veulent condamner à mort des jeunes hommes. Les conjurés sont dépeints de manière ambivalente, ce qui le qualifie encore une fois de « héros tragiques ». Dans leurs déclarations lors du procès, ils ne se décrivent pas comme des « criminels ». Čabrinović affirme : « Nous sommes des gens honnêtes, animés de sentiments nobles, nous sommes des idéalistes ; nous avons voulu faire du bien, nous avons aimé notre peuple et nous mourrons pour nos idéals¹¹⁵ » et Princip ajoute qu'ils ont organisé l'attentat parce qu'ils ont « aimé le peuple¹¹⁶ ». Cependant, ces déclarations mettent en évidence les dangers du patriotisme et la violence qui le sous-tend.

Leur jeunesse, qui était le mobile de l'attentat, devient maintenant une source de vie. Celle-ci pourrait empêcher la condamnation à mort, car le code autrichien prévoit que les personnes âgées de moins de vingt ans ne peuvent être condamnées à mort. Dans la réplique cynique du chanteur, l'hypocrisie du système judiciaire est mise en exergue. Le code de l'Empire austro-hongrois, pour montrer son « humanité » et sa « générosité », ne condamne pas à mort les moins de vingt ans. En ce qui concerne Princip, tout a été fait pour prouver qu'il avait déjà vingt ans lorsqu'il a commis l'attentat¹¹⁷. Ceci est notamment montré par l'expression cynique « Et l'on s'affronte,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 74-75.

¹¹⁵ Mousset, Albert. *L'attentat de Sarajevo*, *op.cit.*, p. 670.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 671.

¹¹⁷ Dans la vingt-septième séquence du drame, qui se déroule dans la salle du tribunal, Princep prétend n'avoir pas atteint l'âge de vingt ans. Les recherches visant à déterminer son âge ont démontré qu'il était impossible de préciser la date de sa naissance. Il a finalement été prouvé qu'il n'avait pas encore vingt ans au moment de l'attentat. Il ne sera donc pas condamné à mort, mais « enfermé dans la

à la manière des chiens qui se disputent un os, un maigre os... », soulignant la primitivité de l'homme qui, bien que « civilisé », ne peut éviter de dévoiler sa méchanceté. Tout cela ne mène qu'à la mort, non seulement des conspirateurs, mais aussi de toutes les victimes de la guerre et de la violence insensée.

Dans la vingt-huitième séquence, le chanteur constate alors que le « fin fond de la chose » est désormais enfermé dans le mot « mort » :

À quoi bon ? À quoi bon tant de phrases ? La parole est désormais à la mort, [...] c'est elle que l'on trouve au fin fond de la chose. La mort par pendaison pour trois des accusés de Serajevo, qui eux, avaient un âge certain, mais la mort aussi, peu de mois après, pour neuf autres d'entre eux, dans les geôles de Theresienstadt et de Moldersdorf. Princep n'avait point vingt ans, pas plus que Grabez et Tchabrinovitch, mais la tuberculose n'y regarde pas de si près, elle, qui, l'emportera. (*Un temps.*) Le voilà vieillard, le fin fond des choses, que tu prétendais scruter : hâte-toi de vider ton verre et ta chopine, avant que la mort vienne te prendre à ton tour, car les temps sont mûrs, les temps sont mûrs !...¹¹⁸

La parabole de l'histoire s'achève ainsi, le chanteur – ayant tout d'abord mentionné la mort en prison des conjurés qui n'avaient pas été pendus – déclame à Franjo l'atroce conséquence de toute violence : la mort et le sacrifice inutile de tant d'hommes, présageant enfin la mort de Franjo lui-même. Dans l'avant-dernière séquence du drame (la vingt-neuvième), nous retrouvons le lien, cette fois-ci en ordre inverse entre la Première et la Seconde Guerre mondiale, par lequel le drame s'était ouvert. Le cercle de l'Histoire se prête à un symbole d'infini et de désespoir, puisque la violence de la guerre se perpétuera à jamais et causera uniquement des morts.

LE RÉCITANT

Les bombardements incessants de la guerre de position...

[...]

...puis, des années après, la guerre à nouveau, [...]

(*Bombe atomique.*)

...jusqu'à la première bombe d'Hiroshima, la première d'un âge nouveau...

[...]

... jusqu'à la mort nouveau style, la mort d'aujourd'hui, la mort dernier cri, fille ou petite-fille de la mort de Serajevo...¹¹⁹

forteresse de Theresienstadt – qui deviendra Terezin, où il mourra de tuberculose osseuse pendant la guerre, le 28 avril 1918 ». On retrouve un lien entre la Première et la Seconde Guerre mondiale, puisque la prison de Theresienstadt, où Princip a été incarcéré, est devenue un camp de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale. Même l'âge de Gavrilo Princip constitue une autre coïncidence avec le premier crime de Frédéric Sausser, puisque, comme le remarque Leroy, le 28 juin 1907, il n'avait pas encore vingt ans non plus. Une autre coïncidence emblématique, également relevée par Leroy, concerne l'amputation du bras gauche de Princip, survenue peu de temps avant sa mort : « le meurtrier de Sarajevo est mort manchot ». Leroy, Claude. « Une journée particulière le 28 juin 1914 », *art.cit.*, p. 243-244. Ce fait ne pouvait laisser indifférent Cendrars, pour qui l'amputation de son bras droit ne représentait pas seulement une terrible blessure de guerre, mais inaugurait son « écriture de la main gauche », comme l'a emblématiquement montré Claude Leroy. Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.* ; mon chapitre 4.2.1 *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars et *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte : deux nouvelles de la blessure.

¹¹⁸ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 77-78.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

À travers le chiasme entre la bombe atomique d'Hiroshima et l'attentat de « Serajevo », le drame se conclut sur une vision cyclique de la violence, suivant les idées de René Girard¹²⁰. Ceci est également accentué par la réitération des mots « guerre » et « mort ». La dernière séquence (la trentième) se déroule dans la cuisine des Sadilo, où Franjo, ivre, entre en chancelant. La pièce se termine sur la morale de Franjo, qu'il tire de son mode de vie. En fait, grâce à sa passivité et à son ignorance, il aurait réussi à survivre et à ne pas se laisser abattre par le cours de l'Histoire et par la violence :

FRANJO

Et après ?... Où sont les archiducs ?... Où sont les généraux ?... Où sont les conjurés ?... Où sont les maîtresses des empereurs ?... Où sont les soldats et les juges ?... Il y en a qui ont trépassé à la guerre ou en prison, qu'on a pendus ou fusillés, qui se sont entretués au couteau ou à la grenade, des souverains et des misérables, des femmelettes et des richards. Mais nous, enveloppés dans notre petitesse, au chaud dans notre ignorance, ne connaissant rien, ne comprenant rien, pareils aux pierres du torrent sur lesquelles l'eau coule sans les entamer, nous avons duré, nous durons. Voilà ce que j'appelle vivre, femme sans caractère, voilà ce que j'appelle le vrai fin fond de la chose. Tout le reste appartient à la démence et à la mort...¹²¹

Dans la réplique de Franjo, on retrouve l'image du torrent, qu'on a lu dans la description de la ville de Sarajevo, sur laquelle s'était ouverte la première séquence de la pièce. Franjo et sa femme sont inertes comme des « pierres du torrent » qui symbolisent leur indifférence envers l'Histoire (« notre petitesse » ; « notre ignorance »). Cette attitude ne leur a certainement pas nui ; ils ont évité la mort et les conséquences d'un engagement historique et social. Cette dernière scène se termine par une métaréflexion sur l'oubli. Le danger d'oublier le passé et de ne pas s'engager activement dans l'histoire est mis en lumière. Seule la mémoire pourrait lutter contre la violence du passé.

Pour conclure, dans *Serajevo* (1955), la dernière œuvre de Cendrars qui traite de la Première Guerre mondiale, on assiste à un procès de l'Histoire de l'humanité. L'attentat de Sarajevo renvoie ainsi au meurtre fondateur, suggérant la répétition de la violence, devenue constante anthropologique. Cela a été confirmé dans plusieurs passages analysés de l'œuvre. Le danger de la violence se manifeste principalement par une métaréflexion sur l'oubli du passé et le refus de savoir. Celle-ci ne peut être vaincue que par la mémoire du passé, qui évite que les guerres et autres formes de violence ne se répètent. Par ailleurs, les personnages qui planifient l'attentat sont animés par des sentiments tels que la haine, la vengeance et le patriotisme, qui

¹²⁰ Cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

¹²¹ Cendrars, Blaise. « Serajevo », *op.cit.*, p. 80-81.

déclenchent la « crise mimétique », conduisant à la terreur. La représentation de ces sentiments permet de mettre en évidence ainsi que de critiquer leurs conséquences dangereuses. La caractérisation ambivalente de Princep, qui prend les traits du « héros tragique » de Kierkegaard, ouvre une réflexion sur l'interprétation de la justice et de ses fins. Le geste du justicier-assassin Princep peut être jugé bienveillant pour la libération des peuples yougoslaves, mais méprisable parce qu'il s'agit d'un assassinat. Il en résulte que la justice est souvent interprétée subjectivement. Dans la pièce, le meurtre politique accompli par Princep n'est donc ni condamné ni justifié, mais il incarne la violence inhérente à l'homme. Ceci est évident dans sa caractérisation. Il est comparé à un poète romantique. Cette association souligne son nationalisme, également dû à sa jeunesse et à son inexpérience. De plus, le rapprochement entre le meurtre commis par Princep et par le soldat dans *J'ai tué* (1918) confirme le concept de « meurtre fondateur », qui montre comment le nationalisme et la haine sont la source d'une violence incontrôlable. De l'acte de violence individuelle de Princep se déchaîne une violence collective et cyclique, conduisant l'humanité à son primitivisme. Les traumatismes de la mort et des guerres mondiales du XX^e siècle sont flanqués d'une ironie amère exprimée par le personnage du chanteur. Celui-ci ne cesse de juger les puissants (les empereurs et les membres de la magistrature) qui décident du sort des hommes et les condamnent à la mort. Le chanteur, qui prend les traits du chœur grec, met en garde les auditeurs et les lecteurs contre le mal humain. La juxtaposition des registres tragique et comique dans ses répliques met l'accent sur l'absurdité de la violence. Ce drame met ainsi en scène le cours de l'histoire du XX^e siècle comme une tragi-comédie qui ne semble pas suggérer une possibilité de rédemption pour l'humanité, à moins qu'elle ne commence à se souvenir de l'Histoire. En ce sens, en tenant compte également des années au cours desquelles ce drame a été écrit et publié, la littérature remplirait une double fonction commémorative et éthique en luttant contre la normalisation de la violence.

4.2 Les blessures et les traumatismes

4.2.1 *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars et *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte : deux nouvelles de la blessure

La nouvelle *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars et la nouvelle *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte ont été écrites plus d'une vingtaine d'années après l'engagement dans la Première Guerre mondiale des auteurs. Les deux textes sont des formes brèves (même si *J'ai saigné* est beaucoup plus long que *Giugno malato*), influencés par l'activité journalistique de deux écrivains pendant les années Trente¹.

Le récit de Cendrars se déroule quarante-huit heures après l'amputation de son bras droit (sa main d'écriture) et décrit son séjour à l'hôpital avec d'autres soldats gravement blessés². Le récit de Malaparte révèle de son côté le diagnostic de sa maladie, conséquence d'une lésion pulmonaire suite à l'inhalation de gaz à l'ypérite lors de la bataille de Bligny en juillet 1918³. Celui-ci se réfère alors à une période plus tardive, probablement celle des années Trente, lorsque sa maladie a commencé à s'aggraver⁴.

Les deux nouvelles se distinguent néanmoins par la voix de la narration. La nouvelle de Cendrars présente un narrateur « homodiégétique » et « autodiégétique » tandis que celle de Malaparte est racontée par un narrateur hétérodiégétique à focalisation zéro⁵. Dans le récit de Cendrars, on retrouve une représentation du corps souffrant, renvoyant à l'iconographie des martyrs et du Christ, qui vise à souligner l'extrême souffrance du corps blessé du protagoniste et de celui des autres soldats⁶. Dans le récit de Malaparte, la description réaliste et médicale des poumons malades

¹ Pour approfondir l'influence du journalisme dans les nouvelles de Cendrars Cf. Bildan, Gérard. 1996. « Les Histoires vraies de Blaise Cendrars : variations textuelles du journal au livre ». Dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. No. 48, p. 109-128 ; Russo, Maria Teresa. 1999. *Ai margini della soglia. Saggio su Blaise Cendrars*. Palermo : Flaccovio editore, p. 60-65 ; Boucharenc, Myriam. 2004. *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion. Pour approfondir l'influence de l'activité journalistique de Malaparte dans ses recueils de nouvelles des années trente voir Martelli, Giampaolo, *op.cit.*, p. 79-80, 95-109.

² Cf. mon chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915) ; Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, *op.cit.*, p. 48 ; Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars : La Vie, le Verbe, l'Écriture*, *op.cit.*, p. 339 ; Tatu, Laurent, Bogousslavsky, Julien. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 97.

³ Cf. mon chapitre 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918) ; Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 166-167 ; Giacomel, Paolo, *op.cit.*, p. 82.

⁴ Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 166-167.

⁵ Genette, Gérard. *Figures III*, *op.cit.*, p. 206, 252-253.

⁶ Georges Duhamel dans son livre intitulé *Vie des martyrs* (1917) associe déjà les blessés de la Première Guerre mondiale aux martyrs. Cf. Duhamel, Georges. « Vie des martyrs », *op.cit.* ; mon chapitre 2.2.2 Le sacrifice dans la littérature française et italienne de la Première Guerre mondiale.

est renversée par le recours aux références mythologiques. Ces dernières mettent en lumière l'ambivalence entre la maladie et la renaissance. On peut relever dans les deux textes une réitération des couples antinomiques mort et vie ou mort et résurrection. Ainsi, la blessure de guerre se présente de manière ambivalente dans ces deux nouvelles : elle est d'une part une marque indélébile de l'horreur vécue pendant la guerre et d'autre part, l'emblème de la survivance. Cette renaissance à l'issue d'une blessure presque mortelle jaillit dans l'acte d'écriture⁷.

En outre, le symbolisme du sang, apparaissant dans le titre de la nouvelle de Cendrars et dans le titre du recueil de Malaparte (*Sangue*), dans lequel la nouvelle *Giugno malato* est insérée, traduit l'idée d'une blessure-traumatisme qui saigne encore et n'a pas été traitée. Tout cela me permet de dégager deux axes de lecture. La première est que la blessure, dans ces deux nouvelles, déclenche une « mémoire corporelle », reliant la souffrance du corps au souvenir traumatique de la guerre⁸. La seconde repose sur l'idée que le traumatisme peut être façonné de deux manières : grâce au partage de la peine avec l'Autre et par l'écriture de la douleur. Merleau-Ponty soutient en effet que la mémoire corporelle est liée à « l'expérience d'autrui », c'est-à-dire à « l'intercorporéité »⁹. Ce serait donc par l'empathie éprouvée devant la souffrance des autres que l'on pourrait surmonter sa propre douleur¹⁰. Dans la nouvelle de Cendrars, l'Autre se montre comme un acteur essentiel pour comprendre et dépasser la douleur du protagoniste. Bien que le rapport avec l'Autre soit moins présent dans la nouvelle de Malaparte, la vieille femme malade, que le personnage principal croise à l'hôpital, a pour fonction de l'inciter à réfléchir sur sa maladie. Enfin, dans les deux nouvelles,

⁷ La souffrance est souvent à l'origine de la création artistique ou littéraire. L'expérience de la douleur se relie à l'existence de l'écrivain ainsi qu'à son écriture. Pour approfondir ce topos voir Morris, David. 1993. *The Culture of Pain*. Berkeley : University of California Press ; Gray Hardcastle, Valerie. 1999. *The Myth of Pain*. Cambridge : MIT Press ; Schmeling, Manfred. 2000. « L'écrivain et sa souffrance. De la douleur au texte ». Dans : *La Douleur. Étude thématique pluridisciplinaire et interculturelle*. Programme Européen Culture 2000. Lleida : Fontanet/INO Reproductions, p. 29-38 ; Glücklich, Ariel. 2001. *Sacred Pain : Hurting the Body for the Sake of the Soul*. New York : Oxford University Press ; Moscoso, Javier. 2012. *Pain : A Cultural History*. New York : Palgrave ; Bourke, Joanna. 2014. *The Story of Pain : From Prayer to Painkillers*. New York : Oxford University Press ; Schleifer, Ronald. 2014. *Pain and Suffering*. New York : Routledge.

⁸ Je reprends cette notion au psychiatre Thomas Fuchs. Ce concept s'apparente également à celui de « mémoire charnelle » tel que défini par l'écrivain Jorge Semprún ou à celui de « corps-mémoire » forgé par Luba Jurgenson, tous deux se référant à l'expérience concentrationnaire pendant la Deuxième Guerre mondiale, qui est marquée dans le corps des victimes. Cf. Fuchs, Thomas, *art.cit.*, p. 129 ; Hennigfeld, Ursula. « Le vrai problème n'est pas de raconter – Jorge Semprún und das 20. Jahrhundert », *art.cit.*, p. 216 ; Hennigfeld, Ursula. « Der Augenzeuge und das unsagbare Narrative der Shoah in 9/11-Romanen », *art.cit.*, p. 392. Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

⁹ Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Signes*. Paris : Gallimard, p. 213.

¹⁰ Fuchs, Thomas, *art.cit.*, p. 142.

l'écriture assume également un rôle essentiel dans la lutte contre le trauma et la douleur. Ainsi, l'écriture assume une fonction thérapeutique qui permet de réenvisager le traumatisme.

J'ai saigné est une nouvelle de Blaise Cendrars publiée dans *La vie dangereuse*, son deuxième recueil « d'histoires vraies »¹¹. Le narrateur est « homodiégétique » et même « autodiégétique », car Cendrars n'est pas simple témoin des événements, mais héros de son récit¹².

La nouvelle est structurée en trois parties : la première intitulée « Sœur Philomène », la deuxième « La mort du petit berger » et la troisième « Une parole de vie ». Le titre de la première partie, entièrement dédiée aux douleurs de la blessure du protagoniste, est emblématique car il pourrait se référer au mythe de Philomèle. Les personnages principaux du récit mythique sont Philomèle et sa sœur Procné, mariée à Térée¹³. Ce dernier viole Philomèle avant de la contraindre au silence, en l'enfermant et en lui coupant la langue¹⁴. Mais Philomèle parvient à avouer à sa sœur le viol commis par son mari par la broderie d'un tissu¹⁵. Procné l'interprète, en déchiffrant les symboles, et comprend les sévices que sa sœur a subis¹⁶. Cet intertexte est important, car il concerne à la fois la violence illicite sur le corps, l'indicibilité de l'abus vécu et le pouvoir de l'écriture. Ainsi, le mythe se relie au corps du personnage de Cendrars qui a été mutilé par la violence extrême de la machine de guerre et à la difficulté de traiter le traumatisme. Cependant, comme on le verra à la fin du récit, l'écriture (dans le mythe, la broderie du message dans le tissu) permet de témoigner la violence, luttant contre la douleur et la violence subies.

De surcroît, la structure triptyque de la nouvelle paraît symbolique et évoquerait la crucifixion, car la mort du petit berger (dépeint comme un soldat-martyr) se situe au centre de l'histoire et dans la dernière partie, on trouve la résurrection du soldat paralysé et aphasique¹⁷. À cet égard, l'historien Paul Fussell affirme que dans les récits de guerre, on trouve souvent une structure tripartite qui ressemble à la passion du Christ, dans laquelle « l'innocence, la mort et la renaissance » sont remplacées par

¹¹ Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 147.

¹² Genette, Gérard. *Figures III*, *op.cit.*, p. 252-253.

¹³ Delattre, Charles. 2015. « Marques et signes dans le mythe de Philomèle ». Dans : *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*. No. 18, p. 472.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 476-477.

¹⁶ Cf. *Ibid.*

¹⁷ Cf. Cendrars, Blaise. 2017 [1938]. « *J'ai saigné* ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres romanesques*. Tome II. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 268, 279-280.

« l'entraînement, le combat et le rétablissement »¹⁸. Dans ce récit, l'entraînement et le combat ne sont pas mentionnés, car au début de l'histoire, le corps du protagoniste est déjà blessé et nous assistons à son parcours de rétablissement. En outre, cette structure sacrée est privée de tout salut divin, évoquant le sacrifice du Christ afin de souligner l'extrême souffrance du protagoniste et des autres soldats blessés. Dans ce sens, le narrateur renvoie également à l'iconographie du corps souffrant des martyrs et du Christ. Cette description du corps souffrant aurait la fonction de susciter de l'indignation ainsi que de la compassion chez le lecteur, le menant à assumer une conscience éthique de dénonciation de la guerre¹⁹. De plus, dans la rhétorique de propagande de la Première Guerre mondiale, le soldat était associé à la figure du Christ ou à celle du martyr afin de légitimer son devoir au nom de la religion catholique et de la Nation, affirmant que son « noble sacrifice » garantissait la résurrection de son âme²⁰. Le narrateur dénonce ici ce concept, soulignant le sort du soldat sévèrement blessé, qui meurt dans d'atroces souffrances ou ne survit qu'au prix de graves blessures (mutilation, paralysie, traumatisme psychique)²¹. Aucun salut de l'âme n'est donc possible dans ce contexte.

Au tout début de la première partie, le narrateur précise d'emblée le front de « Champagne » et l'année « 1915 », lorsque sa blessure est survenue, autant que les dates « le 1^{er} ou le 2 octobre » et le lieu « poste chirurgical 55 », où il a été opéré²². Ces données spatiales et temporelles confèrent à l'histoire un effet de réalité historique et une valeur testimoniale²³. Par la suite, l'attention est immédiatement portée sur le

¹⁸ Fussell, Paul, *op.cit.*, p. 128. Ma traduction.

¹⁹ Susan Sontag, analysant plusieurs photos de guerre, expose que la souffrance des autres y représentée devrait agir sur le spectateur afin de soulever des questions de responsabilité et de conscience vers ces formes de violence extrême. Voir Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. London : Penguin Books, p. 6-15.

²⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

²¹ À cet égard le personnage de Cendrars, dans la deuxième partie de *J'ai saigné*, énumère les différentes pathologies des blessés de l'hôpital : « [...] et qu'était ma simple, ma saine amputation comparée aux plaies multiples, aux fractures compliquées, aux trépanations inédites, aux affections insidieuses des voies respiratoires, à la cécité, aux troubles mentaux ou fonctionnels des gazés, des gueules cassées, des traumatiques, des paralysés [...] ». Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 268.

²² *Ibid.*, p. 256. L'amputation chirurgicale de l'avant-bras droit de Cendrars daterait du 29 ou 30 septembre 1915, probablement dans une ambulance du village de Suippes. Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 82 ; mon chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915).

²³ Cendrars affirme que *J'ai saigné* c'est la seule « histoire vraie » qu'il accepte de reconnaître comme « autobiographie ». Voir la lettre à Lévesque du 2 février 1945 dans Cendrars, Blaise ; Lévesque, Jacques-Henry. 1991. « J'écris. Écrivez-moi. » *Correspondance 1934-1959*. Monique Chefodor (éd.). Paris : Denoël, p. 311. Un autre aspect qui donne au récit une valeur de témoignage est l'utilisation de noms propres des infirmières (Sœur Philomène et Mme Adrienne) et du médecin (M. le professeur Dufossé ou Desfossés). Cet emploi apparaît qu'à partir des années trente (dans la nouvelle *L'égoutier*

corps nu de Cendrars qui est allongé sur une civière : « Et c'est ainsi que je me trouvais tout nu sur un brancard dans la cour de la tréfilerie où mon opération avait été effectuée, attendant l'arrivée d'un convoi de Ford sanitaires qui devaient nous évacuer [...] »²⁴. Le corps souffrant et mutilé – dont l'Intendance a retiré tout ce qui lui restait, une chemise ensanglantée et un lit – se trouve au milieu de la guerre technologique, de la cacophonie dysphorique des bombardements (à noter l'onomatopée « les *vrombissements* »²⁵ qui désigne le bruit des avions), de centaines de blessés dans une dimension quasi apocalyptique²⁶. Même les conditions météorologiques suggèrent à leur tour une sorte de fin du monde : « Le ciel était noir. Il pleuvait sans discontinuer »²⁷. L'évocation des sens, en particulier de l'ouïe et de la vue, est ici synonyme, car elle montre comment le blessé, dans son état d'immobilité et de souffrance, perçoit encore plus intensément les bruits qui l'entourent. Le corps, dépersonnalisé, réduit à l'état d'objet, est ainsi englobé dans le chaos du paysage de guerre, avec ses sons assourdissants et déstabilisants. De surcroît, comme l'avance à juste titre Thomas Fuchs, l'évocation des synesthésies et de certaines conditions climatiques aurait la fonction de réactiver la mémoire corporelle du traumatisé²⁸.

L'isotopie de la souffrance collective (« cris, hurlements, gémissements, plaintes »²⁹), mise en évidence par le recours à des accumulations, annonce l'extrême douleur du corps mutilé du narrateur-personnage (« mon bras coupé me faisait si mal »³⁰) dont la durée est prolongée par l'emploi de l'imparfait³¹. Le *je* cendrarsien se montre gêné par sa propre douleur, qu'il essaie de repousser et de ne pas extérioriser en se mordant la langue³². La gêne ressentie est également due au fait qu'il a été dépouillé et privé de sa force et de sa virilité, étant désormais un homme nu et mutilé, incapable de bouger.

[...] j'avais froid, sous la pluie, ainsi, tout nu, allongé sur mon étroit brancard, immobile, ankylosé, ne pouvant faire un mouvement, gêné que j'étais, comme une accouchée par son nouveau-né, par l'énorme pansement, gros comme un poupon, qui se serrait contre mon flanc, cette chose étrangère que je ne pouvais pas déplacer sans remuer un univers de douleurs, ni prendre dans ma main valide sans voir ce grand tampon blanc s'imbiber

de Londres de 1937) et l'on retrouve après dans *L'Homme foudroyé* (1945) et *La Main coupée* (1946). Cf. Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 193.

²⁴ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 256.

²⁵ *Ibid.* Je souligne.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cf. Fuchs, Thomas, *art.cit.*, p. 137.

²⁹ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 257.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Pour approfondir la condition physique de Cendrars après son amputation voir Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 175-179.

³² Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 257.

de rouge, ressentir une brûlure atroce et me rendre compte que ma vie m'échappait, s'en allait goutte à goutte, sans que je ne puisse rien pour la retenir car on ne peut arrêter son cœur, et mon cœur, qui battait régulièrement, [...] et ces pulsations, moralement et physiquement insupportables, me permettaient de compter le temps qui [...] s'écoulait inexorablement, ce qui est dans sa véritable nature de secondes, de fractions de seconde, d'éternité³³.

La gêne du narrateur-personnage envers son membre amputé est comparée à celle de l'accouchée par son nouveau-né, soulignant toute sa répulsion vers ce corps à la fois nouveau et étranger (« cette chose étrangère »), qui comme l'enfant pour la mère, est « extérieur » et « intérieur » à son propre corps. En réalité, cette sensation d'étrangeté, peut s'interpréter également d'un point de vue phénoménologique, car la douleur est une expérience d'altérité ainsi qu'une perte d'identité³⁴. Le protagoniste ne reconnaît pas sa douleur corporelle, car il s'agit d'une sensation nouvelle et accablante.

De plus, l'accouchement, par son caractère ambivalent, renvoie aux couples antinomiques mort-vie ou mort-résurrection³⁵. De fait, l'accouchée peut donner une nouvelle vie, mais, dans les pires des situations, l'accouchement peut aussi provoquer la mort de l'accouchée et/ou de l'enfant³⁶. L'accouchement renvoie aussi à une grande douleur corporelle qui se relie aux souffrances de la main amputée. Le symbolisme du sang se relie à l'accouchement autant qu'à l'ambivalence mort-vie, vu que le sang versé peut être signe de naissance et mort à la fois. Cependant, cette allusion à l'accouchement évoque aussi la régression du personnage blessé vers « un stade infantin » en raison de son impuissance physique comme le souligne Maria Teresa Russo³⁷. Par ailleurs, ce membre mutilé, que le personnage perçoit comme un prolongement stérile ainsi qu'immobile comme un poupon de bois, prend vie et commence à pulser, imbibant de sang son pansement blanc. Cette répulsion initiale envers ce nouveau corps, à l'égard de ce poupon saignant, suggère à travers la figure de l'accouchée une autre réflexion : le soldat amputé, tout comme la mère, devra prendre soin de son poupon pour le guérir et initier sa « résurrection »³⁸. Ainsi, le narrateur-personnage renoue avec son altérité en acceptant sa nouvelle identité de

³³ *Ibid.*

³⁴ Fuchs, Thomas, *art.cit.*, p. 131.

³⁵ Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 149.

³⁶ Le roman *Moravagine* de Blaise Cendrars montre une vision négative et cynique de l'accouchement. Cendrars explique lui-même la signification du titre de son œuvre, c'est-à-dire « Mort-à-vagine ». La femme y est présentée avec des mots très problématiques et misogynes : « *Mulier tota in utero*, disait Paracelse [...]. La femme est sous le signe de la lune, ce reflet, cet astre mort, et c'est pourquoi plus la femme enfante, plus elle engendre la mort ». Cendrars, Blaise. *Moravagine*, *op.cit.*, p. 62.

³⁷ Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 149.

³⁸ Comme le soutient Claude Leroy cette renaissance sera possible grâce à l'écriture de la main gauche après l'été 1917. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 151.

manchot.

Le symbolisme du battement du cœur et du flux sanguin évoque l'écoulement du temps. L'attente infinie du véhicule de secours et les douleurs extrêmes acquièrent une dimension cosmique (« un univers de douleurs » ; « une brûlure atroce »). La perception que la vie s'enfuit du corps souffrant (« ma vie m'échappait ») se reflète dans l'écoulement du sang dont l'anaphore du mot « goutte » en bat le rythme (« goutte à goutte »). En revanche, les battements réguliers du cœur suggèrent la résistance du corps, luttant pour survivre. D'un point de vue stylistique, cette attente interminable est efficacement rendue par les énumérations (« dans sa véritable nature de secondes, de fractions de seconde, d'éternité ») ainsi que par le mode verbal de l'imparfait (« j'avais froid » ; « j'étais » ; « se serrait » ; « je ne pouvais pas déplacer » ; « m'échappait, s'en allait » ; « battait » ; « permettaient » ; « s'écoulait ») qui, ensemble, dilatent le temps du récit. Tous deux font allusion à la complexité de la situation et à l'extrême souffrance du personnage. La syntaxe est également évocatrice en ce sens : il s'agit d'une phrase extrêmement longue, où les périodes ne sont séparées que par des virgules, soulignant un flux de sensations douloureuses et constantes.

Tandis qu'en arrière-plan la violence de la guerre technologique surgit perpétuellement, le personnage de Cendrars entreprend finalement son voyage dans une camionnette Ford avec trois autres soldats-martyrs qui sont « saignants, bandagés et meurtris³⁹ » comme lui⁴⁰. Or, ce long trajet en compagnie des souffrances extrêmes des soldats-martyrs se révèle être un voyage non seulement physique, mais une expérience mystique, où le corps plongeant dans le gouffre de la mort, découvre une nouvelle poétique comprise comme résurrection :

[...] comme un mystique en transe dont l'esprit désorienté s'enfuit dans l'au-delà et dont la dépouille stigmatisée, abandonnée sur sa couche, s'arque et se met à graviter, je m'arc-boutais sur mon brancard pour arriver à faire planer mon corps dans tous ces cahots et ces secousses dont le moindre me précipitait dans un au-delà de souffrance vive qui n'avait plus rien d'humain et d'où je retombais, plongeant au fond de ma blessure comme dans un stupéfiant, l'esprit dans un abîme⁴¹.

Ainsi, les souffrances endurées par le corps du personnage de Cendrars au cours de ce trajet sont associées à des images spirituelles, réitérant l'ambivalence mort-

³⁹ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 258.

⁴⁰ Ces « martyrs soldats », comme le soutient Maria Teresa Russo, constituent « un échantillon représentatif de la diversité des nationalités de la Légion étrangère : avec [Cendrars], un Français, un Africain et un Allemand, dont [le narrateur-personnage] détaille jusqu'aux moindres nuances la façon de parler, l'accent et les plaintes ». Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 149.

⁴¹ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 258-259.

résurrection. La lévitation de son corps souffrant est comparée à celle qui peut avoir lieu pendant la transe d'« un mystique » au corps stigmatisé (comme celui d'un martyr mort, à noter le mot « dépouille ») qui entreprend une élévation spirituelle vers « l'au-delà ». Cette transe se traduirait comme un véritable voyage mortel, où les douleurs inhumaines (« souffrance vive ») catapultent le corps du protagoniste vers le bas, vers l'abîme de sa blessure. Néanmoins, ce passage au trépas inaugure parallèlement une résurrection poétique et une meilleure connaissance du monde. Dans cette perspective, le narrateur cite le poème *Le voyage* (VIII) de Baudelaire, comme en témoigne la phrase « plonger au fond de ma blessure » qui se réfère au vers « Plonger au fond du gouffre [...] »⁴² du poème baudelairien. Tout comme dans la poétique baudelairienne, le narrateur voit dans l'expérience de la mort (à concevoir comme la mort de sa main droite, c'est-à-dire sa main d'écriture), un voyage poétique à l'enseigne d'une nouvelle source d'inspiration pour le poète, notamment suggérée ici par le mot « transe » qui désignerait une manifestation de l'inspiration poétique divine⁴³. La mort de la main perdue permet d'acquérir une nouvelle manière d'écrire et d'embrasser une nouvelle conception du monde comme l'affirme Baudelaire dans le dernier vers de son poème : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »⁴⁴. Cette expérience existentielle, au même titre que le déplacement en camionnette sont toutefois interrompus, car le chauffeur dépose les blessés à une gare. L'un des trois soldats est mort pendant le voyage tandis que les deux autres prennent le train pour Biarritz. Le personnage de Cendrars quant à lui s'endort assommé par l'alcool que lui ont donné des soldats et se réveille nu le lendemain matin sur son brancard, tout seul à la gare. Il est alors secouru par le même chauffeur qui l'emmène à l'évêché de Sainte-Croix. Suite à ce second voyage entre la mort et la résurrection (« j'ai dû mourir et ressusciter quelques douzaines de fois de suite »⁴⁵) dans « cette satanée camionnette »⁴⁶, le corps nu du personnage de Cendrars se retrouve maintenant dans un hall énorme, où règne le silence. Désormais tant habitué à la cacophonie dysphorique de la guerre technologique, le protagoniste retrouve ici le calme après tant de temps. Devant lui

⁴² Baudelaire, Charles. 2020. *Les fleurs du mal*. Paris : Gallimard, p. 173.

⁴³ Cf. Leakey, F. W. 1969. *Baudelaire and nature*. Manchester : Manchester University Press, p. 309-310 ; « Réhabilitation de l'inspiration ». 2003. Dans : Blay, Michel (éd.). *Grand dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse, p. 818 ; Pearson, Roger. 2021. *The beauty of Baudelaire : the poet as alternative lawgiver*. Oxford : Oxford University Press, p. 222.

⁴⁴ Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*, *op.cit.*, p. 173.

⁴⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 262.

⁴⁶ *Ibid.*

s'élève « un majestueux escalier de chêne⁴⁷ » qui pourrait faire penser à une *scala Paradisi*. Dans l'iconographie byzantine, celle-ci symbolise un escalier vers le Paradis ou généralement une vie spirituelle ou monastique (ici à interpréter de nouveau comme symbole de résurrection)⁴⁸. Cette échelle pourrait également faire allusion à l'échelle de Jacob, mentionnée dans l'épisode biblique de la Genèse (28, 11-15)⁴⁹. Jacob fait un rêve au cours duquel une échelle lui apparaît, qui relie la terre au ciel⁵⁰. Des anges descendent et montent de cette échelle⁵¹. Dieu lui apparaît également, le bénit ainsi que sa descendance, lui promettant sa protection⁵². Ces intertextes bibliques soulignent le parcours de renaissance du poète blessé.

Cependant, le calme qui se dégage de ce lieu effraie le protagoniste qui a peur d'être oublié et de ne pas être secouru. Son instinct de survie déclenche l'envie de bouger son corps pour demander de l'aide, mais il comprend de nouveau l'impossibilité de le faire. Dans ce lieu désert la présence de la main amputée, comme celle d'un fantôme, commence à se révéler au corps qui même s'il ne la voit pas, la perçoit à cause de l'extrême douleur qu'elle provoque. Le « membre fantôme », comme l'explique Merleau-Ponty « [...] garde souvent la position même que le bras réel occupait au moment de la blessure : un blessé de guerre sent encore dans son bras fantôme les éclats d'obus qui ont lacéré son bras réel⁵³ ». Merleau-Ponty ne remarque pas seulement la survie du membre amputé chez les mutilés de guerre, mais il souligne que la persistance des douleurs déclenche une mémoire corporelle : « [...] les excitations venues du moignon maintiennent le membre amputé dans le circuit de l'existence. [...] elles font qu'il ne soit pas anéanti, [...] elles ménagent un vide que l'histoire du sujet va remplir [...] »⁵⁴. Ainsi, l'absence du bras, dans le récit, est perçue par le protagoniste à cause de la souffrance extrême qui lui cause un délire et des hallucinations, mais elle évoque aussi, de manière extra-littéraire, la réminiscence du

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *L'Échelle sainte* ou *Échelle du Paradis* est un important traité d'ascétisme monastique des Églises orthodoxes et des Églises catholiques de rite byzantin écrit par Jean Climaque vers l'an 600. Cf. Climaque, Jean. 1987. *L'échelle sainte*. Bégrolles-en-Mauges : Abbaye de Bellefontaine.

⁴⁹ Cendrars mentionne explicitement l'échelle de Jacob dans *Le Lotissement du ciel* (1949). Voir Cendrars, Blaise. 2013 [1949]. « Le Lotissement du ciel ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome II, *op.cit.*, p. 523.

⁵⁰ *La Bible*, *op.cit.*, p. 32-33.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 90.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 102.

corps présent de l'écrivain, qui décrit la douleur qu'il a subie et dont il peine encore à se libérer.

[...] cette main droite, cette main que je venais de perdre [...] et dont l'étonnante présence se révélait, se manifestait, se faisait sentir dans les douleurs exorbitantes qui poussaient de mon moignon, grandissaient, se ramifiaient, me tiraillaient en tous sens, me faisaient me tordre comme si j'avais été consumé dans un brasier intérieur, se généralisaient, [...] en se multipliant comme si l'on m'avait coupé, non pas un bras sur deux avec un bistouri, mais, avec une scie circulaire, comme à Bouddha, un éventail de bras sans cesse renaissants, sensation ahurissante qui me faisait sortir hors de moi, qui troublait mes réflexes les plus élémentaires, me désorientait, me déséquilibrait et me faisait perdre jusqu'à la notion exacte de ma dimension corporelle⁵⁵.

Les douleurs insupportables de la main perdue (mises en évidence par l'énumération des verbes à l'imparfait « poussaient ; grandissaient ; se ramifiaient ; me tiraillaient ; me faisaient tordre ; se généralisaient », qui soulignent l'écoulement infini du temps) consomment le corps souffrant du personnage, le transformant presque en cendres (« braisier intérieur »). Cette dernière image est notamment liée au pseudonyme de Blaise Cendrars qu'il a dérivé des mots « braise » et « cendre », se référant au mythe du phénix qui renaît de ses cendres⁵⁶. Une fois encore, un symbole de mort imminente est associé à un symbole de résurrection. Par ailleurs, l'extrême souffrance de la main perdue se relie aussi à une présence sacrée : Bouddha⁵⁷. L'évocation du Bouddha n'est pas fortuite : d'une part elle renvoie au symbolisme de la main, puisque les différentes positions des mains de ce dieu revêtent diverses significations sacrées de sa méditation et d'autre part, le bouddhisme se définit comme une délivrance qui suppose éradiquer les désirs et les illusions de la conscience (« me faisait sortir hors de moi » ; « me faisait perdre [...] la notion exacte de ma dimension corporelle »)⁵⁸. Par conséquent, cette perte du corps en tant qu'élément matériel fait que le soldat blessé embrasse une conscience et une paix spirituelles qui le feraient renaître.

Néanmoins, cette perte de conscience de son corps peut également s'interpréter comme une perte d'identité. Cette description pourrait évoquer la deuxième promenade de l'œuvre *Les Réveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, où le protagoniste, à la suite d'un accident, perd la conception de son corps ainsi que de son identité :

⁵⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 263.

⁵⁶ Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 45.

⁵⁷ Bouddha avait déjà été évoqué par Cendrars dans le deuxième chapitre des *Armoires chinoises* (1917) : « Quand la vieille dame ouvrit l'armoire, elle trouva un Boudha (*sic*) immobile, doré par les mille flammes de l'univers. Elle le baisa sur les yeux et l'emporta dans son boudoir ». Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 125.

⁵⁸ « bouddhisme ». Dans : *Grand dictionnaire de la philosophie*, *op.cit.*, p. 124-125.

[...] je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver ; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais ; je ne sentais ni mal ni crainte ni inquiétude. Je voyais couler mon sang comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartint en aucune sorte. Je sentais dans tout mon être un calme ravissant auquel chaque fois que je me le rappelle je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus⁵⁹.

Ici aussi, la douleur est perçue, au-delà d'une perte d'identité, comme une expérience d'altérité (« je n'avais nulle notion distincte de mon individu »), le blessé étant aliéné à la souffrance qu'il subit (« je ne sentais ni mal ni crainte ni inquiétude »). Mais là encore, la douleur est ambivalente, elle se manifeste comme une extase mystique, c'est-à-dire une paix intérieure (« un calme ravissant »). En fait, cet incident de la deuxième promenade est lui-même inspiré d'un accident de cheval raconté par Montaigne dans l'essai « De l'exercitation » du livre deux, chapitre six des *Essais*⁶⁰. Montaigne, réfléchissant à la mort imminente, affirme « que mourir, c'est apprendre à vivre⁶¹ ». La fonction de ces intertextes réitère l'idée que de la mutilation de la main d'écriture du protagoniste, conçue comme une mort symbolique, une renaissance peut s'inaugurer. Celle-ci sera rendue possible grâce à une nouvelle écriture, l'écriture de la main gauche, qui s'efforcera de traiter le traumatisme de la guerre.

Dans le hall de l'évêché, des symboles classiques annonçant la mort sont évoqués par la suite : le son de la cloche (« une cloche me bourdonnait dans les oreilles⁶² ») et « l'ange de la mort⁶³ », figure biblique, semblant présager la mort imminente du personnage⁶⁴. Ces images sont pourtant immédiatement renversées par la « main blanche⁶⁵ » de Sœur Philomène que le personnage-narrateur voit descendre vers lui de « l'échelle du Paradis », l'homme blessé, mais qui en même temps est vu par la sœur comme un assassin ainsi qu'un pécheur. En effet, à la fin de cette première partie du récit, le narrateur critique la religiosité fanatique de Sœur Philomène (« Elle possédait sa vérité⁶⁶ »). Elle ne voit pas l'homme agonisant, mais seulement « le pécheur mortel⁶⁷ ». Une dénonciation claire de l'Église catholique et de la légitimation

⁵⁹ Rousseau, Jean-Jacques. 2010. *Les Réveries du promeneur solitaire*. Paris : Honoré Champion Éditeur, p. 47.

⁶⁰ *Ibid.* Consulter la note 2 de bas de page.

⁶¹ Delporte-Fontaine, Olivier. 2017. « Que mourir, c'est apprendre à vivre ? » De l'exercitation d'une mort imminente ». Dans : *Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*. Vol. 66. No. 2, p. 165-176.

⁶² Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 264.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Voir « Azrael ». 1967. Dans : Gustav Davidson (éd.). *A dictionary of angels including the fallen angels*. New York : The Free Press, p. 64-65.

⁶⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 264.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁷ *Ibid.*

de la Première Guerre mondiale transparaît. Le protagoniste, comme d'autres soldats, a reçu le droit et le devoir de tuer à la guerre au nom de son pays et de la religion catholique (« [...] j'ai tué. Aujourd'hui nous sommes des millions d'hommes qui, les armes à la main...⁶⁸ »). Or, malgré cela, il amorcera son parcours de guérison et « de résurrection ».

Dans les deux parties suivantes de la nouvelle, le narrateur, après s'être concentré sur la douleur de son amputation, évoque l'agonie des autres blessés (le petit berger des Landes et l'aphasique paralysé), plus gravement atteints, auxquels il tient compagnie en cherchant à les distraire. Il endosse alors le rôle de « jongleur » et leur raconte ses histoires aventureuses et amusantes. La blessure de guerre ne peut être appréhendée dans une dimension seulement personnelle ; elle acquiert une dimension collective, englobant tous les anciens combattants. Dans cette perspective, le rôle de l'Autre, qui occupe plus de la moitié du récit, se montre essentiel, car c'est seulement à travers l'Autre que le *je* cendrarsien peut guérir et accepter sa mutilation⁶⁹. La souffrance ne peut donc être surmontée qu'avec l'expérience du partage⁷⁰. Un nouveau sujet émerge ainsi dans les parties suivantes du récit : il s'agit du « *Je* compatissant » qui pâtit avec son semblable⁷¹. À cet égard, Paul Ricoeur définit la relation du moi à l'Autre comme « ipséité⁷² ». Dans l'identité narrative, « l'ipséité », qui correspond au fait de pouvoir être « un autre » et pas seulement un « je », permet au protagoniste, bien qu'il se trouve différent de ce qu'il était, de se reconstruire et de se reconnaître à nouveau comme un individu unique⁷³. Dans ce cas, la compassion et l'empathie pour la souffrance des Autres, ainsi que l'écriture à propos du corps d'autrui peuvent faire accepter et, dans le meilleur des cas, surmonter l'altérité de la douleur. Par ailleurs, ce partage n'aurait eu pas lieu si Madame Adrienne, infirmière laïque et unique héroïne positive de l'histoire, n'avait pas transmis au personnage de Cendrars ce devoir et cette responsabilité de partager la douleur avec les autres blessés tout en essayant de les distraire. Afin d'atténuer leurs extrêmes souffrances, le personnage de Cendrars se sert du rire. Il s'agit d'un rire partagé qui assume une fonction thérapeutique tant pour le protagoniste-jongleur que pour les malades. Bergson soutient notamment que le rire

⁶⁸ *Ibid.* Dans cette citation, on retrouve une référence au récit *J'ai tué* de Blaise Cendrars. Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

⁶⁹ Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué* / *J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 152.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 153.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit. III. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, p. 355. Voir aussi Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 177-180.

⁷³ Cf. Carta, Elisabetta, *op.cit.*, p. 212-215.

implique « le groupe » et qu'il a « une fonction sociale » et « correctrice »⁷⁴. Madame Adrienne reconnaît que la bonne humeur et le rire de Cendrars peuvent être un atout dans le parcours de guérison du petit berger des Landes : « [...] je compte absolument sur vous pour le distraire. [...] je ne connais personne d'autre pour *lui remonter le moral. Entretenez-le*, racontez-lui des histoires, *cela lui fera du bien*⁷⁵ ». Madame Adrienne est « une femme au grand cœur⁷⁶ », une « *mater dolorosa*⁷⁷ », se montrant affligée pour tous ses soldats blessés, qui deviennent ses enfants, comme on le remarque dans cette description où l'isotopie du deuil domine : « [...] une femme, en grand *deuil* [...] elle revenait d'un enterrement, *dolente, trébuchante, s'effondrant dans ses voiles*, se laissant aller comme une *mère* qui vient de perdre son *fils unique* [...] »⁷⁸. Pourtant, le narrateur ne la sanctifie et ne la sacralise pas, mais en fait une véritable « héroïne qui (se) sacrifie au nom de la vie⁷⁹ ». Le personnage de Cendrars imite donc son modèle de la compassion à l'égard des autres, éprouvant à l'hôpital une autre forme de fraternité par rapport à celle déjà instaurée avec ses légionnaires au front⁸⁰. Ces patients agissent comme des miroirs du soi puisqu'ils reflètent sa lutte personnelle pour la guérison qui probablement n'aurait pas eu lieu sans ce rapport avec l'Autre⁸¹. Pour décrire les souffrances extrêmes du petit berger des Landes – un soldat très jeune aux origines sociales modestes, dont le corps est meurtri par soixante-douze blessures dans le bas des reins et qui depuis des semaines lutte contre la mort – le narrateur a recours à l'esthétique du corps souffrant. En fait, le jeune soldat ainsi que son agonie sont immédiatement qualifiés de « martyr⁸² ». L'expression qui décrit la position de son corps « couché la tête en bas⁸³ » semble évoquer l'iconographie de la crucifixion de saint Pierre l'apôtre (connue aussi comme martyr de saint Pierre), qui avait demandé à subir le supplice la tête en bas, par humilité⁸⁴. Cependant, cette position inversée de la crucifixion évoque déjà la désacralisation du discours chrétien.

⁷⁴ Bergson, Henri, *op.cit.*, p. 5-6.

⁷⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 268.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁷ Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 151.

⁷⁸ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 267. Je souligne.

⁷⁹ Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 151.

⁸⁰ Cf. *Ibid.*, p. 152.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 153.

⁸² Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 268.

⁸³ *Ibid.*, p. 269.

⁸⁴ Cf. Voragine, Jacques de. 1910. *La légende dorée*. Wyzewa de, Teodor (trad.). Paris : Perrin, p. 319. Il faut remarquer que *La Légende dorée* (recueil de vies de saints rédigé en latin dans la seconde moitié du XIII^e siècle), comme le soutient Claude Leroy, a été un livre fondateur pour Cendrars dans sa conception biographique et romanesque. Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 233-234, 277.

En effet, le soldat est associé au martyr pour souligner la souffrance endurée, mais l'iconographie sacrée est ici dépouillée de son sens spirituel et rédempteur. Ainsi, l'isotopie de la torture (« sangles » ; « cerceaux » ; « courroies » ; « système à crémaillère » ; « la chambre de torture ») met en évidence la souffrance extrême du blessé qui le déshumanise, faisant de lui un animal : « un bœuf »⁸⁵. On assiste à une dépersonnalisation du soldat : l'association avec l'animal souligne la perte à la fois de l'identité et de la corporéité, car la douleur est si forte que le soldat perd le contrôle de son corps, devenu un corps étranger. De surcroît, la frontière entre l'homme et l'animal se réduit, soulignant le « caractère universel et englobant de la Vie »⁸⁶. Le narrateur a de nouveau recours à l'iconographie religieuse, afin de marquer la condition de victime du berger, en le définissant comme un « innocent supplicié »⁸⁷ ainsi qu'« un agneau »⁸⁸ sacrificiel, évoquant une sorte de figure christique. Cependant, l'allusion au sacrifice du Christ est privée de son message de salut, seule l'agonie subsistant⁸⁹. De plus, le narrateur critique ici la vision mystique du soldat-Christ de la propagande de la Première Guerre mondiale⁹⁰.

Or, c'est dès le moment où le personnage de Cendrars partage la chambre du petit berger, qu'il commence à faire ses premiers exercices avec son moignon et sa main gauche qui mèneront à la « cicatrisation record »⁹¹ de son bras. Tout cela a lieu grâce à la boxe, mais aussi grâce à ses « exercices de jongleur et d'équilibriste »⁹² qui amusent tant le petit berger. La fonction du rire est donc thérapeutique pour les deux soldats : les exercices qui guérissent le moignon du protagoniste soulagent les douleurs du petit berger. Le sentiment de joie qu'éprouve le personnage de Cendrars a d'ailleurs quelque chose d'enfantin, montrant tragiquement comment le soldat, privé de son autonomie corporelle, se réjouit naïvement de tous ses progrès, doit réapprendre à gérer son nouveau corps amputé⁹³. La joie est désormais temporaire puisque le narrateur, influencé par la philosophie de Schopenhauer, réaffirme que la souffrance

⁸⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 269-270.

⁸⁶ Guyon, Laurence. 2006. « La figure du martyr dans *La Main coupée* ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 12, p. 57.

⁸⁷ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 270.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁸⁹ Cf. Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 113.

⁹⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁹¹ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 271.

⁹² *Ibid.*, p. 272.

⁹³ *Ibid.*

ne peut être comprise qu'avec la compassion de l'Autre⁹⁴ : « C'est ce petit berger de Landes qui m'a fait comprendre [...] que la douleur du corps humain est également infinie et que l'horreur elle-même est illimitée et sans fond⁹⁵ ». Ce constat pessimiste sur l'existence humaine condamnée à souffrir anticipe l'événement dramatique qui est sur le point de se produire. Soudainement, un personnage diabolique entre en scène : l'éminent médecin parisien qui rend visite à Sainte-Croix et tue l'impuissant berger des Landes. Dans cette partie émerge une forte critique du narrateur envers la hiérarchie militaire, qui ne se soucie pas du sort des victimes de la guerre et ne se contente que d'étaler sa toute-puissance.

Pour tenter de sauver le petit berger, le personnage de Cendrars, bien que faible et souffrant, se lève et enfle une large robe de chambre, faisant rire le blessé : « ... C'est drôle, ça, c'est drôle..., bégaya-t-il⁹⁶ ». Par la suite, quand le médecin entre dans la chambre, le personnage de Cendrars cherche à distraire le chirurgien, se mettant « à jongler avec trois balles de tennis⁹⁷ ». Le médecin-inspecteur éclate d'un rire diabolique, attestant alors de la perte de la fonction thérapeutique du rire. Ainsi, les efforts de Madame Adrienne et du personnage de Cendrars pour empêcher le médecin de venir dans la chambre du berger afin que celui-ci ne puisse défaire les pansements du pauvre martyr sont vains. Madame Adrienne et le protagoniste ne parviennent pas à sauver la vie du soldat impuissant, torturé à vif par le traitement-démonstration du médecin, imbu de son pouvoir médical et militaire, qui utilise le corps meurtri du berger pour démontrer son habileté chirurgicale. L'empathie de Madame Adrienne et de son disciple Cendrars est anéantie par la « rationalité » du médecin cynique. La torture sadique du médecin est ici associée à la guerre. À cet égard, Elaine Scarry souligne à juste titre l'analogie qui s'instaure entre la torture et la guerre. Alors que l'objet de la guerre est de tuer des gens, la torture imite le meurtre de personnes en infligeant de la douleur, qui se présente comme un équivalent sensoriel de la mort, remplaçant ainsi l'exécution mortelle par une violence prolongée et douloureuse⁹⁸.

Le chirurgien associe le corps souffrant du pauvre soldat à un champ de bataille où les zones infectées sont comparées aux zones d'attaque sur le front, parce que dans sa logique, employant seulement une stratégie militaire, l'infection-bataille

⁹⁴ Schopenhauer, Arthur. 1891. *Le fondement de la morale*. Burdeau, A. (trad.). Paris : F. Alcan, p. 123.

⁹⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 272.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁹⁸ Cf. Scarry, Elaine, *op.cit.*, p. 61.

peut être gagnée⁹⁹. Ainsi, le corps souffrant devient un « sol [...] miné¹⁰⁰ » grâce à l'emploi de la rhétorique militaire de la Première Guerre mondiale dont les noms suivants, verbes et expressions l'indiquent explicitement : « champ de bataille » ; « rester à la merci de l'ennemi » ; « foyer » ; « fourneau de mine » ; « exploser » ; « entonnoirs » ; « tracer un réseau de boyaux » ; « tranchée principale » ; « débusquer l'ennemi »¹⁰¹. En ce sens, cette assimilation corps blessé-champ de bataille peut également faire allusion à l'idée selon laquelle le corps humain n'est pas fait pour la guerre et ne peut pas obéir à ses règles et ses stratégies. La position antimilitariste du narrateur est de nouveau soulignée par le commentaire amèrement ironique sur lequel cette partie s'achève : « [...] *il se fraya un si beau chemin* d'accès qu'au bout de cinquante minutes de démonstration le soldat était mort. *Mais cela faisait déjà un bon moment* que le petit berger des Landes ne gueulait plus¹⁰² ». Le verbe familier « gueuler » met également en exergue la hiérarchie entre le médecin et le blessé ainsi que l'abus de pouvoir à l'égard de la victime, assassinée de façon ignoble. Cet abus de pouvoir exercé par le médecin sur le corps du berger est assez similaire à celui pratiqué par les chefs militaires qui tiennent le rôle de grands stratèges au mépris des combattants¹⁰³. On peut relever dans cette dernière scène une analogie entre la guerre et le corps. La violence de la guerre pénètre à l'intérieur des corps des morts et des survivants, faisant ainsi référence à la mémoire corporelle et aux traumatismes qu'elle a laissés chez les anciens combattants. Par ailleurs, la métaphore filée du discours du médecin, où la chirurgie est assimilée à un champ de bataille, renvoie implicitement à la pratique douloureuse de l'écriture de la main gauche qui peut recoudre les blessures du traumatisme¹⁰⁴.

Dans la troisième et dernière partie de la nouvelle, le narrateur-personnage raconte comment sur la fin de son séjour à l'hôpital, il assiste « à une authentique résurrection¹⁰⁵ » d'un patient, décrit comme un homme musclé et plein de virilité, que la guerre a transformé en un paralysé aphasique. C'est également lors de ce passage que Madame Adrienne demande au personnage de Cendrars de distraire et de faire rire

⁹⁹ Cf. Benaglia, Cecilia. 2021. « Dire la bataille : expérience individuelle et sujet collectif dans les récits de la Première Guerre mondiale ». Dans : *MLN*. Vol. 136. No. 4. Johns Hopkins University Press, p. 129.

¹⁰⁰ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 278.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 278-279.

¹⁰² *Ibid.*, p. 279. Je souligne.

¹⁰³ Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 151.

¹⁰⁴ Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 209.

¹⁰⁵ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 279.

le paralytique¹⁰⁶. Depuis que le protagoniste partage la chambre du paralytique aphasique et l'amuse avec ses exercices de « jongleur », le malade commence à avoir plus conscience des besoins de son corps, le rire assumant de nouveau une fonction thérapeutique¹⁰⁷.

C'est à cause de deux opérations au crâne que le malade est resté paralysé du côté droit puis qu'il a perdu l'usage de la parole¹⁰⁸. Ce nombre d'opérations revêt une charge symbolique importante puisque Cendrars a également été opéré à deux reprises ; démontrant de nouveau le lien puissant qui s'instaure entre le corps blessé de l'Autre et celui du personnage-narrateur¹⁰⁹. Ce blessé est un homme qui vit dans un état presque végétatif, revenu au stade d'un « bon géant enfantin¹¹⁰ », auquel il faut tout réapprendre. Ce soldat frappé d'aphasie renvoie aussi au poète-soldat Cendrars qui, ayant perdu sa main droite, sa main d'écriture, doit également réapprendre à écrire avec la main gauche¹¹¹. Ce rapprochement entre les deux figures s'instaure par le fait que ce soldat est défini par le narrateur-personnage comme un « homme-poupon¹¹² », poupon étant le mot qu'il avait utilisé pour décrire son membre amputé dans la première partie du récit¹¹³.

Dans une situation tragi-comique, l'homme paralysé parle miraculeusement en disant : « *C-A-CA = CACA !*¹¹⁴ », proclamant un besoin primaire, soulignant amèrement la condition que la guerre réserve aux soldats qui, à cause de leurs graves blessures, redeviennent impuissants comme de très jeunes enfants.

Enfin, la nouvelle s'achève en revenant sur le poète Cendrars qui a perdu sa main d'écriture ainsi que son moyen d'expression : dans l'euphorie du miracle, il danse avec Madame Adrienne¹¹⁵. C'est la première fois qu'il étreint une femme sans sa main droite¹¹⁶. Au début il se sent gêné et privé de sa virilité, mais le tourbillon de la danse

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 281. Pour approfondir la fonction du rire dans deux autres nouvelles de guerre (*L'Égoutier de Londres*, 1937 et *Le Rayon vert*, 1938) de Blaise Cendrars, publiées dans les années trente voir : Pasquini Perrott, Lara. 2025. « Rire mystique et rire irrévérencieux dans deux nouvelles de la Grande Guerre (1937-1938) de Blaise Cendrars ». Dans : Da Rocha, Joao ; Julian Santiago, Manon ; Mouchet, Bastien (éds.). *Blaise Cendrars, le rire en éclats*. Paris : Classiques Garnier, p. 73-84.

¹⁰⁸ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 280.

¹⁰⁹ Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 293 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. « Main perdue, main amie, main fantôme », *art.cit.*, p. 102 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire, op.cit.*, p. 87.

¹¹⁰ Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 282.

¹¹¹ Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 152.

¹¹² Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 280.

¹¹³ *Ibid.*, p. 257.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 282.

¹¹⁵ Cf. *Ibid.*

¹¹⁶ Cf. *Ibid.*

avec sa mère protectrice annonce une deuxième résurrection donnée par « une parole de vie »¹¹⁷. Cette « parole de vie », relève Yvette Bozon-Scalzitti, rappelle la résurrection de Saturnin dans l'*Aurélia* de Nerval, auquel Cendrars emprunte également les prénoms des personnages féminins de la nouvelle, Philomène et Adrienne¹¹⁸. Saturnin est un vieux soldat africain taciturne que le personnage de Nerval aide à guérir, tout comme celui de Cendrars¹¹⁹. Les paroles de Saturnin sont empreintes d'un mysticisme religieux qui invoque la fraternité et l'amour¹²⁰. En revanche, celles prononcées par le paralytique confirment la condition misérable du soldat malade. Or, cette résurrection fait également écho au petit berger des Landes dont les peines renvoyaient au martyr de saint Pierre. En fait, saint Pierre guérit miraculeusement un paralytique nommé Asserbus et également un jeune homme muet en lui rendant la parole¹²¹. Ces deux miracles se relient emblématiquement à la guérison du paralytique. Il y a donc une correspondance entre les deux soldats blessés tandis que la dichotomie mort-résurrection est de nouveau explicitée. Enfin, cette parole miraculeuse, au même titre que l'écriture se montre ambivalente, oscillant entre bénédiction et « malédiction¹²² ». Il me semble cependant que l'empathie envers la souffrance de l'Autre et l'écriture de la douleur permettent de surmonter le traumatisme de la violence subie en temps de guerre. Ainsi, tout comme chez son camarade rescapé, qui a retrouvé l'usage de la parole, Cendrars trouve sa résurrection dans l'écriture de la main gauche¹²³.

La nouvelle *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte, insérée dans le recueil *Sangue* (1937), traite de la maladie de l'écrivain. Malgré son caractère autobiographique, le récit présente un narrateur hétérodiégétique à focalisation zéro¹²⁴. Le protagoniste s'appelle Paolo et se présente comme un *alter ego* de l'écrivain. Ce type de narration permet d'entrevoir une certaine mise à distance de la blessure personnelle de la guerre qui a causé la maladie de l'écrivain, soulignant que le traumatisme n'est pas encore achevé. En effet, depuis quinze ans, Malaparte souffre des bronches et de la gorge (où

¹¹⁷ Cf. *Ibid.*

¹¹⁸ Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 127.

¹¹⁹ Cf. Nerval, Gérard de. 1999. *Aurélia. Précédé des Illuminés et de Pandora*. Paris : Librairie Générale Française, p. 472.

¹²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 475.

¹²¹ Cf. Voragine, Jacques de, *op.cit.*, p. 244.

¹²² Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 127.

¹²³ Cf. Russo, Maria Teresa. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* », *art.cit.*, p. 153.

¹²⁴ Genette, Gérard. *Figures III*, *op.cit.*, p. 206, 252.

il a déjà subi trois opérations)¹²⁵. Pendant son confinement à Lipari il développe un abcès dans les bronches qui lui cause de graves difficultés respiratoires et au cours de l'été 1934, on lui fait passer deux examens médicaux, d'abord à Messine, puis à Palerme¹²⁶. Les deux commissions médicales diagnostiquent une grave inflammation chronique aux poumons et reconnaissent que la maladie est due au gaz ypérite respiré pendant la bataille de Bligny, lui accordant une pension d'invalidé de guerre¹²⁷. La maladie est donc très présente pendant les années de confinement (1933-1934) ainsi qu'en 1936, où Malaparte écrit nombreuses lettres à Aldo Borelli, directeur du quotidien *Corriere della Sera*, lui attestant son mauvais état de santé¹²⁸. Il n'est pas étonnant qu'une histoire lui soit consacrée dans ce recueil des nouvelles, datant 1937.

Dans la nouvelle le personnage principal Paolo est accompagné à l'hôpital par Lavinia, sa femme aimée, qui n'assume pas un rôle très significatif dans le récit, restant une accompagnatrice silencieuse¹²⁹. Son prénom fait écho au personnage mythique de Lavinia aux traits blancs comme des lis qu'on retrouve dans le douzième livre de l'*Énéide* de Virgile, qui souligne son rôle de femme pure et vierge¹³⁰. La couleur blanche symbolise également l'indicibilité du traumatisme (sur cet aspect je reviendrai plus tard). La psychologie du personnage principal n'est pas non plus beaucoup développée.

Le sujet principal est la maladie, comme on peut le comprendre directement du titre « giugno malato », qui annonce déjà la réitération du couple antinomique vie-maladie. La personnification du mois d'été chaud et agréable de juin, qui symboliserait une renaissance, s'oppose à l'adjectif « malade » qui montre l'état décadent du personnage principal. La personnification ambivalente du mois de juin établit un dialogue entre le temps et l'espace durant lequel le personnage de Paolo tombe malade. En effet, les éléments naturels estivaux et marins dominent le récit, contrastant avec des éléments sombres qui annoncent l'état de maladie du protagoniste.

¹²⁵ Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 166.

¹²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 167 ; Ronchi Suckert, Edda. 1992. *Malaparte 1932-1936*. Vol. 3. Firenze : Ponte alle grazie, p. 710-712.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Cf. De Paulis, Maria Pia, *Il trauma infinito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 68 ; Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1932-1936*, *op.cit.*, p. 710, 712-713.

¹²⁹ Le personnage de Lavinia est représenté aussi dans la nouvelle intitulée *Donna fra le tombe* dans le recueil *Fughe in prigione* (1936) de Curzio Malaparte. Dans cette nouvelle, Lavinia est associée à la mort et revêt un rôle ambigu, oscillant entre les figures de mère, sœur et amante. Cf. Malaparte, Curzio. 1943. « Donna fra le tombe ». Dans : *Fughe in prigione*. Firenze : Vallecchi, p. 87 ; De Paulis, Maria Pia. *Il trauma infinito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 70.

¹³⁰ Cf. Virgile. 1980. *Énéide*. Livres IX-XII. Perret, Jacques (trad.). Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », p. 126.

Ce récit de maladie déclenche comme dans celui de Cendrars une mémoire corporelle et l'écriture revêt une fonction thérapeutique, visant à réenvisager le trauma. Il s'agit du processus de *working-through* qui permet de réarticuler le traumatisme, travaillant sur ses symptômes, reliant le passé et le présent dans une ouverture vers l'avenir¹³¹. À travers l'expérience narrativisée et fictionnelle du diagnostic de la maladie, le narrateur évoque le traumatisme, c'est-à-dire cette blessure saignante causée par la guerre. Pourtant, la blessure est évoquée indirectement par des symboles et des métaphores que j'analyserai et qui démontrent que l'écriture du trauma se sert d'une écriture symbolique et métaphorique pour représenter la violence subie¹³².

La maladie est annoncée tout au début du récit par l'anaphore de l'adjectif malade (« era malato, seriamente malato¹³³ »), prononcé par le médecin, qui définit l'état de santé préoccupant du personnage principal. Après que le médecin a conseillé à Paolo de se soigner pour ne pas aggraver sa maladie, Paolo réagit de manière inattendue. Il se met à rire, ressentant son sang s'agiter dans son corps ainsi qu'une brûlure dans sa poitrine qui le fait rire et tousser à la fois (« ridere e tossire insieme¹³⁴ »). L'évocation du sang et de la brûlure dans la poitrine (« un certo rimescolio nel sangue, un bruciore dentro il petto¹³⁵ ») montre que la blessure saignante et brûlante se propage et infecte les poumons¹³⁶. Cependant, la toux, qui est le symptôme du développement de la maladie, se mêle au rire du personnage. La blessure ainsi que ce rire hystérique, presque fou, soulignent le trouble psychologique du protagoniste. La cause de la maladie n'est pas évoquée ici, la blessure de guerre restant sous-jacente. Pourtant, tout au long du récit, nous trouvons des indices d'un traumatisme pas encore assimilé, qu'on pourrait mettre en relation avec l'expérience violente de la Première Guerre mondiale.

Le protagoniste se montre indifférent à l'égard de la maladie, désirant continuer

¹³¹ Violi, Patrizia, *op.cit.*, p. 45-46.

¹³² Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre. Patrizia Violi affirme à cet égard que l'écriture du traumatisme est une métaphore : « une forme discursive qui se traduit souvent par une écriture esthétique, littéraire et artistique, fortement investie de pathos et visant à susciter une relation participative chez le lecteur [...] ». Violi, Patrizia, *op.cit.*, p. 47. Ma traduction.

¹³³ Malaparte, Curzio. 1995. [1937]. « Giugno malato ». Dans : *Sangue*. Firenze : Vallecchi, p. 141. « Il était malade, sérieusement malade ». Malaparte, Curzio. 1989. [1937]. « Juin malade ». Dans : *Sangue*. Novella, René (trad.). Paris : Flammarion, p. 109. Par souci de clarté, lorsque je cite les œuvres de Curzio Malaparte traduites en français, j'écris la mention : (trad. fr.).

¹³⁴ *Ibid.* « rire et tousser à la fois ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹³⁵ *Ibid.* « une sorte de remue-ménage dans son sang, une brûlure dans sa poitrine ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹³⁶ Le recueil *Sangue* (1937) regroupe des nouvelles qui ont toutes comme élément commun le sang, mais paradoxalement dans cette nouvelle de la maladie, le sang est mentionné qu'une fois. Cela mettrait en lumière de nouveau l'indicibilité de la blessure personnelle de l'écrivain. Cf. mon chapitre 5.3 Antenore, victime émissaire, dans la nouvelle *Salutami Livorno* (1937) de Curzio Malaparte.

à vivre comme si celle-ci n'existait pas. Refusant d'accepter qu'il soit malade, il met symboliquement à distance le traumatisme de la blessure de guerre.

Or, à l'indifférence du protagoniste s'oppose l'inquiétude du médecin qui regarde la radiographie et montre toute sa préoccupation par l'expression de son visage (« corrugava le sopracciglia, stringeva le labbra¹³⁷ »).

– Guardi qui – gli disse : e seguiva con l'unghia del mignolo i rami bianchi della trama bronco-linfo-vascolare, induriti e accentuati dalla fibro-sclerosi. Parevano i rami di un albero ; e i grumi biancastri delle calcificazioni, i gangli tumefatti, i margini in rilievo delle cicatrici, sembravano foglie e frutti. Un vero albero, con le sue fronde, il suo fogliame chiaro : se lo sentiva stormire nel petto, dolcemente, al soffio della respirazione. All'apice dei polmoni, incerti nella lieve ombra delle scapole, i due gangli ilari, gonfi e deformati, sembravano due nidi nascosti tra le fronde di quell'albero bianco¹³⁸.

La description de la radiographie de la maladie ressemble à une *ekphrasis*, puisque le lecteur suit le doigt du médecin et visualise l'image des poumons enflammés et atteints de fibro-sclérose comme s'il s'agissait d'une gravure. La couleur dominante est le blanc (« bianchi » ; « biancastri » ; « chiaro » ; « bianco ») clairement associée à la trace de la radiographie qui circonscrit l'organe. Cette couleur renverrait aussi au topos de l'indicible, c'est-à-dire à la difficulté de décrire le traumatisme ainsi que de l'élaborer, évoquant un espace blanc, une page vide ou un trou de mémoire¹³⁹.

De la radiographie ressort une image suspendue entre la maladie et la vie, où les termes médicaux mettent en lumière l'anatomie des poumons malades, notamment grâce aux adjectifs qui soulignent leur inflammation et leur déformation (« i rami bianchi della trama bronco-linfo-vascolare *induriti e accentuati* dalla fibro-sclerosi ; i gangli *tumefatti* ; i due gangli ilari, *gonfi e deformati*¹⁴⁰ »). La fonction du langage médical consiste d'une part, à décrire de manière réaliste et fidèle le stade de la maladie et de l'autre vise à susciter de l'empathie chez le lecteur ainsi qu'à dénoncer les conséquences de la guerre. Néanmoins, cette image d'un organe en décomposition est immédiatement renversée, car les signes de la maladie aux poumons, tels que les

¹³⁷ Malaparte, Curzio. « Giugno malato », *op.cit.*, p. 141. « il fronçait les sourcils, serrait les lèvres ». Malaparte, Curzio. « Juin malade », *op.cit.*, p. 109.

¹³⁸ *Ibid.* « – Regardez ici, lui dit-il. Et, avec l'ongle de son auriculaire, il suivait les rameaux blancs de la trame broncho-lympho-vasculaire, durcis et accentués par la fibro-sclérose. Ils ressemblaient aux branches d'un arbre ; et les grumeaux blanchâtres des calcifications, les ganglions tuméfiés, les bords relevés des cicatrices, ressemblaient à des feuilles et à des fruits. Un arbre avec ses branches, son feuillage clair : il le sentait bruire dans sa poitrine, doucement, au souffle de sa respiration. Au sommet des poumons, imprécis dans l'ombre légère des omoplates, les deux ganglions hilaires, gonflés et déformés, ressemblaient à deux nids cachés dans les branchages de cet arbre blanc ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹³⁹ « blanc ». 2008. Dans : *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op.cit.* Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [20.01.2026].

¹⁴⁰ Je souligne.

rameaux durcis, les cicatrices et les ganglions tuméfiés sont associés à un arbre avec ses branches, ses feuilles, ses fruits, qui cache dans ses branchages deux nids qui annoncent une renaissance¹⁴¹. La dichotomie entre la maladie et la vie est également perceptible à travers les allitérations. L'allitération en « g » (« grumi ; gangli »), caractérisée par un son dur, montre la gravité de la maladie, tandis que l'allitération des lettres fricatives « f » et « s » (« fronde ; fogliame ; sentiva ; stormire ; soffio ») évoque le son du souffle de la respiration et donc de la vie. Alors, l'arbre qui pousse à l'intérieur des poumons du personnage de Paolo, qui bruit (« stormire ») – verbe onomatopéique qui éveille encore une fois le souffle (« soffio ») du vent – est un véritable arbre de la vie qui semble vaincre la maladie. Par ailleurs, il est possible de voir dans cette description une allusion au dieu Dionysos. Dionysos (appelé aussi Dendritès) est souvent représenté comme un dieu de l'arbre, avec notamment des branches, surgissant de sa poitrine¹⁴². Il est également le dieu de la renaissance, puisqu'il naît deux fois¹⁴³. Cette référence mythologique s'inscrit donc sous le signe de la renaissance et probablement de la quête d'assimilation des traumatismes de la guerre. Après la vision de la radiographie, une vitalité persiste chez le protagoniste et son rire se relie à l'écho du chant estival de la cigale, « le grillon des arbres des pays méditerranéens¹⁴⁴ ». La cigale dans la mythologie grecque symbolise la poésie ainsi que l'immortalité¹⁴⁵. Là encore, l'écriture du traumatisme, à travers des références mythologiques, inaugure une guérison ainsi qu'une renaissance.

D'ailleurs, le paysage d'été est ambivalent dans le récit tout comme l'état d'âme du protagoniste, représentant le désir d'une renaissance et un présage de la décadence physique à la fois. L'image des paysans dans les champs qui moissonnent le blé, qui a poussé orgueilleusement (« il grano era cresciuto rigoglioso¹⁴⁶ ») suggère un symbole de fertilité, donné aussi par sa couleur chaude et dorée. Néanmoins, après cette vision bucolique, le paysage change d'emblée : les épis de blé ondoient dans le vent comme les vagues de la mer, et Paolo, en regardant par la fenêtre de l'hôpital, évoque une association d'images, où un pan de bleu vif (« uno spicchio di vivo

¹⁴¹ Dans le récit *Salutami Livorno* on trouve les associations sang-fruit et sang-fleur qui évoquent une image de fertilité et renaissance. Cf. mon chapitre 5.3 Antenore, victime émissaire, dans la nouvelle *Salutami Livorno* (1937) de Curzio Malaparte.

¹⁴² Cf. « Dionysos antique : l'insaisissable ». Dans : *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 438.

¹⁴³ Cf. « arbre » ; « Dionysos ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, op.cit., p. 42-46, 197-198.

¹⁴⁴ « cigale ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, op.cit., p. 142.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴⁶ Malaparte, Curzio. « Giugno malato », op.cit., p. 142. « le blé avait poussé orgueilleusement ». Malaparte, Curzio. « Juin malade », op.cit., p. 110.

azzurro¹⁴⁷ »), dont la couleur suggère une vague de mer, entre dans la chambre de l'hôpital, se diluant en dure glace (« un pezzo di ghiaccio¹⁴⁸ ») dans la grisaille (« nell'aria grigia¹⁴⁹ ») du lieu de la maladie. Ainsi, cette opposition chromatique entre une couleur chaude (le jaune doré) et des couleurs froides (le bleu et le gris) évoque de nouveau la dichotomie vie-maladie.

Pourtant, la voix du médecin, tout comme la voix de la conscience, continue à répéter à Paolo la dénomination scientifique de sa maladie (« – una fibro-sclerosi, – continuava il medico [...] ¹⁵⁰ ») et il, toujours avec indifférence et négligence (« pigra indifferenza¹⁵¹ »), percevant encore sa maladie comme étrangère, demande au médecin s'il est vraiment malade. La maladie du protagoniste est définie par le médecin comme une marque du mal et un fardeau qui oppressent le corps du malade comme l'indique clairement le suivant parallélisme : « quel che ha addosso » ; « quel *male* adosso¹⁵² ». Pourtant, l'indifférence du protagoniste à l'égard de la maladie n'est brisée que lorsqu'il voit une vieille femme malade entrer dans la salle. En effet, l'Autre agit comme un miroir de la maladie du protagoniste. Dans cette nouvelle aussi, le protagoniste, en regardant la souffrance de l'Autre, prend conscience de sa maladie.

La vieille femme malade est dépeinte avec des adjectifs qui soulignent son déclin physique et morale : elle a un visage cireux, un regard hostile et tous les traits moraux de la maladie qui, selon le narrateur, sont la méfiance (probablement envers les soins des médecins) et l'avarice qui suggérerait l'égoïsme des malades : « [...] impressi nel volto i segni di quella diffidenza, di quell'avarizia [...] ¹⁵³ ». La maladie n'est donc pas connotée seulement comme un mal physique, mais aussi comme un mal moral. En ce sens, le narrateur souligne plutôt l'aspect moral de la maladie qui chez le personnage principal assume les mêmes caractères de la vieille femme grâce au parallélisme suivant : « anche lui, forse, aveva già nel viso i segni di quella diffidenza, di quell'avarizia [...] ¹⁵⁴ ». Le deuxième parallélisme, qui fusionne une fois de plus le protagoniste Paolo avec la femme, concerne le diagnostic d'un cancer à l'estomac en phase terminale de cette dernière, pour lequel il n'y a « plus rien à faire » (« niente da

¹⁴⁷ *Ibid.* « un pan de bleu vif ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁴⁸ *Ibid.* « morceau de glace ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁴⁹ *Ibid.* « air gris ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁵⁰ *Ibid.* « – Une fibro-sclérose, poursuivait le médecin [...] ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁵¹ *Ibid.* « nonchalance indifférente ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁵² *Ibid.* Je souligne. « ce que vous avez en vous ; avec ce mal ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 143. Je souligne. « [...] elle portait sur son visage les marques de cette méfiance, de cette avarice [...] ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 111.

¹⁵⁴ *Ibid.* Je souligne. « sur le visage les signes de cette méfiance, de cette avarice ». *Ibid.* (trad. fr.).

*fare*¹⁵⁵ »). Ce cancer désespéré se relie à l'état moral de Paolo, qui serait encore psychologiquement troublé par l'expérience de la Première Guerre mondiale. Par conséquent, à travers un autre parallélisme, il se sent atteint d'une maladie morale pour laquelle il n'y a aucun remède : « *quel < niente da fare > suonava agli orecchi di Paolo come una diagnosi morale di se stesso, del suo stato, di tutta la sua vita*¹⁵⁶ ». La maladie devient ainsi un jugement moral de la vie entière de Paolo qui peut faire concevoir ce mal en tant qu'une sorte de punition des actions accomplies dans la vie du personnage. Dans cet esprit, il faut mettre en relation le personnage de Paolo en tant qu'*alter ego* de l'homme Malaparte, qui, en tant qu'ancien combattant, a tué des hommes, et dont il paierait les meurtres par cette maladie. Il s'agirait d'une punition morale presque divine, soulignant la responsabilité humaine de la violence¹⁵⁷. Or, l'homme resterait coupable, sans jouir du salut divin.

La maladie morale commence également à se manifester sur le corps de Paolo : sa voix est rauque, son front est trempé de sueur et une lumière opaque brille dans ses yeux. L'oxymore « *luce opaca*¹⁵⁸ » symbolise le commencement de la décadence physique et le trouble psychologique de Paolo qui devient résigné, marchant la tête basse. Après cette prise de conscience de la maladie, Paolo et Lavinia quittent finalement l'hôpital et montent dans leur voiture, descendant vers la mer, passant par des champs de blé et des forêts de pins.

Le paysage maritime et rassurant de la Versilia¹⁵⁹ se montre soudainement ambivalent : le ciel clair avec ses nuages roses (« *rosei cirri*¹⁶⁰ ») se transforme en un ciel bleu verdâtre (« *azzurro verdognolo*¹⁶¹ »). La couleur pourrie du ciel ainsi qu'un nuage rouge foncé et menaçant (« *un nembo color mattone*¹⁶² ») présagent le diagnostic de la maladie (« *un sospetto recente*¹⁶³ ») et en même temps un douloureux

¹⁵⁵ *Ibid.* Je souligne. « rien à faire ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁵⁶ *Ibid.* (trad. fr.). Je souligne. « ce < rien à faire > résonnait aux oreilles de Paul comme un diagnostic moral de son propre cas, de son état, de toute sa vie ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁵⁷ Pour approfondir la notion de punition divine voir Stearns, Brenton J. 1981. « Divine Punishment and Reconciliation ». Dans : *The Journal of Religious Ethics*. Vol. 1. No. 9, p. 118-130.

¹⁵⁸ Malaparte, Curzio. « Giugno malato », *op.cit.*, p. 143. « éclat sombre ». Malaparte, Curzio. « Juin malade », *op.cit.*, p. 112.

¹⁵⁹ Je suppose que le paysage décrit dans ce récit s'inspire de celui de la Versilia, une zone balnéaire de Toscane, puisque Malaparte avait acheté une villa à Forte dei Marmi et y passait beaucoup de temps après son confinement. Cf. Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 172-173.

¹⁶⁰ Malaparte, Curzio. « Giugno malato », *op.cit.*, p. 144. « cirrus roses ». Malaparte, Curzio. « Juin malade », *op.cit.*, p. 113.

¹⁶¹ *Ibid.* « bleu verdâtre ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁶² *Ibid.* (trad. fr.). « une auréole couleur brique ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁶³ *Ibid.* « crainte récente ». *Ibid.* (trad. fr.).

souvenir (« un ricordo doloroso¹⁶⁴ »), qui renverrait à la blessure de la guerre encore saignante comme la couleur du nuage. On remarque des associations surréalistes, où les couleurs irréels des éléments naturels tels que le ciel et les nuages suggèrent la maladie ainsi que la blessure du protagoniste¹⁶⁵.

Ainsi, la belle saison du mois de juin est associée à la maladie du protagoniste, devenant « un juin malade » reprenant emblématiquement le titre de la nouvelle¹⁶⁶. Vers la fin du récit, sous le présage du mois malade, le narrateur compare l'agriculture à la chirurgie :

La falce dei mietitori entrava nel grano come il ferro del chirurgo nell'intreccio vivo e sensibile dei tessuti [...]. C'era qualcosa di crudele, di perfido, nel sibilo breve delle falci [...]. Eppure intorno spirava un che di lieto, un felice presentimento, un'aria di festa, un che di nuovo, di giovanile. I falciatori mietevano il grano dorato, avanzando di un passo dopo ogni colpo di falce, schiere di ragazze, dai capelli avvolti in pezzuole sgargianti di vivaci colori, li seguivano curve, raccogliendo e legando le spighe in covoni ; e pareva un gioco crudele, l'epilogo di una favola mortale. Ma le voci dei mietitori erano piene di speranza, una speranza ritrovata da poco [...]¹⁶⁷.

Derrière l'association entre le travail des moissonneurs qui coupent le blé avec des faux et le fer du chirurgien qui coupe le tissu vivant des organes, une référence mythologique émerge implicitement : celle des Moires « qui orientent l'existence humaine à la naissance et en coupent matériellement le fil une fois son terme achevé¹⁶⁸ ». L'allusion au destin irréversible réservé aux hommes, déjà prescrit par les Moires, est suggérée par les adjectifs « crudele » et « perfido » qui connotent le

¹⁶⁴ *Ibid.* « souvenir douloureux ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁶⁵ En effet, ces associations de couleurs rappelleraient la poétique surréaliste des « associations libres » dont un exemple est le titre d'une poésie célèbre de Paul Éluard : « La terre est bleue comme une orange ». La forme ronde de la terre renvoie à la forme de l'orange ainsi que la couleur bleue renvoie aux surfaces d'eau de la terre. Cette poésie a été notamment prise comme exemple dans un article intitulé *Du pouvoir des couleurs de confirmer, d'infirmer ou de modifier les objets, les habitudes de la vision et la nature des sentiments – et réciproquement* publié dans la revue surréaliste *L'Éternelle Revue* qui souligne notamment que les couleurs peuvent exprimer un état d'âme tout comme dans ce récit malapartien. Voir Éluard, Paul. 1968 [1929]. « La terre est bleue comme une orange ». Dans : *L'amour la poésie. Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 232 ; « Du pouvoir des couleurs de confirmer, d'infirmer ou de modifier les objets, les habitudes de la vision et la nature des sentiments – et réciproquement ». 1946. Dans : Éluard, Paul (éd). *L'Éternelle Revue*. Nouvelle série. No. 5-6, p. 129 sq.

¹⁶⁶ Cf. Malaparte, Curzio. « Giugno malato », *op.cit.*, p. 145 ; Malaparte, Curzio. « Juin malade », *op.cit.*, p. 113.

¹⁶⁷ *Ibid.* « La faux des moissonneurs pénétrait dans le blé comme le fer du chirurgien dans la trame vive et sensible des tissus [...]. Il y avait quelque chose de cruel, de perfide, dans le sifflement bref des faux [...]. Et pourtant, quelque chose de joyeux s'exhalait alentour, un pressentiment heureux, un air de fête, un je ne sais quoi de nouveau, de jeune. Les faucheurs moissonnaient le blé doré, avançant d'un pas après chaque coup de faux, des bandes de jeunes filles, les cheveux enveloppés dans des foulards de couleur vives, les suivaient, penchées en avant, ramassant et liant les épis en gerbes ; cela ressemblait à un jeu cruel, l'épilogue d'une fable mortelle. Mais les voix des moissonneurs étaient pleines d'espoir, un espoir retrouvé récemment [...] ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁶⁸ Pirenne-Delforge, Vinciane ; Pironti, Gabriella. 2011. « Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte ». Dans : *Études de lettres* [En ligne]. No. 3-4, p. 94. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/edl/143> [16.01.2026]

sifflement des faux qui coupent le fil de la vie. Or, les accumulations des substantifs et des adjectifs, appartenant à l'isotopie du bonheur (« lieto » ; « felice » ; « festa »), renversent l'image sombre et pessimiste de la mort, annonçant un esprit de renaissance (« un che di nuovo, di giovanile »). L'espoir est suggéré aussi par l'image bucolique où la couleur dorée du blé et les couleurs vives des vêtements de belles paysannes dominant, dégagant une atmosphère heureuse. Pourtant, après la vision joyeuse de la campagne, on retrouve la réitération du couple antinomique vie-mort par les deux oxymores « gioco crudele » et « favola crudele », où la répétition de l'adjectif « cruel » présage de nouveau la mort. Mais, cette vision mortifère est quand même renversée par la forte présence des allitérations des lettres « f » et « s » (à noter en particulier les onomatopées des mots « sibilo » ; « spirava ») qui reproduisent, comme je l'ai déjà remarqué, le souffle de la vie, soulignant la victoire de la vie sur la mort. De plus, la métaphore de la chirurgie (« il ferro del chirurgo ») renvoie à une écriture thérapeutique qui recoud les blessures ainsi que les traumatismes, comme on l'a déjà souligné dans la nouvelle de Cendrars.

Enfin, le récit se clôt par l'adjectif « malade » avec lequel il s'était ouvert, bouclant son cercle. La structure cyclique inaugure une renaissance du personnage. En effet, l'anaphore de l'adjectif « malato, malato, malato¹⁶⁹ » que Paolo se répète aux bruits du moteur (probable allusion aux bruits cacophoniques des armes dans la guerre) n'est plus conçu négativement, devenant ainsi un mot prononcé avec tant de douceur (« ma quella parola gli suonava dolcissima¹⁷⁰ »), perdant toute valeur de douleur ou de mort, étant placé ainsi sous le signe de l'espoir et de la renaissance. Le regard de Lavinia initie également une saison d'amour¹⁷¹. Juin n'est donc plus un mois malade, mais inaugure un été qui réchauffe l'arbre-poumon que Paolo porte en lui et qu'il sent respirer : « E Paolo sentì all'improvviso che già la stagione cominciava a guarire, già l'estate intiepidiva le foglie di quell'albero bianco, che stormiva dolcemente nel petto¹⁷² ». Ainsi, le personnage de Paolo, sur le semblant de Dionysos, commence son parcours de renaissance. La couleur blanche de l'arbre, qui ferait allusion à la difficulté d'exprimer le traumatisme, serait ainsi atténuée par la fonction thérapeutique de l'écriture.

¹⁶⁹ Malaparte, Curzio. « Giugno malato », *op.cit.*, p. 146. « Malade, malade, malade ». Malaparte, Curzio. « Juin malade », *op.cit.*, p. 114.

¹⁷⁰ *Ibid.* « ce mot résonnait pour lui avec beaucoup de douceur ». *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁷¹ *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁷² *Ibid.* « [...] et Paul sentit brusquement que déjà la saison commençait à guérir, déjà l'été tiédissait les feuilles de cet arbre blanc qui bruissait doucement dans sa poitrine ». *Ibid.* (trad. fr.).

En conclusion, il ressort que la guérison et la renaissance du personnage dans le récit de Curzio Malaparte, tout comme dans le récit de Blaise Cendrars, est possible grâce à « une parole de vie » qui renvoie à l'acte de l'écriture.

Ainsi, dans l'analyse, j'ai pu démontrer que ces deux nouvelles déclenchent une mémoire corporelle qui relie le souvenir traumatique de la guerre à la blessure des écrivains. Cette mémoire se manifeste dans les deux textes par des métaphores corporelles et sensorielles (par la représentation de la souffrance du protagoniste Cendrars et des deux autres soldats, par l'emploi des synesthésies ainsi que par la description du poumon malade et du trouble psychologique du personnage Paolo).

Les peines subies par le narrateur-personnage Cendrars sont liées aux concepts d'altérité et de perte d'identité, qui ont été analysés du point de vue phénoménologique de Merleau-Ponty ainsi qu'avec une étude de différents intertextes et des procédés stylistiques. En outre, l'iconographie du corps souffrant des martyrs et du Christ, utilisée pour décrire le personnage du petit berger des Landes, présente les fonctions suivantes : souligner la souffrance endurée par le soldat gravement blessé qui est privée de connotation rédemptrice ; dénoncer la vision mystique du soldat-Christ diffusée par la propagande de la Première Guerre mondiale ainsi que développer chez le lecteur une conscience éthique qui condamne la guerre. Le partage de la souffrance avec l'Autre dans le récit de Cendrars se révèle essentiel pour accepter la nouvelle identité du protagoniste mutilé et pour surmonter la souffrance. En effet, grâce au concept d'« ipséité » de Paul Ricoeur j'ai souligné comment le « je » du personnage-narrateur, en décrivant les souffrances du corps d'autrui, peut accepter son altérité, en retrouvant son unité. Dans la relation avec l'Autre, il a été également remarqué que le rire a une fonction à la fois sociale et thérapeutique.

Dans le récit de Malaparte, la couleur blanche symbolise la difficulté de communiquer le traumatisme de la guerre. L'image et la description médicale du poumon malade visent à susciter de l'empathie chez le lecteur ainsi qu'à dénoncer les conséquences de la guerre. Dans ce récit l'Autre (la vieille femme malade) incite le protagoniste Paolo à réfléchir sur l'état de sa maladie ainsi que sur sa conscience morale.

Enfin, les dichotomies mort-vie ou mort-renaissance qui jalonnent les deux récits – évoquées à travers de nombreux intertextes (références bibliques, références mythologiques, références à diverses œuvres littéraires) – démontrent la fonction thérapeutique de l'écriture. Il s'agit du processus psychanalytique dénommé *working-*

through qui permet de réarticuler le traumatisme, reliant le passé et le présent, tout en s'ouvrant vers un avenir de possible « résurrection », évoqué dans les deux nouvelles. C'est par l'écriture symbolique et métaphorique que se révèle la possibilité de décrire le traumatisme et d'initier une renaissance.

4.2.2 Peur et névrose de guerre *Dans le Silence de la nuit* (1945) de Blaise Cendrars

La première partie de *L'Homme foudroyé* (1945) de Blaise Cendrars s'intitule « Dans le silence de la nuit ». Elle évoque les souvenirs de l'expérience de la Première Guerre mondiale vécue par l'auteur près de la Roye, dans la Somme¹. L'atrocité de la Seconde Guerre mondiale le replonge ainsi dans celle qu'il a vécue lors de la Première². Les trois parties de *L'Homme foudroyé* (« Dans le silence de la nuit » ; « Le vieux Port » et « Rhapsodies gitanes ») peuvent se lire indépendamment car il s'agit d'histoires différentes qui se réfèrent à des périodes distinctes³. La première partie en particulier, la plus courte du livre, présente une structure similaire aux nouvelles insérées dans le recueil *Histoires vraies* (1938) de Blaise Cendrars⁴. Les thèmes principaux de cette partie sont la peur ainsi que la névrose de guerre, connue sous le nom de « shell shock », qui affectent les soldats au front⁵. Le récit « Dans le silence de la nuit » est divisé en neuf chapitres et le narrateur est « homodiégétique » et « autodiégétique »⁶. Le premier chapitre du récit s'ouvre sur une lettre du narrateur-personnage à l'écrivain Édouard Peisson⁷. Les chapitres (II ; III ; IV ; V ; VI ; VII) traitent des conséquences de la peur et de la névrose de guerre sur les membres de l'escouade du narrateur-

¹ Pour approfondir cf. mon chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915).

² Lemonnier-Delpy souligne à juste titre « le pouvoir déclencheur de la Seconde [Guerre mondiale] pour dire la Première ». Lemonnier-Delpy, Marie-Françoise, *art.cit.*, p. 7. Ce sera également le cas dans *La main coupée* (1946) de Blaise Cendrars. Cf. mon chapitre 5.4 Le sacrifice des martyrs-démons dans *La Main Coupée* (1946) de Blaise Cendrars.

³ Cf. Chaubert, Pauline ; Clot, Joaquim. 2010. « Temps de l'écriture et temps de la mémoire dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 14, p. 116-117.

⁴ Avant d'être insérée dans *L'Homme foudroyé*, elle paraît dans la revue *Les Œuvres libres* au cours du troisième trimestre de 1945. Elle est alors présentée « < comme une nouvelle inédite », et non comme l'extrait d'un livre à venir ». Leroy, Claude ; Dournel, Sylvain. 2019. *Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé*. Neuilly : Atlande, p. 76.

⁵ « La peur est une émotion ressentie généralement en présence ou dans la perspective d'un danger, c'est-à-dire d'une situation comportant la possibilité d'un inconvénient ou d'un mal qui nous affecterait ». Natanson, Jacques. 2008. « La peur et l'angoisse ». Dans : *Imaginaire & Inconscient*. Vol. 22. No. 2, p. 161. Cf. « peur ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der »*, *op.cit.*, p. 207-208 ; mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

⁶ Genette, Gérard. *Figures III*, *op.cit.*, p. 206.

⁷ Cendrars reviendra sur cette lettre dans *Le lotissement du ciel* (1949), au chapitre 24. Cendrars, Blaise. « Le lotissement du ciel », *op.cit.*, p. 454-455.

personnage. Dans les chapitres (VIII ; IX), le narrateur-personnage raconte une nuit au front, au cours de laquelle il a éprouvé la plus grande peur de sa vie.

Dans le cadre de mon analyse, je développerai deux axes principaux : d'une part, la critique de la propagande durant la Première Guerre mondiale ; d'autre part, la mise en lumière de la fonction thérapeutique de l'écriture dans le traitement du traumatisme engendré par le conflit. Dans la rhétorique officielle, le soldat doit se battre vaillamment pour son pays et sa religion⁸. En décrivant la peur et la névrose des soldats, le narrateur révèle la dure réalité de la guerre et défend le droit d'avoir peur au front, d'être lâche, voire même déserteur. La représentation des soldats comme des anti-héros traumatisés s'inscrit dans une rhétorique antimilitariste qui vise également à dénoncer la période historique dans laquelle ce récit a été écrit et publié (1943-1945)⁹.

Par ailleurs, le récit présente des caractéristiques de la mémoire traumatique, comme la « mémoire corporelle » réactivée par la violence de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que la difficulté à raconter l'expérience personnelle de la peur¹⁰. Le narrateur se concentre d'abord sur les symptômes des soldats de sa troupe, pour finalement décrire ses propres sentiments et souvenirs du traumatisme. Ce processus d'écriture (*working-through*) devient alors un moyen de traiter les séquelles psychiques du choc vécu¹¹.

Le titre du livre *L'Homme foudroyé* (1945) évoque l'expérience traumatisante de la Première Guerre mondiale. Il introduit la zone de guerre où se déroule la première partie, « Dans le silence de la nuit », ainsi que le thème de la folie, voire de la névrose de guerre : « L'homme fou de Roye y est¹² ». Dans le premier chapitre de la partie

⁸ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale. Annette Becker affirme à juste titre que dans la propagande du premier conflit mondial : « Le courage, valeur suprême des soldats, devient ici un acte de foi. Le courage face à la souffrance est vu comme la forme achevée du sacrifice ». Becker, Annette. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*, op.cit., p. 49.

⁹ À partir du 14 juillet 1940, Cendrars se réfugie à Aix-en-Provence. C'est une période très douloureuse pour l'écrivain, bouleversé par la signature de l'armistice de la France avec l'Allemagne nazie ainsi que par l'occupation et la collaboration du gouvernement français avec les nazis. De 1940 à 1943, Cendrars n'écrit pas. Sa rencontre avec son ami et écrivain Édouard Peisson, le 21 août 1943, marque son retour à l'écriture. Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars*, op.cit., p. 517-526.

¹⁰ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

¹¹ *Ibid.*

¹² Leroy, Claude ; Dournel, Sylvain, op.cit., p. 102. Le titre de cette partie ainsi que les thèmes abordés font écho au roman *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline. Le protagoniste, Ferdinand Bardamu, est un anti-héros, comme je l'ai déjà expliqué dans mon chapitre 2.2.2 Le sacrifice dans la littérature française et italienne de la Première Guerre mondiale. Il incarne la lâcheté, la folie ainsi que le refus de se battre au front, car il ne souhaite pas mourir. Cette caractérisation s'inscrit également dans une rhétorique antimilitariste.

« Dans le silence de la nuit », on assiste à la visite de l'ami écrivain du narrateur, Édouard Peisson, au cours d'une nuit d'été en 1943. Les événements traumatisants de la Seconde Guerre mondiale que l'ami du narrateur lui raconte, réactivent ses souvenirs de la Première Guerre mondiale :

[...] au sujet de tes réflexions nocturnes, je me suis mis à évoquer d'autres nuits, [...] dont la plus terrible que j'ai vécue, seul, au front, en 1915... [...] Cette peur, jamais je n'avais raconté cela à personne. [...] je me demande comment ta courte visite de ce matin a pu déclencher en moi un choc tel qu'immédiatement je me suis mis à écrire [...] Ce que tu m'as dit de ta nuit, du ciel, de la lune, du paysage, du silence, a dû ranimer, en moi des réminiscences similaires, attisées qu'elles étaient par les résonances de guerre que tu m'as laissé entendre derrière les réflexions amères que tu me rapportais et que tu m'as dit avoir faites, seul, sur ta terrasse et jusqu'à fort avant dans la nuit, au sujet du lieutenant allemand qui loge chez toi et qui abuse honteusement de ton domicile [...]. Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude car écrire c'est se consumer... [...] Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres¹³.

La « mémoire corporelle » du narrateur est réactivée par les mots de son ami écrivain¹⁴. Ce sont les éléments naturels (la « nuit », le « ciel », « la lune », le « paysage »), le « silence » et la référence à l'occupation nazie de la France (« au sujet du lieutenant allemand qui loge chez toi et qui abuse honteusement de ton domicile ») qui amènent le narrateur à se remettre à écrire. Le retour du souvenir du traumatisme de la Première Guerre mondiale est ainsi suggéré par l'isotopie de la mémoire (« des réminiscences similaires »), dont la métaphore sonore (« résonances de guerre ») renvoie à l'écho des images réapparaissant dans son esprit. Le verbe « ranimer » se réfère quant à lui au réconfort de l'écriture. Cette dernière est associée à l'isotopie du feu (« feu » ; « consumer » ; « brûler vif » ; « cendres »), qui révèle le pouvoir destructeur du traumatisme. Or, l'écriture du traumatisme revêt également une valeur curative, puisqu'elle est associée à la renaissance (« renaître »)¹⁵. Le « choc » de la mémoire corporelle permet au narrateur de « raconter » le traumatisme qu'il n'avait pas encore pu dire (« Cette peur, jamais je n'avais raconté cela à personne »). L'« écriture de la foudre » est donc ambivalente : d'une part, le réveil des souvenirs traumatiques présente un pouvoir destructeur, puisque le narrateur revit la blessure psychique ; d'autre part, il assume un pouvoir thérapeutique, qui vise à la soigner¹⁶. En ce sens, le titre « Dans le silence de la nuit » est également emblématique, car il symbolise

¹³ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 169-171.

¹⁴ Pour approfondir le concept de « mémoire corporelle » cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

¹⁵ Les préfixes « re » des verbes « renaître » et « ranimer » soulignent également l'idée qu'il est possible de surmonter le traumatisme de la guerre à travers l'écriture.

¹⁶ Cf. Zubiare, Jean-Pierre. 2020. « Extension du domaine de la foudre : l'homme Cendrars et le Verbe centrifuge ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 92.

l'obscurité et le silence du traumatisme¹⁷. Ceux-ci sont surmontés par l'écriture, qui inaugure un parcours d'élaboration du traumatisme.

Dans le deuxième chapitre du récit, on se retrouve à travers une analepse, en 1915, où le narrateur-personnage côtoie la Légion à Roye¹⁸. Ce secteur, en raison de sa position à l'écart des tranchées allemandes, est présenté comme sûr (« Nous étions hors de la portée des coups de fusil¹⁹ ») et calme (« [...] ce secteur calme et de tout repos [...] »²⁰). Mais cette apparente oisiveté trouble l'esprit des soldats (« Mais, au fond, cette oisiveté nous pesait²¹ »). Privés des attaques, ils ont plus de temps pour réfléchir à leur névrose (« [...] [la] guerre [...] nous avaient moralement dépravés, rendus cyniques [...] »²²) et tentent donc de se distraire en volant du vin aux officiers.

Le troisième chapitre du récit s'ouvre notamment sur la description de ces vols de vin, inaugurés par le sergent Van Lees²³. Dans cette scène, une critique des conditions de vie des soldats est mise en exergue. Les soldats ont besoin d'alcool pour trouver la force de survivre et de se battre au front²⁴. En outre, l'alcool leur permet d'oublier temporairement les visions horribles de la machine de guerre. Le vin est pourtant présenté comme un *pharmakon* au sens grec, à la fois médicament et poison²⁵. Il prend le pouvoir d'une drogue qui, d'une part donne de la force aux soldats, mais qui, d'autre part lorsque son effet s'estompe, les replonge dans leur névrose. Après avoir présenté les effets du vin sur ses camarades, le narrateur évoque, par le biais d'une prolepse, la mort atroce du sergent Van Lees, lors de l'offensive de « fin septembre, à l'attaque de la ferme de Navarin, en Champagne²⁶ ».

[...] la mort la plus effroyable qu'il m'ait été donné d'observer sur un champ de bataille. En effet, comme nous partions à l'assaut, il fut emporté par un obus et j'ai vu, j'ai vu de mes yeux qui le suivaient en l'air, j'ai vu ce beau légionnaire être violé, fripé, sucé, et j'ai vu son pantalon ensanglanté retomber *vide* sur le sol, alors que l'épouvantable cri de douleur que poussait cet homme assassiné en l'air par une goule invisible dans sa nuée jaune retentissait plus formidable que l'explosion même de l'obus, et j'ai entendu ce cri qui durait encore, alors que le corps volatilisé depuis un bon moment n'existait déjà plus.

¹⁷ Lemonnier-Delpy remarque que : « [...] le motif de la nuit [...] devient le vecteur explicite de toutes les associations, entre les guerres comme entre le soldat et l'écrivain ». Lemonnier-Delpy, Marie-Françoise, *art.cit.*, p. 9.

¹⁸ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 171. Pour approfondir le séjour de Cendrars dans ce secteur cf. mon chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars dans la Première Guerre mondiale (1914-1915).

¹⁹ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 171.

²⁰ *Ibid.*, p. 172.

²¹ *Ibid.*, p. 173.

²² *Ibid.*, p. 172.

²³ *Ibid.*, p. 173.

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 174

²⁵ Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 144 ; mon chapitre 2.2.2 Le sacrifice dans la littérature française et italienne de la Première Guerre mondiale.

²⁶ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 176.

À part ce pantalon vide, je ne retrouvai rien d'autre de van Lees ; il n'y eut donc pas de mort à enterrer. Que ce petit ex-voto de l'homme foudroyé lui serve d'oraison funèbre !²⁷

Le témoignage de la mort du soldat acquiert une fonction mémorielle (« ex-voto »). Le narrateur assume le rôle de témoin oculaire qui dénonce la violence extrême de la guerre, comme le souligne la répétition de « j'ai vu » et l'expression « j'ai vu de mes yeux », qui pourraient faire écho au commentaire « yo lo vi » de la gravure 44 de Goya de *Les Désastres de la guerre*²⁸. Dans cette longue phrase, où les virgules visent à scander les détails du meurtre du soldat (« homme assassiné » ; « homme foudroyé »), le narrateur dépeint « son foudroiement²⁹ » par la brutalité de la machine de guerre³⁰. On assiste à son vidage (« pantalon vide », « goule invisible ») ainsi qu'à la disparition de son corps (« volatilisé » ; « n'existait déjà plus »). La violence des armes modernes agit sur lui comme un viol (à noter l'isotopie sexuelle « violé » ; « sucé »). Les adjectifs « fripé » et « ensanglanté » soulignent la défiguration du soldat. Tous ces adjectifs mentionnés créent une rime interne en « -é » qui renforcent musicalement l'atrocité de la guerre. La fonction mémorielle de l'écriture est enfin soulignée par son rôle funéraire (« enterrer » ; « oraison funèbre »). Cette élévation mortelle constitue également une critique de la notion de « sacrifice sacré » véhiculée par la propagande de la Première Guerre mondiale³¹. Van Lees n'est pas un « soldat-Christ », car sa mort ne garantit aucune résurrection³². Seul le témoignage littéraire du narrateur peut accorder au corps, désintégré par l'obus, une sépulture digne³³. Le rôle mémoriel de

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cf. Goya, Francisco de. 1937. *Les désastres de la guerre : quatre-vingt-cinq eaux-fortes reproduites au format original*. Introduction par Elie Faure. Vienne : Éditions du Phaidon ; Bouvier, Paul. 2011. « < Yo Lo Vi > ». Goya Witnessing the Disasters of War: An Appeal to the Sentiment of Humanity ». Dans : *International Review of the Red Cross*. Vol. 93, p. 1107-1133.

²⁹ Zubiante, Jean-Pierre, *art.cit.*, p. 101.

³⁰ L'usage prononcé de la ponctuation, notamment des virgules, permet également de structurer des « phrases-paragraphe », ou des « phrases-liste » qui marquent la spontanéité de l'oral. Pour approfondir ces aspects cf. Boder, Francis. 2000. *La phrase poétique de Blaise Cendrars : structures syntaxiques, figures du discours, agencements rythmiques*. Paris : Champion ; Meizoz, Jérôme. 2001. *L'Âge d'or du roman parlant (1919-1939). Écrivain, critiques, linguistes et pédagogues en débat*. Genève : Droz, p. 237, 297 ; Meizoz, Jérôme. 2006. « Posture et poétique d'un bourlinguer : Cendrars ». Dans : *Poétique*. Vol. 147. No. 3, p. 297-315 ; Denogent, Jehanne. 2019. « < Faire claquer la langue > : l'oralité dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle, op.cit.*, p. 155 ; Vaudrey-Luigi, Sandrine, *art.cit.*, p. 237.

³¹ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

³² Cf. Zubiante, Jean-Pierre, *art.cit.*, p. 101 ; Berquin, François. 2019. « Éloge des parasites ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle, op.cit.*, p. 187.

³³ Décrire la vision traumatique de la pulvérisation du camarade, se référerait également à la blessure de l'auteur. Son nom de famille « Van Lees » fait écho à « van Lys », renvoyant au chapitre « Le Lys rouge » de *La Main coupée* (1946). La mort du soldat suggérerait l'absence de la main d'écriture de Cendrars, perdue dans la même offensive, mais également à la difficulté de dire le traumatisme dont la couleur blanche en témoigne. Cf. Hirschi, Stéphane. 2019. « Quand le fou droit ment... ». Dans : *Roman*

l'écriture est également souligné par le cri de douleur du soldat. Bien que sa gorge soit invisible (« goule invisible »), ce cri est encore plus fort que le bruit de l'obus (« l'épouvantable cri de douleur [...] retentissait plus formidable que l'explosion même de l'obus [...] ce cri qui durait encore [...] »). Cela est également souligné par « l'écart entre les deux perceptions sensorielles, visuelle et auditive³⁴ », puisque malgré la désintégration du corps du sergent, sa voix demeure. Le cri de résistance de la littérature peut ainsi lutter contre la normalisation de la guerre³⁵.

Dès le quatrième chapitre, le sentiment de la peur est omniprésent. Le narrateur-personnage et ses camarades stationnent dans le secteur de La Croix. Ce lieu, dont le nom fait penser au sacrifice du Christ, n'a rien de salvateur, mais se présente comme un enfer : « [...] mais jamais il n'y avait eu de croix ni de calvaire en ce lieu maudit qui ressemblait plutôt au chaudron de l'enfer³⁶ ». La malédiction de cet endroit réside dans une « épidémie mentale » qui rend tous les soldats névrotiques.

Ce fut une curieuse épidémie, d'ordre mental, comme il doit s'en produire à bord d'un radeau de naufragés quand l'un après l'autre les rescapés se laissent glisser à l'eau beaucoup plus par lassitude et vanité d'espérer qu'épuisés par les privations et les souffrances endurées. On aurait encore les forces nécessaires pour supporter de nouvelles et de nouvelles misères, mais on n'a plus la patience d'attendre. À quoi bon ? On a peur du lendemain. Cet inconnu épouvante³⁷.

Par le biais d'une métaphore de la maladie (« épidémie, d'ordre mental »), le narrateur montre comment la névrose de guerre contamine les soldats. Ainsi, « l'agonie psychique des poilus boueux se transporte en mer, la tranchée se fait bateau et le soldat naufragé³⁸ ». L'isotopie de la survie (« naufragés » ; « rescapés ») suggère implicitement le rôle de témoin des soldats, qui attestent de l'atrocité de la guerre. L'analogie marine, quant à elle, renvoie à la viscosité de la boue des tranchées et l'image du radeau pourrait représenter le désir des soldats de fuir le front³⁹. Dans ce passage, les privations, les souffrances et la fatigue des soldats sont évoquées, mais ce

20-50. *Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, op.cit., p. 81 ; Carlat, Dominique. 2019. « Blessure, folie ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, op.cit., p. 74 ; mon chapitre 5.4 Le sacrifice des martyrs-démons dans *La Main Coupée* (1946) de Blaise Cendrars.

³⁴ Carlat, Dominique, *art.cit.*, p. 73.

³⁵ La mort de Van Lees renvoie ainsi au titre de l'œuvre de Cendrars, *L'Homme foudroyé* (1945), soulignant l'importance de la mémoire pour lutter contre la violence actuelle et éviter celle à venir.

³⁶ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », op.cit., p. 175. Cf. Zubiante, Jean-Pierre, *art.cit.*, p. 97 ; Dournel, Sylvain. 2019. « Éclaires analogiques : la métaphore dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, op.cit., p. 106.

³⁷ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », op.cit., p. 180.

³⁸ Dournel, Sylvain, *art.cit.*, p. 107.

³⁹ Cette image fait également penser au célèbre tableau *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault. Voir Bazin, Germain ; Géricault, Théodore. 1994. *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné*. Paris : La Bibliothèque des Arts, p. 7-57.

n'est pas cela qui les afflige tant. Leur état misérable n'est plus supportable, car le désespoir et l'attente interminable (« lassitude et vanité d'espérer » ; « on n'a plus la patience d'attendre ») constituent la plus terrible des punitions. L'incertitude du lendemain désigne donc la peur de ne pas pouvoir survivre à cette expérience atroce (« On a peur du lendemain. Cet inconnu épouvante »), étant la cause de leur traumatisme psychique. Le narrateur décrit leur changement ainsi : « Je ne reconnaissais plus mes hommes. [...] Ces furieux me claquaient entre les mains. [...] les sales bougres avaient le cafard. [...] Ils flanchaient⁴⁰ ». L'isotopie de la reddition (« claquaient » ; « flanchaient ») et celle de la dépression (« le cafard ») montrent la névrose des soldats. De plus, le terme « cafard » pourrait ici revêtir un double sens. Le nom « cafard » désignant également un insecte, animalise les soldats, suggérant leur dépersonnalisation. Ils sont réduits à accepter la mort dans la boue des tranchées. Le narrateur critique la soumission des soldats au devoir de mort, imposé par la propagande du conflit : « Ils râlaient mais se complaisaient à l'idée de leur mort, une mort sans gloire mais due, ce qui était tout de même au comble de l'absurde pour ces insoucians, à je ne sais quelle monstrueuse erreur des bureaux de la guerre et des calculs des états-majors⁴¹ ». Tous les soldats commencent alors à souffrir de névrose de guerre et certains d'entre eux décident de désertir pour sauver leur vie. La désertion, sévèrement condamnée pendant le conflit car considérée comme une trahison de la patrie, est ici défendue et justifiée par une rhétorique antimilitariste et antipatriotique⁴². La désertion n'est qu'une réaction directe à la peur et à la névrose de guerre⁴³. Le narrateur décrit ensuite la « peur de mourir⁴⁴ » du soldat Faval. La caractérisation de ce dernier est ambivalente, présentant d'une part un corps difforme (« Il était tortu, avait les jambes courtes et trapues, un torse démesuré et puissant, des bras formidables, une petite tête, pas de front [...] ») et inculte (« un être très simple, voire fruste »), et

⁴⁰ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 179-180.

⁴¹ *Ibid.*, p. 179.

⁴² La désertion est l'« action de quitter les rangs de l'armée sans autorisation. Il s'agit d'un acte d'insoumission. Quant aux abandons de poste et manquements militaires, ils étaient également sévèrement punis par les autorités militaires dans toutes les armées du conflit ». Voir « Désertion ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der »*, *op.cit.*, p. 94. Le narrateur semble pourtant condamner un épisode de désertion. Il s'agit d'un « faux duel » entre les soldats Tarasa et Faval. Les deux légionnaires avaient initialement prévu de « se blesser mutuellement ». Cependant, Tarasa ne tire pas sur Faval, mais se laisse blesser par ce dernier afin d'être transporté d'urgence à l'hôpital. Tarasa prend une apparence diabolique (« Satané dialecticien » ; « un diabolique sourire ») et est puni pour son acte « lâche », car sa blessure s'infecte et il meurt à l'hôpital. Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 182, 184-186. Le nom « Tarasa » semble faire écho aux démons de « Gérasa » dans l'évangile de Marc (5, 1-17). Cf. *La Bible*, *op.cit.*, p. 55.

⁴³ Cf. Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 180-183.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

d'autre part la bonté et l'ingénuité d'un enfant (« des yeux souriant avec une candeur enfantine »)⁴⁵. Malgré sa force (« force musculaire prodigieuse »), il est donc présenté comme un soldat pacifique et naïf (« sans aucune méchanceté et qui croyait tout ce qu'on lui disait »)⁴⁶. Cette caractérisation ambivalente renvoie à son statut d'anti-héros, qui ne correspond pas à l'image du soldat vaillant diffusée par la propagande⁴⁷. Il est le contraire d'un héros, c'est un lâche qui a tenté de désertre et qui a peur de mourir. En représentant sa terreur, le narrateur critique donc le concept de « sacrifice sacré » de la rhétorique du conflit et défend le droit d'avoir peur face à la mort⁴⁸. Il montre ainsi la dure réalité des tranchées, dans lesquelles les soldats vivaient en permanence avec la crainte de mourir à tout moment. Faval, tout comme le sergent Van Lees, meurt lors de l'offensive de Champagne de la fin septembre 1915, au cours de laquelle Cendrars perd sa main d'écriture⁴⁹. La description de sa mort dépeint emblématiquement la peur de mourir :

Depuis quatre jours, l'animal me tenait par un pan de ma capote. « Caporal, disait-il, je n'ai plus peur. Je suis toujours là — Vous me sentez, hein ? Je ne vous lâche pas. » Quand il tomba, frappé d'une balle entre les deux yeux, je dus couper le pan de ma capote pour me libérer de son poids mort et continuer d'avancer. Il ne m'avait pas lâché⁵⁰.

L'animalisation du soldat (« l'animal ») souligne avant tout sa dépersonnalisation due à son état de névrose. Sa peur constante est révélée par son attachement morbide au personnage-narrateur (son supérieur, « caporal ») par « un pan » de sa « capote ». Le soldat est donc non seulement animalisé, mais aussi infantilisé, et a besoin de la protection physique et morale de son supérieur. Cette dépendance est encore plus évidente grâce au commentaire du narrateur empreint d'une ironie amère (« je dus couper le pan de ma capote pour me libérer de son poids mort et continuer d'avancer »), qui souligne qu'au cours d'une attaque, il n'a même pas le temps de prendre congé de son camarade mort. Il abandonne ainsi le cadavre défiguré par la violence de la machine de guerre (« frappé d'une balle entre les deux yeux ») du camarade pour se sauver soi-même. Cela illustre la nécessité de refouler les émotions pour avancer et le défunt révèle au narrateur son propre destin potentiel, une mort à

⁴⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁴⁸ Cf. *Ibid.*

⁴⁹ Cf. mon chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars dans la Première Guerre mondiale (1914-1915). Lemmonier-Delpy avance notamment que « la scène avec Faval, figure [...] tragiquement et symboliquement celle de l'amputation de Cendrars ». Lemmonier-Delpy, Marie-Françoise, *art.cit.*, p. 10.

⁵⁰ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 188-189.

venir. De plus, la répétition du verbe « lâcher » (« Je ne vous lâche pas ») joue sur l'homophonie avec l'adjectif et mot « lâche ». Ce jeu de mots défend de nouveau le soldat et lui confère le droit d'être un anti-héros.

Dans le chapitre VIII, le narrateur évoque sa peur personnelle éprouvée au front. Il compare la peur à une drogue (« La peur m'avait intoxiqué car la peur est une drogue⁵¹ »). Le verbe « intoxiquer » illustre parfaitement l'idée de l'empoisonnement du corps et de l'esprit du soldat par la peur. Mais la « peur-drogue » ne procure aucun moment de bien-être passager. Ce sont seulement ses aspects négatifs qui sont mis en lumière : la fatigue et la dépression (« le cafard »)⁵².

Par ailleurs, l'isotopie de la folie (« fou » ; « cinglé » ; « détraquement nerveux ») montre que la peur est l'une des causes de la névrose de guerre (« shell shock ») des soldats (dont le « noctambulisme » du narrateur est également un symptôme)⁵³. Il dénonce ainsi « la démence⁵⁴ » de la guerre, critiquant la propagande de la Première Guerre mondiale qui a diffusé la notion de « guerre-fête » pour la justifier et la légitimer⁵⁵. La guerre est tout simplement absurde et brutale, et pour le démontrer, le narrateur raconte dans le dernier chapitre (IX) de ce récit le plus terrible épisode de peur qu'il ait vécu au front :

Une nuit, donc, que j'étais dehors, j'allai m'installer à l'endroit le plus dangereux, à l'orée même du petit bois [...] où j'étais sûr que les Allemands dressaient une embuscade la nuit [...] On n'entendait pas un bruit. [...] j'étais sur le qui-vive. [...] Tout à coup je saisis mon fusil, prêt à tirer. J'avais l'impression qu'un homme avait bougé, là, en face de moi. Étais-je victime d'une illusion des sens ? [...] Je ne voyais rien, je n'entendais rien, je ne percevais rien. J'attendis longtemps. Le sang me montait à la tête. Je sentais mon cœur battre. La vue, l'ouïe, le flair, tout commençait à me faire mal tellement ma tension était aiguë. [...] Des gouttes de sueur me coulaient entre les omoplates. Il était si proche [...] Comme moi, il devait être saisi. Je m'attendais à recevoir un coup de feu d'une seconde à l'autre.

Rien.

Toujours rien.

Rien.

Au bout d'un long moment, j'osai bouger. Je collai mon oreille au sol. Rien. Attention. Rien. Mais si... J'entends comme un bruit d'herbe froissée... On s'approche [...] Ils doivent être deux ou trois... Alors, je pousse un soupir de soulagement. [...] Les autres peuvent venir, je les attends, prêt à tirer... et c'est alors que concentrant toute mon attention sur mon index placé sur la gâchette, c'est alors que je me rends compte que ma main tremble nerveusement et que ce bruit d'herbe foulée, que je prenais pour l'approche

⁵¹ *Ibid.*, p. 189. Cf. Boucharenc, Myriam. 2019. « La cuisine ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 20.

⁵² Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 189.

⁵³ Dans ce chapitre, le narrateur intègre la confession d'un morphinomane. Il se compare au « mal de vivre » du morphinomane ainsi qu'à son attitude de « maniaque ». *Ibid.*, p. 190-191. Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

⁵⁴ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 191.

⁵⁵ « [...] la guerre est pour le peuple un excitant, une drogue contre la peur de vivre ». *Ibid.* Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

de deux ou trois Allemands [...] vers moi, était causé par la pointe de ma baïonnette à qui le tremblement nerveux de ma main, transmis par la longueur de mon fusil, faisait décrire un va-et-vient d'une certaine amplitude parmi les herbes folles où cette pointe était engagée⁵⁶.

La scène se déroule de nuit, dans l'endroit le plus dangereux du secteur de La Croix et dans un silence total. L'obscurité de la nuit, la localisation du lieu et le calme apparent sont déjà des éléments qui suscitent l'inquiétude du narrateur. Dans cette scène, il est en effet plus approprié de parler d'angoisse plutôt que de peur, puisque ce sentiment provoque : « une inquiétude, à certains égards semblable à la peur, mais dans laquelle le danger qui caractérise celle-ci reste indéterminé⁵⁷ ». L'angoisse rend le sujet « étranger », s'approchant de l'*Unheimliche* freudien (l'inquiétante étrangeté), ne se sentant plus chez lui dans le monde⁵⁸. Bien qu'on constate la répétition obsessionnelle du pronom personnel « je », le narrateur est consterné par la situation vécue au front : il est terrorisé par « un ennemi invisible⁵⁹ », par un être qu'il ne voit pas, mais dont il perçoit la présence. Ses perceptions sont exprimées par l'emploi de l'imparfait qui évoque son « point de vue sur la réalité⁶⁰ ». Ses sentiments sont également évoqués par l'isotopie du pressentiment (« sensation » ; « impression » ; « illusion des sens »), qui le met en alerte (« j'étais sur le qui-vive ») et l'incite à prendre le fusil (« je saisis mon fusil, prêt à tirer »). La névrose du narrateur affecte ainsi son rapport à l'espace⁶¹. L'énumération des verbes à l'imparfait (« Je ne voyais rien, je n'entendais rien, je ne percevais rien »), combinant les sens de l'ouïe et de la vue, souligne de nouveau la subjectivité de la situation, en rendant compte de la complexité de l'expérience de la peur de mourir⁶². Ces sentiments restent mentaux et témoignent de la névrose de

⁵⁶ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 191-194.

⁵⁷ Natanson, Jacques, *art.cit.*, p. 161.

⁵⁸ Cf. *Ibid.*, p. 168. « Après avoir rappelé que dans la langue allemande, *heimlich* signifie à la fois ce qui fait partie de la maison, familier, intime, et secret, tenu caché, à vouloir le dissimuler aux autres, Freud fait valoir que le mot *unheimlich* est manifestement l'opposé de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* dans la mesure où celui-ci désigne ce qui n'est pas connu, le nouveau. Or, à suivre cette logique, on serait tenté d'en conclure qu'une chose est inquiétante justement parce qu'elle n'est pas connue ni familière, écrit Freud. Seulement, l'expérience le contredit. En effet, tout ce qui est nouveau, insolite, non-familier n'est pas pour autant effrayant ni provoque non plus de l'incertitude. Quelque chose doit nécessairement venir s'ajouter au nouveau, au non-familier pour qu'il devienne étrangement inquiétant ». Lusa, Marina. 2019. « L'inquiétante étrangeté freudienne ». Dans : *La cause du désir*. Vol. 102. No. 2, p. 74. L'élément qui provoque l'inquiétante étrangeté du narrateur est son inconscient traumatisé. Cf. Freud, Sigmund. 1968. « Sigmund Freud : Das Unheimliche ». Dans : Freud, Sigmund. *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*. Wittkop-Ménardeau, Gabrielle (éd.). Frankfurt am Main : Insel-Verl, p. 7-18.

⁵⁹ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 193.

⁶⁰ Joël, July ; Vaudrey-Luigi, Sandrine. 2019. « Commentaire de style < Dans le silence de la nuit > Blaise Cendrars *L'Homme foudroyé* ». Master. AMU Aix-en-Provence et Sorbonne-Nouvelle, p. 4. Disponible en ligne à l'adresse : <https://www.styl-m.org/> [14.01.2026].

⁶¹ Cf. Carlat, Dominique, *art.cit.*, p. 74.

⁶² Cf. Joël July, Sandrine ; Vaudrey, Luigi, *art.cit.*, p. 4.

guerre. L'attente rend également la situation insupportable pour le narrateur-personnage (« J'attendis longtemps »). La description de son angoisse est encore plus précise lorsqu'il mentionne la réaction de son corps (« Le sang me montait à la tête. Je sentais mon cœur battre » ; « tout commençait à me faire mal tellement ma tension était aiguë » ; « Des gouttes de sueur me coulaient entre les omoplates ») et ses sens (« La vue, l'ouïe, le flair »). Le narrateur se convainc de la présence imminente de son ennemi, soulignée par l'adverbe « si proche ». Il se compare à son ennemi, car comme lui, il est paralysé par la peur (« Comme moi, il devait être saisi »). Ce rapprochement s'inscrit dans une rhétorique antimilitariste, mais aussi antipatriotique, qui suggère que tous les soldats, quelle que soit leur nationalité, ressentent les mêmes sentiments au front. Cela est notamment appuyé par l'inversion du comparant qui rapproche le « moi » du narrateur et le sujet personnel « il » qui désigne l'ennemi. De plus, la parataxe, les phrases averbales et la mise en page (« Rien. Toujours rien. Rien ») renvoient à la tension ressentie par le narrateur face à l'invisibilité de son ennemi. Le rythme commence à ralentir et l'attente se prolonge (« long moment »). Ceci est souligné par la description des actions du narrateur au passé simple (« j'osai » ; « Je collai »), ainsi que par la répétition du mot « rien ». Les points de suspension mettent également en lumière l'attente interminable. Par ailleurs, le présent de l'indicatif plonge le lecteur dans les réflexions du narrateur (« J'entends comme un bruit d'herbe froissée... On s'approche en rampant... Ils doivent être deux ou trois... Alors, je pousse un soupir de soulagement. S'ils viennent, si je les entends [...] »)⁶³. Le narrateur semble donc être, pour un instant, soulagé. La répétition de la locution conjonctive marquant la soudaineté, (« c'est alors que ») anticipe l'explication objective, de l'origine du bruit qui avait amené le narrateur à penser que les ennemis allemands approchaient de son poste⁶⁴. Son fantasme n'est que la conséquence de sa névrose, dont le chiasme « ma main tremble nerveusement » ; « le tremblement nerveux de ma main » et les expressions (« ce bruit d'herbe *foulée* » ; « herbes *folles* ») renvoient aux conséquences dévastatrices de la peur qui rend les soldats « fous »⁶⁵. À la fin du récit, cependant, on découvre que les pressentiments du narrateur n'étaient pas si imaginaires, car soudain après s'être brièvement réconforté, « un coup de feu⁶⁶ » lui arrive droit au visage et manque de peu de le tuer (« [...] jamais je n'avais eu aussi

⁶³ Cf. *Ibid.*

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, p. 5.

⁶⁵ Cf. *Ibid.*, p. 7. Je souligne.

⁶⁶ Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, p. 194.

peur et je me demandais comment j'étais encore en vie⁶⁷ »). Cette scène reconnaît pleinement la peur du soldat face à l'horreur du front, en la présentant comme une réaction humaine légitime. Le narrateur normalise ainsi sa condition d'anti-héros couard et vulnérable. L'isotopie de la guerre dans le long passage cité (« recevoir un coup de feu » ; « ennemi invisible », « prêt à tirer » ; « gâchette » ; « mon fusil ») renvoie à son devoir de soldat vaillant, toujours prêt à se battre pour sa patrie⁶⁸. Cette notion est notamment renversée par la représentation de la névrose du narrateur.

Pour conclure, il a été possible de démontrer que la représentation de la peur et de la névrose de guerre (« shell shock ») vise à dénoncer la propagande de la Première Guerre mondiale. Le narrateur s'attarde sur la désertion, la lâcheté, les sentiments de peur et d'angoisse, et dépeint les conséquences de la névrose de guerre. Les conditions misérables des soldats sont mises en exergue à de nombreuses reprises.

La représentation de l'alcool comme un *pharmakon* révèle l'état psychique troublé du combattant qui boit afin de trouver la force de se battre au front ainsi que d'oublier l'atrocité de la violence de la machine de guerre. Cette dernière est particulièrement critiquée par la description de la mort du sergent Van Lees. Celle-ci acquiert une valeur mémorielle et testimoniale à travers une « éthique de l'esthétique⁶⁹ », dans laquelle les différents procédés stylistiques étudiés soulignent la brutalité de la guerre et critiquent la notion de « sacrifice sacré » véhiculée par la propagande du conflit.

La folie des soldats est également évoquée par le biais d'une métaphore de la maladie. Cette dernière met en lumière plusieurs facteurs à l'origine de la névrose de guerre et de la désertion chez certains soldats : le désespoir, l'attente interminable, l'incertitude du lendemain et la dépression, désignée sous le terme de « cafard ».

Par ailleurs, la description de la « peur de mourir » du soldat Faval révèle son statut d'anti-héros et remet de nouveau en question le concept de « sacrifice sacré », tout en défendant le droit de craindre la mort.

Dans le chapitre VIII, la peur personnelle du narrateur est assimilée à la drogue, soulignant ses effets dévastateurs sur la psyché. Enfin, dans le chapitre IX, le narrateur se concentre sur la peur qu'il a éprouvée au cours d'une nuit d'été au front en 1915. Cette scène est décrite par des images bouleversantes qui illustrent le dérangement

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Cf. Joël, July ; Vaudrey- Luigi Sandrine, *art.cit.*, p. 7.

⁶⁹ Cf. Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 48-49 ; mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

nerveux du soldat. Le narrateur est angoissé et terrorisé par un ennemi « invisible ». La perception de sa présence est donnée par l'emploi de l'imparfait, par l'isotopie du pressentiment et par l'évocation des sens de l'ouïe et de la vue qui soulignent la subjectivité de la situation et rendent compte de la complexité de l'expérience de la crainte de mourir. La parataxe, les phrases averbales et la mise en page suggèrent également la tension ressentie par le narrateur. Son angoisse se manifeste dans ses réactions corporelles, dans sa perception sensorielle et spatiale. Le narrateur se convainc alors de la présence imminente de son ennemi. L'attente de l'attaque ennemie est transmise par le ralentissement du rythme, par l'emploi du passé simple, par la répétition du mot « rien » et par les points de suspension.

À la clôture du dernier chapitre, il apparaît que les émotions du narrateur n'étaient pas simplement le fruit de son imagination. Après un court instant de répit, il se retrouve confronté à la brutalité implacable de la guerre. Cette séquence illustre avec force la légitimité de la peur vécue sur le front et met en exergue les effets dévastateurs de la névrose de guerre qui ronge les soldats de la Première Guerre mondiale.

Dans l'analyse, on relève néanmoins un autre aspect important qui concerne la fonction thérapeutique de l'écriture. Dans le premier chapitre, qui contient la lettre du narrateur à son ami Peisson, on remarque comment les pensées de ce dernier réactivent la « mémoire corporelle » du narrateur et l'incitent à écrire sur son traumatisme lié au premier conflit mondial. Dans la lettre, le narrateur définit l'écriture de manière ambivalente. L'isotopie du feu révèle le pouvoir destructeur du traumatisme, mais l'association de l'écriture à la renaissance souligne sa valeur curative, inaugurant un processus d'élaboration des souvenirs traumatiques (*working-through*).

Ainsi, en tenant également compte, de l'année de publication de *L'Homme foudroyé* (1945), sa première partie, « Dans le silence de la nuit », dénonce d'une part la normalisation de la guerre et exhorte les lecteurs à la paix, tout en montrant également comment l'écriture peut résorber les blessures psychiques⁷⁰.

⁷⁰ Cf. Carlat, Dominique, *art.cit.*, p. 76. « [...] l'auteur / personnage [...] renaît de ses cendres comme il nous le dit, ou encore il ressuscite, comme St. Lazare. [...] pour le lecteur contemporain qui venait de vivre l'Occupation ce roman décrit, en paroles et en mouvement narratif, la libération du pays. [...] C'est dans ce contexte d'une oppression qui attend sa libération [...] ». Bochner, Jay. 1983. « Cendrars et le lecteur incrédule ». Dans : Leroy, Claude ; Bessière, Jean (éds.). *Blaise Cendrars : 20 ans après*. Colloque de Nanterre 12 et 13 juin 1981. Paris : Klincksieck, p. 117.

5. Sacrifice et boucs émissaires

5.1 Le double visage du sacrifice dans *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923) de Curzio Malaparte

L'essai-témoignage *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923) de Curzio Malaparte (à l'époque encore Kurt Erich Suckert¹) peut être considéré comme le premier écrit marquant que l'expérience de la Première Guerre mondiale a inspiré à l'écrivain². Sa rédaction remonte à la période durant laquelle Malaparte, après l'armistice du 11 novembre, précisément pendant l'hiver 1918-1919, est en garnison avec les troupes italiennes à Saint-Hubert, en Belgique, en tant qu'officier d'ordonnance du général Albricci³. Le jeune sous-officier n'a qu'une vingtaine d'années lorsqu'il écrit ce livre, directement après les six mois de front passés avec le deuxième corps d'armée en France⁴.

Le premier titre choisi par l'écrivain est provocatoire et polémique, visant également à choquer le public⁵. Crier : « Viva Caporetto ! » équivaut à célébrer une des plus grandes défaites de la Première Guerre mondiale qui s'est ancrée dans la mémoire collective de la conscience italienne : Caporetto (24 octobre - 9 novembre 1917)⁶. Le général Cadorna, alors commandant des troupes et en partie responsable

¹ L'auteur crée le pseudonyme Curzio Malaparte qu'en 1925. Cf. Vegliani, Franco, *op.cit.*, p. 67 ; Martelli, Giampaolo, *op.cit.*, p. 53 ; Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 70.

² Il convient de préciser que Malaparte écrit également des articles et des poèmes pendant son séjour au front. Pour approfondir cf. Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926, op.cit.*, p. 85-101, 105-124, 130-133, 146-151 ; Livi, François. 2008. « « Sempres Avanti... » (1918-1919) Malaparte soldato e scrittore sul fronte francese ». Dans : Grassi, Martina (éd.). *La bourse des idées du monde : Malaparte e la Francia, op.cit.*, p. 151-181.

³ Cf. Martellini, Luigi. 2015. « Curzio Malaparte : *La rivolta dei santi maledetti* ». Dans : *Cuadernos de Filología Italiana*. Vol. 22. p. 160 ; Dilk, Enrica Yvonne. 1991. « Malaparte e il « topos » delle Ardenne ». Dans : Grana, Gianni (éd.). *Malaparte scrittore d'Europa, op.cit.*, p. 225. Malaparte, Curzio. 1961. « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione (1923) ». Dans : *L'Europa vivente e altri saggi politici*. Firenze : Vallecchi, p. 179.

⁴ Pendant toute sa vie, Malaparte le considéra comme son texte le plus vrai, le plus intime, presque comme une partie de lui-même : « La mia vita letteraria è cominciata con quel libro [...] In quel libro ci sono tutto, dalla testa ai piedi, quel che ero allora, e che son poi diventato, come uomo e come scrittore. Esso già contiene in germe tutti i motivi fondamentali non soltanto della mia storia personale d'uomo e di scrittore (e se di qualcosa sono orgoglioso è di essere rimasto sempre fedele a quel mio primo libro, e alle ragioni che mi hanno spinto a scriverlo), ma della storia del popolo italiano dal 1918 in qua ». Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926, op.cit.*, p. 164-165.

⁵ Cf. Biondi, Marino. 2000. « Malaparte e le guerre del Novecento ». Dans : Barilli, Renato ; Baroncelli, Vittoria (éds.). *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa, op.cit.*, p. 278 ; Panella, Giuseppe. 2017. *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*. Firenze : Editrice Clinamen, p. 7 ; Panella, Giuseppe. 2019. *Come il gesso sulla lavagna. Curzio Malaparte polemista e teorico della politica*. Macerata : Quodlibet.

⁶ Pour approfondir cf. Zunino, Pier Giorgio (éd.). 2020. *Caporetto 1917 : a un passo dalla finis Italiae ?*. Bologna : Il Mulino ; Fadini, Francesco. 2020. *Caporetto dalla parte del vincitore : il generale*

des lacunes stratégiques qui ont conduit à cette défaite, rejette la responsabilité sur les soldats de la deuxième armée dans un bulletin public (28 octobre 1917), les accusant d'avoir lâchement battu en retraite sans combattre et de s'être ignominieusement rendus à l'ennemi⁷. Ce titre clame donc la mémoire des combattants de Caporetto, les « pauvres fantassins » qui, selon le narrateur, après avoir supporté longtemps les atrocités de la guerre, se sont révoltés contre le système insensé qui a instauré et magnifié celle-ci. Il est en effet important de préciser que « l'auteur n'a pas combattu dans la deuxième armée à Caporetto, mais se trouvait dans les Dolomites, à Cadore, avec la quatrième armée, qui s'est ensuite repliée jusqu'au Piave pour enrayer la défaite⁸ ». Il n'a donc pas été témoin direct de la défaite, mais il a été témoin de l'absurdité de l'ensemble du conflit. En ce sens, *Viva Caporetto !* se présente comme un pamphlet antimilitariste et antipatriotique⁹.

Par ailleurs, à cause de la thèse jugée scandaleuse de son œuvre, Malaparte a eu un certain nombre de difficultés à la publier¹⁰. En effet, ce livre a connu trois éditions. La première est publiée aux frais de Malaparte en 1921 par la maison d'édition Tipografia Martini de Prato, la deuxième paraît rapidement en avril 1921, publiée par la maison d'édition Rassegna internazionale de Rome : le texte demeure inchangé, mais l'auteur modifie le titre en *La rivolta dei santi maledetti*¹¹. Ce second titre dissimule le ton provocateur du premier pour mettre l'accent sur les fantassins.

Otto von Below e il suo diario inedito. Milano : Mursia ; Belviso, Francesca ; De Paulis, Maria Pia (éds.). 2018. *Il trauma di Caporetto : storia, letteratura e arti*. Torino : Accademia University Press ; Ballini, Pier Luigi ; Franchini, Sandro G. (éds.). 2018. *Nel primo centenario della battaglia di Caporetto*. Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti ; Barbero, Alessandro. 2017. *Caporetto*. Bari-Roma : Laterza ; Labanca, Nicola. 2017. *Caporetto : storia e memoria di una disfatta*. Bologna : Il Mulino ; Lucchini, Stefano. 2017. *A Caporetto abbiamo vinto*. Milano : Rizzoli-Mondadori Electa ; Monticone, Alberto. 1999. *La battaglia di Caporetto*. Udine : P. Gaspari ; Soffici, Ardengo. 1986. *I diari della grande guerra. « Kobilek » e « la ritirata del Friuli » con i taccuini inediti*. Bartoletti Poggi, Maria ; Biondi, Marino (éds.). Firenze : Vallecchi ; Gatti, Angelo. 1965. *Caporetto. Dal diario di guerra inedito (maggio-dicembre 1917)*. Alberto Monticone (éd.). Bologna : Il Mulino.

⁷ Pour approfondir voir Finizio, Giancarlo. 2023. *Il bollettino Cadorna su Caporetto (28 ottobre 1917) : intorno alla storia di un documento controverso e della Commissione d'inchiesta su Caporetto*. Lecce : Youcanprint.

⁸ Martellini, Luigi. 1997. « Notizie sui testi » [*La rivolta dei santi maledetti*]. Dans : Malaparte, Curzio. *Opere scelte*. Martellini, Luigi (éd.). Milano : Mondadori, p. 1489. Ma traduction.

⁹ Cf. Grana, Gianni. *Curzio Malaparte, op.cit.*, p. 13 ; Laporte, Stéphanie. 2020. « Préface ». Dans : *Viva Caporetto !*. Laporte, Stéphanie. (trad.). Paris : Les Belles Lettres, p. 9.

¹⁰ Cf. Martellini, Luigi. « Notizie sui testi » [*La rivolta dei santi maledetti*], *op.cit.*, p. 1489, 1498-1503 ; Pozzetta, Andrea. 2012. « « Ci sono veramente delle canaglie fra i soldati ! » Curzio Malaparte : da Viva Caporetto ! a La rivolta dei santi maledetti ». Dans : Cicala, Roberto. (éd.). *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*. Pavia : Edizioni Santa Caterina, p. 53-60 ; Medaglia, Francesca. 2018. *Le tre edizioni di Viva Caporetto ! Tensione e cambiamento*. Dans : *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura, op.cit.*, p. 21-27. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page1441707.kjsp?RH=1488359347838> [24.01.2026].

¹¹ *Ibid.*

En définissant les soldats par l'oxymore « saints-maudits » et la défaite de Caporetto comme une « révolte », le narrateur montre comment les soldats ont pris conscience des mensonges de la rhétorique du conflit et se sont rebellés contre leur statut de soldats-martyrs¹². Pour cela, ils sont « maudits », car ils ont eu le courage de se rebeller contre la volonté de la patrie et de refuser de se battre, ce qui a entraîné la défaite de Caporetto.

La troisième et dernière édition est publiée en 1923, juste après l'adhésion de son auteur au parti fasciste en septembre 1922¹³. Dans cette dernière édition, l'auteur revoie le texte, en cherchant à fusionner la « révolution prolétarienne » de Caporetto avec la « révolution fasciste », en y ajoutant un texte introductif divisé en quatre parties (*Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione*) ainsi qu'un texte conclusif intitulé *Resultati*¹⁴. Ces changements ne modifient pas pour autant la portée antimilitariste du texte, mais interprète la défaite de Caporetto comme le début d'une nouvelle société fondée sur le fascisme¹⁵. Ainsi, ce premier témoignage littéraire de Malaparte sur la Première Guerre mondiale se montre ambivalent. En premier lieu, celui-ci dénonce l'expérience violente et traumatisante du conflit à travers une rhétorique antimilitariste et antihéroïque. Les caractéristiques de cette rhétorique sont : la caractérisation des soldats comme des anti-héros¹⁶, la représentation du sacrifice insensé des soldats, la description de la mort causée par la machine de guerre, la dénonciation de la hiérarchie militaire et le discours antipatriotique. Les fonctions de cette rhétorique sont éthiques

¹² Cf. Scarsella, Alessandro, *op.cit.*, p. 112.

¹³ Cf. Biondi, Marino. 1995. « Storia editoriale del testo ». Dans : Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti*. Firenze : Vallecchi, p. 224 ; Pozzetta, Andrea. « « Ci sono veramente delle canaglie fra i soldati ! » Curzio Malaparte : da Viva Caporetto! a La rivolta dei santi maledetti », *art.cit.*, p. 58 ; Serra, Maurizio, *op.cit.*, p. 105-116.

¹⁴ Cf. Medaglia, Francesca. « Le tre edizioni di *Viva Caporetto !* Tensione e cambiamento », *art.cit.*, p. 26-27. Toutes les trois éditions furent séquestrées par trois gouvernements : Giolitti, Bonomi et Mussolini. Ce livre a ainsi fait couler beaucoup d'encre et dès la première édition de nombreux comptes-rendus ont été écrits. Voir Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1905-1926*, *op.cit.*, p. 204-210, 238-240, 241, 269-271. Pour approfondir la question de la censure des récits (français et allemands) concernant la Première Guerre mondiale voir le chapitre III « Censures et autorités militaires face à la littérature de guerre » dans : Beaupré, Nicolas, *op.cit.*, p. 73-95.

¹⁵ Cf. Mattiato, Emmanuel. 2009. « Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte ». Dans : *Revue des Études italiennes*. Tome 55. No. 1-2. Paris : L'Âge d'Homme / Université de Paris 4 – La Sorbonne, p. 111.

¹⁶ Montanari et Moca désignent les fantassins en tant que « contro-eroi ». Cf. Montanari, Federico. 2015. « Ripensare la Grande Guerra : ancora a proposito di *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* di Curzio Malaparte ». Dans : *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia. Between*. Vol. 10, p. 11. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.Betweenjournal.it/> [12.01.2026] ; Moca, Matteo. 2018. « *Viva Caporetto !* e *Don Camaleone* archetipi di *Kaputt* e *La pelle* ». Dans : *Chroniques italiennes web* 35, *op.cit.*, p. 44. Disponible à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-parnumero-page1441707.kjsp?RH=1488359347838> [19.01.2026]

et mémorielles, puisqu'elles visent, d'une part, à sensibiliser le lecteur aux injustices et aux atrocités de la guerre et, d'autre part, à se souvenir de ses victimes. Tout cela désacralise et déconstruit la propagande de la Première Guerre mondiale. À ce titre, je conviens de l'avis d'Alice Cadeddu, selon lequel ce premier écrit de Malaparte sur le premier conflit mondial peut s'inscrire dans la littérature antimilitariste de l'époque¹⁷. Or, il ne suffit pas de s'attarder sur les catégories qui l'inscrivent dans la littérature pacifiste, puisque le récit mythifie les fantassins qui, selon le narrateur, inaugurent la nouvelle société dirigée par un « Homme Nouveau », évoquant Mussolini¹⁸.

Ainsi, ce livre déconstruit d'une part la propagande de la Première Guerre mondiale qui avait exigé le « sacrifice sacré¹⁹ » du soldat, mais propose d'autre part un nouveau mythe, interprétant positivement Caporetto comme une insurrection vitale sous l'enseigne du fascisme²⁰. D'ailleurs, un aspect dominant de cette œuvre est celui du sacrifice et des références à la figure du Christ. Le recours aux symboliques christiques est cependant ambivalent. Dans l'analyse, je montrerai comment ce sacrifice des soldats et du narrateur lui-même est laïcisé, puisqu'il est évoqué afin de souligner la souffrance et le meurtre rendu légal que les soldats ont dû accepter et endurer²¹. Le martyre du Christ renvoie également à l'image des morts de la guerre, sacrifiés à l'État. Le texte est donc dépourvu de rédemption divine. Cependant, le christianisme est interprété comme une idéologie et associé au fascisme²². Malgré le

¹⁷ Cf. Cadeddu, Alice. 2017. « Curzio Malaparte und *Die Revolte der heiligen Verdammten* : Ein Beispiel italienischer Antikriegsliteratur ». Dans : *Krieg und Literatur / War and Literature : Internationales Jahrbuch zur Kriegs- und Antikriegsliteraturforschung / International Yearbook on War and Anti-War Literature*. Vol. 23, p. 48, 67, 68-69.

¹⁸ Cf. Mattiato, Emmanuel. 2017. « *Viva Caporetto !* et le mythe malapartien des origines : résonances de Marinetti, Gobetti et Emerson (1921-1923) », *art.cit.*, p. 4.

¹⁹ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

²⁰ Pour approfondir la thèse fasciste cf. Pardini, Giuseppe, *op.cit.*, p. 54 ; Biondi, Marino. 2002. *Scrittori e miti totalitari : Malaparte, Pratolini, Silone*. Firenze : Ed. Polistampa, p. 13-55 ; Isnenghi, Mario. 2002. *Il mito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 361 ; Mattiato, Emmanuel. « Messianismo politico e antimodernità in Malaparte », *art.cit.*, p. 109-121 ; Mattiato, Emmanuel. « *Viva Caporetto !* et le mythe malapartien des origines : résonances de Marinetti, Gobetti et Emerson (1921-1923) », *art.cit.* ; Pozzetta, Andrea. 2018. « Tra « eroi capovolti » e « custodi del disordine » ». Dans : *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, *op.cit.*, p. 57-73. Disponible à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page1441707.kjsp?RH=1488359347838> [19.01.2026] ; Cangiano, Mimmo. 2020. « La Riforma di Malaparte nel quadro delle filosofie della crisi ». Dans : *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, *op.cit.*, p. 29-54.

²¹ Cf. Orsucci, Andrea. 2015. *Il « giocoliere d'idee »*. Malaparte e la filosofia. Pisa : Edizioni della Normale, p. 47-48 ; Pizzimento, Paolo. « Curzio Malaparte, scrittore in guerra », *art.cit.*, p. 176 ; Orsucci, Andrea. 2022. « Perché gli innocenti ? Perché sempre loro ? Curzio Malaparte tra Jacques Maritain, Alfred Loisy e Joseph de Maistre ». Dans : *Curzio Malaparte e la cultura europea. Cartografia dei palinsesti letterari*, *op.cit.*, p. 413.

²² Cf. Pizzimento, Paolo. « Una coerenza di Malaparte : Kurt Erich Suckert, Caporetto e l'umanità umanata », *art.cit.*, p. 195-196.

discours antimilitariste de l'œuvre, cette thèse est incontestablement problématique.

Dans *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti*, le « je » du narrateur se fond parmi les autres fantassins en utilisant le sujet collectif « nous »²³. Ce choix contribue à donner un ton antihéroïque au narrateur lui-même, qui se cache dans la masse anonyme des soldats. L'auteur-narrateur, par le biais d'un discours métalittéraire, visant à sensibiliser le lecteur au sujet traité, définit son livre ainsi : « Non è un libro di guerra, questo. È il libro [...] di un uomo in « carne ed ossa » che tutto ha accettato come un sacrificio, [...] che ha sfogliato la sua complessa mentalità, [...] per poter comprendere gli umili [...] con i quali frangeva il pane [...] »²⁴. Le premier énoncé (« Non è un libro di guerra, questo ») détourne l'attention des batailles de la guerre pour se concentrer sur le narrateur et les soldats, véritables protagonistes de ce livre. Une rhétorique antimilitariste émerge, présentant une fonction éthique qui vise à sensibiliser le lecteur. L'œuvre célèbre également les victimes de la guerre, en assumant une fonction mémorielle. Cependant, bien que le narrateur se dise proche des fantassins (« fante tra fanti »²⁵), étant lui-même un fantassin, il se place dans une position de supériorité par rapport à eux, devenant un Christ humain. La connotation divine est absente, puisque son essence humaine est précisée (« un uomo in carne e ossa »), mais l'allusion claire à la sainte cène, où le Christ partage le pain (« frangeva il pane ») avec ses disciples (Matthieu 26, 26-28 ; Marc 14, 22-26 ; Luc 22, 19-20), le rend une sorte de protecteur des fantassins incultes (« umili »)²⁶. Mattiato y voit un écho d'Adam, du premier homme biblique (Genèse, 2,7)²⁷. Cette interprétation est intéressante, car elle souligne non seulement son essence humaine, mais aussi celle de pécheur, puisqu'il a tué à la guerre. En outre, le narrateur, comme le Christ, a accepté

²³ Cf. Montanari, Federico. « Ripensare la Grande Guerra : ancora a proposito di *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* di Curzio Malaparte », *art.cit.*, p. 14 ; Laporte, Stéphanie. 2017. « 1914-1918 ou l'expérience irréversible de Curzio Malaparte ». Dans : *Cahiers d'études italiennes* [En ligne]. No. 24, p. 1. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/32788> [02.01.2026].

²⁴ Malaparte, Curzio. 1995 [1921]. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*. Marino Biondi (éd.). Firenze : Vallecchi, p. 49. « Ce n'est pas un livre de guerre. [...] C'est le livre [...] d'un homme en chair et os, qui a tout accepté comme un sacrifice [...] qui a effeuillé toutes les couches de sa complexe mentalité [...] pour pouvoir comprendre les hommes humbles [...] avec lesquels il rompt le pain [...] ». Malaparte, Curzio. 2020 [1921]. *Viva Caporetto !*. Laporte, Stéphanie (trad. fr.). Paris : Les Belles Lettres, p. 29. Par souci de clarté, lorsque je cite les œuvres de Curzio Malaparte traduites en français, j'écris la mention : (trad. fr.). Dans ce discours métalittéraire on peut y constater également le pacte narratif « tendu » qui s'instaure entre l'écrivain et le lecteur défini par William Hope. Voir Hope, William. 2000. *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*. Market Harborough : Troubadour, p. 3-17.

²⁵ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, *op.cit.*, p. 49. « fantassin parmi les fantassins ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), *op.cit.*, p. 29.

²⁶ Cf. *La Bible*, *op.cit.*, p. 42, 71-72, 116.

²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 6 ; cf. Mattiato, Emmanuel. « *Viva Caporetto !* et le mythe malapartien des origines : résonances de Marinetti, Gobetti et Emerson (1921-1923) », *art.cit.*, p. 6.

son sacrifice (« tutto ha accettato come un sacrificio »). Or, celui-ci, à la différence de celui de Jésus, ne garantit pas le salut de l'humanité. Dans ce cas, il s'agit d'un sacrifice que le narrateur et les autres soldats ont dû accepter, c'est-à-dire se battre et mourir pour leur pays et leur religion²⁸. Ce rôle de Christ humain peut également être conçu comme la volonté du narrateur de défendre et de louer les fantassins de la retraite de Caporetto, accusés de défaitisme et de lâcheté.

Le narrateur révèle ainsi la dure réalité de la guerre, entraînant son lecteur dans un parcours qui ressemble à une descente aux enfers, à travers la boue des tranchées (« Bisogna aver disceso tutti gli scalini dell'umanità [...] »²⁹). Les fantassins sont présentés dès le début du récit comme des anti-héros. Leur caractérisation n'a rien de noble et leur apparence physique est misérable, ils sont sales, aux vêtements déchirés et pleins de poux (« [...] luridi e sudici, strappati e pidocchiosi [...] »³⁰). Leur courage est néanmoins reconnu, car ils se battent sans relâche contre l'ennemi (« [...] quei fanti che, sugli Altipiani, tenevano testa ai furibondi assalti nemici »³¹). Selon le narrateur ces soldats analphabètes, pour la plupart des paysans, se sont battus pour l'Italie, acceptant aveuglément leur sacrifice³². Afin d'évoquer ce dernier, le narrateur nomme les fantassins des « pauvres Christ » (« i poveri cristi », « i poveri cristi dell'Isonzo »³³). Le recours à la figure du Christ et au christianisme (« La fanteria è cristiana »³⁴, « [...] la povera, cristianissima fanteria »³⁵, « [...] l'umilissimo e cristianissimo fante analfabeta »³⁶) est cependant privé de son sens spirituel, visant à

²⁸ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

²⁹ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, op.cit., p. 49. « Il faut avoir descendu tous les degrés de l'humanité [...] ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), op.cit., p. 29. Cf. Barilli, Renato. 1999. « *Viva Caporetto!* come opera archetipa ». Dans : Dibiasi, Carmine (éd.). *Curzio Malaparte : la rivolta del santo maledetto*. Napoli : CUEN, p. 28.

³⁰ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, op.cit., p. 135. « [...] sales et dégoûtants, pouilleux et en guenilles [...] ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 113. Francesca Medaglia relève que le fantassin est également associé au prolétaire qui doit faire son travail, à savoir la guerre. Pour approfondir voir Medaglia, Francesca. 2015. « La figura del fante ne *La rivolta dei santi maledetti* di Curzio Malaparte ». Dans : *Italies* [Online]. Vol. 19, p. 70-71. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/italies/5145> [10.01.2026]

³¹ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, op.cit., p. 135. « [...] ces fantassins, qui dans les montagnes, tenaient tête aux furibonds assauts ennemis ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), op.cit., p. 114.

³² Les soldats mobilisés lors de la Première Guerre mondiale en Italie étaient pour la plupart des paysans et des analphabètes. Pour approfondir voir Vanzetto, Livio. 1982. « Contadini e grande guerra in aeree campione del Veneto (1910-1922) ». Dans : Isnenghi, Mario (éd.). *Operai e contadini nella grande guerra*. Bologna : Capelli, p. 72-103.

³³ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, op.cit., p. 133. « les pauvres Christ de l'Isonzo ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), op.cit., p. 111.

³⁴ *Ibid.*, p. 86. « L'infanterie est chrétienne ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 87. « [...] la pauvre, la très chrétienne infanterie ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 65.

³⁶ *Ibid.*, p. 103. « [...] l'humble et très chrétien fantassin analphabète ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 81.

souligner les souffrances endurées par les soldats ainsi que leur acceptation et leur soumission à la volonté de leur nation (« La fanteria è l'arma cristianissima che uccide e si fa uccidere senza odio », « con cristiana rassegnazione³⁷ »). Leur sens du sacrifice est également souligné par le recours aux superlatifs. De plus, ce seront leur humilité ainsi que leur aspect pauvre et sale qui les rapprochent du Christ, des saints, des pèlerins, des franciscains ou de François d'Assise lui-même³⁸. Leur sacrifice est également décrit comme un martyr, mais inutile et insensé : « Così, quel martirio che durava da mesi, che non aveva né una ragione né un pretesto (né tattico né politico) [...] si rinnovava ad ogni ora, era così umano, così schietto, così poco militaresco [...] »³⁹. Il se montre donc dépourvu de la grâce divine (« così umano »), ne s'agissant que d'un martyr de souffrance perpétuelle auquel on ne peut pas réagir (« inutile carnaio⁴⁰ »). Les soldats sont donc représentés comme des boucs émissaires, condamnés par les généraux et leur propre nation⁴¹. Par conséquent, critiquant les officiers, le narrateur souligne que les simples soldats ne pouvaient pas vraiment comprendre les raisons de la guerre et que l'essentiel était d'en subir les causes et de la poursuivre (« che importava ai soldati saper per quale ragione si faceva la guerra ? L'essenziale era questo : bisognava farla, se no... »⁴² »). Le recours aux questions rhétoriques, très présentes tout au long du texte, vise de nouveau à interpeller le lecteur et à le sensibiliser sur le sort des soldats. Les attaques contre la hiérarchie militaire sont nombreuses dans le texte et visent à accuser les généraux qui ont forcé les fantassins à mourir pour « la sainte patrie » ainsi qu'à insister sur « le devoir » et « la nécessité » de leur « sacrifice »⁴³. Le narrateur considère ce sacrifice inutile, ce qui

³⁷ *Ibid.*, p. 86. « L'infanterie est l'arme très chrétienne qui tue et se fait tuer sans haine » ; « avec une chrétienne résignation ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 64.

³⁸ *Ibid.*, p. 91 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 69.

³⁹ *Ibid.* « Ainsi, ce martyr qui durait depuis des mois, qui n'avait ni raison ni prétexte (ni tactique ni politique) [...] qui se renouvelait à chaque heure, était tellement humain, tellement pur, si peu militaire [...] ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁴⁰ *Ibid.* « inutile charnier humain ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁴¹ Cf. Barberi, Maria Stella. « Caporetto proibita. Fanti e santi nell'opera di Curzio Malaparte », *art.cit.*, p. 48 ; Pizzimento, Paolo. « Una coerenza di Malaparte : Kurt Erich Suckert, Caporetto e l'umanità umanata », *art.cit.*, p. 198-199.

⁴² Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, *op.cit.*, p. 80. « Et c'était peine perdue de vouloir insister : qu'importait-il aux soldats de savoir pour quelle raison on faisait la guerre ? L'essentiel était qu'il fallait la faire, sinon... ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), *op.cit.*, p. 60.

⁴³ « [...] sempre imploranti d'essere i primi a morire per la patria santa » ; « [...] sul dovere, sulla necessità del sacrificio [...] ». *Ibid.*, p. 124-125. « [...] implorant toujours d'être les premiers à mourir pour leur Sainte Patrie. » ; « [...] sur le devoir, la nécessité du sacrifice [...] ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 102-103. Les généraux sont présentés comme des dieux qui tiennent la vie des soldats entre leurs mains et décident de leur sort afin de remporter la victoire : « Un generale ! « Egli sa tutto, vede tutto : egli tiene in pugno i nostri destini, le nostre carcasse inutili, egli medita i piani che frutteranno la vittoria » ». *Ibid.*,

témoigne une fois de plus d'une rhétorique antimilitariste. Les soldats ne sont que de la chair à canon, privés de leur dignité d'êtres humains et condamnés à mourir.

Avanti ! Ed anche il sacrificio diveniva parola, nella bocca della Patria grande. Avanti ! E tanto era l'amore per quel divino volto chino su di noi, che nemmeno ci accorgevamo di essere *sacrificati bestialmente*, gettati al macello dalla boriosa idiozia delle « greche » – che pure splendevano come un mito⁴⁴.

Dans cette citation, la patrie est personnifiée et déifiée (« divino volto »), reprenant la rhétorique de la Première Guerre mondiale. Celle-ci incite les soldats à se battre et à conquérir des positions (à noter l'anaphore « Avanti ! »). La patrie ne se contente pas seulement du sacrifice des soldats, mais elle l'exige. Placée en hauteur, telle une présence divine, elle observe les soldats qui n'ont pas conscience de leur sacrifice et de leur condition inhumaine (« sacrificati bestialmente », « gettati al macello »), étant aveuglés par la rhétorique absurde de la propagande qui a mythifié le conflit (« boriosa idiozia », « greche », « mito »). Ainsi, en renvoyant à des images et à des concepts issus de la rhétorique de la Première Guerre mondiale le narrateur la dénonce féroce. Un autre aspect qui s'inscrit dans la rhétorique antimilitariste du narrateur est la représentation de la mort provoquée par la machine de guerre. Elle s'inscrit également dans une rhétorique antihéroïque, puisque « la mort, qui consacrait le héros traditionnel, n'est plus objet d'admiration : sa grandeur s'est perdue dans la mort de masse⁴⁵ ».

[...] il popolo dei soldati, dei buoni e degli ignari si trovò di fronte a una cosa imprevista, terribile e inafferrabile, a una macchina fatta di formule, di filo di ferro e di canne rigate, di chimica e di balistica, si trovò a cozzare in un muro d'acciaio, di calcoli e di scienza, invisibile e onnipresente, contro cui nulla poteva la sua povera massa urlante, [...] fatta solo di carne, d'ossa e di qualità umane⁴⁶.

La masse des fantassins anonymes se heurte aux armes modernes et technologiques de la Première Guerre mondiale (« cozzare in un muro d'acciaio »). La machine de guerre est connotée négativement par la triade d'adjectifs (« imprevista, terribile e

p. 88. Je souligne. « Un général ! < Il sait tout, il voit tout : il tient dans une main nos vies, nos utiles squelettes, il médite les plans qui donneront la victoire > ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 66.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 97. « En avant ! Et même le sacrifice devenait un mot, dans la bouche de la grande Patrie. En avant ! Et l'amour de ce divin visage penché sur nous était si grand, que nous ne nous apercevions même pas que nous étions sacrifiés *comme des bêtes*, jetés dans la boucherie à cause de la morgue et de l'idiotie de nos « porteurs de grecques » – qui pourtant resplendissaient comme un mythe ». *Ibid.* (trad. fr.), *op.cit.*, p. 75.

⁴⁵ Trevisan, Carine, *op.cit.*, p. 133.

⁴⁶ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, *op.cit.*, p. 78. « [...] le peuple des soldats, des bons et des ignorants se trouva en face d'une chose imprévue, terrible et insaisissable, une machine faite de formules, de fil de fer et de canons striés, de chimie et de balistique, elle se heurta contre un mur d'acier, de calculs et de science, invisible et omniprésent, contre lequel sa pauvre masse hurlante, maudissante et implorante, faite seulement de chair, d'os et de composants humains, ne pouvait rien ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), *op.cit.*, p. 58.

inafferrable »), désignant d'une part son caractère dévastateur, de l'autre l'impuissance des soldats (« nulla poteva la sua povera massa urlante ») envers sa violence persistante. La machine de guerre acquerrait une essence surnaturelle (« invisibile e onnipresente »), presque apocalyptique, qui anéantirait les soldats qui ne sont que des hommes mortels (« fatta solo di carne, d'ossa e di qualità umane »). Les nombreuses énumérations contribuent également à transmettre sa rapidité et sa puissance. En outre, l'isotopie de la science (« formule », « chimica », « balistica », « calcoli », « scienza ») et celle des matériaux (« filo di ferro », « canne rigate », « acciaio ») soulignent l'investissement humain et intellectuel dans la production d'armes. Le narrateur, assumant une attitude antimoderniste, dénonce le progrès du XX^e siècle qui a conduit à une telle destruction. Les conséquences terribles de ces nouvelles armes sont des blessures et des morts inconnues à ce jour. On les perçoit clairement dans la représentation des cadavres, qui sont décrits par le narrateur sous leur aspect le plus macabre.

[...] i primi morti sotto la furia delle cannonate, bucati dalle mitragliatrici, lacerati dagli scoppi hanno visi e gesti orribili [...] Gli occhi, spalancati sul mondo, non guardano nulla e nessuno, ma vedono tutto e tutti ; la bocca contorta vuol mordere, le mani rattrappite vogliono stringere ancora, le membra spezzate si torcono mostruosamente. Molti hanno pose oscene, molti hanno gesti ridicoli. Sembrano cadaveri [...] di gente *che non voleva morire*⁴⁷.

Les canonnades, les mitrailleuses, les explosions de bombes sont de nouveau connotées comme des armes dévastatrices (« sotto la furia ») qui tuent impitoyablement. Les cadavres des morts sont déchiquetés (« bucati », « lacerati »), prenant des apparences grotesques (« visi e gesti orribili »), leur ôtant leur dignité (à noter les parallélismes « Molti hanno pose oscene, molti hanno gesti ridicoli »). Le narrateur se concentre sur les yeux des morts, qui présentent deux fonctions différentes. La première est de figurer les yeux aux regards vides des cadavres (« non guardano nulla e nessuno »). La seconde est métaphorique, impliquant le regard des cadavres vers les responsables de ce carnage, mais également vers le lecteur qui compatit au sort de ceux qui sont tombés. En fait, on peut y relever une fonction éthique, qui vise à souligner le fait que les soldats ont été condamnés à mourir (« gente che non voleva morire »). Cela est rendu emblématiquement par le contraste entre les

⁴⁷ *Ibid.*, p. 73. « [...] les premiers morts sous la furie des canons, troués par les mitraillettes, déchirés par les explosions, ont des visages et des gestes horribles [...]. Les yeux, grands ouverts sur le monde, ne regardent rien ni personne, mais voient tout et tous ; la bouche tordue voudrait mordre, les mains raidies voudraient agripper encore, les membres découpés se tordent monstrueusement. Beaucoup ont des poses obscènes, beaucoup ont des gestes ridicules. On dirait des cadavres [...] d'hommes *qui ne voulaient pas mourir* ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 53-54.

membres des cadavres inertes (« bocca contorta », « mani rattrappite », « membra spezzate ») et les verbes correspondants (« vuol mordere », « vogliono stringere », « si torcono ») qui mettent en lumière la volonté de vivre. Cette mort mécanique est très différente de la mort naturelle et chrétienne que connaissent les fantassins⁴⁸. Le narrateur la décrit comme une « malédiction » (« maledizione⁴⁹ ») pour tous les soldats, se référant ironiquement à la propagande du conflit. Selon celle-ci, les soldats sont considérés comme des martyrs, parce qu'ils se sont battus pour une « juste cause » au nom de la Nation et de la religion, leur mort bénéficie ainsi d'une bénédiction⁵⁰. En réalité, les soldats ne connaissent pas la « belle mort » de cette rhétorique, mais bien une mort ignoble, où les corps sont souvent abandonnés sur le front ou démembrés par les armes⁵¹. Il n'y a aucune possibilité de rédemption de l'âme dans les tranchées, où Dieu n'est pas présent (« E Dio ? Dov'era Dio ?⁵² »). De surcroît, les armes n'affectent pas seulement les soldats, elles dévastent également la nature, transformant le front en une terre désolée : « La morte meccanica uccideva e straziava, sconvolgeva la terra e i boschi, oscurava il cielo, dilaniava le montagne⁵³ ». La mort mécanique est personnifiée, incarnant la puissance (« à noter le climax des verbes « sconvolgeva », « oscurava », « dilaniava ») des armes modernes, le meurtre (« uccideva ») et la torture (« straziava »). Afin de reproduire le bruit effrayant des armes automatiques, en particulier des mitrailleuses, le narrateur recourt aux onomatopées suivantes (« tac tac tac tac⁵⁴ », « Toc toc toc toc⁵⁵ ») dans lesquelles les sons durs des lettres « t » et « c » renforcent leur cacophonie. Le narrateur dénonce donc ces meurtres rendus légaux et ce conflit qui prévoit une violence qui n'est plus exceptionnelle, mais qui devient norme, où les soldats sont déshumanisés et sacrifiés comme des bêtes⁵⁶. Pourtant, les

⁴⁸ Cf. *Ibid.*, p. 74 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 54.

⁴⁹ *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.).

⁵⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁵¹ Certains corps de soldats, lors d'attaques sur le front, sont pris dans les barbelés comme des « miserabili grappoli umani » (« misérables grappes humaines »). Cette comparaison montre l'atrocité de la mort mécanique. Cf. Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, *op.cit.*, p. 89 ; Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), *op.cit.*, p. 67.

⁵² *Ibid.*, p. 79. « Et Dieu ? Où était Dieu ? ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 59.

⁵³ *Ibid.*, p. 78. Je souligne. « La mort mécanique tuait et massacrait, labourait la terre et les bois, noircissait le ciel, éventrait les montagnes ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 58.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 78. « tac, tac, tac, tac ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 58.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 89. « Tac, tac, tac, tac ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 67.

⁵⁶ Cf. Cortellessa, Andrea (éd.). 1998. *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Milano : Mondadori, p. 27.

fantassins, pendant leur première permission hivernale (décembre 1915-1916), commencent à prendre conscience de leur sacrifice inutile et à détester leur nation⁵⁷.

– Il fante ritornava in linea disgustato della nazione. Vi ritornava profondamente mutato: qualcosa germinava nel fondo della sua coscienza. Perché battersi ? perché soffrire ? perché morire ? Per chi, dunque ? Per la nazione. [...] sacrificarsi per la patria, quando questa continua a vivere la sua grassa vita, insultando per idiozia o per vigliaccheria, chi muore e chi dolera per lei è ridicolo e stupido. C'è qualcosa di grottesco nello spettacolo del popolo nostro che per tre anni si è fatto scannare sui due fiumi per i begli occhi di una prostituta, incurante di lui e del suo sacrificio [...] ⁵⁸.

Le narrateur remarque le changement intérieur du fantassin (« quelque chose germinava nel fondo della sua coscienza »). Le recours du verbe « germinava » (utilisé souvent en botanique et qui signifie passer du premier stade de la vie à des formes plus complexes) souligne la maturation intellectuelle des soldats⁵⁹. La prise de conscience des soldats est ainsi perçue par le narrateur comme positive et annonciatrice d'une nouvelle étape dans leur vie. L'absurdité de se battre au nom de la patrie est soulignée par les questions rhétoriques et l'anaphore du « perché » (pourquoi), réitérant le discours antipatriotique et antimilitariste. La patrie est personnifiée et connotée négativement par le narrateur (« continua a vivere la sua grassa vita, insultando per idiozia o per vigliaccheria »). Celle-ci accuse injustement les soldats de lâcheté et de stupidité, étant insouciant de leur sacrifice et uniquement concentrée juste sur son propre bien-être. Elle est finalement associée à une prostituée. Cette association fait probablement écho à ces vers du Purgatoire de la *Divine Comédie* de Dante, où l'Italie est également comparée à une prostituée : « Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie, ma *bordello* !⁶⁰ ». L'intertexte de Dante vise d'une

⁵⁷ Cf. Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, op.cit., p. 95-101 ; Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), op.cit., p. 73-79.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 103-104. « – Le fantassin retournait en première ligne, dégoûté de la nation. Il y retournait profondément changé : quelque chose avait germé au fond de sa conscience. Pourquoi se battre ? Pourquoi souffrir ? Pourquoi mourir ? Pour qui donc ? Pour la nation. [...] se sacrifier pour la patrie, quand celle-ci continue à vivre sa grasse vie, en insultant, par idiotie ou par couardise, ceux qui meurent et qui souffrent pour elle, c'est ridicule et stupide. Il y a quelque chose de grotesque dans le spectacle de notre peuple qui pendant trois années s'est fait massacrer sur les deux fleuves pour les beaux yeux d'une prostituée, indifférente à lui et à son sacrifice [...] ». Malaparte, Curzio. (trad. fr.), op.cit., p. 81-82.

⁵⁹ Cf. « germinare ». 2006. Dans : Arizzi, Augusto (éd.). *Robert & Signorelli Dizionario Francese-italiano, Italiano-francese. Robert & Signorelli Dictionnaire Français-italien, Italien-français*. Milano : Signorelli, p. 1916 ; « germinare ». 2010. Dans : Cattana, Anna ; Nesci, Maria Teresa (éds.). *Italiano compatto. Dizionario della lingua italiana*. Bologna : Zanichelli, p. 332.

⁶⁰ Alighieri, Dante. 1994. « Purgatorio ». Dans : Chiavacci Leonardi, Anna Maria (éd.). *Commedia*. Vol. 2. Milano : Mondadori, p. 183-184. Je souligne. « Ha serve Ytaille, herberge de douleur, nef sans pilote en obscure tempête, dame entre siens vassaux ? non, mais bordel ! ». Alighieri, Dante. 1968. *Œuvres complètes*. Pézard, André (trad.). Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1156. Pour approfondir le sujet, je renvoie à l'article de Maria Stella Barberi qui traite de la vengeance et de l'identité européenne chez Dante et Malaparte. Voir Barberi, Maria Stella. 2017. « Vendetta e identità europea. Tra Dante e Malaparte ». Dans : *Europea*. Rivista Semestrale. Roma : Aracne, p. 33-57.

part à souligner la rhétorique antipatriotique et d'autre part à évoquer l'idée que l'Italie a toujours été une Nation insouciant de ses citoyens. Le narrateur prend ainsi la défense des soldats et attaque la Nation, qui n'a pas le droit de les insulter de lâcheté, car elle aurait dû respecter leur service pendant les trois longues années d'une guerre absurde. Cette dévotion du soldat ainsi que sa constance dans la guerre sont qualifiées de « grotesques » (« grottesco ») par le narrateur, réitérant le caractère insensé du fait d'avoir combattu et risqué sa vie pour son État.

Par ailleurs, le narrateur interprète la défaite de Caporetto de manière positive, en la définissant comme « [...] una rivoluzione [...] la rivolta di una classe⁶¹ ». Cette révolte est motivée par le pacifisme des fantassins qui ne veulent plus se battre : « « Noi non vogliamo più combattere. Vogliamo la pace. [...] Viva la pace ! » [...] »⁶² ». Cette défaite n'est néanmoins pas un simple épisode d'antimilitarisme, mais est interprétée par le narrateur comme le début d'une nouvelle phase de la société. Le narrateur glorifie le pouvoir de la masse et de la collectivité⁶³, dont le sacrifice aboutira à la création de : « [...] la civiltà dell'uomo umano, dell'individuo nuovo, integrato in una vivace umanità di credenti⁶⁴ ». Le narrateur interprète ainsi la guerre comme une « régénération », recourant également à une métaphore biologique⁶⁵. Dans le texte conclusif « Resultati » ajouté dans la dernière édition de 1923, le narrateur évoque la figure d'un Christ guerrier, qui vaincra le mal⁶⁶. Cette figure christique fait implicitement référence à Mussolini et au fascisme qui, selon le narrateur, assureront la « régénération » de la société italienne⁶⁷.

À la fin de cette œuvre, on constate donc que le narrateur, après avoir condamné les injustices de la guerre en désacralisant la propagande du conflit, conclut à la

⁶¹ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, op.cit., p. 119. « [...] une révolution [...] la révolte d'une classe ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), op.cit., p. 97.

⁶² *Ibid.*, p. 131-132. « « Nous ne voulons plus combattre. Nous voulons la paix. [...] Vive la paix ! » ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 109.

⁶³ Cf. *Ibid.*, p. 145 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 124.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 147. « [...] la civilisation de l'homme humain, de l'individu nouveau, intégré dans une vivante humanité de croyants ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 125. Cf. Mattiato, Emmanuel. « Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte », *art.cit.*, p. 118. L'expression « homme nouveau » désigne à la fois Mussolini et tout citoyen fasciste qui doit refléter l'idéologie du régime. Pour approfondir voir Beltramelli, Antonio. 1923. *L'uomo nuovo. Benito Mussolini*. Roma-Milano : Mondadori ; Bernhard, Patrick ; Klinkhammer, Lutz (éds.). 2017. *L'uomo nuovo del fascismo : la costruzione di un progetto totalitario*. Roma : Viella.

⁶⁵ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁶⁶ Malaparte, Curzio. 1997 [1923]. « La rivolta dei santi maledetti ». Dans : *Opere scelte*, op.cit., p. 109.

⁶⁷ Pour approfondir voir De Paulis, Maria Pia. 2025. *La rivolta di Caporetto, il confino, l'Europa. Storia e scrittura in Curzio Malaparte*. Firenze : Franco Cesati, p. 66, 69.

création d'un nouveau mythe, dans lequel la masse des fantassins, c'est-à-dire le peuple, pourra se rédimier par le biais du fascisme⁶⁸. Cette thèse est problématique, car dans un spiritualisme laïc, le narrateur tente de voir positivement le sacrifice des soldats qui inaugure une nouvelle civilisation (« una vivace umanità di credenti »)⁶⁹. Il s'agit, comme l'explique bien Maria Stella Barberi, d'une interprétation d'un ordre politico-rituel⁷⁰. Ordre nouveau dont l'établissement a été permis par la défaite, nécessaire, de Caporetto, donnant ainsi à la guerre une perspective spirituelle et mystique, puisque les fantassins, c'est-à-dire le peuple, acceptent les souffrances du sacrifice nécessaire au changement⁷¹. Pour cela, le fantassin se rapproche du Christ, puisqu'il endure sans rébellion son sacrifice, renaissant de la boue des tranchées, pour inaugurer un monde meilleur⁷². En outre, dans cette perspective fasciste, la sanctification des fantassins pourrait également se référer au culte du Soldat Inconnu. Il s'agit des monuments d'interprétation complexe, se référant d'une part à la mémoire des tombés à la guerre et rappelant d'autre part le sacrifice dû à la patrie⁷³.

En guise de conclusion, *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* dénonce à travers une rhétorique antimilitariste, antihéroïque et antipatriotique la Première Guerre mondiale ainsi que l'absurdité du sacrifice des fantassins dans ce conflit

⁶⁸ Cf. Cadeddu, Alice, *art.cit.*, p. 61.

⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 68-69 ; Barilli, Renato. 2015. *La narrativa dei « capitani coraggiosi » : Conrad, Malraux, Saint-Exupéry, Hemingway, Silone, Malaparte*. Milano : Mursia, p. 261-262.

⁷⁰ Cette thèse « théologico-politique » trouve de nombreux échos comme par exemple dans le christianisme révolutionnaire de Mazzini ou le syndicalisme révolutionnaire ainsi qu'anarchique de Sorel. Pour approfondir cf. Mattiati, Emmanuel. « Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte », *art.cit.*, p. 116-121 ; Montanari, Federico. « Ripensare la Grande Guerra : ancora a proposito di *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* di Curzio Malaparte », *art.cit.*, p. 10, 13 ; Cinelli, Gianluca. 2015. « Il rifiuto d'obbedienza. Rivolta e pacifismo in Curzio Malaparte e in Jean Giono ». Dans : Piredda, Patrizia ; Cinelli, Gianluca (éds.). *Etica e letteratura della Grande Guerra : rappresentazioni della crisi*. Grumo Nevano (Na) : Marchese, p. 98-100, 104-105 ; Barberi, Maria Stella. « Caporetto proibita. Fanti e santi nell'opera di Curzio Malaparte », *art.cit.*, p. 68 ; Pizzimento, Paolo. « Una coerenza di Malaparte: Kurt Erich Suckert, Caporetto e l'umanità umanata », *art.cit.*, p. 200-201 ; Rimini, Thea. 2017. « *Viva Caporetto! La forza demistificatrice di Malaparte mazziniano e garibaldino* ». Dans : *Rappresentazione e memoria. La "quarta" guerra d'indipendenza*. C. Gigante (éd.). Firenze : Cesati, p. 113-126 ; Orsucci, Andrea. 2018. « Trasformare in immagini idee e convinzioni. La « visionarietà concettuale » di Malaparte ». Dans : *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura, op.cit.*, p. 185-186. Disponible à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page1441707.kjsp?RH=1488359347838> [19.01.2026]

⁷¹ Cf. Barberi, Maria Stella. « Caporetto proibita. Fanti e santi nell'opera di Curzio Malaparte », *art.cit.*, p. 25, 45.

⁷² Cf. Mattiati, Emmanuel. « *Viva Caporetto ! et le mythe malapartien des origines : résonances de Marinetti, Gobetti et Emerson (1921-1923)* », *art.cit.*, p. 6-7 ; Pizzimento, Paolo. « Una coerenza di Malaparte: Kurt Erich Suckert, Caporetto e l'umanità umanata », *art.cit.*, p. 200-201.

⁷³ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

(« Inutilità. Perché ? Perché ? Per niente⁷⁴ »). Le narrateur démythifie la « belle mort », l'« acte héroïque » proclamé par la propagande⁷⁵, en montrant que la guerre n'est pas :

[...] la bella lotta in campo aperto, nel sole, con le bandiere spiegate e i colonnelli a cavallo alla testa dei reggimenti bene allineati e ben vestiti, con zaino e scarpe nuove [...] la gioia di morire per l'Italia bella [...] imitando le gesta degli antichi romani e dei nostri eroi del risorgimento ! E i morti col sorriso sulle labbra [...] ⁷⁶.

L'imagerie de la propagande est ici emblématiquement représentée, évoquant la croyance que la guerre est un noble combat (« la bella lotta in campo aperto »), avec des chevaliers-soldats héroïques, bien habillés, heureux de se battre en imitant les valeureux soldats romains et ceux du Risorgimento, et heureux de mourir (« i morti col sorriso sulle labbra ») pour leur pays. Or, cette propagande est cependant dénoncée. Tout au long du texte, cette vision est critiquée et renversée. Les catégories analysées (par exemple, les soldats en tant qu'anti-héros, la dénonciation de la hiérarchie militaire, la représentation de la mort due à la modernisation des armes) révèlent effectivement une « éthique de l'esthétique », visant à dénoncer les horreurs de la guerre, à sensibiliser le lecteur et à préserver la mémoire des soldats⁷⁷. Cependant, si le narrateur parvient à déconstruire cette rhétorique en se rapprochant d'un message pacifiste, il construit néanmoins un nouveau mythe inscrit dans l'idéologie fasciste. L'interprétation positive du sacrifice des fantassins dans la dernière partie du livre et de leur prise de conscience lors de la défaite de Caporetto souligne l'interprétation selon laquelle les fantassins-Christes ne sont plus les soldats qui étaient considérés comme de la chair à canon, mais « les hommes nouveaux », soit les citoyens du fascisme. Le symbolisme chrétien est donc utilisé de manière ambivalente, d'une part il sert à souligner la souffrance endurée injustement par les soldats, d'autre part il s'agit d'une souffrance positive puisqu'elle ouvre la voie à une civilisation meilleure. Enfin, malgré la représentation fidèle de la dure réalité du conflit, il faut tenir compte de cette thèse problématique qui s'inscrit dans la période historico-sociale de l'après-guerre et dans l'adhésion de l'écrivain au fascisme.

⁷⁴ Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, op.cit., p. 110. « Inutilité. Pourquoi ? Pourquoi ? Pour rien. ». Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto !*. (trad. fr.), op.cit., p. 88.

⁷⁵ Cf. « la bella morte », « atto eroico ». *Ibid.*, p. 98 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 75.

⁷⁶ *Ibid.* « [...] une belle bataille à ciel ouvert, au soleil, toutes bannières déployées et les colonels à cheval en tête de régiments bien alignés et bien habillés, avec sacs à dos et chaussures neuves [...] la joie de mourir pour la belle Italie [...] imitant la geste des antiques romains et de nos héros du *Risorgimento* ! Et les morts, le sourire aux lèvres [...] ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 76.

⁷⁷ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

5.2 Le mécanisme du bouc émissaire dans la nouvelle *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) de Curzio Malaparte

La nouvelle *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) de Curzio Malaparte, avant d'être insérée dans le recueil *Sodoma e Gomorra* (1931), a été publiée sous forme d'« elzeviro¹ » dans le quotidien *La Stampa* le 24 janvier 1928². Il s'agit d'un récit principalement fictionnel, mais qui s'enracine dans la réalité dont les soldats italiens du deuxième corps d'armée firent l'expérience lorsqu'ils stationnaient dans les Ardennes belges, après l'Armistice du 11 novembre lors de l'hiver 1918-1919³. Au cours de cette période, Suckert-Malaparte, sous-lieutenant au sein de la brigade Alpi, assumait les fonctions d'officier d'ordonnance auprès du général de corps d'armée Alberico Albricci⁴.

L'héroïne du récit est Maddalena, une jeune fille Belge qui, comme d'autres femmes, était contrainte de se prostituer lors de l'occupation de la Belgique par l'armée allemande entre 1914 et 1918. Le prénom de la fille est de toute évidence emblématique, car il fait écho au personnage de Marie Madeleine biblique. Dans l'Évangile, Marie Madeleine est disciple de Jésus-Christ, elle assiste à sa Passion et est témoin de sa mise au tombeau ainsi que de sa résurrection (Matthieu 27,

¹ L'« elzeviro » est un article de journal consacré à des sujets littéraires, artistiques ou culturels. Il tire son nom de la police de caractères dans laquelle il était autrefois imprimé. Cf. Boldrini, Maurizio. 2000. *Lezioni di giornalismo: teorie e tecniche del linguaggio giornalistico*. Siena : Protagon editori toscani, p. 83.

² *Sodoma e Gomorra* (1931) est le premier recueil de nouvelles de Curzio Malaparte. Le titre du recueil s'inspire du récit biblique, dans lequel les villes de Sodome et de Gomorre sont détruites par le soufre et le feu, victimes de la colère divine en raison des péchés de ses habitants. Cf. Genèse (18, 20-21 ; 19, 24). Dans : *La Bible, op.cit.*, p. 20-21. Le choix du titre démontre l'attrait de Malaparte pour les motifs bibliques ainsi que le développement d'un jugement moral à l'égard de la violence et du mal dans les récits du recueil, qui seraient causés par une perte de valeurs. Pour approfondir d'une manière générale les nouvelles malapartiennes cf. Baglivo, Beatrice. 2018. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta ». Dans : *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura, op.cit.*, p. 129-143. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1441707.kjsp?RH=1488359347838> [01.01.2026] ; Baglivo, Beatrice. 2020. « Verso una riflessione di natura etica : Malaparte giornalista e l'esperienza dell'Europa (1928-1943) ». Dans : *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea, op.cit.*, p. 163-190 ; Martellini, Luigi. 1991. « Introduzione ». Dans : Martellini, Luigi (éd.). *Il meglio dei racconti di Curzio Malaparte*. Milano : Mondadori, p. 5-22 ; Martellini, Luigi. 2008. « I racconti di Curzio Malaparte tra realismo e surrealismo ». Dans : Caltagirone, Giovanna ; Maxia, Sandro (éds). « *Italia Magica* ». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*. Cagliari : AM&D Edizioni, p. 704-717 ; Martellini, Luigi. 1996. « Malaparte narratore », Dans : Martellini, Luigi (éd.). *Nel labirinto delle scritture*. Roma : Salerno Editrice, p. 113-169 ; Martellini, Luigi. 1991. « Racconti di Malaparte, tra memoria e poesia ». Dans : *Malaparte scrittore d'Europa, op.cit.*, p. 147-160 ; Santi, Caterina. 1991. « Variazioni complementari sui racconti di Malaparte ». Dans : *Malaparte scrittore d'Europa, op.cit.*, p. 201-210.

³ Cf. mon chapitre 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918).

⁴ Cf. *Ibid.*

56-61 ; Marc 15, 40-47, 16, 9-11 ; Jean 19, 25)⁵. Elle a cependant été confondue dans la liturgie latine avec Marie de Béthanie, la sœur de Marthe et Lazare, la femme que Jésus-Christ délivre « de sept démons » et dont parle l'évangéliste Luc (8, 2)⁶. Au cours du Moyen-Âge occidentale, on a cru que ces trois femmes ne formaient qu'une seule et même personne et Marie Madeleine a surtout été dépeinte comme une pécheresse pénitente⁷. C'est précisément cette dimension qui est retenue dans le récit : Maddalena est considérée par les villageois de Carlsbourg comme pécheresse, coupable d'avoir entretenu avec les forces d'occupation des relations vénales au même titre que d'autres femmes du bourg. Pour le narrateur-personnage, Maddalena est restée une jeune femme innocente et pure, et va même revêtir la dimension d'une martyre, incarnant l'une des innombrables victimes de la Première Guerre mondiale. Le narrateur-personnage se présente quant à lui comme le protecteur miséricordieux de la fille qu'il ne parviendra pas à sauver de la haine et de la rage extrêmes de ses concitoyens.

Dans cette nouvelle, le mécanisme du bouc émissaire, tel que le définit René Girard, est représenté. Ce mécanisme de violence mimétique « tous-contre-un » prévoit que la foule s'unisse contre un seul individu, alors désigné le « bouc émissaire »⁸. La description de ce mécanisme, s'abattant sur le personnage de Maddalena ainsi que sur d'autres femmes, montre emblématiquement que dans un moment marginal de la Première Guerre mondiale (la guerre est finie), la violence persiste. La réponse principale à ce constat est qu'en décrivant ce mécanisme, le narrateur dénonce le mal anthropologique contre lequel aucune solution ne semble exister. En outre, dans ce récit, les nombreux intertextes de passages et de personnages évangéliques révèlent, comme l'affirme Girard, l'innocence du bouc émissaire⁹. Les intertextes n'annoncent cependant pas ici un message de salut, mais soulignent la

⁵ Cf. *La Bible, op.cit.*, p. 46, 75-76, 152.

⁶ « Marie – appelée Marie de Magdala –, dont sept esprits mauvais avaient été chassés ». Voir Évangile de Luc (8, 2). Dans : *La Bible, op.cit.*, p. 91. Luc raconte comment une pécheresse oignit de parfum les pieds de Jésus et les essuie avec ses cheveux. Jésus pardonne tous ses péchés, puisqu'elle lui a montré beaucoup d'amour. La femme est donc sauvée. Voir Évangile de Luc (7, 36-50). *Ibid.*, p. 91. Dans l'Évangile de Jean on parle d'une autre onction aux pieds de Jésus, opérée notamment par Marie de Béthanie. Voir Évangile de Jean (12, 1-8). *Ibid.*, p. 142. En outre, Marie, la sœur de Lazare, a été affiliée à la pécheresse Marie-Madeleine par Saint Augustin. Cf. Hennigfeld, Ursula. *Lazarus – literarische Latenzen in romanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts, op.cit.*, p. 24.

⁷ Cf. « Mary ». 1980. Dans : Bruce, F. F. ; Hillyer, Norman ; Douglas, James D. (éds.). *The Illustrated Bible Dictionary 2 Goliath – Papyri*. Chicago : Inter-Varsity Press, p. 959-960.

⁸ Cf. Girard, René. *Le bouc émissaire, op.cit.*, p. 25 ; Girard, René. *La violence et le sacré, op.cit.*, p. 122 ; mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

⁹ Cf. Girard, René. *Le Bouc émissaire, op.cit.*, p. 152.

responsabilité humaine de la violence contre des victimes innocentes, proposant ainsi une vision pessimiste de la société.

La nouvelle se décline en trois parties : 1) une longue contextualisation où les faits de guerre sont rappelés selon une rigueur chronologique, mais sous forme de généralités. Les thèmes de la mort et de la souffrance demeurent constants. Le deuxième corps d'armée apparaît comme une troupe à l'abandon dans un pays hostile. 2) Le corps du récit : sur un rythme lent, la rencontre entre le personnage de Suckert-Malaparte et Maddalena et enfin ; 3) un épilogue en accéléré : la mort de Maddalena. Il s'agirait d'une structure triptyque qui évoque la crucifixion, se référant au sacrifice du personnage de Maddalena, tout en étant privé d'une possible rédemption.

Le récit s'ouvre sur l'arrivée du deuxième corps d'armée italien en Belgique pendant l'hiver 1918¹⁰. L'atmosphère suggérée dès le début est très sombre, presque funèbre. Cela est mis en exergue par l'évocation de l'enterrement au cimetière de Rocroi de soldats italiens, morts sur le sol de France et par l'isotopie du paysage hivernal (« un inverno così rigido », « il gelo », « le radure blanche di neve ») qui offre un visage hostile aux hommes¹¹. À travers une analepse, le narrateur évoque le souvenir encore vivant des batailles menées en été et en automne par les soldats italiens du deuxième corps d'armée dans le bois de Bligny, le long de l'Aisne, au Chemin des Dames et dans les marais de Sissonne jusqu'à leur arrivée à Rocroi¹². Il souligne en premier lieu la lassitude des soldats en les représentant comme des martyrs accablés « sous le poids des fatigues, des souffrances et des blessures¹³ » (« sotto il peso delle fatiche, dei patimenti e delle ferite¹⁴ »). Par la suite, il met en avant leur état de précarité et d'angoisse, car ils sont restés un très petit nombre en proie à la famine et au froid dans un pays étranger : « come i resti di un esercito disperso dalla fame e dal freddo in un paese straniero¹⁵ ».

¹⁰ Pour approfondir d'un point de vue historique la présence des soldats italiens en Belgique voir Morelli, Anne. 1979. « Les Italiens en Belgique pendant la Guerre de 1914-1918 ». Dans : *Risorgimento. Bulletin semestriel publié par le Comité belge de l'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano*. Numéro spécial. A. XXI, p. 9-21.

¹¹ Malaparte, Curzio. 2002 [1931]. « La Maddalena di Carlsbourg ». Dans : *Sodoma e Gomorra*. Milano : Oscar Mondadori, p. 7. « un hiver aussi rude » ; « le gel » ; « les clairières toutes blanches de neige ». Malaparte, Curzio. 2014 [1931]. « La Madeleine de Carlsbourg ». Dans : *Sodome et Gomorrhe suivi de La tête en fuite*. Novella, René (trad.). Paris : Les Belles Lettres, p. 11. Par souci de clarté, lorsque je cite les œuvres de Curzio Malaparte traduites en français, j'écris la mention : (trad. fr.).

¹² Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.) ; mon chapitre 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918).

¹³ Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 11.

¹⁴ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 7.

¹⁵ *Ibid.* « comme les restes d'une armée dispersée par la faim et le froid dans un pays étranger ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 11.

Le narrateur décrit les soldats italiens et leur arrivée en Belgique, en utilisant le pronom personnel « nous » et les adjectifs possessifs « notre », « nos », témoins de sa revendication d'appartenance à ce groupe¹⁶. Il commence ensuite à raconter l'histoire utilisant le pronom personnel « je », devenant ainsi le personnage principal. Le narrateur-personnage apparaît traumatisé par la violence des dernières batailles vécues et gagné par le découragement qui a suivi l'Armistice qui, pour le deuxième corps d'armée, ne correspond pas à l'ordre de retour à la maison. Si la guerre, enfin, est terminée, tout dans ce pays wallon où stationne le contingent italien semble hostile. À commencer par le paysage qui entoure le jeune officier Suckert-Malaparte et qui établit avec lui une sorte de dialogue angoissant : la grisaille de l'horizon (« il grigiore nebbioso dello stretto orizzonte ») et le silence de sa maison (« il grave silenzio di quella casa dove abitavo ») le troublent profondément et le rendent désespérément seul (« quella continua, disperata solitudine mi stringevano il cuore e non mi davano pace »)¹⁷. L'oxymore formé par l'adjectif « stretto » et le mot « orizzonte » montre l'ambivalence de son état d'esprit traumatisé, oscillant entre un sentiment d'angoisse et un désir de liberté et de paix. Le traumatisme de la guerre et de ce que la guerre a fait de ces fantassins se manifeste également à travers les cauchemars qui agitent les nuits du protagoniste¹⁸. Son inconscient crée des images violentes et révélatrices comme celles des poursuites, derrière des cerfs blancs, à la robe tachée de sang : « d'inseguimenti furiosi, dietro bianchissimi cervi macchiati di sangue¹⁹ ». La personnification des poursuites, réalisée par l'adjectif « furieuses », met en lumière la responsabilité humaine de la violence. En outre, par l'opposition chromatique entre le blanc et le rouge, le narrateur souligne, avec le blanc, la pureté ainsi que l'innocence des cerfs (victimes en ce cas) et, avec le rouge du sang, le caractère mortifère et le sentiment de culpabilité sans doute encore refoulé des chasseurs-agresseurs. Le rêve prépare simultanément le lecteur à passer à la deuxième partie de la nouvelle qui en explicitera le titre.

Ainsi, pour sortir de cet état d'angoisse, le narrateur-personnage se joint

¹⁶ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.).

¹⁷ *Ibid.*, p. 7-8. « la grisaille brumeuse de l'horizon étroit » ; « le silence lourd de la maison où j'habitais » ; « cette solitude ininterrompue et désespérante me serraient le cœur et me tourmentaient ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 12.

¹⁸ Cathy Caruth affirme que les traumatismes des soldats se reflètent dans leurs cauchemars. Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁹ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 8. « des poursuites furieuses, derrière les cerfs tout blancs, tachés de sang ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.) *op.cit.*, p. 12. Cf. Baglivo, Beatrice. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta », *art.cit.*, p. 134.

symptomatiquement aux chasseurs belges et à leurs accompagnateurs italiens. Auprès d'eux, il retrouve l'esprit jovial de la camaraderie (« le risate », « gli schiamazzi », « i canti ») sous le signe de l'excès dionysiaque (« l'allegria orgiastica », « le bevute gargantuesche »), caractérisée par une sorte d'ivresse et d'un retour à une vie sauvage (« quella vita selvatica ») qui s'affranchit du sens du péché et des contraintes des lois civilisatrices²⁰. Le narrateur superpose ainsi la figure du chasseur à celle du soldat du premier conflit mondial, mettant en relation directe la violence primitive de la chasse avec la violence moderne de la guerre technologique. À cet égard, Walter Burkert fait remonter les motifs et les formes des rites sacrificiels à l'homme chasseur du paléolithique, montrant comment depuis les temps les plus reculés, l'être humain, en tant que meurtrier, a formalisé et normalisé la violence et l'agression dans des rituels et des tabous²¹.

D'ailleurs, l'allusion aux cerfs tachés de sang et à la chasse pourrait renvoyer à la légende de saint Julien l'Hospitalier. Julien, chassant dans la forêt, tue une harde de cerfs²². À ce moment-là, un grand cerf apparaît devant lui et lui prédit qu'il tuera ses parents²³. Effrayé, il quitte le château familial pour échapper à la malédiction, menant alors une vie d'errance et d'aventures, au terme de laquelle il n'échappera pas à la prophétie²⁴. Pourtant, un jour de plein orage, il est appelé de l'autre rive par un lépreux qui lui demande l'hospitalité²⁵. Enfin, le lépreux, ayant très froid, demande à Julien de venir à côté de lui, puis de s'allonger sur lui²⁶. La miséricorde de Julien envers le lépreux est récompensée par un miracle : le lépreux devient Jésus et emporte Julien au ciel, en lui accordant sa grâce²⁷. Cet intertexte reflète l'ambivalence du protagoniste du récit, qui assume à la fois le rôle d'exécuteur et de protecteur. De fait, le personnage de Suckert-Malaparte manifeste premièrement une sorte de solidarité peu reluisante avec un univers de violence et de mort, représenté symboliquement par la chasse, qui n'a donc nullement disparu avec la fin du conflit mondial. Une solidarité qui le place

²⁰ *Ibid.* « les rires, les cris, les chants » ; « la joie orgiaque » ; « les beuveries gargantuesques » ; « cette vie sauvage ». *Ibid.* (trad. fr.).

²¹ Cf. Burkert, Walter. 1972. *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin : De Gruyter, p. 20-38.

²² Cf. Flaubert, Gustave. 1969. « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ». Dans : *Trois Contes. Un Cœur simple, La Légende de saint Julien l'Hospitalier, Hérodiade*. Paris : Éditions Garnier Frères, p. 96-97.

²³ Cf. *Ibid.*, p. 98.

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 120-122.

²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 130.

²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 133-134.

²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 135.

évidemment dans le camp de « ceux qui font le mal ». Cette ambivalence renvoie également au sentiment de culpabilité du combattant qui a dû tuer à la guerre et n'a pas pu sauver ses camarades. Par conséquent, pour compenser ses fautes, il tente maintenant de sauver une victime de la guerre, c'est-à-dire Maddalena. Sa miséricorde ne sera cependant compensée par aucune grâce divine, contrairement à la figure de Julien. L'intertexte est ainsi privé de la rédemption salvatrice, dévoilant l'âme double de l'être humain attiré par la violence, mais également capable et soucieux de pratiquer le bien.

C'est alors que, avec une sorte d'*effet*²⁸, qui augmente le suspense, le narrateur-personnage dévoile l'existence d'un lieu mystérieux et interdit à l'écart du bourg (« l'osteria del *Sanglier noir* » ; « un'osteria proibita »), où on disait qu'une fille qui, pendant l'occupation, avait fait commerce d'amour avec les Allemands, se tenait recluse²⁹. Le nom de l'auberge évoque de nouveau cette violence primordiale de l'homme-chasseur. Afin de susciter la curiosité du lecteur et préparer la scène finale, le narrateur temporise et fait une analepse, narrant sur le ton des récits de légende (« si raccontava » / « on racontait »), la chasse aux sorcières qui avait eu lieu à Bruxelles, le 11 novembre 1918, lors de l'Armistice³⁰. La foule en colère s'était déchaînée ce jour-là contre les femmes que leur situation avait contrainte à la prostitution. Comme l'a montré René Girard, le déchaînement collectif est le pire agent de haine : la foule représente l'élément clé à partir duquel éclate l'extrême violence des hommes, que l'effet de masse prive de toute individualité « raisonnante », envers les victimes émissaires ou le bouc émissaire³¹. Malgré la liesse populaire engendrée par la signature

²⁸ J'utilise le concept d'*effet* suivant la définition d'Edgar Allan Poe dans *The Philosophy of Composition* (Méthode de composition). Selon Poe chaque auteur doit déterminer l'effet qu'il veut avoir sur le lecteur et doit savoir transmettre cet effet à travers tous les éléments de son histoire. Malaparte annonce le *Sanglier noir* comme une sorte de « refrain », pour reprendre la terminologie de Poe, aux points culminants de sa nouvelle pour éveiller un effet de surprise et de suspense chez le lecteur. Voir Poe, Edgar Allan. 1936. *Eureka la genèse d'un poème, le corbeau, méthode de composition*. Baudelaire, Charles (trad.). Paris : Conard, p. 160-177. En outre, il est important de souligner que la plupart des nouvelles que Malaparte publie entre 1931 jusqu'à 1940 dans ses recueils des nouvelles avait déjà été publiée dans des journaux italiens sous forme d'« elzeviro », dans la troisième page du journal, dédiée aux articles littéraires. Cela implique des formes et des structures typiques de la « prosa d'arte » ou du « capitolo ». Pour approfondir cette question voir Falqui, Enrico. 1964 [1938]. *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*. Antologia. Milano : Mursia ; Falqui, Enrico. 1969. *Giornalismo e letteratura*. Milano : Mursia ; Gisotti, Roberta. 1986. *La nascita della terza pagina : letterati e giornalismo 1860 – 1914*. Manduria : Capone, p. 83-116.

²⁹ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 8. « l'auberge du *Sanglier noir* » ; « une auberge interdite ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 12-13.

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 9 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 13.

³¹ Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 77-78, 81, 122 ; Girard, René. *Le bouc émissaire*, *op.cit.*, p. 21, 25-26, 62-69. Pour approfondir cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

de l'Armistice, le peuple bruxellois se déchaîne sur la partie de la population qui est accusée d'avoir « pactisé » avec l'ennemi. Les prostituées sont une cible de choix, car elles peuvent être considérées comme des victimes émissaires privilégiées : elles font partie de la communauté, d'une part, mais exercent une activité réprouvée par la morale et la religion, qui est perçue comme un danger et un mal à éradiquer. En temps de guerre, ayant « servi » l'ennemi, ici l'occupant allemand, à leur immoralité s'ajoutent la faute inexpiable de la trahison et de l'antipatriotisme. Déjà marginalisées, elles sont dès lors rejetées, exclues de la société. C'est d'ailleurs ce qu'affirme le narrateur lui-même : « quella specie di donne era stata messa fuor della legge, al bando³² ». Ces femmes, perçues comme pécheresses, sont devenues des « Vénus immondes » (« veneri immodi »)³³. Elles sont persécutées par la foule qui incarne la haine et le mal inhérents à l'homme (« l'odio covava inesorabile³⁴ ») et ravivés par quatre ans d'une dure occupation. Bruxelles est le théâtre d'une véritable chasse aux sorcières que le narrateur assimile au traitement qui était régulièrement réservé aux « courtisanes » de l'Antiquité (« le antiche prostitute »)³⁵. Elles ont été frappées à mort et déshumanisées par la foule qui leur tond les cheveux (« alcune di quelle sciagurate erano state percosse a sangue sui marciapiedi del boulevard Anspach, e tosate come le antiche prostitute, dalla folla inferocita³⁶ »). Le choix du verbe « tondre » n'est pas anodin. Ces femmes sont traitées par la foule comme des animaux, la séance de tonte les privant de leur féminité et de leur beauté, les dépersonnalisant et annonçant déjà l'abattoir.

Les tristes événements de Bruxelles sont rappelés pour avertir le lecteur. Celui-ci devine que la Maddalena représente, pour le narrateur, l'objet d'une forte curiosité et une irrépressible tentation. Le narrateur ne tarde pas à « franchir le pas », ou plutôt le seuil de la demeure interdite, le *Sanglier noir* ; ce qu'il n'avait pas, d'emblée, osé faire³⁷. La jeune fille mise au ban de la commune lui apparaît ainsi :

L'immonda venere di Carlsbourg era una ragazza di poco più di vent'anni, esile e bianca, dai grandi occhi dolci, chiari nell'ombra di una folta chioma bionda divisa in bande eguali ai lati del viso, e riunita in pocchio sotto la nuca. Parlava sorridendo, e quel sorriso triste

³² Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 9. « cette sorte de femme avait été mise hors la loi, au ban ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 13.

³³ *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.).

³⁴ *Ibid.* « une haine inexorable couvait ». *Ibid.* (trad. fr.).

³⁵ *Ibid.* « des prostituées de l'Antiquité ». *Ibid.* (trad. fr.).

³⁶ *Ibid.* « quelques-unes de ces malheureuses avaient été frappées jusqu'au sang sur les trottoirs du boulevard Anspach, et tondues comme des prostituées de l'Antiquité, par la foule exaspérée ». *Ibid.* (trad. fr.).

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 9 ; *Ibid.* (trad.fr.), p. 13.

e sospettoso illuminava una bocca di bambina impaurita. Si chiamava Maddalena : in paese la chiamavano Madelon³⁸.

Le lecteur espérait découvrir une femme à l'image d'une « Vénus », une femme luxurieuse et consciente de l'attrait qu'exerce son corps. La jeune Maddalena est décrite au contraire comme une enfant effrayée (« bambina impaurita »), aux traits angéliques, aux yeux bleus et aux cheveux blonds (« grandi occhi dolci, chiari », « folta chioma bionda »), mince et pâle (« esile e bianca »)³⁹. C'est une victime que nous voyons apparaître, une jeune fille pure, innocente et malade (« aveva la scabbia »)⁴⁰. À l'évidence, une figure « d'anti-prostituée », une vierge sage et pudique. Or, le nom « Madelon » pourrait également faire référence à une chanson populaire souvent chantée par les soldats français, intitulée *Quand Madelon vient nous servir à boire* (1914). C'est une chanson qui célèbre le vin ainsi que l'alcool en général, et qui comporte des allusions sexuelles⁴¹. Madelon est la servante qui sert du vin aux soldats qui tombent amoureux d'elle⁴². Par ailleurs, le dernier couplet de la chanson est une allusion à peine dissimulée à la prostitution, préfigurant l'introduction des bordels militaires de campagne⁴³. Cette chanson souligne l'ambivalence de l'héroïne en la représentant comme la Marie-Madeleine, la prostituée pénitente. Cette prostitution, dans la situation d'exception qu'est la guerre, est en revanche forcée et non désirée. Maddalena, confiante et ingénue, avoue à son visiteur sa triste situation de recluse. Elle ne peut pas sortir de la maison, car elle se trouve toujours en péril, menacée par la violence des bûcherons : « i boscaioli, quando la vedevano [...] la minacciavano da lontano con i pugni in aria⁴⁴ ». Le narrateur devient ainsi son protecteur et unique ami, témoignant à son égard d'un sentiment de *pietas*. Il s'agit certes d'un sentiment de pitié, de compassion et de solidarité que le narrateur-personnage ressent envers la

³⁸ *Ibid.* « L'immonde Vénus de Carlsbourg était une jeune fille qui avait à peine plus de vingt ans, mince et blanche, avec de grands yeux doux et clairs dans l'ombre d'une épaisse chevelure blonde séparée en bandeaux égaux, de part et d'autre du visage, et ramenée en chignon sous la nuque. Elle parlait en souriant, et ce sourire, triste et méfiant, éclairait une bouche aux lèvres fines et pâles, ingénue et douloureuse comme la bouche d'un enfant épouvanté ». *Ibid.* (trad. fr.).

³⁹ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.) ; Baglivo, Beatrice. « Verso una riflessione di natura etica : Malaparte giornalista e l'esperienza dell'Europa (1928-1943) », *art.cit.*, p. 165.

⁴⁰ *Ibid.* « elle avait la gale ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 14.

⁴¹ Cordereix, Pascal. 2016. « « Quand Madelon vient nous servir à boire ». Les enregistrements de chansons à boire de 1914-1918 dans Gallica ». Dans : *Revue de la BNF*. No. 53, p. 80-81. Disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2016-2-page-80.htm> [07.01.2026].

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 10. « quand ils la voyaient [...] les bûcherons la menaçaient de loin, en levant le poing ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 14.

douloureuse Maddalena, mais ce sentiment s'apparente plutôt à la *pietas* dans le sens latin du terme⁴⁵. Dans la conception latine du terme, la *pietas* est à la fois une vertu et une divinité abstraite exprimant le respect et les devoirs que l'homme a envers ses parents, les dieux et les autres hommes⁴⁶. En effet, le narrateur-personnage, en regardant Maddalena, reste déférent et il baisse le regard en signe de grand respect envers sa personne : « La sua gioia era così innocente, che non ardivo guardarla negli occhi. Una grande pietà mi prendeva, tutte le volte che i nostri sguardi s'incontravano : il primo ad abbassare il viso ero io⁴⁷ ». Ainsi, l'officier ne domine pas dans la relation qui est en train de s'établir, les rôles sont inversés. Comme ébloui par la puissance de l'innocence de la victime, le narrateur ne peut soutenir le regard clair de la jeune fille. Et si Maddalena baisse les yeux à son tour, ce n'est pas par peur de l'homme qui se tient en face d'elle mais parce qu'elle a honte de sa maladie et souffre en silence : « [...] io le guardai le mani : la poverina abbassò gli occhi, si nascose le mani dietro la schiena, e si mise a piangere in silenzio⁴⁸ ». Cette maladie est une marque qui peut avoir été laissée par un rapport sexuel et qui peut être perçue, selon la conception girardienne, comme un signe victimaire⁴⁹. De protecteur et confident, le narrateur-personnage devient guérisseur, ne craignant pas la contagion tout en lui amenant de la nourriture et lui passant une crème au soufre qui guérit les mains de Maddalena en

⁴⁵ Malaparte parle de la *pietas* chez Virgile dans *Confessione*, préambule aux nouvelles du recueil *Sangue*. Cf. mon chapitre 5.3 Antenore, victime émissaire, dans la nouvelle *Salutami Livorno* (1937) de Curzio Malaparte.

⁴⁶ Cicéron dans les *Partitiones Oratoriae* affirme que la justice envers les parents et les dieux est appelée *pietas* : « iustitia dicitur, aequa erga deos religio, erga parentes pietas, [...] creditis in rebus fides, [...] amicitia in benivolentia nominatur ». Dans le *De natura deorum* (I, 116) on lit que « la pitié est la justice envers les dieux ». Voir Cicéron. 1960. *Divisions de l'art oratoire, Topiques*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », p. 30 ; Cicéron. 1970. *De natura deorum*. Livre premier. Bruxelles : Latomus, p. 176. En outre, Malaparte se réfère à la *pietas* d'Enée de l'*Énéide* de Virgile, car son sentiment conjugue le respect des dieux, de la famille et de la patrie. Cela apparaît clairement dans le récit de sa fuite de Troie en flammes dans le livre second (vers 671-729). Le héros risque sa vie, sauvant son vieux père Anchise, son fils Ascagne et sa femme Créuse. Par ailleurs, toujours lors de sa fuite de Troie, Enée s'occupe de mettre en sûreté les statuettes des dieux Pénates. Voir Virgile. 1977. *Énéide*. Livres I-IV. Perret, Jacques (trad.). Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », p. 64-66.

⁴⁷ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 10. « Sa joie était si naïve que je n'osais pas la regarder dans les yeux. Une grande pitié m'assaillait, chaque fois que nos regards se croisaient, et j'étais toujours le premier à baisser la tête ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 15. Cf. Baglivo, Beatrice. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta », *art.cit.*, p. 135.

⁴⁸ *Ibid.* « [...] je regardais ses mains : la pauvrete baissa les yeux, cacha ses mains derrière son dos, et se mit à pleurer en silence ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 14.

⁴⁹ Cf. Girard, René. *Le bouc émissaire*, *op.cit.*, p. 28-29 ; mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

l'espace d'une semaine⁵⁰.

Là encore, la figure du protagoniste est ambivalente, assumant d'une part les traits d'un Christ humain proche des victimes et d'autre part celle d'un tentateur. En effet, il offre à Madeleine « une orange sicilienne » (écho évident de la pomme d'Ève [Genèse 3, 6]), qu'elle accepte de manger⁵¹. Celui qui initie le péché n'est pas Maddalena, mais le protagoniste, lui offrant le fruit qui symbolise une malédiction pour l'héroïne, annonçant sa mort future.

Par ailleurs, le narrateur tombe sous le charme de Maddalena, mais les caresses qu'il lui prodigue ne relèvent pas de la parade amoureuse et restent des gestes fraternels, de compassion bien plus que d'affection. Par la suite, le narrateur souligne de nouveau l'état de victime de guerre de la jeune fille. Il insiste sur son isolement, sur son incapacité à se défendre d'un monde qui l'a condamnée : lors de l'invasion allemande, elle était restée seule (« sola »), avec sa mère, impuissante, dans l'incapacité de se défendre (« senza potersi difendere »)⁵². Elle est femme, donc victime, dans une société que la guerre a rendue exclusivement masculine, rigide, violente, mortifère. Personne n'a éprouvé de pitié à son égard : « Nessuno, nessuno dunque, aveva pietà di lei ? »⁵³. L'absence de *pietas* envers Maddalena montre la corruption des mœurs de cette société et c'est notamment cela qui favorise le déclenchement et le déchaînement de la violence qui va culminer avec la mise à mort de Maddalena⁵⁴.

L'unique personne dévouée à elle, c'est le narrateur-personnage qui, très miséricordieux, lui montre son affection en lui caressant les cheveux, les mains, le visage couvert de larmes telle une enfant : « le accarezzavo i capelli, le mani, il viso tiepido di lacrime »⁵⁵. Le geste de Maddalena qui embrasse et mouille de larmes les mains du personnage de Suckert-Malaparte est un acte de gratitude envers la pitié et l'affection dont il lui témoigne malgré le fait qu'elle soit une prostituée et qu'elle ait

⁵⁰ Cf. Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 10 ; Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 14-15 ; Baglivo, Beatrice. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta », *art.cit.*, p. 135.

⁵¹ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 14 ; *La Bible*, *op.cit.*, p. 7.

⁵² Cf. Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 11 ; Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.* « Personne, personne n'avait donc pitié d'elle ? ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁵⁴ Dans cette nouvelle, le narrateur entrevoit une décadence des mœurs de la civilisation causée par la violence des hommes. Cette idée sera l'un des thèmes récurrents des romans *Kaputt* (1944), *La Pelle* (1949) et *Mamma marcia* (1959) de Malaparte.

⁵⁵ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 11. « Je caressais ses cheveux, ses mains, son visage chaud de larmes ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 15.

commis des actes communément considérés comme immoraux. Cette attitude nous rappelle la femme pécheresse de l'Évangile de Luc (Luc 7, 38), qui s'agenouille aux pieds du Christ avant de les baigner de ses larmes, de les embrasser et les asperger d'huile parfumée afin de lui témoigner son estime et sa gratitude⁵⁶.

Le narrateur-personnage ne juge pas le personnage de Maddalena contrairement aux autres villageois. De même, le Christ reconnaît la valeur de la femme au-delà de ses erreurs et regarde l'authenticité de son geste, la défendant des jugements du pharisien (Luc 7, 39-47)⁵⁷. Tandis que le narrateur-personnage ne peut uniquement prouver à Maddalena sa bonté sous une forme humaine et limitée, par des caresses affectueuses qui apportent un réconfort temporaire, Jésus, qui est à la fois Dieu et homme, possède la faculté surhumaine de manifester son amour à la femme en l'absolvant des maux qu'elle a commis et en lui conférant la paix (Luc 7, 47-50)⁵⁸. Des deux femmes, donc, celle qui se voit réellement soulagée de sa condition de bouc émissaire est uniquement la femme de l'Évangile. Cela confirme l'absence de rédemption divine et la primauté du mal anthropologique, annonçant au lecteur la triste fin de l'héroïne de la nouvelle.

À l'approche de Noël, lorsque les soldats du roi Albert, les fantassins de Charleroi, d'Ypres, de la Lys, après leur démobilisation, regagnent les maisons de Carlsbourg, de Saint-Hubert, de Houffalize, nous assistons à une « crise sacrificielle⁵⁹ », à travers laquelle la haine envers les « pécheresses » éclate et se propage mimétiquement dans tout le pays : « l'odio contro le sciagurate che s'erano vendute agli invasori divampò da un capo all'altro delle Ardennes⁶⁰ ». Ainsi, la chasse aux sorcières commence et prend de nouveau des « aspects antiques » : « In molti paesi la caccia alle immonde aveva preso aspetti antichi : la folla le aveva trascinate di strada in strada, nude sotto le fruste [...]⁶¹ ». Dans ce pays de chasseurs et de braconniers, une nouvelle chasse, est ouverte, favorisée par le retour dans leur foyer de soldats

⁵⁶ *La Bible, op.cit.*, p. 91.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ La crise sacrificielle, selon René Girard entrevoit « [...] la perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté ». Girard, René. 1972. *La violence et le sacré, op.cit.*, p. 77. Cf. mon chapitre 2.2.3 Le sacrifice selon René Girard.

⁶⁰ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 11. « la haine contre les malheureuses qui s'étaient vendues aux envahisseurs s'enflamma d'un bout à l'autre des Ardennes ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 16.

⁶¹ *Ibid.* « Dans plusieurs localités, la chasse aux immondes avait pris des aspects antiques : la foule les avait traînées de rue en rue, nues sous les coups de fouet [...] ». *Ibid.* (trad. fr.).

traumatisés par plus de quatre ans de guerre. C'est la foule qui engendre la violence envers les femmes, qui nues comme des bêtes sont fouettées et trainées dans les rues. Pourtant, en opposition à la violence de cette foule enragée, il se trouve un groupe d'hommes positifs : ce sont les soldats du corps d'armée italien qui reçoivent l'ordre de protéger ces femmes, de les amener vers Namur et de les abriter dans les couvents en attendant de pouvoir les amener dans d'endroits plus sûrs⁶². Mais, ce plan s'avère rapidement parmi le peuple enragé des Ardennes qui commence à brûler les maisons de ces femmes⁶³. Le feu et le son de la cloche semblent être des signes de mauvais présage, soulignant la « crise sacrificielle » à l'œuvre dans le village de Carlsbourg. La cloche de l'église de Carlsbourg se mit à sonner le tocsin. Le son de la cloche symbolise la voix ou la parole de Dieu⁶⁴. La parole de Dieu, même si annoncée à tout le monde à travers la cloche de l'église, peut néanmoins ne pas être entendue : Dieu parle et son peuple reste indifférent comme dans l'Apocalypse (3, 20)⁶⁵. Dans ce cas de figure, le tocsin annonce le danger et ordonne aux hommes d'éviter le carnage, mais la majorité du peuple n'écoute pas l'admonition et poursuit sa chasse violente. À travers cette image, le narrateur souligne la responsabilité humaine du mal et de la violence mimétique, excluant toute possibilité de rédemption divine.

Toutefois, Maddalena demeure face au danger sans une ombre d'égarement, sereine et décidée (« senza ombra di smarrimento, serena e decisa⁶⁶ ») incarnant une martyre, prête à être tuée et à se sacrifier : « Va bene [...] mi verranno a prendere⁶⁷ ». Elle reste debout devant la porte, regardant le narrateur-personnage avec une bouche innocente et triste d'enfant, éclairée d'une lumière qui paraît presque divine, et réussit à gagner la « résignation » avec « l'amour » : « [...] la bocca illuminata da un sorriso triste di bambina, dove la rassegnazione vinceva l'amore⁶⁸ ». En choisissant le terme de « résignation » le narrateur met en lumière l'acte de Maddalena, qui est celui de

⁶² Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.) ; Baglivo, Beatrice. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta », *art.cit.*, p. 137.

⁶³ Cf. *Ibid.*, p. 11-12 ; *Ibid.* (trad. fr.).

⁶⁴ Nonis, Pietro. 1987. *9 secoli di campane, simbolo arte cultura storia nella vita della gente*. Venezia : Piovani Editore, p. 208.

⁶⁵ « Écoute, je me tiens à la porte, et je frappe ; si quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte, j'entrerai chez lui, je prendrai un repas avec lui et lui avec moi ». *La Bible*, *op.cit.*, p. 346.

⁶⁶ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 12. « sans une ombre d'égarement, sereine et décidée ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 16.

⁶⁷ *Ibid.* « – Très bien, avait-elle dit, ils viendront me prendre ». *Ibid.* (trad. fr.). Beatrice Baglivo est également d'avis que les mots de Maddalena renvoient à un statut de martyre. Cf. Baglivo, Beatrice. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta », *art.cit.*, p. 137.

⁶⁸ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 12. « [...] sa bouche éclairée par un sourire triste et puéril, où la résignation l'emportait sur l'amour ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 16.

supporter son destin sans protester, car guidée par un amour qui semble renvoyer à la foi divine. Maddalena pourrait également faire écho au personnage biblique de Job, car elle comme lui n'ont rien fait de mal. Elle devient pourtant le bouc émissaire de sa communauté, les autres se détournant d'elle et s'acharnant contre elle⁶⁹. En outre, lorsque la violence se manifeste clairement, avec l'incendie d'une maison (« Han dato fuoco alla casa della Valghedem »), Maddalena adopte une attitude presque stoïque et affirme : « Bruceranno anche la nostra. Dio non ha misericordia di noi »⁷⁰. Dieu n'est pas miséricordieux envers elle tout comme envers Job, qui souffre sans être coupable et incarne la sagesse, l'intégrité morale contre l'apparente injustice de Dieu⁷¹. Job a été mis à l'épreuve par Dieu, tandis que Madeleine est la cible de ses concitoyens. Contrairement à Job, elle ne bénéficiera pas du salut divin, mais sera suppliciée par son peuple. Le narrateur souligne ainsi la cruauté et la violence humaines qui se répètent cycliquement, se déchaînant sur des victimes injustement condamnées à souffrir. La tension augmente inexorablement dans le récit grâce à l'emploi des questions rhétoriques « Fuggire, fuggire, ma dove ? Mettersi per i boschi, nascondersi nei macchioni : e poi ?⁷² ». Il n'y a aucune échappatoire, le désespoir domine et le feu continue à brûler comme un sombre nuage de malheur qui englobe le village : « una nuvola di fumo nero s'alzava⁷³ ». Le personnage de Suckert-Malaparte se lance alors dans une course contre le temps pour sauver Maddalena et les autres femmes : « Non c'era tempo da perdere : in quattro salti ero in paese, mi facevo dar l'ordine dal Comando, tornavo con un distaccamento di soldati, le portavo al sicuro nel convento di Carlsbourg nessuno le avrebbe toccate, erano in salvo⁷⁴ ». Il court sans se décourager tandis que le tocsin continue à sonner (« Io correvo con la testa in quella campana che suonava a martello⁷⁵ »), présageant le destin immuable. Tout le village est en tumulte,

⁶⁹ Cf. Girard, René. 1985. *La Route antique des hommes pervers*. Paris : Grasset, p. 12.

⁷⁰ Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 12. « - Ils ont mis le feu à la maison de la Valghedem [...] Ils brûleront la nôtre aussi. Dieu n'a pas pitié de nous ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 16-17.

⁷¹ Cf. « Job ». 1987. Dans : *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*. Bogaert, Pierre-Maurice (éd.). Turnhout : Brepols, p. 673.

⁷² Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 12. « Fuir, fuir, mais où ? Gagner les bois, se cacher dans les fourrés, et puis ? ». Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 17.

⁷³ *Ibid.* « un nuage de fumée noire s'élevait ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 16.

⁷⁴ *Ibid.* « Il n'y avait pas de temps à perdre ; en quelque bonds j'arriverais au village, je me ferais remettre un ordre par le commandement, je reviendrais avec un détachement de soldats, je les conduirais au couvent de Carlsbourg, personne ne les toucherait, elles seraient sauvées ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 17. Cf. Baglivo, Beatrice. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta », *art.cit.*, p. 137.

⁷⁵ *Ibid.* « Moi, je courais, la tête dans cette cloche qui sonnait le tocsin ». *Ibid.* (trad. fr.).

une foule violente de « donne in furia, d'uomini armati di bastoni, di ragazzi urlanti⁷⁶ » se précipite dans les rues afin d'empêcher le sauvetage des femmes. La rage de la foule se concentre soudainement sur une seule victime, Maddalena : « La cercavano per le case, nei fienili, nelle stalle : poi tutti di corsa verso il Convento dove si diceva che la sciagurata si fosse messa al sicuro. E giù i colpi nella porta, sassi nelle finestre, botte nei muri⁷⁷ ». Le personnage de Suckert-Malaparte, frappé et saisi par les bras de la foule (« mille braccia mi afferrano⁷⁸ »), réussit à se dégager, mais les hommes continuent à courir imperturbablement pour trouver Maddalena. Maddalena se cache au *Sanglier noir*, à l'endroit où personne n'avait encore pensé à chercher. Le récit se termine ainsi dans le lieu où Maddalena avait été trouvée par le protagoniste, bouclant son cercle.

Dio, Dio, Maddalena! Ed ecco, subito, un clamore lontano. Mi butto fuor del paese, innanzi a tutti, e alla svolta che fa la strada in quel punto prima d'entrare nell'abetaia, ecco venire alla nostra volta un corteo d'arrabbiati, e in mezzo trascinata per i capelli, Maddalena col viso pieno di sangue, nuda sotto le fruste. « Fuoco in aria! » gridai. Ai colpi, la folla indietreggiò, si sbandò. Ma prima ch'io potessi buttarmi su Maddalena, e soccorrerla, un uomo le fu sopra, la colpì all'inguine, si rialzò gettando un coltello, e sparì nel bosco⁷⁹.

Le narrateur-personnage prend de nouveau l'apparence d'un Christ humain et impuissant, faisant allusion à la célèbre invocation du Christ à Dieu dans le Psaume (22, 2) : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? Pourquoi restes-tu si loin, sans me secourir, sans écouter ma plainte ? » (« Dio, Dio, Maddalena ! »)⁸⁰. Cet intertexte est dépourvu de son sens spirituel et souligne littéralement l'absence de salut divin. L'humanité se révèle donc mauvaise et aucune solution n'existe pour briser le cycle infini de sa violence mimétique.

Ainsi, la foule d'enragés l'emporte sur Maddalena, victime brutalisée, « traînée par les cheveux » (« trascinata per i capelli »), avec le visage ensanglanté (« viso pieno

⁷⁶ *Ibid.* « de femmes en furie, d'hommes armés de bâtons, d'enfants hurlants ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13. « Ils la cherchaient dans les maisons, dans les fenils, dans les étables, puis ils se portèrent tous en courant vers le couvent, où l'on disait que la scélérate s'était réfugiée. Et des coups dans la porte et dans les murs, et des pierres dans les fenêtres ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁷⁸ *Ibid.* « mille bras me saisissent ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁷⁹ *Ibid.* « Mon Dieu, mon Dieu, Madeleine ! Et, tout à coup, une clameur au loin. Je me précipite hors du pays, précédant mes hommes, et au tournant que forme la route, avant d'entrer dans la sapinière, voici venir à notre rencontre un cortège d'enragés, et au milieu, traînée par les cheveux, Madeleine, le visage tout en sang, nue sous les coups de fouet. – Tirez en l'air, criai-je. Aux coups de feu, la foule recula, se dispersa, mais avant que je puisse me jeter sur Madeleine et lui porter secours, un homme arrive sur elle, la frappe à l'aîne, se redresse en jetant un couteau et disparaît dans le bois ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 18.

⁸⁰ *La Bible, op.cit.*, p. 667.

di sangue ») et « nue sous les coups de fouet » (« nuda sotto le fruste »)⁸¹. En dépit du coup de feu ordonné par le narrateur-personnage, qui fait reculer la foule, un homme frappe Maddalena à l'aine et la tue. Le protagoniste ne réussit pas à sauver la jeune fille, frappée à l'aine, partie du corps qui renvoie à son péché de s'être prostituée à l'ennemi, à l'envahisseur. Maddalena, bouc émissaire de la communauté, a été persécutée, lynchée, car jugée impure par la foule qui a refusé de lui accorder son pardon. Cette fin sanglante s'inscrit dans l'« esthétique du choc » malapartienne, théorisée par Giuseppe Pannella, qui vise à choquer le lecteur⁸². Ce choc aurait cependant une fonction moralisatrice, à la manière de la « catharsis » aristotélicienne, exhortant le lecteur à ne pas commettre d'actes de violence⁸³.

En outre, cet épilogue pourrait renvoyer à l'épisode raconté dans l'Évangile de Jean (8, 3-5), dans lequel une femme, qui a commis l'adultère, est condamnée par la foule. Celle-ci souhaite la punir en la lapidant comme le prévoit la loi de Moïse⁸⁴. Les deux femmes se retrouvent donc en présence d'une foule prête à les exécuter pour les maux qu'elles ont commis. Le narrateur-personnage prend le parti de Maddalena et ordonne aux soldats de tirer en l'air pour maîtriser la foule. Il est donc le seul à ne pas la juger en fonction de ses fautes. De même, Jésus-Christ prend le parti de la femme, en autorisant quiconque dans la foule n'ayant pas péché – personne, donc – à l'exécuter (Jean 8, 7)⁸⁵. Par conséquent, et tout comme le protagoniste de la nouvelle de Malaparte, le Christ ne juge pas le péché qu'elle a commis, car il sait que toutes les personnes présentes en ont commis d'autres. Jésus-Christ exerce cependant, à la différence du narrateur-personnage, une influence décisive sur la foule, qui épargne la femme (Jean 8, 9)⁸⁶. De plus, la miséricorde du Christ a le pouvoir d'absoudre la victime, de lui rendre justice : la femme est libre de partir, personne ne la condamne, elle est ainsi rétablie dans sa valeur malgré la faute commise (Jean 8, 10-11)⁸⁷. Le personnage de Suckert-Malaparte n'a aucune autorité sur la foule et Maddalena est sauvagement assassinée. René Girard souligne également que « l'épisode de la femme

⁸¹ Cf. Malaparte, Curzio. « La Maddalena di Carlsbourg », *op.cit.*, p. 13 ; Malaparte, Curzio. « La Madeleine de Carlsbourg ». (trad. fr.), *op.cit.*, p. 18.

⁸² Voir Pannella, Giuseppe. *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, *op.cit.* ; Baglivo, Beatrice. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta », *art.cit.*, p. 138.

⁸³ Aristote. 1969. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », p. 36-37.

⁸⁴ *La Bible*, *op.cit.*, p. 135.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 135-136.

adultère est une des rares réussites de Jésus avec une foule violente⁸⁸ ». Girard considère cependant à juste titre que le salut de la femme adultère montre aussi implicitement le rôle de la foule dans la vie de Jésus-Christ, en particulier lors de sa crucifixion⁸⁹. Lors de sa crucifixion, la foule lui reproche d'avoir réussi à sauver tant de personnes de la mort et lui, en revanche, ne parvient pas à se sauver lui-même⁹⁰. La croix est donc un symbole équivalent à la lapidation⁹¹. À travers cette scène finale, le narrateur associe également Maddalena à la figure de Jésus en tant que victime de la foule. La principale différence réside dans le fait que la mort de Jésus garantit le salut de l'humanité, tandis que la mort de Maddalena ne fait que confirmer la responsabilité humaine du mal et de la violence, sans aucun espoir de rédemption ou de changement.

Pour conclure, cette nouvelle, mettant en scène le mécanisme du bouc émissaire, dénonce le mal anthropologique et le caractère cyclique de la violence mimétique. Cette vision cyclique est également démontrée par la structure de la nouvelle : le narrateur-personnage rencontre l'héroïne Maddalena dans l'auberge du *Sanglier noir*, dans laquelle elle sera tuée à la fin de l'histoire. Maddalena, mourant dans le lieu dont le nom évoque la violence primaire de la chasse, confirme de nouveau le triomphe du mal sur le bien. De plus, la structure en triptyque met en évidence son sacrifice qui, contrairement à celui de Jésus-Christ, ne garantit pas le salut de l'humanité.

Par ailleurs, bien que le narrateur fasse systématiquement référence à des épisodes et à des personnages bibliques, ceux-ci sont privés d'une fonction rédemptrice, et mentionnés pour souligner l'impossibilité d'arrêter le mal. Cette impossibilité est également confirmée par l'ambivalence des personnages. Le personnage de Suckert-Malaparte se présente comme un Christ humain, c'est-à-dire qu'il essaie de protéger et d'aider la victime Maddalena, mais en vain car il n'a pas le pouvoir de lui donner la grâce comme le Christ. En dépit de ses bonnes intentions, le protagoniste montre également un côté mauvais : il rejoint les chasseurs du village, témoignant d'une fascination pour la violence et même, au début, une attirance charnelle envers la découverte de « l'immonde Vénus de Carlsbourg », cachée dans l'auberge interdite du *Sanglier noir*. Maddalena est également un personnage ambivalent, à la fois pécheresse (même si ce n'est pas par sa propre volonté, mais à

⁸⁸ Girard, René. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, op.cit., p. 97.

⁸⁹ Cf. *Ibid.*, p. 97, 99.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁹¹ *Ibid.*

cause de la situation dans laquelle elle s'est trouvée) et innocente « enfant ». Néanmoins, Maddalena, bien qu'elle soit la seule héroïne positive de l'histoire, est injustement condamnée à mort. Ainsi, même si l'intention bienfaitrice du narrateur-personnage est démontrée dans le récit, il y règne une vision pessimiste de la société (ici représentée par la foule), qui est seule responsable de la violence mimétique à l'égard des boucs émissaires. Or, une fine lueur d'espoir transparaît à travers la fonction sociale de l'écriture. Témoignant de la violence et du mécanisme du bouc émissaire, le narrateur incite le lecteur à une réflexion éthique qui condamne toute forme de violence et prône la paix.

5.3 Antenore, victime émissaire, dans la nouvelle *Salutami Livorno* (1937) de Curzio Malaparte

La nouvelle *Salutami Livorno* (1937) de Curzio Malaparte, avant d'être insérée dans le recueil *Sangue* (1937), a été publiée sous forme d'« elzeviro » dans le quotidien *Corriere della Sera* le 4 juillet 1936¹. Toutes les nouvelles du recueil *Sangue* sont notamment liées à l'élément du sang, qui assume une essence sacrée, magique, presque mystique². Dans la préface de ce recueil intitulée *Confessione* (Confession), Malaparte précise que le sang se réfère également à son expérience personnelle de la Première Guerre mondiale, en affirmant : « Eppure sono uscito anch'io dalla guerra tutto rosso dalla testa ai piedi : l'odore e il sapore del sangue mi son rimasti in fondo alla bocca per molti e molti anni, e ancora non son del tutto svaniti³ ». Bien que plus d'une vingtaine d'années se soient écoulées depuis son enrôlement dans la guerre, « l'odeur » et « la saveur » de la violence du sang versé pendant ce conflit restent imprégnées dans sa « bouche ». Cette image symbolise ainsi un trouble psychique, conçu comme une blessure interne encore saignante, qui désigne à la fois une profonde souffrance et un

¹ La reproduction de l'« elzeviro » se trouve dans Ronchi Suckert, Edda. 1992. *Malaparte 1932-1936*, op.cit., p. 714-717.

² Pour approfondir le symbolisme du sang voir Camporesi, Piero. 1997. *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*. Milano : Garzanti.

³ Malaparte, Curzio. 1937. « Confessione ». Dans : *Sangue*. Firenze : Vallecchi, p. 10. « Et pourtant moi aussi je suis sorti de la guerre tout rouge de la tête aux pieds ; l'odeur et le goût du sang sont restés au fond de ma bouche durant de nombreuses années, et ils n'ont pas encore tout à fait disparu ». Malaparte, Curzio. 1992 [1937]. « Confessione ». Dans : *Sangue*. Novella, René (trad.). Paris : Flammarion, p. 33. Il est intéressant de comparer les textes préparatoires à cette préface, où l'auteur se concentre sur le sang, la mort et l'expérience de la Première Guerre mondiale. Ces textes inédits se trouvent dans Ronchi Suckert, Edda. 1992. *Malaparte 1937-1939*. Vol. 4. Firenze : Ponte alle grazie, p. 104-116. Pour les approfondir, voir l'analyse de De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 88-94.

deuil non achevé⁴. Nuto Revelli compare notamment l'expérience de la guerre à « une blessure mal cicatrisée qui se remet à saigner dès qu'on la touche⁵ ». Ainsi, la mémoire de cette expérience violente prendrait une dimension corporelle, réveillant une « mémoire charnelle » telle que la définit Jorge Semprún en évoquant les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale⁶.

Pourtant, le sang devient aussi un prétexte pour un discours ethnologique problématique, où on retrouve l'idée que les Italiens éprouvent du respect et de la pitié envers le sang, soulignant leur pureté et leur manque de cruauté par rapport aux autres peuples⁷. Le narrateur y reprend les deux concepts latins de *pietas* et d'*horror*⁸. Il se réfère notamment à la *pietas* de Virgile, représentée emblématiquement par Enée dans

⁴ Cf. Martellini, Luigi. « Malaparte narratore », *op.cit.*, p. 147.

⁵ Revelli, Nuto. 1977. *Il mondo dei vinti*. Torino : Einaudi, p. 32. Ma traduction.

⁶ Cf. Hennigfeld, Ursula. « Le vrai problème n'est pas de raconter – Jorge Semprún und das 20. Jahrhundert », *art.cit.*, p. 216.

⁷ Dans l'année 1933 Malaparte est condamné à cinq ans de détention en raison d'une accusation d'Italo Balbo, l'un des *quadrumviri* et des hommes les plus proches de Mussolini. Balbo avait accusé Malaparte de mener des activités antifascistes à l'étranger. Le 7 octobre 1933 Malaparte est d'abord emmené à la prison Regina Coeli de Rome. Quelques jours plus tard, Achille Starace l'expulse du parti fasciste. Le 30 novembre, il est transféré de Regina Coeli à l'île de Lipari, où sont enfermés de nombreux dissidents politiques, pour y purger sa peine, avec le seul avantage d'arriver sur l'île sans menottes aux poignets. Cf. Guerri, Giordano Bruno, *op.cit.*, p. 150-151, 161-162. Finalement, Malaparte ne demeura que sept mois à Lipari au lieu des cinq ans prévus. À la fin du mois de juin 1934, il est transféré sur l'île d'Ischia. *Ibid.*, p. 167. Le 12 juin 1935, Mussolini, grâce à la sollicitation de Galeazzo Ciano, acquitte par un acte de clémence l'écrivain, restant un « justicier spécial », avec la seule interdiction de se rendre à l'étranger. Malaparte s'installe dans sa villa Hildebrand à Forte dei Marmi. *Ibid.*, p. 171. L'enfermement de Malaparte est une période importante qui le marque profondément. Dans la prison de Lipari, il lit beaucoup, privilégiant surtout des classiques comme l'*Iliade* et l'*Odyssée*. *Ibid.*, p. 163. Pendant cette période, l'auteur développe une réflexion existentielle dans laquelle il privilégie les thèmes de son enfance, son expérience de la guerre, mais aussi s'intéresse à la littérature hodéporique et aux mythes classiques et bibliques. Évidemment, après cette période de confinement et de vigilance, dans la préface du recueil *Sangue* de 1937, ce n'est pas un hasard si l'on retrouve une rhétorique fasciste, où des mots clés tels que « famille » et « travail » sont énumérés (Cf. « Confessione », *op.cit.*, p. 18 ; « Confession », *op.cit.*, p. 38). Enfin, en reprenant des concepts latins dans la préface de son recueil, Malaparte chercherait à attirer les faveurs des fascistes, puisque le mythe de Rome a été utilisé dans la propagande de Benito Mussolini et des fascistes italiens. Pour approfondir la reprise du mythe de Rome dans l'idéologie fasciste voir Tarquini, Alessandra. 2017. « Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista : dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922-1943) ». Dans : *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne]. No. 95, p. 139-150. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cdlm/9153> [20.01.2026] ; Bertone, Manuela. 2017. « « Civis Romanus Sum » : romanità, latinità e Mediterraneo nel discorso italico di Benito Mussolini (1915-1922) ». Dans : *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne]. No. 95, p. 109-118. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cdlm/9075> [20.01.2026]. Maria Pia De Paulis définit le discours ethnologique de Malaparte comme une anthropologie culturelle des italiens (« antropologia culturale degli italiani »). Voir De Paulis, Maria Pia, *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 77. Pourtant, la réflexion malapartienne sur le sang dans les nouvelles du recueil en question se montre littéraire et esthétique, ne suivant pas l'idéologie fasciste. De plus, il s'agit également d'une écriture qui tente d'envisager le traumatisme de la Première Guerre mondiale, comme le montre à juste titre Maria Pia De Paulis. *Ibid.*, p. 69. Pour approfondir la période de l'exil politique de Malaparte voir La Greca, Giuseppe. 2012. *Curzio Malaparte alle isole Eolie : vita al confino, amori e opere*. Lipari (Messina) : Centro Studi Eoliano.

⁸ Cf. Malaparte, Curzio. « Confessione », *op.cit.*, p. 13 ; Malaparte, Curzio. « Confession », *op.cit.*, p. 34.

l'*Énéide*⁹. En revanche, l'*horror* qui en latin signifie un « frisson d'effroi », un « frémissement de crainte », mais aussi un « frisson religieux » ou « une sainte horreur », est conçu par le narrateur en tant que respect (« che per gran parte significa rispetto¹⁰ »)¹¹. En le définissant comme respect, l'*horror* se rapproche à la conception latine de la *pietas*¹². De surcroît, pour le narrateur, les Italiens ne sont donc pas un peuple sanguinaire (« popolo sanguinario¹³ »), car ils ont un grand respect pour la vie humaine, dont le sang représente « l'élément le plus précieux dans la nature et chez l'homme, celui qui crée le monde et le sauve¹⁴ ». Dans ce sens, le sang, chez la nature ainsi que chez l'être humain, aurait un sens sacrificiel et cathartique, symbolisant une possibilité de rédemption morale¹⁵. En réalité, le narrateur reprendrait implicitement dans ce discours la notion de catharsis exposée par Aristote dans le sixième chapitre de la *Poétique*¹⁶. La catharsis, c'est-à-dire la « purgation », désigne l'effet souhaité lors de la présentation artistique de tragédies¹⁷. Pour bénéficier de cette purification (à la fois morale et psychologique), il faut que la crainte (« eleos ») et la pitié (« phobos ») aient un effet si bouleversant sur le spectateur que son état psychique se modifie de manière remarquable¹⁸. Une rédemption morale du lecteur peut s'opérer à travers l'écriture du sang, envisagée comme témoignage de la violence.

Or, le sang se montre être également un élément central dans la nouvelle *Salutami Livorno* (1937) qui raconte la mort du jeune soldat livournais Antenore. Le sang y est ambivalent, symbolisant à la fois la mort et la renaissance¹⁹. Par conséquent, la mort d'Antenore, bien qu'il soit dépeint comme une victime de la machine de guerre, est tout aussi ambivalente. Le narrateur souligne à la fois la violence et l'injustice de

⁹ Cf. *Ibid.* Cf. la définition de *pietas* dans mon chapitre 5.2 Le mécanisme du bouc émissaire dans la nouvelle *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) de Curzio Malaparte.

¹⁰ Cf. Malaparte, Curzio. « Confessione », *op.cit.*, p. 13 ; « qui signifie surtout respect ». Malaparte, Curzio. « Confessione », *op.cit.*, p. 34.

¹¹ « horror, horroris ». 1934. Dans : Gaffiot, F. (éd.). *Dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette, p. 755.

¹² Cf. mon chapitre 5.2 Le mécanisme du bouc émissaire dans la nouvelle *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) de Curzio Malaparte.

¹³ Malaparte, Curzio. « Confessione », *op.cit.*, p. 15. Malaparte, Curzio. « Confessione ». *op.cit.*, p. 36. Par souci de clarté, lorsque je cite les œuvres de Curzio Malaparte traduites en français, j'écris la mention : (trad. fr.).

¹⁴ *Ibid.* (trad. fr.), p. 35. « il sangue è l'elemento più prezioso nella natura e nell'uomo, quello che genera il mondo, e lo redime ». *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ Cf. Luti, Giorgio. 1995. « Introduzione ». Dans : *Sangue*. Firenze : Vallecchi, p. 15.

¹⁶ Aristote. *Poétique*, *op.cit.*, p. 36-37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸ Cf. *Ibid.* ; Racine, Jean. 1968. *Principes de la tragédie en marge de la poétique d'Aristote*. Texte établi et commenté par Eugène Vinaver. Paris : Nizet, p. 11-12.

¹⁹ Cf. De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, *op.cit.*, p. 12.

la perte du jeune soldat, et sa possible renaissance. L'ambivalence est également mise en lumière par l'intertextualité du mythe d'Ampélos raconté par Nonnos de Panopolis dans *Les Dionysiaques* et du mythe de Hyacinthe que l'on trouve dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, comme je le démontrerai par la suite.

Mon hypothèse est que cette ambivalence entre mort et renaissance explicite la fonction mémorielle et sociale de l'écriture : ce n'est qu'en témoignant de la mort des victimes de la guerre (ici celle du jeune soldat Antenore) que l'on peut préserver leur mémoire et en même temps dénoncer la violence de la guerre, exhortant ainsi le lecteur à la paix. À travers l'écriture, les souffrances du passé se manifestent sous une forme transmissible et porteuse de sens pour l'avenir.

Bien que la nouvelle soit courte, sa structure est assez complexe et alterne entre analepses et prolepses, évoquant une mémoire traumatisée caractérisée par des lacunes et des interruptions²⁰. La nouvelle peut être divisée en sept parties selon un critère thématique : dans la première le narrateur présente la ville de Livourne, ses habitants et leur dialecte. La transition vers la deuxième partie est assurée par le fait que certains des citoyens de la ville sont en fait les jeunes soldats qui, avec le narrateur-personnage, ont participé à la guerre en 1915. Dans cette partie, on trouve la description d'un séjour idyllique de formation des soldats et du narrateur-personnage à Pérouse. Dans la troisième partie, le narrateur évoque de nouveau le dialecte et la ville de Livourne. Il y associe le sang au vin ainsi qu'à des images de fertilité, faisant référence au mythe d'Ampélos. Dans la quatrième partie, on trouve la description de la victime Antenore, qui présente de nombreuses caractéristiques comparables à la figure mythologique d'Ampélos. Dans la cinquième partie, on assiste à l'attaque dans le secteur du Col de Lana. Dans la sixième partie, Antenore meurt et est assimilé à la fois aux figures mythiques d'Ampélos et de Hyacinthe. Enfin, dans la septième, on découvre, à travers une prolepse, que le narrateur-personnage, se rend à Livourne, d'où il envoie une carte postale au défunt Antenore.

Ce récit s'ouvre par l'arrivée du narrateur-personnage à Livourne, une ville italienne, située en région Toscane sur la côte tyrrhénienne. Tout au début, le narrateur « homodiégétique » et « autodiégétique », fasciné par le dialecte « large et chantant » des habitants de la ville, associe le rouge vermeil de leurs lèvres au sang (« il rosso

²⁰ Cf. Busch, Walter, *art.cit.*, p. 550.

delle loro labbra », « un bel vermiglio, proprio il vermiglio del sangue »)²¹. Ces lèvres couvertes de sang sont jeunes (« giovani »), d'enfants (« di ragazzi »), car elles renvoient aux bouches des Livournais de vingt ans qui avaient quitté leur ville pour s'engager dans la brigade des chasseurs alpins, celle de Garibaldi, pendant la Première Guerre mondiale²². Le sang sur leurs lèvres anticipe le motif de la mort des soldats et l'isotopie de la jeunesse les désigne comme victimes innocentes, sacrifiées inutilement dans la guerre²³. À travers une analepse, le narrateur utilise le pronom personnel « nous » pour raconter sa période de formation à Pérouse en compagnie des soldats toscans et d'autres volontaires italiens au cours du mois de juin 1915. Le choix de ce sujet collectif souligne l'appartenance du narrateur-personnage à ce groupe. Celui-ci évoque également le sentiment de camaraderie et de fraternité (« s'andava d'accordo come fratelli, ci si voleva tutti bene [...] »)²⁴ qui s'instaure entre les soldats. Dans cette première partie de la nouvelle, c'est l'amitié entre les combattants qui est mise en avant plutôt que la violence des attaques au front. En outre, cette période d'entraînement se déroule dans le couvent franciscain de Monte Ripido aux portes de la ville de Pérouse. En ce sens, les soldats sont assimilés à des frères franciscains, vivant ensemble dans la paix et l'harmonie (« si dormiva nelle celle dei frati » ; « [...] fosse la novità e la semplicità di quella vita, [...] si viveva in santa pace »)²⁵). Il s'agit d'un épisode de courte durée, où la violence de la guerre est absente et où le calme prévaut.

Pourtant, après cette digression temporelle, le narrateur se concentre de nouveau sur le dialecte livournais qui devient un symbole d'ivresse et de fertilité. L'association dominante entre le sang et le vin dans l'intrigue semble renvoyer au mythe d'Ampélos, raconté dans *Les Dionysiaques* (Διονυσιακά / Dionysiaká) de Nonnos de Panopolis²⁶. Dans son récit, Ampélos (Ἄμπελος / Ámpelos, « vigne ») est

²¹ Malaparte, Curzio. 1995 [1937]. « Salutami Livorno ». Dans : *Sangue, op.cit.*, p. 93. « le rouge de leurs lèvres » ; « un beau vermeil, tout à fait le vermeil du sang ». Malaparte, Curzio. 1992 [1937]. « Dis bonjour à Livourne ». Dans : *Sang, op.cit.*, p. 77. Genette, Gérard. *Figures III, op.cit.*, p. 252-253.

²² Cf. Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 93 ; Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 77. Pour approfondir d'un point de vue historique cf. mon chapitre 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918).

²³ Cette association enfant-victime se retrouve également dans *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) et *Mamma marcia* (1959) de Malaparte analysées dans ma thèse. Cf. Mes chapitres 4.1.2 La mort de Nazzareno Jacoboni dans *Mamma Marcia* (1959) de Curzio Malaparte ; 5.2 Le mécanisme du bouc émissaire dans la nouvelle *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) de Curzio Malaparte.

²⁴ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 93. « on était d'accord comme des frères, on s'aimait bien [...] ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 77-78.

²⁵ *Ibid.* « Nous dormions dans les cellules des frères » ; « [...] était-ce la nouveauté et la simplicité de cette vie, [...] on vivait dans une paix absolue ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 77.

²⁶ Le mythe d'Ampélos figure chez Ovide, au I^{er} siècle, dans le livre III des *Fastes*. Ovide raconte qu'Ampélos mort accidentellement en offrant une grappe de raisins à Dionysos. Ensuite, Ampélos est transformé en étoile dans la constellation du vendangeur. Voir Ovide. 1992. *Les Fastes*. Tome I (I-III).

un jeune satyre, éromène aimé par Dionysos, qui vit en Lydie. Il est tué par un taureau qu'il chevauche, à l'instigation de la déesse Artémis, mais Atropos, l'une des Moires gardiennes du destin des mortels, le transforme en grappe de raisin, et Dionysos crée de son sang du vin²⁷.

Le dialecte des soldats se métamorphose effectivement dans une ivresse de « sang trop vif et trop riche », (« sangue troppo vivo e ricco »), comme le vin généré par le sang d'Ampélos²⁸. Par conséquent, les mots des soldats sont féconds (« rotonde, pienotte ») et prennent la forme de « jeunes seins, de fruits mûrs et pulpeux²⁹ ». La fertilité des mots se réfère donc à la jeunesse de soldats (« seni giovani ») qui représentent de jeunes victimes, prospères et florissants comme des fruits mûrs (« frutti maturi e polposi »)³⁰. En outre, le narrateur désigne le flux des mots comme du jus (« succo »), en écrivant : « era forse il succo di quelle parole che tingeva di vermiglio le labbra carnose. [...] mi sembrava di veder sgorgare dalla loro bocca, come da una cornucopia, un fiume di bei frutti maturi [...] »³¹. Avec cette image, on remarque une subtile réécriture de l'épisode du mythe, où Dionysos serrant dans sa main le raisin et pressant « le fruit de l'ivresse [...] révèle le suc généreux qui coule pour la première fois de la vendange purpurine et invente la plus douce des boissons³² ». Le jus de la vigne, symbolisant aussi la vie renaissante, jaillit comme un sang nourricier de la main de Dionysos, qui en tire le premier vin des mortels. Le narrateur, comme dans le mythe, associe le sang ainsi que le vin au « suc » (« succo ») « généreux », représentant

Texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », p. 79. La version de Nonnos de Panopolis dans *Les Dionysiaques* au V^e siècle est très différente de celle ovidienne. Pour approfondir voir Kröll, Nicole. 2016. *Die Jugend des Dionysos : Die Ampelos-Episode in den « Dionysiaka » des Nonnos von Panopolis*. Berlin-Boston : De Gruyter.

²⁷ Atropos dit à Dionysos : « Tes pleurs ont trouvé la voie pour défaire les fils inflexibles de l'immuable Destinée. Ampélos n'est pas mort à jamais, bien qu'il ait connu la mort, car c'est en aimable boisson, en un doux nectar, que je changerai ton jouvenceau ». De Panopolis, Nonnos. 1995. *Les Dionysiaques*. Tome V. Chants XI-XIII. Texte établi et traduit par Francis Vian. Paris : Les Belles Lettres, p. 97. L'association entre le sang et le vin est également présente dans le christianisme sous le concept de transsubstantiation, où le pain et le vin sont convertis en corps et sang du Christ lors de l'eucharistie par l'opération du Saint Esprit. Cependant, dans ce récit, il me semble que le narrateur se réfère à une dimension mythique plutôt qu'à la sphère chrétienne. Pour approfondir la transsubstantiation conçue comme catégorie esthétique dans la littérature voir Strohmaier, Alexandra. 2021. « Transsubstantiation als ästhetische Kategorie: Zur Bedeutung einer religiösen Denkfigur für die Literatur der Moderne ». Dans : *KulturPoetik : Zeitschrift für Kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft / Journal of Cultural Poetics*. Vol. 21. No. 2, p. 210-239.

²⁸ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 93 ; Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 93-94 ; *Ibid.* (trad. fr.).

³⁰ Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.).

³¹ Cf. *Ibid.*, p. 94. « C'était peut-être le suc de ces mots qui teignait en vermeil leurs lèvres charnues. [...] il me semblait que je voyais jaillir de leur bouche, comme d'une corne d'abondance, un fleuve de beaux fruits mûrs [...] ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 78.

³² De Panopolis, Nonnos. *Les Dionysiaques*. Tome V, *op.cit.*, p. 99.

notamment le « fruit de l'ivresse ». Le jus du vin teint ainsi en rouge les lèvres des soldats qui sont charnues (« carnose »), suggérant de nouveau leur fertilité ainsi que leur jeunesse. Le narrateur introduit aussi un autre élément mythologique qui renvoie à la fécondité, il s'agit de la corne de l'abondance (« cornucopia »), souvent représentée regorgeant de fruits (« un fiume di frutti maturi »)³³. Par ailleurs, l'isotopie de la fertilité se reflète dans la ville même de Livourne qui est comparée à une femme ronde et imposante : « città opulenta [...] dove i tramonti mettevano un riflesso di vigna, di verziere, di frutteto [...] »³⁴, ainsi qu'à la femme aimée par les jeunes soldats livournais, car les monuments, les églises et les maisons de Livourne se métamorphosent en des seins blancs (« seni candidi »), des bras arrondis (« braccia tornite ») et des hanches voluptueuses (« fianchi formosi »)³⁵. La référence à la vigne (« un riflesso di vigna ») fait de nouveau écho au mythe d'Ampélos.

D'emblée, après avoir décrit le dialecte des soldats et la ville de Livourne, le narrateur introduit un nouveau personnage : Antenore, le plus jeune Livournais de la brigade, qui revêt déjà les caractéristiques d'une victime. Le choix du nom « Antenore » ne relève pas du hasard : il renvoie à une figure héroïque de la mythologie troyenne, traditionnellement associée à la bravoure et à la sagesse³⁶. Toutefois, dans le cadre de cette narration, le personnage est construit en opposition aux attributs mythologiques originels, ce qui met en évidence sa fonction d'anti-héros.

Il più ingenuo, il più innamorato, era un ragazzo sui diciott'anni, maggiore di me di un anno, ed eravamo i più giovani di tutta la Brigata. Si chiamava Antenore, e faceva non so che mestiere nobile e rozzo nel porto. « Tu vedessi Livorno ! » esclamava con quel suo accento largo e sonoro [...] « Dopo la guerra, – mi diceva – ti porto con me a Livorno, a casa mia ». E rideva, mi pigliava a braccetto, mi picchiava con le mani aperte sulle spalle. Era alto e forte, e a quelle manate io rintronavo tutto³⁷.

³³ « corne d'abondance ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 164.

³⁴ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 94. « comme une ville opulente [...] où les crépuscules jetaient un reflet de vigne, de jardin, de verger [...] ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 78.

³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 95 ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 79. Livourne est aussi décrite comme une ville multiculturelle, exotique d'où il ressort une atmosphère orientale. Il s'agit notamment d'une ville de port, où il y a un grand échange d'hommes originaires de différents pays et de marchandises précieuses comme les « étoffes » et les « drogues » transportées par les « navires ». Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.). Dans *Kaputt* (1944) de Malaparte, on trouve une description similaire de Livourne : « [...] Livorno, fra tutte le città italiane, è quella dove il Levante appare con più vivi colori, con più immediatezza e verità [...] ». Voir Malaparte, Curzio. *Kaputt*, *op.cit.*, p. 396. « [...] Livourne est celle où le Levant apparaît avec les couleurs les plus vives, de la façon la plus réelle et la plus directe [...] ». Malaparte, Curzio. *Kaputt*. Bertrand, Juliette (trad.), *op.cit.*, p. 441.

³⁶ Pour approfondir la figure d'Antenore voir Capdeville, Gérard. 2017. « Diomede ed Antenore, rivali letterari ed ideologici di Enea ». Dans : *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*. [Online]. Vol. 129. No. 1. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/mefra/4179> [20.01.2026].

³⁷ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 95-96. « Le plus ingénu, le plus amoureux, était un garçon d'environ dix-huit ans, mon aîné d'un an ; nous étions les plus jeunes de toute la brigade. Il s'appelait Antenore, et il faisait je ne sais quel métier noble et rude dans le port [...] – Après la guerre,

Le narrateur le désigne comme un jeune homme (« ragazzo sui diciottanni » ; « eravamo i più giovani »), très naïf (« il più ingenuo »), l'assimilant également à un bon gros géant, très fort (« era alto e forte »). Il le décrit avec un ton presque mythique, en soulignant son travail mystérieux dans le port par l'oxymore « nobile e rozzo » qui le dépeint comme un marin avec une âme pure (« noble ») et en même temps avec une attitude un peu rude et grossière. En outre, Antenore, disant « Livolno » au lieu de « Livorno », se montre comme un jeune homme d'origine modeste ainsi qu'inculte, parlant notamment en dialecte. En effet, dans le dialecte livournais la consonne liquide « l » remplace la consonne vibrante « r » dans les positions pré- et post-consonantiques, comme dans ce cas « Livolno » au lieu de « Livorno »³⁸.

D'ailleurs, entre Antenore et le personnage de Malaparte s'instaure un rapport d'amitié, mais aussi une sorte de dépendance de la part d'Antenore (victime) envers Malaparte qui devient son protecteur. Antenore, comme un enfant rigole, prend le bras de Malaparte et lui donne des tapes sur les épaules (« E rideva, mi pigliava a braccetto, mi picchiava con le mani aperte sulle spalle »), se montrant de nouveau très naïf.

Or, de la ville portuaire de Livourne, on passe aux tranchées de haute montagne. Au début du mois de juillet, le personnage de Malaparte et les autres soldats de la Brigade sont envoyés au Col de Lana pour occuper les coteaux d'Agai et de Salesei et font l'expérience de la machine de guerre comparée à la violence électrique de la « foudre » qui ravage tout ce qu'elle rencontre : les végétaux, les hommes et les animaux (« gli alberi », « i pastori », « le greggi »)³⁹. À ce moment-là, Antenore, comme un petit enfant effrayé crie et saisit le bras du personnage de Malaparte : « Antenore m'aveva agguantato per un braccio, mi tirava su, vociando : pareva, in mezzo ai bagliori gialli e rossi degli scoppi, un marinaio sul ponte di una nave in fiamme⁴⁰ ». Avec cette assimilation d'Antenore à « un marin sur le pont d'un navire en flammes⁴¹ », le narrateur souligne son malaise et son impuissance face à la guerre

me disait-il, je t'emmène avec moi à Livourne, chez moi. Et il riait, il prenait mon bras, me donnait des tapes sur les épaules avec sa main ouverte. Il était grand et fort et ces coups me faisaient tressaillir de la tête aux pieds ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 79-80.

³⁸Cf. Calamai, Silvia. 2011. « Dialetti toscani ». Disponible en ligne à l'adresse : [https://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti-toscani_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti-toscani_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) [17.01.2026].

³⁹ Cf. Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 96. « les arbres », « les bergers » « les troupeaux ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 80. Cf. mon chapitre 3.1.2 Kurt Erich Suckert et la Première Guerre mondiale (1915-1918).

⁴⁰ *Ibid.* « Antenore avait saisi mon bras, il me tirait en criant. Il avait l'air, au milieu des lueurs jaunes et rouges des explosions, d'un marin sur le pont d'un navire en flammes ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁴¹ *Ibid.*

et aux explosions. À Salisei le paysage est en prise du feu : les maisons de Livinallongo brûlent et les cadavres gisent renversés dans les fossés⁴². L'allusion du narrateur aux croix d'un petit cimetière militaire et l'inclusion du chant de guerre (« Cimitero di fanteria / forse un giorno ci vengo a cuccà ») annoncent la mort du jeune soldat Antenore⁴³.

Aux pentes du Col de Lana le bruit assourdissant des armes, définies par des mots onomatopéiques (« quel *crepitio* di fucili, i *tonfi* [...] delle bombe a mano ») et les hurlements des blessés effrayent le personnage de Malaparte⁴⁴. En revanche, Antenore reste tranquille et tout innocent, il rigole, fredonne et, encourageant ses compagnons, dit : « forza Livolno !⁴⁵ ».

Tout à coup, le paysage détruit par la technique des armes, acquiert, comme à travers une vision, l'aspect d'un *locus amoenus* avec un « beau pré vert », où « la lune se réfléchissait comme dans un lac », mais de l'autre côté de la prairie la vraie réalité de la guerre se montre avec ses « barbelés » et ses tranchées⁴⁶. À cet égard, l'historien Leed montre comment, dans la littérature de guerre, il est courant de trouver l'évocation de paysages pastoraux et de natures idylliques dans les descriptions de batailles au front⁴⁷. Cette opposition est intéressante car elle met en évidence l'expérience existentielle des tranchées et de la guerre technologique de la Première Guerre mondiale⁴⁸. Les soldats traumatisés par la violence des explosions, par la vision des paysages détruits ainsi que par la lutte contre un ennemi « invisible », évoquent dans leurs récits des paysages naturels pour compenser la brutalité de la guerre⁴⁹. Néanmoins, face au danger, Antenore, tranquille, silencieux et avec un sourire triste (« un sorriso triste gli rompeva l'ombra del viso⁵⁰ »), regarde le narrateur-personnage et lui demande, avec un ton de promesse et reprenant l'apparence d'un enfant, de lui envoyer une carte de Livourne : « se vai a Livolno prima di me, ricordati di mandarmi

⁴² *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.), p. 81.

⁴³ *Ibid.* « Cimetière d'Infanterie / peut-être un jour y viendrai-je dormir ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁴⁴ *Ibid.* « le crépitement de fusils, les bruits [...] des grenades ». *Ibid.* (trad. fr.). Je souligne.

⁴⁵ *Ibid.* « - Courage Livourne ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁴⁶ « Davanti a noi, attraverso i rami degli abeti, s'intravedeva un bel prato verde, la luna si rifletteva nell'erba come in un lago [...] ». *Ibid.*, p. 97. « devant nous, à travers les branches de sapins, on entrevoyait un beau pré vert, la lune se réfléchissait dans l'herbe comme dans un lac [...] ». *Ibid.* (trad. fr.).

⁴⁷ Cf. Leed, Eric Jay, *op.cit.*, p. 121-123.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 97. « un sourire triste brisait l'ombre de son visage ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 81. Ce « sourire triste » désigne aussi le visage de Maddalena dans *La Maddalena di Carlsbourg*. Cf. mon chapitre 5.2 Le mécanisme du bouc émissaire dans la nouvelle *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) de Curzio Malaparte.

una cartolina⁵¹ ». Au lever du soleil, tandis que la brigade commence à attaquer et les soldats se jettent dans « le beau pré vert » (« nel bel prato verde »), Antenore tombe aussitôt, « plongeant son visage dans l’herbe » (« tuffò il viso nell’erba »)⁵². La description de la mort d’Antenore prend des allures de conte de fées, tombant sur une prairie verdoyante dont l’aspect est extrêmement inversé par rapport à celui de la tranchée boueuse. Cette description vise à mettre la violence à distance pour relier Antenore aux figures mythiques d’Ampélos et de Hyacinthe, l’inscrivant sous le signe de la renaissance. Ainsi, Antenore, trop faible, meurt tout au début de la bataille et le narrateur-personnage le traîne alors, derrière le tronc d’un sapin et lui soulève la tête.

Lo trascinai dietro il tronco di un abete, gli sollevai la testa. *Sorrideva*. E gli sgorgavan di bocca *fiotti di sangue vermiglio, come frutti polposi, maturi*. Intorno le pallottole sibilavano rabbiose, Antenore mi fissava, voleva parlare. Fece uno sforzo : « salutami Livorno » disse, e rovesciò la testa all’indietro. Rimase a occhi aperti, *sorridendo*, stringeva fra le labbra una *rosa rossa*, un *bel fiore di sangue*⁵³.

Le narrateur décrit Antenore dans une attitude souriante (« sorrideva »), jaillissant de ses lèvres des flots de sang (« gli sgorgavan di bocca fiotti di sangue vermiglio, come frutti polposi, maturi »). On retrouve ici une claire référence au mythe d’Ampélos. De fait, Ampélos, tout comme Antenore, rigole lors de sa mort (« Ce cadavre gisant qui donne l’impression de rire⁵⁴ ») et de sa bouche coule une voix, qui est comparée au miel : « sans cesse, de ses lèvres muettes, paraît couler une voix douce comme le miel⁵⁵ ». En réalité, le miel représente le nectar du vin notamment défini dans le mythe en tant qu’une « liqueur douce comme [le] miel⁵⁶ ». Dans la préface *Confessione* on trouve déjà l’association entre le sang et l’odeur du miel fermenté : « quell’odore denso e dolce di miele in fermento⁵⁷ ». Définissant le miel en cours de fermentation « in fermento », le narrateur souligne d’une part, l’ivresse et de l’autre, la fermentation du vin.

Cependant, la voix d’Antenore est étouffée par le son des armes, rendue par la personnification des balles (« pallottole ») qui sifflent de colère (« sibilano

⁵¹ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 97. « – Si tu vas à Livourne avant moi, souviens-toi de m’envoyer une carte ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 81.

⁵² Cf. *Ibid.* ; *Ibid.* (trad. fr.).

⁵³ *Ibid.* Je souligne. « Je l’entraînai derrière le tronc d’un sapin, je soulevai sa tête. Il souriait. Et de sa bouche jaillissaient des flots de sang vermeil, comme des fruits charnus, mûrs. Tout autour les balles sifflaient avec rage. Antenore me fixait, il voulait parler. Il fit un effort : – Le bonjour à Livourne, dit-il, et il jeta sa tête en arrière. Il resta les yeux ouverts, souriant, il serrait entre ses lèvres une rose rouge, une belle fleur de sang ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 81-82.

⁵⁴ De Panopolis, Nonnos. *Les Dionysiaques*. Tome V, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁷ Malaparte, Curzio. « Confessione », *op.cit.*, p. 12. « cette odeur dense et douce de miel qui fermente ». Malaparte, Curzio. « Confession », *op.cit.*, p. 34.

rabbiouse »). L'oxymore désigne un paradoxe car les armes sont silencieuses, mais enragées, c'est-à-dire violentes. L'onomatopée du sifflement se réfère probablement à l'impuissance de la voix de la victime. Celle-ci n'est probablement pas en mesure de dire tout ce qu'elle aurait voulu dire, bien qu'elle le souhaite (« Antenore mi fissava, voleva parlare »). Ce manque de parole souligne l'incapacité du mort à témoigner de la violence du conflit. En effet, Antenore parvient seulement à rappeler au narrateur-personnage sa promesse de dire bonjour à Livourne, restant aux yeux ouverts, avec le sourire aux lèvres, où il serre « une rose rouge », « une belle fleur de sang » (« sorridendo, stringeva fra le labbra una rosa rossa, un bel fiore di sangue »). Cette promesse de se rendre dans la ville natale du soldat peut également être comprise comme une demande du défunt pour que le narrateur-personnage se souvienne de lui ainsi qu'il témoigne de sa mort.

En outre, dans cette scène de mort, on remarque encore une fois un écho au mythe, car Dionysos la première fois qu'il voit Ampélos loue « sa bouche de rose [qui] laisse couler une voix au parfum de miel⁵⁸ » et lors de sa métamorphose en vin, il associe la boisson d'Ampélos aux fleurs. La boisson « [...] va réunir en elle toutes les fleurs. À elle seule, [s]a boisson les mariera toutes et dans son unique parfum mêleront ceux des fleurs les plus diverses⁵⁹ ». Antenore souriant tient dans ses lèvres une fleur, une rose rouge (« rosa rossa »), comme les lèvres d'Ampélos, et dont la couleur renvoie au sang en tant que vin-fleur (« fiore di sangue »). Ainsi l'association entre le sang et la fertilité met en lumière d'une part, la jeunesse de la victime, mais de l'autre, son innocence aussi, car il meurt souriant (« sorridendo »). Dionysos, dans le mythe, désigne le meurtre d'Ampélos comme un « sacrifice » et pour venger sa mort, il répand le « [...] vin en libation sur [s]on homicide meurtrier »⁶⁰. Le narrateur décrit également la mort d'Antenore comme un sacrifice injuste, dont le sang versé symbolise la brutalité de la machine de guerre, mais aussi la possibilité d'une renaissance annoncée par la fleur, qui renvoie à la jeunesse et à la beauté de la victime.

Néanmoins, la mort d'Antenore rappelle également un autre mythe, celui de

⁵⁸ De Panopolis, Nonnos. 1985. *Les Dionysiaques*. Tome IV. Chants IX-X. Texte établi et traduit par Gisèle Chrétien. Paris : Les Belles Lettres, p. 88. Le parfum (« un sapore forte e soave » / « un parfum fort et suave » « il sapore caldo e profumato » / « la saveur chaude et parfumée ») est aussi nommé par le narrateur au début du récit quand il décrit le dialecte des Livournais. Cf. Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 94 ; Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 78.

⁵⁹ De Panopolis, Nonnos. *Les Dionysiaques*. Tome V, *op.cit.*, p. 100.

⁶⁰ *Ibid.*

Hyacinthe, raconté dans le dixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide⁶¹. Hyacinthe est un beau jeune homme dont le dieu Apollon est amoureux. Au cours du jeu de disque, un incident inattendu se produit : Apollon tue involontairement Hyacinthe⁶². Hyacinthe meurt en inclinant son cou tout comme Antenore qui renverse sa tête vers l'arrière⁶³. De plus, le sang du jeune homme mourant se métamorphose, comme dans le cas d'Antenore, en une fleur, ressemblant à un lis argenté⁶⁴. Celle-ci porte sur ses pétales l'inscription funèbre « AI AI » du Dieu Apollon⁶⁵. La métamorphose naît initialement du sentiment de culpabilité du dieu Apollon d'avoir tué son aimé et assume ensuite sa volonté de le rendre immortel⁶⁶. L'immortalité lui est accordée grâce au pouvoir de la lyre d'Apollon, dieu protecteur des poètes⁶⁷. En ce sens, le lien établi entre le sang, la métamorphose et l'écriture dans la nouvelle de Malaparte pourrait naître d'un sentiment de culpabilité de n'avoir pu sauver le camarade et témoigne par conséquent d'une volonté de préserver sa mémoire ainsi que celle des victimes de la Première Guerre mondiale. Le témoignage de la violence, c'est-à-dire du sang, se comprend ainsi comme une renaissance, puisqu'il assume une fonction mémorielle. Cela apparaît encore plus clairement dans l'épilogue de la nouvelle.

Vers la fin de l'histoire, nous revenons au moment, où le récit avait commencé, lorsque le narrateur-personnage, pendant sa période de permission, se rend à Livourne afin de tenir sa promesse à son camarade Antenore. En se promenant dans la ville, le « je » malapartien se fond avec la figure ressuscitée du jeune Antenore, fantôme flâneur dans la ville, qui devient son double :

Mi pareva di camminare accanto ad Antenore, la sua vicinanza m'intiepidiva la guancia, il braccio, il fianco. Lo sentivo respirare, sorridere. Vagai tutto il giorno per la città, Livorno era già per me, che la vedevo la prima volta, una città cara, familiare, ritrovavo e riconoscevo a ogni passo i luoghi di una mia misteriosa infanzia, gli aspetti di un'età sognata, morta per sempre⁶⁸.

⁶¹ Cf. Ovide. 1970. *Les métamorphoses*. Tome II (VI-X). Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », p. 127-129.

⁶² *Ibid.*, p. 128.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », *op.cit.*, p. 97. « J'avais l'impression de marcher près d'Antenore, son voisinage tiédissait ma joue, mon bras, mon côté. Je le sentais respirer, sourire. J'errai toute la journée à travers la ville, Livourne était déjà pour moi, qui la voyais pour la première fois, une ville chère, familière. Je retrouvais et reconnaissais à chaque pas les lieux d'une enfance mystérieuse, les aspects d'une époque rêvée, morte pour toujours ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », *op.cit.*, p. 82.

La présence d'Antenore est chaleureuse et positive, elle tiédit les parties du corps du narrateur (« m'intiepidiva la guancia, il braccio, il fianco »). Le fantôme d'Antenore est presque vivant, il respire (« lo sentivo respirare ») et il continue à sourire (« sorridere »), représentant son ingénuité enfantine. Livourne devient, comme dans une dimension onirique, (« un'età sognata ») une ville chère et familière au narrateur-personnage, qui le renvoie à un état d'enfance. La dimension onirique et l'immersion dans un état infantile plongeraient le « je » du narrateur-personnage dans son inconscient traumatisé par la violence de la guerre. Dans cet état de demi-sommeil le narrateur se superpose à la figure d'Antenore qui devient ainsi son double.

Cette scène finale symbolise une étreinte et une retrouvaille avec la victime ainsi qu'une élaboration du traumatisme provoqué par l'expérience brutale de la guerre⁶⁹. Enfin, vers le soir, le narrateur-personnage se rend dans un bureau de tabac pour acheter une carte postale et à une table d'un café du port, il écrit l'adresse d'Antenore : « soldato del 51° Fanteria, Cimitero di guerra della Brigata Cacciatori delle Alpi, Salesei, Col di Lana⁷⁰ ». Ayant posté la carte à la boîte de la gare, la vision du vaguemestre qui monte de Digonera à Salisei lui apparaît :

Imbucai la cartolina alla stazione, e vedevo il postino militare salire da Digonera a Salesei, prendere per il sentiero attraverso il bosco, spingere il cancellino di legno, entrare nel cimitero, cercare qua e là fra le tombe, curvandosi sulle croci a leggere i nomi dei miei compagni, trovar la croce di Antenore, posar la cartolina sulla fossa coperta di neve. Sulla cartolina avevo scritto : « Tanti saluti da Livorno »⁷¹.

L'allitération de la consonne « c » relie en particulier les mots « cartolina » ; « croci » ; « compagni » ; « croce », établissant de nouveau le lien entre l'écriture et la mort des victimes du premier conflit mondial. Ainsi – par cette image du vaguemestre qui se rend au cimetière de Salisei, errant parmi les tombes des soldats ainsi que lisant ses noms, afin de poser sur la croix d'Antenore la carte postale – le narrateur-personnage, en tant que rescapé, assume le rôle de témoin pour sa génération et pour les soldats morts, sacrifiés pendant la Première guerre mondiale. L'écriture d'une carte pour Antenore, ne représente que l'intention d'ancrer sa mort dans la mémoire collective.

En conclusion, on peut constater que le sang, dans ce récit, est à la fois un

⁶⁹ Cf. De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 88.

⁷⁰ Malaparte, Curzio. « Salutami Livorno », op.cit., p. 97. « Soldat du 51^e régiment d'infanterie, cimetière de guerre de la brigade des chasseurs alpins, Salesei, col de Lana ». Malaparte, Curzio. « Dis bonjour à Livourne », op.cit., p. 82.

⁷¹ *Ibid.*, p. 97-98. « Je mis la carte à la boîte de la gare, et je voyais le vaguemestre monter de Digonera à Salisei, emprunter le sentier à travers bois, pousser le petit portail de bois, entrer dans le cimetière, chercher ça et là parmi les tombes en se penchant sur les croix pour lire les noms de mes camarades, trouver la croix d'Antenore, poser la carte sur la fosse couverte de neige. Sur la carte j'avais écrit : « Meilleures salutations de Livourne » ». *Ibid.* (trad. fr.), p. 82.

symbole de mort et de renaissance. La mort d'Antenore reflète, dans un sens plus large, la perte des nombreuses victimes de la guerre face à l'extrême violence de la machine de guerre. En revanche, sa renaissance est principalement évoquée à travers l'intertextualité des mythes d'Ampélos et de Hyacinthe. Les deux mythes sont en fait ambivalents. Ils racontent tous deux la mort injuste de deux beaux jeunes hommes, Ampélos et Hyacinthe, mais leur mort est dissimulée par leurs métamorphoses, Ampélos en vin et Hyacinthe en fleur. À cet égard, René Girard affirme que les mythes dissimuleraient et justifieraient la violence anthropologique⁷². De prime abord, dans ce récit également, les images de fertilité et de renaissance liées au dialecte des Livournais ainsi qu'à leur ville semblent dominer plutôt que la violence de la machine de guerre qui provoque la mort du jeune Antenore, victime émissaire du conflit. Le personnage d'Antenore lui-même, associé à Ampélos et Hyacinthe, est placé sous le signe d'une renaissance. Cette dernière est en effet possible grâce au témoignage de sa mort. Les intertextes mythologiques valorisent ainsi la fonction mémorielle de l'écriture. Par conséquent, le narrateur prendrait l'apparence de Dionysos, le dieu « deux fois né », et d'Apollon, le protecteur des poètes, immortalisant ainsi les victimes de la guerre à travers un acte funèbre narrativisé⁷³.

En outre, la structure circulaire du récit, se terminant dans la ville de Livourne, le lieu où il a commencé, ne fait pas allusion à la nature cyclique de la violence, mais plutôt à la renaissance éternelle garantie par l'écriture en l'honneur des morts. Ainsi, ce récit hautement symbolique ne masque pas la violence de la guerre, mais cherche à souligner la portée commémorative et sociale de cette écriture du sang qui se dresse comme un avertissement pour éviter d'autres formes de violence et de guerre⁷⁴.

⁷² Cf. Girard, René. *La violence et le sacré*, op.cit., p. 128, 140-142, 170 ; Girard, René. *Achever Clausewitz*, op.cit., p. 61.

⁷³ Cf. « Apollon » ; « Dionysos ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, op.cit., p. 41, 197-198.

⁷⁴ Cf. De Paulis, Maria Pia. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*, op.cit., p. 88.

5.4 Le sacrifice des martyrs-démons dans *La Main coupée* (1946) de Blaise Cendrars

La Main coupée (1946), deuxième tome de la tétralogie cendrarsienne¹, est une œuvre autobiographique qui s'inscrit dans la « tradition antihéroïque » et antimilitariste du « témoignage combattant », car elle dénonce les défaillances organisationnelles de l'armée française, les abus de pouvoir des officiers et les injustices et humiliations que les simples soldats ont dû subir².

Les atrocités de la Seconde Guerre mondiale réveillent chez Blaise Cendrars les souvenirs de son expérience personnelle de la Première Guerre mondiale qui remonte désormais à trente ans. Ce livre se présente premièrement comme un hommage aux compagnons d'escouade de l'auteur, pour la plupart déjà morts, mais il s'avère aussi être marqué par un deuil personnel de l'écrivain³. Son fils Rémy, qui était aviateur pendant la Seconde Guerre mondiale, est décédé dans un accident d'avion au Maroc⁴. Enfin, cette œuvre promeut un message de paix, dénonçant toutes les formes de guerre et de violence, se référant particulièrement aux événements traumatisants de la première moitié du XX^e siècle⁵.

Les vingt-cinq chapitres de *La Main coupée* sont une série de récits de longueur variée dont presque la moitié dresse les portraits des soldats morts, blessés ou disparus, restés anonymes puisque l'Histoire ne les a pas retenus⁶. Cet effort de mémoire de

¹ Cendrars désigne sa tétralogie, composée par *L'Homme foudroyé* (1945), *La main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) et *Le lotissement du ciel* (1949), en tant que « mémoires qui sont des mémoires sans être des mémoires ». Avec cette définition il souligne la difficulté de classer ces quatre œuvres comme « autobiographiques ». Cf. Cendrars, Blaise. 1965. « Blaise Cendrars vous parle ». Dans : *D'outremer à Indigo, Trop c'est trop, Films sans images, Blaise Cendrars vous parle*. Tome VIII. Paris : Denoël, p. 573. En réalité, la première version de « La Main coupée » date de 1918. C'est une version restée inachevée et qui est très différente de l'œuvre de 1946. Pour la lire, voir Cendrars, Blaise. « La Main coupée [1918] », *op.cit.*, p. 817-821. Je souligne.

² Becker, Jean-Jacques ; Audoin-Rouzeau, Stéphane. 1994. « Blaise Cendrars et *La main coupée* ». Dans : *Guerres mondiales et conflits contemporains*. No. 175, p. 34. Pour approfondir la représentation négative des officiers dans *La Main coupée* voir Becker, Jean-Jacques. 1995. « La vision de la guerre chez Cendrars ». Dans : *Blaise Cendrars et la guerre, op.cit.*, p. 18-21.

³ Cf. Guyon, Laurence. 2006. « La figure du martyr dans *La Main coupée* », *art.cit.*, p. 53 ; Touret, Michèle. 2003. « Portrait d'une escouade *In memoriam* ». Dans : Leroy, Claude (dir.). *Portraits de l'artiste-Blaise Cendrars*. No. 5. Paris : Minard, « Lettres Modernes », p. 72.

⁴ Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 529.

⁵ Par exemple dans le chapitre XXII intitulé « Les chanteurs et leurs chansons » de *La Main coupée*, le narrateur condamne la guerre de tous les temps, en évoquant l'image emblématique de rapaces démembrant les corps des soldats : « [...] son ciel bas et ses envols de corbeaux funèbres *qui ont connu toutes les guerres* et crevé les prunelles de *tous les soldats morts dans les combats* de ces *marches frontières depuis les légions de César et les armées de Charlemagne jusqu'aux régiments de la garde prussienne de Hindenburg et de Ludendorff et les derniers bataillons du grand-père Joffre et du sarcastique et malin Foch* [...] ». Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 793. Je souligne.

⁶ Cf. Touret, Michèle. « Portrait d'une escouade *In memoriam* », *art.cit.*, p. 72-73 ; Guyon, Laurence. 2007. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*. Paris : Champion, p. 69. Cela

l'écrivain vise d'une part à donner une sépulture à ses camarades, mais d'autre part il s'agit d'un acte de résistance pour dénoncer les atrocités de la Seconde Guerre mondiale : « La mémoire, *quel cimetière ! Proches ou lointaines les tombes se multiplient* et, dans une époque comme la nôtre, les morts jouent à saute-mouton et reviennent, fonçant des cieux !⁷ ». Il serait donc question d'un acte funèbre narrativisé, assumant l'écriture une fonction mémorielle ainsi que sociale.

Pour dépeindre le sacrifice de ses camarades, Cendrars, narrateur « homodiégétique » et « autodiégétique », renverse deux modèles sacrés : le martyrologe et le cantique l'*Enfer* de la *Divine Comédie* de Dante, les privant de leur valeur rédemptrice⁸. En effet, ces soldats se montrent ambivalents : ils se présentent d'une part comme des martyrs (« pauvres bougres⁹ » ; « nous étions martyrs¹⁰ » ; « leur corps [était] meurtri et tout sanglant¹¹ »), victimes sacrifiées au front où leurs corps souffrants sont réduits à l'état d'objets : « MACHIN, TRUC, CHOSE, tous morts, tous tués, crevés, écrabouillés, anéantis, disloqués, oubliés, pulvérisés, réduits à zéro, et pour rien [...]»¹². La syntaxe paratactique souligne

s'inscrit également dans les rites de commémoration officielle comme les monuments dédiés au Soldat Inconnu. Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁷ Cendrars, Blaise. « La main coupée », *op.cit.*, p. 567. Je souligne. Cf. Touret, Michèle. « Portrait d'une escouade *In memoriam* », *art.cit.*, p. 71-72 ; Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 68.

⁸ Cf. Genette, Gérard. *Figures III*, *op.cit.*, p. 252-253. Un martyrologe est un recueil annonçant jour par jour, en principe à leur anniversaire, les saints martyrs qu'on a coutume de célébrer dans les Églises. Pour approfondir voir Dubois, Jacques. 1978. *Les martyrologes du Moyen Âge latin*. Turnhout : Brepols ; Lestringant, Frank ; Pierron, Jean-Philippe. 2003. *Martyrs et martyrologes*. Lille : Univ. Charles-de-Gaulle. C'est Laurence Guyon qui a remarqué le renversement du martyrologe et c'est Elisabetta Carta qui a souligné la contre-écriture de l'*Enfer* de Dante dans *La Main coupée*. Cf. Guyon, Laurence. « La figure du martyr dans *La Main coupée* », *art.cit.*, p. 58 ; Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 65-68 ; Carta, Elisabetta, *op.cit.*, p. 158-170. Bien que Cendrars soit un écrivain athée, il est un lecteur de la Bible, des textes sacrés et mystiques. En effet, dans *L'Homme foudroyé* (1945), dans la deuxième rhapsodie gitane « Les Ours », il écrit que « La Bible [est] ce livre des livres [...] à récrire ». Dans ce sens, Cendrars utilise la Bible, ainsi que d'autres textes sacrés, comme un intertexte riche en images, récits et figures. Il les réécrit et les emploie dans des contextes non sacrés pour critiquer, avec beaucoup d'ironie et de pessimisme, la société et l'humanité. Cendrars, Blaise. « L'Homme foudroyé », *op.cit.*, 392. Cf. Briche, Luce. 2005. *Blaise Cendrars et le livre*, Paris : Éd. L'Improviste, p. 109 ; Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 10.

⁹ Cf. Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 643, 661, 787.

¹⁰ *Ibid.*, p. 787.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 792. Le sacrifice des soldats est aussi évoqué emblématiquement dans le chant de guerre cité dans le deuxième chapitre du livre intitulé « L'offensive du printemps », où Cendrars énumère une grande partie de l'état-major de l'armée française qui a traité les soldats comme de la chair à canon : « Jean de Nivelle nous a nivellés / Et Joffre nous a offerts à la guerre ! / [...] Et Mangin nous a mangés ! » *Ibid.*, p. 536. Dans une caricature du *Rire rouge*, on peut voir Nivelle représenté comme « niveleur » des Allemands. Cette caricature « est un bon témoignage de la propagande de presse en 1917 et indique aussi, [...] les espoirs placés initialement dans une offensive présentée comme la

également la fragmentation et la destruction des corps. Les soldats se montrent comme des « martyrs », c'est à dire des « témoins » (du grec *μάρτυς*), puisqu'ils ont souffert pour attester de l'atrocité de la guerre¹³. En revanche, ils apparaissent également comme des pécheurs, des « damnés » et des « lascars »¹⁴. D'ailleurs, ces soldats sont tous des étrangers qui se sont engagés volontairement dans le premier conflit mondial et Cendrars les nomme fréquemment des « légionnaires », se référant à la Légion étrangère¹⁵. Cette dénomination fait également écho à leur côté démoniaque. De fait, surtout dans l'évangile de Marc (5, 1-17), on remarque les connotations négatives du mot « Légion » qui désigne à la fois le diable, mais qui suggère également à la foule (« nous sommes nombreux »), aux soldats romains et probablement aussi à ceux qui crucifièrent le Christ¹⁶.

Je développe la thèse selon laquelle le renversement des modèles sacrés du martyrologe et du cantique de l'*Enfer* de Dante vise à dénoncer la légitimation de l'extrême violence de la guerre, montrant ses conséquences sur la personnalité des soldats. Le martyrologe, qui illustre la vie des saints martyrs et leurs morts brutales, se relie aux morts des soldats dont les corps sont détruits par la machine de guerre. Cela permet de critiquer les notions de la « belle et noble mort » ainsi que du « sacrifice sacré » diffusées par la propagande de la Première Guerre mondiale¹⁷. Il n'y a pas de gloire et salut possibles dans un tel conflit technicisé où la mort de masse domine. En revanche, l'intertexte de l'*Enfer* de Dante et la représentation des sept péchés capitaux visent à montrer la condition du soldat dans les tranchées. En fait, la légitimation de la violence dans la guerre pousse et autorise les soldats à devenir des pécheurs, car ultimement, des assassins¹⁸. Les péchés soulignent également leur statut d'anti-héros¹⁹. De fait, le narrateur, par une ironie amère, décrit ces soldats-démons en les privant des valeurs d'honneur et de courage du soldat vaillant²⁰. En outre, les péchés

dernière ». Cf. Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. *La Grande Guerre 1914-1918*, op.cit., p. 88.

¹³ « μάρτυς ». 1856. Dans : Vyzántios, Skarlátos D. (éd.). *Dictionnaire grec-français et français-grec*. Athènes : A. Coromélas, p. 267.

¹⁴ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », op.cit., p. 625.

¹⁵ Touret, Michèle. « Portrait d'une escouade *In memoriam* », art.cit., p. 79.

¹⁶ Cf. *La Bible*, op.cit., p. 55 ; Starobinski, Jean. 1971. « Le Démoniaque de Gerasa ». Dans : *Analyse structurale et exégèse biblique*. Neufchâtel : Delachaux et Niestlé, p. 63-94 ; Girard, René. 1982. *Le bouc émissaire*, op.cit., p. 255.

¹⁷ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹⁸ Cf. Touret, Michèle. « Portrait d'une escouade *In memoriam* », art.cit., p. 82-83.

¹⁹ Becker, Jean-Jacques. « La vision de la guerre chez Cendrars », art.cit., p. 20.

²⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

ainsi que la nature « démoniaque » des soldats reflètent leurs traumatismes psychiques issus de la guerre. Le « shell shock », qui désigne une névrose de guerre provoquée notamment par les effets de nouvelles armes de la guerre moderne, renvoient directement à ces traumatismes²¹. Cela provoque chez les anciens combattants une « dissociation psychique », les faisant souffrir d'une « personnalité double » et des symptômes proches à l'hystérie²².

Par ailleurs, le renversement du martyrologe et de l'*Enfer* de Dante, souligne l'absence de rédemption dans la guerre comme l'affirme le narrateur : « Dieu est absent des champs de bataille [...] »²³. À cet égard, Antonio Scurati, avance à juste titre que cette phrase sanctionne « l'impossibilité de vivre, de penser et de représenter la guerre comme une dimension génératrice de significations et de valeurs collectives²⁴ », relevant son absurdité. Dès lors, les soldats se montrent comme « des petits Jésus²⁵ » à l'envers, comme l'évoque l'image du Calvaire de Dompierre « dont le Christ pendait *la tête en bas*, raccroché par un pied à sa croix [...] »²⁶, que le personnage de Cendrars a photographié et qui lui a valu tant de peines au front²⁷. La position du Christ explicite notamment la désacralisation du message religieux. Par conséquent, les soldats symboliseraient des crucifiés humains, renvoyant à des Dionysos nietzschéens, parce qu'ils souffrent éternellement²⁸. En même temps ils ne

²¹ Loughran, Tracey. « Shell Shock, Trauma, and the First World War: The Making of a Diagnosis and Its Histories », *art.cit.*, p. 105.

²² Cf. *Ibid.* ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *La folie au front. La grande bataille des névroses de guerre (1914-1918)*, *op.cit.*, p. 153. Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

²³ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 642.

²⁴ Scurati, Antonio, *op.cit.*, p. VII. Ma traduction.

²⁵ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 587.

²⁶ *Ibid.*, p. 540. Je souligne. On retrouve cette iconographie du « Christ à l'envers » dans le chapitre XVII « À La Grenouillère » de *La Main coupée*, où l'adjudant Angéli, qui est l'une des rares figures positives parmi les officiers, subit une mort atroce. Le narrateur, comme l'a déjà montré Elisabetta Carta, pour dépeindre la mort d'Angéli, réécrit la mort de Lucifer décrite dans le chant XXXIV de l'*Enfer* de Dante. L'officier meurt enfoncé dans les excréments de l'ennemi, la tête en bas, les jambes écartées comme Lucifer, tombé du Paradis, plongé dans la glace, « les jambes en l'air » en raison de la suprême justice divine. Mais dans ce cas, il n'y a pas de justice, car le châtiment d'Angéli, comme tous les autres, est insensé : « Angéli était mort asphyxié, la tête dans du caca allemand, les jambes au ciel. Une tinette débordante. Un ciel vide. Deux jambes écartées en forme de « V ». Un détail. Un mort de plus parmi des milliers et des dizaines de milliers d'autres, tous plus ou moins grotesques. Ce n'est pas possible. Je l'ai déjà dit. Dieu est absent des champs de bataille. Il se tient peinarde. Il se cache. C'est une honte ». *Ibid.*, p. 738. Cf. Carta, Elisabetta, *op.cit.*, p. 159-160 ; Alighieri, Dante. 1991. « Inferno ». Dans : Chiavacci Leonardi, Anna Maria (éd.). *Commedia*. Volume I. Milano : Mondadori, p. 1022 ; Alighieri, Dante. *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 1110.

²⁷ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 540.

²⁸ Cf. « Dionysos ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 197-198 ; Henrichs, Albert. 1984. « Loss of Self, Suffering, Violence : The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard ». Dans : *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 88, p. 205-240 ; Nietzsche, Friedrich. 2013. *Philosophische Werke in sechs Bänden*. Scheier, Claus-Artur (éd.). Hamburg : Felix Meiner Verlag, p. 177, 274 ; Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 162.

peuvent pas garantir le salut de l'humanité, car elle est en train de s'autodétruire²⁹. L'iconographie christique est ainsi utilisée pour dépeindre la souffrance des corps meurtris des soldats, mais aussi pour dénoncer la vision mystique de la rhétorique de la Première Guerre mondiale concernant le « soldat-Christ » qui ressusciterait, ayant combattu au nom de sa patrie et de sa religion³⁰. De ce symbolisme émerge également une vision pessimiste de la société, ne voyant aucun espoir de changement.

Les peines éternelles de ces martyrs-démons sont évoquées par le temps autant que par l'espace. Bien que Cendrars définisse son livre en tant que « chronique³¹ », on n'y retrouve pas de respect de la chronologie³². De fait, le récit alterne en analepses et prolepses, favorisant ainsi un temps cyclique, qui à l'enseigne de la philosophie de Schopenhauer et de la notion de l'Éternel Retour nietzschéen, souligne la répétition perpétuelle de la souffrance humaine ainsi que de la violence³³. En outre, cette fragmentation temporelle tout comme le fait que le livre ne présente pas une histoire cohérente, mais plutôt des épisodes séparés, sont à relier au titre *La Main coupée*, puisque le texte aussi cherche à reproduire un corps amputé³⁴.

En outre, l'espace infernal et presque apocalyptique dans lequel les soldats se déplacent est celui des tranchées de boue sombre et visqueuse³⁵. Ces non-lieux du *no man's land* sont une espèce de limbes suspendus entre la vie et la mort dans un temps indéfini. L'environnement détruit par les bombardements et la présence des cadavres putréfiés renvoient aux flammes et aux damnés de l'enfer³⁶. De plus, la fange, mélange de terre et d'eau sombre dans lequel s'enfoncent les soldats, évoque, comme l'a bien

²⁹ Cf. Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 176.

³⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

³¹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 598, 741, 787.

³² Cf. Touret, Michèle. « Portrait d'une escouade *In memoriam* », *art.cit.*, p. 71-72.

³³ Cf. Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 69 ; Schopenhauer, Arthur. 1911. « Die Welt als Wille und Vorstellung ». Tome I. Dans : Paul Deussen (éd.). *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, *op.cit.*, p. 177, 274. Georg-Lauer, Jutta. 2020. *Übermensch und ewige Wiederkehr : Nietzsches Chiffren der Transzendenz*. Paderborn : Brill, Wilhelm Fink, p. 115-161.

³⁴ Briche, Luce. *Blaise Cendrars et le livre*, *op.cit.*, p. 104.

³⁵ Les tranchées ainsi que le paysage du front sont souvent associés à un enfer terrestre dans les récits de guerre. Cf. Hynes, Samuel. 1991. *A war imagined. The First World War and English culture*. London : Bodley Head, p. 106 ; Winter, Jay. *Sites of memory, sites of mourning : the great war in European cultural history*, *op.cit.*, p. 100-101. Dans le chapitre XXI « Les phénomènes », Cendrars ironise sur la boue avec une anecdote de deux vieux soldats Buywater (72 ans) et Wilson (69 ans) qui se sont engagés « [...] pour les bains de boue », car « Les tranchées sont la santé du corps ». Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 789.

³⁶ Cf. « enfer ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 229-230 ; Giancotti, Matteo, *op.cit.*, p. 23-27.

montré Gaston Bachelard, la mort et la dissolution finale de l'être humain³⁷.

Dans mon analyse je me concentre principalement sur les chapitres IV, V, VI, VII, XI, XII, XVI de *La Main coupée* qui concernent les portraits des martyrs-démons. Ces chapitres reproduisent un même schéma qui s'inspire des martyrologes chrétiens, indiquant le plus fréquemment le lieu de la mort du soldat³⁸. De surcroît, dans la plupart de ces portraits, on retrouve une logique de crime et de châtiment qui renvoie également à l'amputation de la main de l'écrivain (conçue comme punition à cause de son meurtre d'un Allemand) et au titre de son œuvre. Dans ce sens, les soldats se présentent comme des doubles du personnage de Cendrars, car tout comme lui, ils ont tué à la guerre et ont été punis pour cela.

Cette dialectique de faute et de punition se réfère à une tradition ancienne qu'on retrouve déjà dans la Bible avec le motif de « la main sèche ou desséchée » (*manus arida*, Matthieu, 12, 9 ; Marc, 3, 1 ; Luc, 6, 6)³⁹. Dans le chant XXVIII de l'*Enfer* de Dante, on retrouve au huitième cercle « les fraudeurs, et en particulier les semeurs de scandale et de schisme qui payent leurs crimes par l'amputation de la main⁴⁰ ». De fait, dans *La Main coupée* on assiste à une réécriture de la loi du *contrappasso*⁴¹. Celle-ci se réalise souvent par analogie, c'est-à-dire que le châtiment est égal au péché⁴². Or, dans cette « mémoire » cendrarsienne, ces châtiments sont privés de la justice divine et sont peints avec l'ironie amère du narrateur, qui vise à dénoncer la violence légalisée à la guerre.

Le premier chapitre de *La Main coupée* s'ouvre avec une épigraphe biblique du livre de Jérémie : « L'Éternel a créé une chose nouvelle sur la terre : *la femme environnera l'homme*. Jérémie, XXXI, 22⁴³ ». Selon Yvette Bozon-Scalzitti et

³⁷ Bachelard, Gaston. 1947. *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti, p. 96.

³⁸ Cf. Guyon, Laurence. « La figure du martyr dans *La Main coupée* », *art.cit.*, p. 55.

³⁹ Ueltschi, Karin. 2010. *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*. Paris : Honoré Champion, p. 32. Cf. *La Bible*, *op.cit.*, p. 19, 52, 87. On retrouve cette loi morale aussi dans les mythes. À ce propos, Cendrars publie en 1936, dans *Gringoire*, le compte rendu d'un livre de Robert Burnand, *Vie Privée des Déesses et des Dieux*. Dans ce compte rendu intitulé « Le Sens de la mythologie » il définit « la mythologie [...] [comme] la connaissance de la vie » et se réfère après à la destinée des héros mythologiques dont « une loi morale les régit [...] [qui dit] pas de crime qui n'ait son châtiment ». Cendrars, Blaise. 1936. « Le sens de la mythologie ». *Gringoire*, Paris. 9. No. 376, p. 4.

⁴⁰ Ueltschi, Karin, *op.cit.*, p. 23. Cf. Alighieri, Dante. « Inferno », *op.cit.*, p. 847 ; Alighieri, Dante. *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 1067.

⁴¹ Cf. Alighieri, Dante. « Inferno », *op.cit.*, p. 830, 853-854.

⁴² Cf. Klinkert, Thomas. 2021. *La modernità di Dante : prospettive semiotiche sulla Commedia*. Ravenna : Longo, p. 69. Cela renvoie également au concept de la loi du talion, tel qu'évoqué dans le récit *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars. Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

⁴³ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 533. Je souligne. Pour approfondir la citation biblique voir Condamin, Albert. 1897. « Le Texte de Jérémie XXXI, 22 Est-il messianique ? ». Dans : *Revue Biblique*. Vol. 6. No. 3, p. 396-404 ; *La Bible*, *op.cit.*, p. 991.

Laurence Guyon, cette citation perd toute valeur prophétique et allégorique, soulignant d'une part la haine des soldats contre la femme qui n'est pas venue en guerre et de l'autre leur désir sexuel⁴⁴. Bien que dans ce livre on puisse y constater une hantise vers la femme et la mère, il me semble que le deuxième aspect, concernant l'appétit sexuel des soldats est plus fondé. En effet, dans cette œuvre, trois péchés capitaux sont intrinsèquement liés : la violence (*ira*), la gourmandise (*gula*) et la luxure (*luxuria*) afin de réfléchir sur le lien qu'il peut y avoir entre le meurtre et le plaisir⁴⁵. La guerre est ainsi dépeinte comme un univers profane, où les plaisirs du corps sont liés à la perversion de la violence. De fait, ces légionnaires mangent et boivent de l'alcool constamment, mais leur faim insatiable ne touche pas seulement leur sphère corporelle, elle se présente également comme une faim symbolique. Ces soldats sont affamés d'amour et de parole : ils écrivent des lettres à leurs bien-aimées et à leurs mères et attendent des lettres de leur part⁴⁶. Dans le troisième chapitre « Les poux », on lit effectivement comment au secteur de Tilloloy « l'heure du vaguemestre était plus importante que l'heure de la soupe⁴⁷ ». Ces soldats sont finalement affamés de liberté, puisque leur rêve commun est d'obtenir une permission afin de rentrer à la maison et de ne plus combattre dans cette guerre insensée.

Le premier chapitre de *La Main coupée* intitulé « Ce loustic de Vieil » évoque notamment cette faim de liberté. Vieil – dont le surnom de « loustic » annonce déjà son penchant pour la ruse – a réussi à échapper à la guerre « ni pour maladie ni pour blessure, mais à la suite d'une vieille flemme⁴⁸ ». Raphaël Vieil est un soldat ambivalent. Il est un pécheur puisqu'il a déserté en mentant, mais il est aussi bon envers ses camarades. Ce côté bienveillant est souligné par son prénom qui ferait allusion à l'archange cité dans *Le livre de Tobie* (12, 15) et qui en hébreu signifie « Dieu guérit⁴⁹ ». De fait, bien qu'ayant quitté le front, il est resté fidèle à ses compagnons d'armes et leur écrit des lettres depuis Nice, leur donnant l'espoir qu'ils

⁴⁴ Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, op.cit., p. 41 ; Bozon-Scalzitti, Yvette, op.cit., p. 177.

⁴⁵ Le péché capital de la gourmandise sera repris plus tard dans *Bourlinguer* (1948) à travers la citation d'Ezéchiel. Pour approfondir voir Briche, Luce. *Blaise Cendrars et le livre*, op.cit., p. 110-111.

⁴⁶ C'est David Martens qui parle notamment de « faim de langage ». Voir Martens, David. 2005. « *La Main coupée* de Cendrars ou la ritualisation d'un impossible deuil ». Dans : Watthee-Delmotte, Myriam ; Martens, David (éds.). *Cahiers électroniques de l'imaginaire. Rite et littérature*. No. 3. Université catholique de Louvain, p. 139.

⁴⁷ Cendrars, Blaise. « La main coupée », op.cit., p. 538.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 533.

⁴⁹ Vialle, Catherine. 2014. « Ange et compagnon de route : le personnage de Raphaël dans le Livre de Tobie (texte court) ». Dans : *Études théologiques et religieuses*. Vol. 89. No. 2, p. 147.

obtiendront bientôt leur permission et qu'ils pourront retourner chez eux auprès de leurs femmes. Les cartes postales que Raphaël envoie à Cendrars et à ses camarades portent l'image d'un paradis terrestre, « où tout est bleu, le ciel, la mer, les villas, les jardins et jusqu'au jaune illuminé des mimosas et des oranges qui tourne au cramoi si quand le soleil se couche dans tout ce bleu de la *baie des Anges*⁵⁰ ». Ainsi, la possibilité d'une ascension vers un paradis laïque est évoquée par les images et les mots des cartes postales de l'ange-compagnon Vieil. Celles-ci nourrissent l'espoir des soldats d'obtenir enfin la permission, qui représente pour eux la seule source de liberté et de paix.

Le premier exemple de soldat « martyr-démon » se trouve dans le quatrième chapitre intitulé « Rossi ». Or, les trois péchés capitaux du soldat italien Rossi sont la gourmandise (*gula*), l'avarice (*avaritia*) et la colère (*ira*). Son péché de gourmandise est d'emblée indiqué par l'hyperbole « Rossi mangeait comme quatre⁵¹ ». Son aspect paraît extraordinaire et paradoxal à la fois : « C'était un hercule de foire mais une bonne pâte d'homme, terrible dans ses colères, qui le prenaient comme des rages d'enfant, mais inoffensif car Rossi avait peur de sa force musculaire qui était réellement prodigieuse⁵² ». Les oxymores « hercule de foire / bonne pâte d'homme », « terrible / enfant inoffensif » soulignent l'ambivalence entre sa force démoniaque et son innocence évoquée par la naïveté de l'enfant-victime. Par ailleurs, la description de Rossi serait une réécriture du personnage d'Héraclès, puisque d'une part on remarque la force et la grandeur physique du héros (« Rossi mesurait 1m95 et était large et lourd comme une armoire⁵³ »), et de l'autre on retrouve les caractéristiques de la folie et de la gourmandise. Dans la comédie grecque, Héraclès est représenté comme un ivrogne et un glouton⁵⁴. Mais dans le mythe il est aussi esclave de ses passions, car bien qu'il soit doté d'une force extraordinaire (comme illustrent ses douze travaux), il est aussi pris par des excès de folie et de colère qui l'ont amené à tuer sa femme et ses enfants⁵⁵. Le personnage de Rossi tout comme Héraclès est également frappé par la folie. En effet, la gourmandise de ce « bon géant⁵⁶ » est une faim émotionnelle,

⁵⁰ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 534. Je souligne. Cf. Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 177.

⁵¹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 538.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 539.

⁵⁴ « Héraclès ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 300-301. Pour approfondir le mythe d'Héraclès voir Jourdain-Annequin, Collette. 1982. « Héraclès en Occident. Mythe et histoire ». Dans : *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 8, p. 227-282.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 544-545.

insatiable, parce qu'elle est marquée par « l'hystérie⁵⁷ » causée par la violence de la guerre : « Au moment de l'explosion, il se trouvait mal. Il fallait chaque fois le ranimer. [...] Rossi était fragile, était [...] facilement démoralisé et [...] il lui fallait des montagnes [...] de nourriture pour se remettre d'une fatigue ou d'une émotion⁵⁸ ». Son trouble psychique se relie à une pratique de gourmandise solitaire et compulsive : « [...] on le voyait s'éloigner en direction de son trou solitaire, chargé de boustifaille, sa gamelle pleine, [...] ravi, content, la capote déboutonnée, déjà le ventre à l'aise, [...] dans la fange et dans la merde, [...] il se mettait à mastiquer. Il avait le sourire⁵⁹ ». Rossi, en tant que pêcheur d'avarice, se montre comme un boulimique qui ne veut partager avec personne les colis qu'il reçoit de sa femme, contenant une grande quantité de nourriture. Son sourire diabolique, lorsqu'il dévore son repas en silence, souligne de nouveau son hystérie. De plus, la catabase dans son abri souterrain, le fait de manger à côté d'un cadavre et d'être entouré de boue et d'excréments, suggèrent un présage de mort et de punition⁶⁰. Dans cette scène on retrouve également, comme l'a expliqué exhaustivement Laurence Guyon, un renversement tacite de la parole de Jésus-Christ : « Heureux ceux qui ont faim et soif de vivre comme Dieu le demande, car Dieu exaucera leur désir » (Matthieu, 5, 6)⁶¹. Cependant, cette citation perd sa valeur spirituelle et prophétique qui annonce l'accès au Royaume des Cieux pour les humbles puisque « le mystère de l'Eucharistie [...] [ne se manifeste] pas sous le regard [...] du Christ, mais [...] [sous celui] d'un cadavre, enterré dans la cavité où s'est réfugié Rossi pour manger⁶² ». Parallèlement à la réécriture du mythe grec, la figure d'Héraclès renvoie également à la propagande de la Première Guerre mondiale qui associe le soldat au héros grec, valorisant les valeurs de force, courage et honneur⁶³. Le narrateur renverse cette vision en décrivant le soldat italien comme un anti-héros incapable de se battre à cause de ses troubles psychiques représentés symboliquement par les trois péchés capitaux de la gourmandise, de l'avarice et de la colère.

Or, une seule action ôte l'appétit de Rossi : l'écriture. Il est presque analphabète, n'ayant jamais appris à écrire correctement le français⁶⁴. Par conséquent,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 540.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 541.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 542.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cf. *La Bible, op.cit.*, p. 8 ; Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques, op.cit.*, p. 49.

⁶² Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques, op.cit.*, p. 49.

⁶³ Cf. Scarsella, Alessandro, *op.cit.*, p. 113. Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁶⁴ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 544.

écrire des lettres à sa femme représente pour lui une torture qui dure plusieurs jours⁶⁵. Il réussit finalement à lui écrire une lettre, lui annonçant sa future permission qui lui permettra enfin de pouvoir rentrer à la maison et d'être réuni avec elle⁶⁶. Mais l'espoir est d'emblée déçu car Rossi est tué par une grenade allemande : « *Notre ahuri s'était vidé dans sa gamelle*. Cela valait mieux pour lui car, le lendemain, les permissions furent annulées et notre géant, furieux, eût sûrement fait un malheur, un vrai⁶⁷ ». Avec une ironie impitoyable, le narrateur relie la mort du soldat italien à son péché de gourmandise, car il meurt en mangeant. La désintégration du corps du démon-martyr (« s'était vidé ») est ainsi décrite comme un châtiment présentant une analogie avec son péché de gourmandise. Mais cette logique de la loi du *contrappasso* est annulée par l'ironie du narrateur, qui souligne amèrement que la mort serait un meilleur sort pour le combattant que la poursuite de cette guerre absurde.

Le soldat que nous retrouvons dans le cinquième chapitre est le luxembourgeois Lang. Ses trois péchés capitaux sont la luxure (*luxuria*), l'orgueil (*superbia*) et la paresse (*acedia*). De fait, sa nationalité n'est pas arbitraire mais, comme le montre Jacqueline Bernard, est « issue du rapprochement de deux termes : luxe et bourgeois⁶⁸ ». Cela mettrait en lumière les trois péchés déjà mentionnés, car le luxe renvoie à la luxure et le statut bourgeois à l'orgueil et à la paresse. Lang est un homme d'une beauté angélique : grand, mince, blond, aux yeux bleus et à la peau blanche⁶⁹. Mais son charme réside surtout dans sa moustache qui est notamment personnifiée : « [...] une moustache frisée de Gaulois, *la plus superbe et fière moustache [...]*⁷⁰ ». Ainsi, ce soldat est présenté comme un véritable séducteur de femmes qui s'est enrôlé en guerre juste parce que « l'uniforme lui seyait⁷¹ », devenant une espèce de mannequin de guerre, posant pour « des centaines des photographies⁷² ». Le péché de Lang est notamment la vanité (« son grand air dédaigneux⁷³ ») qui appartient au péché capital de l'orgueil⁷⁴. Cependant, au front, « privé d'adulation et

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 545. Je souligne.

⁶⁸ Jacqueline, Bernard. 1995. « Les clairons du Bat'd'Af', dans les marais de la Somme ». Dans : *Blaise Cendrars et la guerre*, *op.cit.*, p. 185.

⁶⁹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 545.

⁷⁰ *Ibid.* Je souligne.

⁷¹ *Ibid.*, p. 546.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ « péché ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 509-510. Cf. Carta, Elisabetta, *op.cit.*, p. 159.

des succès faciles », il souffre de dépression mélancolique (« il se dégageait de toute sa personne quelque chose de las et de mélancolique » ; « le cafard ») qui trouble son état d'âme⁷⁵. Le topos de la mélancolie se rapproche du péché de la paresse : « Quand son cafard le tenait [...] Il avait la migraine, broyait du noir, était franchement insupportable et faisait de la neurasthénie aiguë. Encore un hystérique⁷⁶ ». Ces symptômes font écho à la « maladie » de la mélancolie puisque nous retrouvons la dépression (« cafard »), « la migraine », le « noir » qui évoquent d'une part la « bile noire » réchauffée du mélancolique et de l'autre sa dépression⁷⁷. La « neurasthénie » fait également partie des symptômes de cette maladie des nerfs⁷⁸. Pourtant, le mélancolique dans le contexte de la guerre perd toute connotation classique de « génie » et demeure juste un malade hystérique qui souffre de « shell shock »⁷⁹. Ce dernier péché de la paresse se réfère ainsi au déséquilibre mental du soldat. De plus, l'hystérie, maladie communément associée aux femmes au début du XIX^e siècle, lui confère le statut d'anti-héros incapable d'être un soldat vaillant puisqu'il est neurasthénique⁸⁰. La réécriture du topos de la mélancolie a pour but de critiquer la conception du soldat courageux et invincible propagée par la rhétorique de la Première Guerre mondiale⁸¹. Après avoir dressé le portrait du soldat, le narrateur s'attarde, dans la deuxième partie du chapitre, sur un épisode macabre. Un jour, le capitaine demande au personnage de Cendrars de lui recommander un homme qui pourrait aller prendre le ravitaillement au village de Bus. Cendrars pense immédiatement à Lang qui accepte la mission, ravi de pouvoir s'éloigner du front et de la violence de la guerre. Ce départ qui aurait pu annoncer une possibilité de paix, se transforme en un voyage vers la mort la plus atroce :

⁷⁵ Cendrars, Blaise. « La Main coupée, *op.cit.*, p. 546.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 547. Je souligne.

⁷⁷ Cf. Starobinski, Jean. 2012. *L'encre de la mélancolie*. Paris : Éditions du Seuil, p. 21-28.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Hippocrate considère la mélancolie comme une maladie causée par le réchauffement de la bile noire et définit ses symptômes ainsi : « Quand la crainte et la tristesse persistent longtemps, c'est un état mélancolique ». Hippocrate. 1839-1861. « Aphorismes ». Dans : Littré, É. (éd.). *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Vol. IV. Paris : J.B. Baillière, p. 569. De plus, la mélancolie désigne une maladie mentale produite par l'excès ou la dénaturation de cette humeur qui se trouve dans la bile noire, lorsqu'elle intéresse principalement l'intelligence. Ce désordre confère la supériorité d'esprit, accompagnant les vocations héroïques, le génie poétique ou philosophique. Cf. Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie, op.cit.*, p. 24. Pour approfondir voir Bruni, Raoul. 2010. *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*. Firenze : Arago.

⁸⁰ Cf. Lakhdari, Sadi. 2007. « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud ». Dans : *Savoirs et clinique*. Vol. 8. No. 1, p. 201-209.

⁸¹ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

« Dis donc, tu n'as pas peur de l'*autobus* ? » lui demanda un mauvais plaisant comme la voiture allait partir. « [...] tu n'as pas lu l'article du *Matin* ? Il paraît qu'il y a des poilus qui ont vu un *autobus* avant de mourir. Il est vrai que c'est en rêve. Mais il y en avait plein une colonne sur le journal. [...] à ta place, je me méfierais. Il y a BUS dans *autobus* et aussi dans *obus*. Fais bien attention. On ne sait jamais... »

Je vis le moment où Lang allait sauter de voiture, rendre ses galons, démissionner avant même d'être entré en fonction. *Il riait jaune*. Mais le cocher fouetta son cheval et la voiture s'éloigna [...]. Cette nuit-là, les Boches bombardèrent Bus pour la première fois depuis le début de la guerre et le premier obus tomba en plein sur la voiture de la 6^e compagnie, qui débouchait sur la place du Marché. Le cheval, le cocher et Lang furent *écrabouillés*. On ramassa deux, trois *écuellées* de petits débris et les quelques gros morceaux furent noués dans une toile de tente. C'est ainsi que furent enterrés Lang, le cocher et de la bidoche de cheval. Et l'on planta une croix de bois sur le tumulus. Mais en revenant du cimetière quelqu'un remarqua *la moustache de Lang qui flottait dans la brise du matin*. Elle était collée contre la façade, *juste au-dessus* de la boutique du coiffeur. Il fallut *dresser une échelle*, aller détacher ça, envelopper cette touffe sanglante dans un mouchoir, retourner au cimetière, faire un trou et enterrer ces poils absurdes avec le reste. Puis nous remontâmes en ligne, dégoûtés⁸².

L'homographie et l'homophonie entre les mots « bus » et « Bus » qui désignent à la fois le moyen de transport et le village se relie à la violence explosive de l'« obus », prévoyant comme dans un rêve prémonitoire la pulvérisation du soldat Lang. Cela est aussi souligné par l'allitération de la lettre « b » (« les Boches bombardèrent Bus ») qui évoque le son assourdissant des bombes. Cette image d'un bus mortel peut faire référence aux transports durant l'épidémie du choléra à Paris décrit par Heinrich Heine, dans un article publié dans *Allgemeine Zeitung* en 1832⁸³. En effet, Heine, racontant les ravages du choléra à Paris, définit par le néologisme « Totenombusse » les camions utilisés initialement pour les déménagements et dorénavant pour le ramassage des cercueils des victimes de la maladie⁸⁴. Dans l'article de Heine ce néologisme ainsi que l'expression latine « omnibus mortuis⁸⁵ » relèvent, tout comme le jeu de mots du narrateur Cendrars, un paysage macabre, cerné par la mort, reliant l'épidémie du choléra à Paris en 1832 au front de la Première Guerre mondiale. Or, l'épidémie mortelle de Paris n'a pas pu être enrayée à l'époque, car les connaissances médicales pour guérir la maladie faisaient encore défaut. Au lieu de cela, la guerre a délibérément causé la mort de milliers de personnes qui auraient pu être épargnées. La référence à l'article de Heine évoque l'atmosphère meurtrière et sert également à critiquer la légitimation de la Première Guerre mondiale.

Par ailleurs, pour en revenir à la description du soldat Lang, l'expression « il riait jaune » souligne de nouveau son état hystérique, puisqu'il s'agit d'un rire forcé,

⁸² Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 547-548. Je souligne.

⁸³ Voir Heine, Heinrich. 2020. *Ich rede von der Cholera. Ein Bericht aus Paris von 1832*. Tim Jung (éd.). Hamburg : Hoffmann und Campe.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁵ *Ibid.*

qui dissimule mal la crainte⁸⁶. La mort du soldat, comme l'a bien montré Guyon, ressemble aux supplices endurés par les premiers martyrs chrétiens qui étaient « écrabouillés », « ébouillantés » ou « écartelés »⁸⁷. Pourtant, le narrateur s'éloigne de la dimension sacrée de ces textes édifiants, puisque le corps du poilu ne peut pas être pieusement enterré et vénéré comme un saint, étant donné que l'explosion de l'obus a éparpillé ses restes et que les soldats ne peuvent pas parvenir à reconstituer intégralement sa dépouille⁸⁸. Ainsi, le personnage de Cendrars et ses compagnons ramassent les quelques morceaux restants du corps de Lang, du cocher et du cheval pour les rassembler et enfin les enterrer. Selon Guyon la désacralisation est donnée notamment par la décomposition du cheval, désigné tel que « bidoche⁸⁹ ». Le cheval représente, selon les Pères de l'Église, le triomphe des martyrs chrétiens, mais ici il ne peut garantir l'accès à la résurrection dans le Royaume de Dieu⁹⁰. De surcroît, la sépulture du soldat avec le cheval se réfère aussi à la tradition des chevaliers médiévaux qui étaient souvent enterrés avec leur cheval, considéré comme leur fidèle compagnon⁹¹. Cependant, l'enterrement décrit ici perd tous ces côtés solennels. Dans cette sépulture, l'humain s'amalgame avec l'animal, puisque sous l'égide de la philosophie de Nietzsche le narrateur récuse la notion d'individualité « au profit du caractère universel et englobant de la Vie⁹² ». De fait, la technique extrême de la guerre et les bombardements féroces désintègrent les corps humains et animaux tout comme les végétaux et les paysages. Pourtant, les soldats retrouvent la moustache de Lang qui incarne sa beauté ainsi que sa vanité. Comme le souligne à juste titre Martens, « ce reste grotesque [...] symbolise une forme de survie, indiquant une impossibilité de faire totalement disparaître leur compagnon [...] »⁹³. Cette impossibilité de disparition du soldat est métaphorique : elle renvoie à la fonction mémorielle de l'écriture qui immortalise les morts. Or, cette survie ressemble à une résurrection momentanée

⁸⁶ « rire jaune ». 2008. Dans : *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op.cit. Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [24.01.2026].

⁸⁷ Guyon, Laurence. « La figure du martyr dans *La Main coupée* », art.cit., p. 57.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », op.cit., p. 548. Cf. Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, op.cit., p. 58.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cf. Kehnel, Annette. 2015. « Le sacrifice du cheval ». Dans : Andenmatten, Bernard ; Bagliani, Agostino ; Paravicini Pibiri, Eva (éds.). *Le cheval dans la culture médiévale*. Firenze : SISMELE Edizioni del Galluzzo, p. 10.

⁹² Guyon, Laurence. « La figure du martyr dans *La Main coupée* », art.cit., p. 57.

⁹³ Martens, David. « *La main coupée* de Cendrars ou la Ritualisation d'un impossible deuil », art.cit., p. 149.

puisque nous constatons une ascension, un mouvement d'élévation, donnée notamment par le flottement de la moustache. Collée contre la façade, au-dessus de la boutique du coiffeur, les légionnaires doivent monter une échelle pour la récupérer. Cette résurrection est de courte durée, car après avoir récupéré la moustache, ils l'enterrent avec les restes des cadavres, soulignant la chute définitive du soldat vers le néant. Il en ressort donc une critique de la vision mystique du soldat de la Première Guerre mondiale. La pulvérisation du corps de Lang par la violence extrême des armes ne peut pas garantir sa résurrection⁹⁴. Ainsi, seule demeure la réalité de la mort la plus abjecte.

Le sixième chapitre est consacré à deux soldats : Robert Belessort et Ségouâna. Le péché capital de ces deux légionnaires est la luxure (*luxuria*) comme le montre clairement l'isotopie de la perversion sexuelle (« Robert était le plus excité de nous tous » ; « rue de Babylone » ; « Ségouâna était un érotomane » ; « se masturbent ») et du corps féminin (« seins » ; « nichons »)⁹⁵. En outre, Ségouâna est probablement atteint de syphilis, une maladie sexuelle, qui l'a transformé en un « jeune vieillard⁹⁶ ». De fait, la guerre est souvent associée à la sexualité. Paul Fussell relève, à cet égard, que déjà dans la mythologie gréco-romaine, la déesse Vénus est l'une des amantes du dieu Mars et Cupidon est leur fils⁹⁷. Outre les références mythologiques, la rhétorique militaire de l'attaque présente souvent des connotations sexuelles, comme le montrent les mots : « assaut, impact, poussée, pénétration⁹⁸ ». En fait, la violence de la guerre est ici assimilée à la perversion sexuelle, soulignant son mal⁹⁹.

Entre les deux soldats s'instaure une relation symbiotique, ils semblent presque « deux jumeaux¹⁰⁰ ». Vu que Robert ne fait que parler de sa sœur jumelle dont il est amoureux, Ségouâna tombe aussi amoureux d'elle. Or, les sentiments de Ségouâna naissent grâce au pouvoir de la parole et de l'imagination, son amour n'étant qu'une illusion. Ainsi, au-delà de l'inceste entre Robert et sa sœur jumelle, une autre situation peccamineuse se produit. Il s'agirait d'une sorte de « ménage à trois » puisque Ségouâna, Robert et sa sœur aimeraient vivre ensemble à la fin de la guerre¹⁰¹. Cette

⁹⁴ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

⁹⁵ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 549-550.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 549.

⁹⁷ Fussell, Paul, *op.cit.*, p. 270.

⁹⁸ *Ibid.* Ma traduction.

⁹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 271.

¹⁰⁰ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 549.

¹⁰¹ Cf. Carta, Elisabetta, *op.cit.*, p. 159.

situation immorale est en réalité la conséquence d'une histoire familiale complexe : Robert et sa sœur sont devenus très tôt orphelins et ont été confiés à un tuteur très violent et mesquin. Robert est peint comme un déprimé et un « instable¹⁰² ». Au front il cherche à se suicider à plusieurs reprises, car il a un « cafard monstre¹⁰³ ». Au traumatisme familial s'ajoute donc celui causé par la violence du front. Le narrateur dresse ici un parallèle entre le microcosme de la violence familiale (« Il y eut des scènes violentes. Des menaces¹⁰⁴ ») au macrocosme de la violence de la guerre. De plus, bien que Robert et sa sœur soient désormais majeurs, leur tuteur s'impose toujours avec autorité et force, empêchant leur relation et abusant de son pouvoir tout comme les officiers au front. La mort n'épargne pas les « deux jumeaux », mais leur fin est bien différente. Robert meurt en Angleterre dans un accident absurde qui dénonce la machine de guerre : « [...] tombé sous son char et [...] écrasé par son tank, lors de manœuvres de nuit, quelque part en Angleterre¹⁰⁵ ». Par contre, Ségouâna meurt lors de l'attaque de la ferme de Navarin où, Cendrars perd son bras droit¹⁰⁶. L'amputation de Cendrars est immédiatement liée à son écriture de la main gauche, car après avoir appris la mort de ses deux compagnons, le narrateur-personnage écrit une lettre (l'une des premières lettres qu'il a écrite de la main gauche) à la bien-aimée de ceux-ci : la confiseuse Claire Bellesort¹⁰⁷. Ne recevant pas de réponse, il se rend, après sa sortie de l'hôpital, dans la confiserie de la sœur de Robert à Tours¹⁰⁸. Là, il est accueilli par une veuve de guerre anonyme, qui a pris sa succession et qui lui raconte, tandis que le personnage de Cendrars mange et boit les délices de la confiserie (la gourmandise comme péché-soulagement est omniprésente), la fin tragique de la sœur bien-aimée de Robert¹⁰⁹. Claire Bellesort, après avoir appris le décès de son frère, s'est pendue dans son fournil, mourant dans les flammes et dans une chaleur infernale¹¹⁰. La guerre a séparé brutalement les deux adelphe, suivant la volonté du diabolique tuteur « cet affreux bourgeois décoré, dont l'usine travaillait jour et nuit pour la guerre

¹⁰² Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 552.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 556.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 564. Dans le chapitre intitulé « La Bandiera » de *La Pelle* (1949) de Curzio Malaparte, le narrateur décrit une mort similaire. Vu que Malaparte a lu *La Main coupée* en 1946 il est fort probable qu'il s'est inspiré de cet épisode. Cf. Malaparte, Curzio. *La Pelle*, *op.cit.*, p. 299 ; mon chapitre 3.2 La rencontre et l'amitié : lettres, dédicaces, intertextes.

¹⁰⁶ Cf. mon chapitre 3.1.1 Blaise Cendrars et la Première Guerre mondiale (1914-1915).

¹⁰⁷ Cf. Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 564.

¹⁰⁸ Cf. *Ibid.*

¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 565.

¹¹⁰ Cf. *Ibid.*

[...] ¹¹¹ » à qui Cendrars écrit « une lettre d'engueulade ¹¹² », mais sans recevoir aucune réponse. Le travail du tuteur en tant qu'entrepreneur dans la production d'armes réaffirme le lien entre la violence familiale et la violence de la guerre. En outre, cette absence de réponse suggère malheureusement une impossibilité de changement dans la hiérarchie sociale : les puissants régiront toujours la vie des faibles. Enfin, ces premières lettres écrites de la main gauche font également écho à la recherche d'une nouvelle écriture afin de dénoncer les crimes de guerre et immortaliser ses victimes.

Le septième chapitre dresse le portrait du soldat Goy qui est un bon père de famille. Il est si amoureux de sa fille et de sa femme qu'il porte toujours une enveloppe avec deux mèches de leurs cheveux et leur photographie « [...] dans l'une des poches de son portefeuille, [...] clouée à la paroi de sa cagna, dans un médaillon [...] au cou, dans la cuvette de sa montre et même incrustée dans la crosse de son fusil pour les avoir toujours en main à l'heure du danger [...] ¹¹³ ». Dans ce chapitre, il ressort une forte critique de la propagande de la Première Guerre mondiale qui a utilisé des images religieuses pour légitimer la violence ¹¹⁴. En effet, de nombreux soldats portaient des images de saints ou des amulettes afin de s'encourager et de se sentir protégés pendant les batailles ¹¹⁵. La description de la photographie de la femme et de la fille du soldat Goy évoque l'iconographie de la Vierge à l'enfant (« la photographie d'une très belle femme tenant un bébé sur les genoux ¹¹⁶ »). Cela peut faire référence au culte de l'imitation de la Vierge diffusé par la propagande de la Première Guerre mondiale ¹¹⁷. Selon la propagande du conflit, les soldats, imitant la Vierge, le Christ et les saints, accomplissent leur mission de participer à une guerre juste au nom de leur pays et de leur religion, sauvant ainsi leur âme ¹¹⁸. Cependant, la rhétorique mystique est de nouveau renversée par la représentation antihéroïque du soldat Goy. Les horreurs de la guerre l'ont fait devenir un « somnambule ¹¹⁹ » et pour apaiser la douleur de son esprit traumatisé, il s'est créé un fusil-reliquaire. Plusieurs sergents l'accusent

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 568.

¹¹⁴ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹¹⁵ Cf. *Ibid.* ; Becker, Annette. 2000. « L'histoire religieuse de la guerre 1914-1918 ». Dans : *Revue d'histoire de l'Eglise de France. Un siècle d'histoire du christianisme en France*. Tome 86. No. 217, p. 547.

¹¹⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 567.

¹¹⁷ Cf. Becker, Annette. « L'histoire religieuse de la guerre 1914-1918 », *art.cit.*, p. 539.

¹¹⁸ *Ibid.* Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹¹⁹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 567.

notamment de « détérioration de matériel militaire appartenant à l'État¹²⁰ », parce qu'il a transformé son fusil (une arme qui lui a été remise par l'État en guise de matricule) en une sorte de relique. Il en ressort une critique contre la hiérarchie militaire, reprochant aux supérieurs de la guerre de ne pas tenir compte du moral des soldats, les traitant juste comme de la chair à canon. La violence et le sacré sont ici amalgamés, mais la relique de Goy perd toute valeur religieuse, n'assumant qu'une valeur émotionnelle, incarnant son amour pour sa femme et son enfant.

Enfin, l'arme, instrument de la violence, est ici paradoxalement juxtaposée à l'amour, assumant le rôle d'ange gardien dans chaque attaque au front, où le soldat Goy risque toujours sa vie.

Le onzième chapitre dédié au légionnaire russe Bikoff illustre le schéma péché-châtiment et traite les thèmes du traumatisme psychologique et de la folie causés par la violence de la guerre. Bikoff est décrit comme un « [...] homme froid, [...] méthodique, [...] scientifique, [...] raisonneur, qui cherch[e] un angle de tir et une cible inédits, et qui fai[t] ses plus beaux coups sans en rien dire¹²¹ ». Il se présente comme un froid calculateur, qui, doué d'une très bonne vue, s'amuse et prend du plaisir à tirer des balles dans la tête des Allemands : « – Tous d'une balle dans la tête ? – D'une balle dans la tête, *tak tochno*, exactement¹²² ». L'allitération de la lettre « t », surtout dans l'expression russe « *tak tochno* » (« affirmatif ») utilisée dans le discours militaire, reproduit le son des mitrailleuses¹²³. C'est à cause d'« une idée diabolique¹²⁴ » que Bikoff sera puni par une blessure qui lui fera perdre l'œil gauche¹²⁵. Avec l'aide de son déguisement grotesque, qui le métamorphose en un homme-arbre, il sort « [...] la nuit pour aller se planter à l'orée du bois, au milieu des autres souches et il pass[e] toute la journée dehors guettant l'occasion de faire un beau coup de fusil¹²⁶ ». Cette métamorphose n'est pas anodine et annonce déjà le châtement infernal que le soldat devra subir. Dans le treizième chant de l'*Enfer*, Dante représente les suicidés sous forme de fourrés (« *sterpi* »)¹²⁷. Comme Bikoff se suicide à la fin de

¹²⁰ *Ibid.*, p. 568.

¹²¹ *Ibid.*, p. 592.

¹²² *Ibid.*, p. 593.

¹²³ « так » ; « точно ». 2008. Dans : *Dictionnaire russe-français français-russe*. Paris : Larousse, p. 889, 898.

¹²⁴ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 595.

¹²⁵ Le chiasme qui s'instaure entre la perte de l'œil gauche et la perte du bras droit de Cendrars suggère que Bikoff est un double du personnage de Cendrars.

¹²⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 595.

¹²⁷ Cf. Alighieri, Dante. « Inferno », *op.cit.*, p. 393-418 ; Alighieri, Dante. *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 955-961.

l'histoire, cette métamorphose anticipe le châtement du *contrappasso* du soldat russe. De plus, son « super pouvoir » sensoriel, sa vue aiguisée, qu'il utilise pour exercer la violence contre ses ennemis dans ce « jeu¹²⁸ » démoniaque, est puni par analogie : les Allemands le frappent d'une balle à la tête, ce qui lui fait perdre la vue de l'œil gauche.

Par la suite, lorsque le personnage de Cendrars se trouve lui-même à l'hôpital pour faire soigner son amputation, il demande des nouvelles de Bikoff et une infirmière l'informe qu'il est devenu aveugle « [...] lors d'un accident survenu [...] à deux pas de l'hôpital, l'ambulance automobile qui le transportait ayant été tamponnée par un tramway, Bikoff ayant été projeté hors de son brancard [...] et étant tombé la tête en avant sur le pavé¹²⁹ ». Le destin cruel s'acharne ainsi sur le tireur violent, le privant totalement de la vue. Pendant un certain temps, Bikoff avait toléré sa cécité, mais à partir de son mariage avec Douscha, il commence à présenter « des signes de dérangement cérébral¹³⁰ » qui le rendront complètement fou. La tragédie du soldat russe est décrite comme une chute dans l'abîme de sa folie meurtrière :

Le drame fut rapide et ne déranga pas les voisins. Une nuit, Bikoff logea une balle dans la tête de Douscha endormie, puis il descendit, alla s'asseoir sur un banc du boulevard, à la hauteur de *La Closerie des Lilas*, attendit le passage du premier tramway et courut se jeter sous la voiture en marche. On le ramassa mort et *ses yeux vides grands ouverts*¹³¹.

Le soldat traumatisé reproduit les gestes qu'il a vécus pendant la guerre et lors de son accident : il tue froidement sa femme en la frappant à la tête, puis se jette contre un tramway, comme celui qui l'a catapulté de l'ambulance et lui a coûté la vue. L'évocation du tramway et notamment de la voie ferrée serait probablement une référence au suicide sous un train de l'héroïne Anna Karénine du célèbre roman homonyme de Tolstoï, faisant écho à l'origine du soldat¹³². La fin brutale du soldat évoque certains des symptômes du syndrome de stress post-traumatique, car il revit et répète les événements traumatisants de la guerre : son expérience de meurtrier au front et sa blessure¹³³. Son péché légalisé par la société est maintenant puni, son cadavre et ses yeux vides regardent les auteurs de son drame psychique. Ainsi, cet épilogue macabre dénonce d'une part la propagande du premier conflit mondial qui a autorisé les combattants à devenir des « pécheurs » en tuant les ennemis et révèle de l'autre

¹²⁸ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 595.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 596. Je souligne.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 597.

¹³¹ *Ibid.* Je souligne.

¹³² Cf. Jahn, Gary R. 1981. « The Image of the Railroad in Anna Karenina ». Dans : *The Slavic and East European Journal*. Vol. 25. No. 2, p. 1.

¹³³ Cf. Brewin, Chris R. 2003. *Post-traumatic Stress Disorder. Malady or Myth ?*. New Haven, London : Yale University Press, p. 7.

comment la société après la fin de la guerre s'est montrée peu soucieuse des vétérans, blessés physiquement et psychologiquement, qui n'ont pas vraiment été réintégrés à la vie de leur nation. Enfin, le nom de la bien-aimée de Bikoff, Douscha (« душа »), signifie « âme » en russe¹³⁴. En la tuant, l'absence de salut de l'âme du soldat est de nouveau sous-entendue, critiquant une fois de plus la notion de « sacrifice sacré » de la propagande du premier conflit mondial.

Le chapitre XII « Garnéro » s'ouvre sur une description réaliste dans laquelle on remarque l'emploi de la toponymie (« la crête de Vimy »), des dates et horaires (« le 9 mai 1915 » ; « 1918 » ; « à midi et quart ») et du nombre des soldats (« deux-trois cents hommes en tout ») qui justifieraient le terme de « chronique » par lequel le narrateur définit le livre¹³⁵. Cependant, ce chapitre est le plus métaphorique de tous ceux analysés jusqu'à présent et se montre comme un exemple emblématique de la désacralisation de la passion de Jésus-Christ¹³⁶. En effet, comme on peut lire dans la parenthèse après le titre du chapitre, les participes passés « tué » et « ressuscité » renvoient clairement à la passion du Christ, mais Garnéro, comme on le verra plus tard, représente un « Christ renversé », puisque sa résurrection ne promet aucun salut¹³⁷. En outre, le chapitre est divisé en trois parties par les blancs typographiques et cela renverrait au triptyque de la Crucifixion de Jésus-Christ et au numéro sacré trois. D'ailleurs, un autre intertexte important pour ce chapitre est le roman *Le Colonel Chabert* (1844) d'Honoré de Balzac. Le héros Hyacinthe Chabert est un colonel de l'armée impériale de Napoléon I^{er}, déclaré mort lors de la bataille d'Eylau en 1807, mais qui réapparaît dix ans après son décès en 1817¹³⁸. Tout comme Chabert, Garnéro sera « retrouvé dix ans plus tard, *ressuscité* !¹³⁹ ».

Dans la première partie de ce chapitre les soldats de l'escouade du personnage de Cendrars font face à une attitude paradoxale, puisqu'ils passent quatre lignes de

¹³⁴ « душа ». Dans : *Dictionnaire russe-français français-russe*, op.cit., p. 584.

¹³⁵ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », op.cit., p. 598.

¹³⁶ On aurait pu également penser à la résurrection du personnage biblique de Lazare, mais dans ce chapitre, les indices nous conduisent au renversement de la figure du Christ. Pour approfondir la réécriture de la figure de Lazare dans la littérature française et espagnole au XX^e siècle voir Hennigfeld, Ursula. *Lazarus – literarische Latenzen in romanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts*, op.cit.

¹³⁷ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », op.cit., p. 598. Cf. Guyon, Laurence. « La figure du martyr dans *La Main coupée* », art.cit., p. 59.

¹³⁸ Cf. Balzac, Honoré de. 1964. *Le Colonel Chabert, suivi de Honorine et de l'Interdiction*. Paris : Éditions Garniers Frères ; Brossat, Alain. 2007. « Colonel Chabert ou le revenant intempestif ». Dans : *Intermedialités / Intermediality*. No. 10, p. 61-75.

¹³⁹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », op.cit., p. 598. Je souligne. Dans *Le Colonel Chabert* d'Honoré de Balzac, on peut notamment lire concernant sa résurrection : « [...] il respirait, ce pauvre colonel, il sortait une seconde fois de la tombe [...] » ; « Le colonel peut-il ressusciter, monsieur ? ». Balzac, Honoré de. *Le Colonel Chabert, suivi de Honorine et de l'Interdiction*, op.cit., p. 26, 53.

tranchées allemandes « *sans tirer un coup de fusil*¹⁴⁰ », à l'exception de Garnéro qui tire un seul coup pour tuer un lièvre. Ainsi, une analogie surgit entre la guerre et la chasse qui sont deux types de violences légalisées. De plus, comme l'affirme à juste titre Michèle Touret, la guerre peut être aussi considérée comme une chasse et les soldats comme du gibier¹⁴¹. Garnéro est présenté, à l'instar de Bikoff, comme un homme doté d'une vue exceptionnelle (« Garnéro avait l'œil. Il voyait tout¹⁴² »). En outre, il est « un adroit chasseur » et un « fin cuisinier »¹⁴³. On retrouve ici deux péchés qui se croisent : la violence et le meurtre symbolisés par la chasse ainsi que la gourmandise. D'ailleurs, les conditions misérables de la guerre conduisent les hommes à devenir « des sauvages » : ils volent (« nous vidions les viviers du village ») et s'enivrent (« pinard » ; « gros rouge »)¹⁴⁴. Étant profondément troublés, ils n'ont plus aucun contrôle sur leurs désirs et leurs actes, de sorte que la faim et la soif ne peuvent pas être arrêtées volontairement (« jusqu'à non-soif¹⁴⁵ »). En effet, la nourriture et l'alcool se montrent comme l'unique soulagement dans l'atrocité de la guerre : « Il n'y a qu'une panse pleine pour vous faire oublier les horreurs de la guerre. La panse et la gueule¹⁴⁶ ». En utilisant le terme « panse », le narrateur animalise les soldats et souligne une fois de plus leur côté sauvage¹⁴⁷.

Or, le trophée de guerre de Garnéro, ce lièvre qui promet « une belle fricassée¹⁴⁸ », ne peut cacher le paysage de mort qui entoure les soldats. Le délice culinaire n'est donc pas fortuit, puisqu'il s'agit d'un ragoût de viande et se relie à l'image des corps déchirés par la machine de guerre : « les bonhommes tombaient » ; « des tas de morts, des blessés qui gueulaient »¹⁴⁹. L'évocation des morts suit l'explosion des bombes lancées par les Allemands qui est soulignée par l'allitération de la lettre « b » (« Boches » ; « bataille » ; « balles ») qui évoque le bruit

¹⁴⁰ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 598. Le recours à l'italique dans le texte souligne l'absurdité de la situation.

¹⁴¹ Touret, Michèle. « Portrait d'une escouade *In memoriam* », *art.cit.*, p. 79.

¹⁴² Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 598.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 598-599. Je souligne l'allitération de la lettre « v ». Il est intéressant de noter que Cendrars avait initialement envisagé d'intituler son livre « Les Hommes obscurs », reflétant ainsi l'ambivalence de ces soldats qui apparaissent à la fois comme sauvages et mauvais, mais aussi comme des hommes pacifiques. Cf. Touret, Michèle. « Portrait d'une escouade *In memoriam* », *art.cit.*, p. 83.

¹⁴⁵ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 598.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 599.

¹⁴⁷ Dans *La Main coupée* les soldats sont souvent animalisés. Pour approfondir voir Bricco, Elisa. 1997. « La Main coupée de Cendrars : La guerra come gioco ». Dans : *Quaderni del dipartimento di lingue e letteratura straniera e moderna*. Università degli studi di Genova. Schena (Fasano). No. 9, p. 261.

¹⁴⁸ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 599.

¹⁴⁹ *Ibid.*

cacophonique des armes (« grenades » ; « obus » ; « shrapnells » ; « des 75 »)¹⁵⁰. D'autre part, l'alternance entre l'imparfait (« partaient » ; « éclataient » ; « arrivaient ») et le participe présent (« sortant » ; « écrabouillant » ; « lâchant ») éternise la violence du front, soulignant son temps et sa répétition cyclique comme dans l'Éternel Retour nietzschéen¹⁵¹.

Ces scènes de violence sont décrites, en utilisant toujours le pronom personnel « nous » qui englobe la masse anonyme des soldats dans un sujet et une action collectifs¹⁵². Les légionnaires de l'escouade sont décrits comme des êtres laids et diaboliques (« noirs » ; « sales » ; « échevelés »), aux corps marqués par la violence des attaques (« déchirés » ; « balafres » ; « égratignures »), qui inspirent aux Allemands « une sainte terreur »¹⁵³. Cet oxymore, fortement grinçant comme celui de l'expression ironique (« ce fut un joli massacre¹⁵⁴ »), dénonce la rhétorique de la Première Guerre mondiale, qui a conçu le conflit comme une croisade, c'est-à-dire une guerre sainte, proclamée juste puisque guidée par la religion, promettant la rémission des péchés ainsi que le salut de l'âme des soldats¹⁵⁵.

De plus, le trouble psychologique des soldats-diables et leurs sensations ambivalentes se montrent par l'oxymore « ivres de joie et de fureur¹⁵⁶ ». Ils rigolent (« On riait¹⁵⁷ »). Leur rire peut être interprété d'une part comme un « rire rouge¹⁵⁸ » qui révèle leur névrose de guerre, mais de l'autre peut se rapprocher aussi du « rire diabolique » condamné par le christianisme médiéval en tant que manifestation corporelle obscène et bestiale, tout comme la sexualité, qui éloigne l'homme de Dieu

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 599-600.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 599. Cf. Nietzsche, Friedrich. *Philosophische Werke in sechs Bänden*, *op.cit.*, p. 177, 274 ; Georg-Lauer, Jutta, *op.cit.*, p. 115-161.

¹⁵² Cf. Mecke, Jochen. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique », *art.cit.*, p. 30-31 ; Mecke, Jochen. « Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit », *art.cit.*, p. 51 ; mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

¹⁵³ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 601. Pour approfondir la notion de « terreur » voir Hennigfeld, Ursula. 2021. *Terror und Roman 9/11-Diskurse in Frankreich und Spanien*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, p. 21-44.

¹⁵⁴ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 601.

¹⁵⁵ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

¹⁵⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 601.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ J'utilise cette expression pour définir la névrose de guerre, en citant le titre du livre *Le Rire rouge* (1905) de Leonid Andreev qui décrit les traumatismes des soldats, s'inspirant à la guerre russo-japonaise (1904-1905). Cf. Andreev, Leonid Nikolaevič. 2020. *Le rire rouge*. Paris : EPI. Pour approfondir voir Peltier-Zamoyska, Hélène. 1963. « Leonid Andreev et le mal du siècle ». Dans : *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. 4. No. 3, p. 205-229.

et témoigne du péché originel et de la manifestation du diable¹⁵⁹. Ces deux rires confirmeraient le caractère « diabolique » des soldats en tant que traumatisés du conflit. En outre, le rire dans le contexte brutal de la bataille pourrait avoir aussi une fonction sociale et correctrice, comme la définit Bergson, afin de dénoncer la guerre¹⁶⁰. De plus, le rire présente également une dimension thérapeutique visant à soulager la peur des combattants.

Après avoir évoqué la tâche des « nettoyeurs des tranchées¹⁶¹ », le « je » du narrateur-personnage Cendrars apparaît. Ce passage concerne le meurtre accompli par le personnage de Cendrars et renvoie à son premier récit de guerre *J'ai tué* (1918), où il raconte avoir tué un Allemand¹⁶². Par la suite, le narrateur se concentre de nouveau sur Garnéro qui est comparé à un enfant et à un chien qui cherche et fouine « dans chaque abri effondré », « dans chaque élément de tranchée abandonnée »¹⁶³. On assiste à un retour à l'enfance (« comme un titi parisien¹⁶⁴ ») et à une animalisation (« comme un chien¹⁶⁵ ») du soldat¹⁶⁶. Ces deux associations, soulignant son innocence, lui font revêtir le statut de victime. Pendant la recherche de Garnéro – qui se déroule comme lorsqu'un chien de chasse renifle le sol pour trouver une proie – la terre cède, faisant tomber le soldat¹⁶⁷. Cette chute est allégorique et annonce déjà sa mort. Lorsque le personnage de Cendrars s'approche pour le secourir, il l'appelle avec le surnom de « Chaude-Pisse¹⁶⁸ » qui le désigne comme un malade atteint de la gonorrhée, renvoyant au péché de luxure. Sous la terre, Garnéro trouve comme par magie de nombreux tonneaux de bière et lorsqu'il est en train de « rouler un tonneau¹⁶⁹ » il est frappé au milieu d'une fusillade allemande : « Un obus le fit taire. Je me retournai. Garnéro gisait dans son tonneau défoncé¹⁷⁰ ». Ainsi, le tonneau de bière devient la

¹⁵⁹ Paillat, Sylvie. 2019. « L'expérience mystique du rire ». Dans : *Le Portique* [En ligne]. No. 43-44, p. 4. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/leportique/3627> [25.01.2026]

¹⁶⁰ Cf. Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, op.cit., p. 5-6.

¹⁶¹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », op.cit., p. 600.

¹⁶² « C'est durant ce nettoyage que j'ai tué d'un coup de couteau un Allemand qui était déjà mort. [...] Je lui sautai dessus et lui portai un coup terrible qui lui décolla presque la tête et qui le fit tomber à la renverse, semant son casque à pointe. Alors, je constatai qu'il était déjà mort depuis le matin et qu'il avait eu le ventre ouvert par un obus. Il s'était vidé. Jamais un homme ne m'a fait aussi peur ». *Ibid.*, p. 601. Je souligne. Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 601.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Le chien « est le symbole par excellence de la confiance et de la vigilance, [mais l'on] considère aussi comme le gardien de la porte de l'Au-delà (Cerberus du latin *Cerberus*, le chien à trois têtes) ». « chien ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, op.cit., p. 134.

¹⁶⁷ Cf. Cendrars, Blaise. « La Main coupée », op.cit., p. 601-602.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 602.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

tombe du soldat, symbolisant le châtement par analogie de son péché de gourmandise : « Il est toujours là, étendu dans son tonneau comme s'il était *soûl*. Il ne bouge pas¹⁷¹ ». Or, son statut oscille entre pécheur et victime : « il gisait là comme *un enfant* [...] tout rouge de sang¹⁷² ». Sa tête, étant « décalotté[e]¹⁷³ » par un obus, évoque la sphère sexuelle ainsi que son péché de luxure¹⁷⁴. Enfin, lorsque le corps du soldat est enterré avec son lièvre (qui se montre comme une relique désacralisée) il se met à pleuvoir¹⁷⁵. La pluie est ici ambivalente : elle peut symboliser une pluie de purification, mais également une pluie infernale¹⁷⁶. En effet, dans le sixième chant de l'*Enfer* de Dante, la pluie est le châtement des gourmands¹⁷⁷. Il s'agit d'une pluie éternelle, froide et abondante en forme de grosses grêles mélangées à de l'eau noire ainsi qu'à de la neige, transformant la terre en gadoue, qui peut être reliée ici, emblématiquement, à la boue des tranchées¹⁷⁸.

Dans la deuxième partie du chapitre, à travers une prolepse, on se retrouve à Paris dix ans plus tard de la « mort » de Garnéro. Le quartier de Montmartre, où le personnage de Cendrars sera témoin de la « résurrection » de Garnéro, peut être interprété comme une association à la guerre et aux martyrs. En effet, l'étymologie de « Montmartre » est double : d'une part elle renvoie au *mons Martis* (« mont de Mars ») puisque à l'époque gallo-romaine il y avait un temple dédié au dieu de la guerre Mars et d'autre part elle se réfère au *mons Martyrum*, c'est-à-dire le mont des Martyrs¹⁷⁹. En outre, le quartier de Montmartre est un quartier populaire, caractérisé d'une part par la prostitution (qui rappelle implicitement la luxure associée à Garnéro), mais il est aussi le point le plus élevé de Paris, dominé par la basilique du Sacré-Cœur¹⁸⁰. La basilique fait également écho au culte du Sacré-Cœur. Ce culte patriotique et dynastique de la dévotion au « Sacré-Cœur de Jésus » existe en France depuis le règne de Louis XIV au XVIII^e siècle, symbolisant l'union de la nation au catholicisme¹⁸¹.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 605. Je souligne.

¹⁷² *Ibid.* Je souligne.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ « décalotter ». Dans : *Le Petit Robert*, *op.cit.* Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [21.01.2026].

¹⁷⁵ Cf. Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 605.

¹⁷⁶ Cf. Alighieri, Dante. « Inferno », *op.cit.*, p. 172, 174 ; Alighieri, Dante. *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 914.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Young, Bailey K. 1979. « Montmartre: The History of a Hill ». Dans : *Archaeology*. Vol. 32. No. 6, p. 43-44.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Cf. Merker, Nicolao, *op.cit.*, p. 60 ; Lesti, Sante, *op.cit.*, p. 201. Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

Lors du premier conflit mondial la dévotion au Sacré-Cœur soutient la légitimation du sacrifice des soldats, et la basilique devient également un lieu de prière pour les familles des combattants¹⁸². L'évocation de ce lieu emblématique par le narrateur critique ainsi le recours à la religion pour justifier la mort des soldats.

Dans cette partie, la résurrection de Garnéro est présagée premièrement par un vent printanier (« un souffle de printemps¹⁸³ »), saison symbolisant la renaissance. Ainsi, le personnage de Cendrars, dans un boulevard « vide¹⁸⁴ » et « désert¹⁸⁵ », où le temps paraît suspendu (« heure indécise¹⁸⁶ »), assiste à une vision entre rêve et hallucination (« [...] quelque chose d'irréel, d'extraordinairement poétique [...] »¹⁸⁷). Un fourgon noir, guidé par un grand cheval blanc s'approche du spectateur Cendrars, qui est presque hypnotisé par la vision de « ce curieux manège¹⁸⁸ ». L'énumération de verbes à l'imparfait (« Et cela venait lentement, s'arrêtait, repartait, se rapprochait¹⁸⁹ ») prolonge la durée du mouvement du cheval qui prend un aspect surréel, devenant de plus en plus grand et prenant des « tons lilas¹⁹⁰ » qui lui donnent une allure d'un animal fabuleux. De surcroît, la dichotomie des couleurs noir-blanc renvoie au couple antinomique mort-résurrection. Le « fourgon¹⁹¹ » et son « coffre profond¹⁹² » ressemble à un corbillard, évoquant une image mortifère tandis que ce cheval blanc magique suggère une possible renaissance. Dans le christianisme, le cheval présente un double symbolisme : d'une part, il est considéré comme l'incarnation de l'orgueil et de la luxure (qui évoque Garnéro, ou mieux, « Chaude-Pisse »), d'autre part, les quatre chevaliers de l'Apocalypse (Jean 6, 1-8) sont représentés à cheval et le *Christus triumphator* monte un cheval blanc¹⁹³.

Arrivé devant le personnage de Cendrars, le cheval s'arrête immédiatement et « une voix » salue le « caporal » Cendrars¹⁹⁴. Ainsi, le personnage de Cendrars reconnaît Garnéro et les deux anciens camarades s'embrassent. Garnéro se présente

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 605.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 606.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 605.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 606.

¹⁸⁸ *Ibid.* Le cheval était important originalement pour le rite funéraire, représentant un « guide d'âme » vers l'au-delà. Cf. « cheval ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 128-129.

¹⁸⁹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 606.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Cf. *La Bible*, *op.cit.*, p. 348 ; « cheval ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 130.

¹⁹⁴ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 606.

comme un double de Cendrars puisqu'il a perdu sa jambe gauche à la guerre comme Cendrars son bras droit¹⁹⁵. Pourtant, l'apparition de Garnéro, qui premièrement présente des connotations irréelles, est rapidement désacralisée par la description réaliste et minutieuse que donne le compagnon de sa presque-mort : « [...] Garnéro me raconta sa résurrection cependant qu'à la porte le cheval blanc, *reprenant des proportions normales dans la lumière du grand jour, perdait toute poésie et laissait tomber lamentablement sa tête de bête sous-alimentée*¹⁹⁶ ». De fait, le cheval qui incarnait un symbole de renaissance perd toute sa magie et montre son aspect misérable. L'atmosphère magique et idéalisée s'estompe pour révéler le statut d'anti-héros du vétéran de guerre. Garnéro raconte alors avec une extrême lucidité l'état dans lequel il se trouvait lorsqu'il a été blessé :

*Je me vois comme si tout cela m'était arrivé hier. J'étais en train de faire rouler mon tonneau de bière [...] et je vous gueulais après quand ce bon Dieu d'obus m'a fait rentrer la voix dans la gorge. Cela m'a renversé. La bière me coulait de partout, mais surtout sur le visage, et je ne pouvais plus gueuler, ma voix rentrée m'étranglait. Je suffoquais. [...] Mais c'était tout de même marrant car j'entendais tout ce qui se passait autour de moi, les bruits de la bataille, les explosions, la fusillade, des hommes qui se rapprochaient et qui s'éloignaient et, quelque part derrière moi, un pauvre type qui appelait sa maman d'une voix geignarde et pleurnicheuse*¹⁹⁷.

On remarque une absence de distance dans le récit du soldat, car sa « presque mort » l'a tellement traumatisé que son souvenir le hante. En fait, cette description suit le schéma décrit par Sigmund Freud concernant la mémoire d'une personne traumatisée qui, premièrement, se souvient du traumatisme, puis le répète pour enfin essayer de le réélaborer¹⁹⁸. Garnéro raconte comment l'obus l'a frappé, lui faisant perdre la parole. Il commence alors à suffoquer et éprouve une énorme peur. Ce mutisme est allégorique, représentant d'une part le châtimement du péché de gourmandise, la bière l'empêchant de respirer, mais de l'autre il renverrait à l'impossibilité d'élaborer complètement le traumatisme de guerre. L'horreur de la guerre rend ses revenants

¹⁹⁵ L'amputation de la jambe gauche de Garnéro rappelle celle de Moravagine, le double par excellence du personnage de Cendrars. Voir Cendrars, Blaise. 1983. *Moravagine*. Paris : Grasset, p. 194. Garnéro devient encore plus explicitement un double du personnage de Cendrars, quand il nomme sa « jambe mécanique », la prothèse qu'on lui a donnée après l'amputation. Cendrars avait également reçu un bras mécanique à l'hôpital, mais il ne l'a pas utilisé car il lui faisait mal (« - C'est comme moi, tu vois, ma manche est vide. Je ne supporte pas d'appareil, mon moignon me fait mal »). Enfin, Garnéro avec une ironie amère, définit leurs blessures, affirmant : « c'est un joli cadeau qu'on nous a fait ». *Ibid.*, p. 609. Cf. *Ibid.*, p. 952 ; Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, *op.cit.*, p. 88.

¹⁹⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 606. Je souligne.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 606-607. Je souligne.

¹⁹⁸ Cf. Freud, Sigmund. 1914. « Erinnern, wiederholen und durcharbeiten ». Dans : *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*. Vol. II. No. 6, p. 485-491 ; Freud, Sigmund. 2007. *La technique psychanalytique*. Paris : PUF, p. 117-126.

muets, incapables de communiquer leurs expériences traumatiques.

Dans le récit, même si l'agonie du soldat est terrible, son esprit reste lucide. Garnéro se présente ici de nouveau comme un double du personnage de Cendrars. De fait, on trouve de nombreuses similitudes aux extrêmes souffrances racontées par Cendrars dans sa nouvelle *J'ai saigné* (1938)¹⁹⁹. Lors de son accident, Garnéro, tout comme le personnage de Cendrars, reste immobile mais entend la cacophonie des armes et des cris des hommes autour de lui²⁰⁰. Enfin, le soldat qui invoque sa mère est clairement une référence au soldat blessé qui partage la camionnette avec le personnage de Cendrars²⁰¹.

Pourtant, après que les soldats et le personnage de Cendrars aient déplacé et enterré Garnéro, ce dernier est soudainement frappé par un deuxième éclat d'obus qui lui emporte la jambe gauche²⁰². Paradoxalement cette amputation est bénéfique puisqu'elle lui permet de retrouver la parole tout comme chez Cendrars, qui, amputé de la main droite (main d'écriture, mais également main coupable) réussit à réacquérir une « parole de vie » avec l'écriture de la main gauche²⁰³. Or, il n'y a rien de divin dans cette résurrection de Garnéro, car ce sont les autres soldats ainsi que le personnage de Cendrars qui l'ont sauvé, et non Dieu²⁰⁴. Cela confirme que le renversement de l'intertexte de la Passion du Christ dénonce le salut de l'âme du soldat-Christ promis par la rhétorique de la Première Guerre mondiale²⁰⁵.

Enfin, ce qui ressort de la rencontre entre le personnage de Cendrars et Garnéro, c'est un sentiment de camaraderie et de partage d'une même souffrance qui les a marqués à vie par une terrible amputation, mais avec laquelle ils ont néanmoins continué à vivre : « Il me manquait un bras. Il lui manquait une jambe. *Nous souriions au souvenir* du lièvre... Non, ce n'était pas le bon temps ; mais le bon temps *c'est*

¹⁹⁹ Cf. mon chapitre sur 4.2.1 *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars et *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte : deux nouvelles de la blessure.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Cf. Cendrars, Blaise. « J'ai saigné », *op.cit.*, p. 259.

²⁰² Cf. Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 608. David Martens dans cet épisode souligne la valeur bénéfique de la boue. Bien que traditionnellement associée à des connotations négatives, la boue acquiert dans *La Main coupée* une valeur décisive, devenant l'élément même qui rend possible la résurrection de Garnéro. Cf. Martens, David. « *La main coupée* de Cendrars ou la Ritualisation d'un impossible deuil », *op.cit.*, p. 147.

²⁰³ Cf. Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 608. On retrouve de nouveau une référence à la conclusion de *J'ai saigné* (1938), où le personnage de Cendrars tout comme le blessé paralytique réacquiert la capacité de s'exprimer : le paralytique récupère la parole verbale tandis que le personnage de Cendrars regagne la parole écrite. Cf. mon chapitre 4.2.1 *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars et *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte : deux nouvelles de la blessure.

²⁰⁴ Cf. Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 608.

²⁰⁵ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

d'avoir vécu...²⁰⁶ ». Les deux soldats sont des anti-héros, mutilés mais ayant par chance échappé à la mort. La résurrection laïque de Garnéro se fait donc au nom de la vie ordinaire, marquée par les souvenirs du passé et par un présent misérable, comme nous le verrons dans la dernière partie du chapitre.

La troisième partie du chapitre commence par une citation de sainte Cécile : « J'ai pour amant un ange du ciel qui me couvre de ses ailes...²⁰⁷ ». La référence sacrée est également renversée ici puisque sainte Cécile incarne la virginité tandis que « Chaude-Pisse » (Garnéro) et sa compagne Lucie (qui était une prostituée) représentent le plaisir sexuel, c'est-à-dire le péché de luxure²⁰⁸. Cependant, si sainte Cécile représente l'amour véritable, Garnéro et Lucie en sont également des témoins (Garnéro répète à plusieurs reprises se référant à cette dernière : « je l'ai dans la peau²⁰⁹ »). Par ailleurs, le nom de Lucie peut également faire référence à sainte Lucie, représentant ainsi l'ange protecteur de Garnéro²¹⁰. Dans cette dernière partie, le personnage de Cendrars se rend chez Garnéro et Lucie pour le dîner. Garnéro est resté un bon cuisinier, mais Lucie a beaucoup changé depuis la dernière fois que Cendrars l'a vue. Elle est « usée, ridée, ravagée, chétive²¹¹ » à cause de la cocaïne, que le narrateur définit de manière blasphématoire comme « N.-D. de la Drogue²¹² ». Le couple vit dans une grande misère, mais malgré ces conditions lamentables Garnéro et Cendrars, en évoquant leurs souvenirs du front (soulignés par l'anaphore « Tu te souviens²¹³ »), parviennent à en rire : « – Ah, ah, ah !... – Ha, ha, ha !... Nous riions²¹⁴ ». Comment interpréter ce rire qui clôt le chapitre ? Il semblerait que l'inversion de la lettre « h » n'est pas fortuite. Le « Ah » peut signifier la douleur, la déception autant que l'élaboration du souvenir de la guerre. En revanche, le « Ha »

²⁰⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 608. Je souligne.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 609.

²⁰⁸ Cf. Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 66-67 ; Guyon, Laurence. « La figure du martyr dans *La Main coupée* », *art.cit.*, p. 59.

²⁰⁹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 609.

²¹⁰ Sainte Lucie joue un rôle très important dans les trois cantiques de la *Divine Comédie* de Dante. Dans le chant XXXII du *Paradis* le personnage de Dante, parvenu à la plénitude de son ascension, associe la figure de sainte Lucie à celle de sainte Anne, en la plaçant face à Adam, le géniteur de toute l'humanité. Ainsi, Marie, Béatrice et Lucie sont les trois femmes qui, par volonté divine, ont permis ce chemin de rédemption au personnage de Dante, mais parmi elles, sainte Lucie représente pour Dante le lien inéluctable (et donc le dépassement) entre l'expérience terrestre du péché et le chemin providentiel. Dante, Alighieri. *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 1660-1662. Pour approfondir cf. Cassell, Anthony K. 1991. « Santa Lucia as Patroness of Sight : Hagiography, Iconography, and Dante ». Dans : *Dante Studies*. No. 109, p. 71-88.

²¹¹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 611.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p. 612.

²¹⁴ *Ibid.*

connote le rire des deux soldats. Cette juxtaposition montre un rire ambivalent qui pourrait assumer une fonction thérapeutique, s'agissant d'un rire partagé entre deux anciens combattants, tous les deux blessés, qui laisse entrevoir la possibilité d'une renaissance après l'expérience traumatisante de la guerre. Cette renaissance est également possible grâce à l'écriture (je reviendrai sur cet aspect plus tard).

Dans le chapitre seize, le narrateur dresse le portrait du chevalier de Przybyszewski – un dandy aristocrate, pécheur vaniteux et luxurieux (*luxuria*) – surnommé « le monocolard²¹⁵ ». Il est comparé à l'écrivain Max Jacob (« Il ressemblait à Max Jacob. [...] Comme Max il portait monocle [...] »²¹⁶). Cette association n'est pas fortuite car Max Jacob est arrêté le 4 janvier 1944 par la Gestapo à cause de ses origines ashkénazes²¹⁷. Il est interné dans le camp de Drancy, où il meurt d'une fièvre très haute²¹⁸. Sa vie dédiée à Dieu (il s'est converti au catholicisme en 1915) et sa mort insensée s'inscrivent, à travers les écrits de ses contemporains dans le genre littéraire de la légende, ce qui témoigne d'une double figure de Max Jacob, celle de « l'âme d'un saint et d'un martyr²¹⁹ », dont le narrateur se sert également dans ce chapitre. Le chevalier de Przybyszewski n'est qu'un personnage-miroir qui incarne toutes les victimes des deux guerres mondiales :

Il y avait tout de même quelque chose de *factice* dans son comportement et quand je pense à lui, si je me remémore toutes les joyeuses histoires qu'il racontait avec un brio tel que l'on s'y laissait prendre et que nul sur le moment ne faisait l'observation que *ses histoires étaient farcies d'invraisemblances* et de *gros mensonges manifestes*, en tant qu'homme le Monocolard m'échappe. [...] Aujourd'hui j'ai du mal à dessiner ses traits, à *tracer son caractère véritable*. Je dois faire appel à *Max Jacob* pour évoquer sa ressemblance, à *Ségouana* pour préciser sa façon pourtant bien particulière de porter le monocle et à *Lang*, pour me rappeler que, comme ce dernier, il recevait un volumineux courrier [...] »²²⁰.

Ainsi, pour reconstruire le personnage du « Monocolard », il faut que le narrateur se souvienne des autres légionnaires sacrifiés en vain, leur rendant ainsi un hommage universel. Par ailleurs, ce personnage déclenche aussi un discours métalittéraire qui prête à réfléchir à l'écriture et aux catégories du vrai et de la fiction. Le caractère « factice », d'« escroc²²¹ » et de menteur du Chevalier se réfère à la nature de *La Main coupée*, qui ne peut pas être considérée comme une véritable « chronique », puisque

²¹⁵ *Ibid.*, p. 699.

²¹⁶ *Ibid.* Max Jacob était notamment un ami de longue date de Blaise Cendrars. Cf. Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars, op.cit.*, p. 238.

²¹⁷ Andreu, Pierre. 1982. *Vie et mort de Max Jacob*. Paris : La table ronde, p. 286.

²¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 296 ; Sustrac, Patricia. 2009. « La mort de Max Jacob : réalité et représentations ». Dans : *Les Cahiers Max Jacob. Max Jacob face à l'histoire. Esthétique, idéologie et politique. Actes de la journée d'étude du 6 février 2009 à l'université d'Orléans*. No. 9, p. 103-118.

²¹⁹ Sustrac, Patricia, *art.cit.*, p. 110.

²²⁰ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 703. Je souligne.

²²¹ *Ibid.*, p. 704.

l'histoire de la guerre est mêlée à la fiction, celle-ci étant avant tout une œuvre littéraire qui se caractérise par une recherche esthétique et stylistique. En effet, dans ce chapitre émerge la conviction que l'écriture doit premièrement séduire et fasciner le lecteur (« la séduction » ; « chantage sentimental » ; « il m'a séduit » ; « il nous a tous possédés »), afin que le lecteur puisse retenir le message antimilitariste et croire aux atrocités de la guerre (« j'ai fini par le croire »)²²². Ce discours métalittéraire souligne ainsi que le témoignage, pour interpeller le lecteur, nécessite le recours à un langage symbolique, devenant alors un témoignage littéraire²²³.

Enfin, après avoir analysé les portraits des martyrs-démons, il faut se consacrer au vingtième chapitre intitulé « Le Lys rouge », qu'il faudrait intégrer aux portraits, comme l'a déjà affirmé Giselle Bienne²²⁴ car ce chapitre, évoquant l'amputation de la main droite de l'écrivain, renvoie au titre de l'œuvre et englobe de manière universelle la douleur de tous les soldats-victimes de la guerre²²⁵. Le narrateur-personnage ne raconte pas sa blessure de manière réaliste mais adopte une description allégorique de la violence subie²²⁶. Le bras amputé est désigné par l'oxymore « lys rouge » qui reflète emblématiquement le couple antinomique mort-résurrection²²⁷. De fait, le lys blanc symbolise traditionnellement la pureté, la virginité ainsi que l'Annonciation de la naissance de Jésus-Christ²²⁸. Dans ce cas, la couleur rouge du lys suggère le sang de

²²² *Ibid.*

²²³ Cf. mon chapitre 2.1 Témoigner de la violence de la machine de guerre.

²²⁴ Bienne, Giselle. 2008. « Cendrars, *La Main coupée*, le grand livre ». Dans : *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques*, *op.cit.*, p. 108.

²²⁵ Comme l'a déjà remarqué Yvette Bozon-Scalzitti, à partir du chapitre quatorze « Dieu est absent », l'amputation de la main de Cendrars est préfigurée à plusieurs reprises dans le livre. Par exemple au chapitre XV « Faire un prisonnier », un Allemand, que l'on peut considérer ici comme un « Judas », mord la main droite de Cendrars. Cf. Cendrars, Blaise. « *La Main coupée* », *op.cit.*, p. 699 ; Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 181-182.

²²⁶ Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 208.

²²⁷ Par ailleurs, il convient de préciser que « Le lys rouge » de *La Main coupée* renvoie à de multiples intertextes. Tout d'abord, *Le Lys rouge* (1894) est un roman d'Anatole France dans lequel un personnage cite un poème évoquant l'Ange de l'Annonciation apportant à Marie un lys rouge, présageant les souffrances de la Passion du Christ et de sa mère. Cf. Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 182 ; Huet-Brichard, Marie-Catherine. 2001. « *La main coupée* où l'écriture contre l'absurdité ». Dans : *L'expérience des limites dans les récits de guerre* (1914-1945). Genève : Éditions Slatkine, p. 90. Huet-Brichard ajoute à juste titre que le lys rouge cendrarsien peut se référer aussi aux deux poèmes de Charles Baudelaire *La fontaine de sang* et *Voyage à Cythère*, insérés dans *Les Fleurs du mal* (1857), dont le premier souligne la souffrance humaine et le deuxième dénonce les maux de l'humanité. *Ibid.*, p. 90. En ce qui concerne le motif de la « main coupée », dans la littérature médiévale on trouve déjà un nombre impressionnant de mains tranchées. Pour approfondir voir Ueltschi, Karin, *op.cit.* Par ailleurs, le symbolisme de la main coupée a aussi hanté tout le XIX^e siècle. Des auteurs comme Nerval, Maupassant, Théophile Gautier, Paul Verlaine, Edgar Allan Poe, Conan Doyle et Schwob l'ont représentée. Pour approfondir voir Hillen, Sabine Madeleine. 1994. « *La main coupée...ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob* ». Dans : *Revue Romane*. Vol. 1. No. 29, p. 71-81. Enfin, *La Main coupée* est le titre du dixième tome de *Fantômas*. Cf. Souvestre, Pierre ; Allain, Marcel. 1911. *Fantômas-La main coupée*. Paris : Fayard.

²²⁸ « lis ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 368.

la blessure ainsi que celui du meurtre, faisant allusion à la perte de l'innocence physique et morale du personnage de Cendrars. Le lys présente aussi une connotation sexuelle, puisque dans la mythologie gréco-romaine, Vénus aurait donné à la forme d'un phallus d'âne²²⁹. La violence est de nouveau associée à la luxure. La blessure évoque ainsi plusieurs images telles qu'une « castration », une « punition », une « Crucifixion » ainsi qu'une « Annonciation sanglante »²³⁰.

L'apparition de la main coupée a lieu au secteur de Tilloloy, qui perd toutes caractéristiques d'un champ de bataille puisqu'il se transforme en un *locus amoenus*, où le temps est suspendu et les soldats vivent loin de la civilisation (« robinsonnade²³¹ »). Il s'agit d'un lieu-refuge (« des huttes de feuillage » ; « l'herbe haute » ; « les tentes ») protégeant les soldats de la violence de la guerre (« cachait nos barbelés »), qui jouissent ainsi de la paix éternelle de ce paradis terrestre²³². L'évocation paradoxale de cette nature idyllique, si différente du paysage de la tranchée, mettrait en lumière une compensation de l'atrocité de la guerre²³³.

Or, ce calme illusoire est soudainement interrompu. Tandis que les soldats sont en train d'attendre la soupe, une main tombe du ciel comme un membre divin et surnaturel, animé par une vitalité propre, se déplaçant tout seul. Le premier à remarquer la main est l'« idiot [...] Faval²³⁴ ». Elisabetta Carta avance qu'on retrouve dans cette scène un ancien topos de la tradition chrétienne qui identifie dans « l'idiot » un visionnaire qui signale au reste du monde une vérité surnaturelle pleine de sens²³⁵. Ainsi, Faval est l'unique soldat à être profondément choqué par la vision de ce membre surnaturel et a une espèce de crise mystique (« Seul Faval sanglotait dans l'herbe chaude, secoué de spasmes²³⁶ »). Les soldats regardent stupéfiés l'apparition :

[...] un lys rouge, un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante fouillait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre. D'instinct nous levâmes la tête, inspectant le ciel pour y chercher un aéroplane. Nous ne comprenions pas. Le ciel était vide. D'où venait cette main coupée ? Il n'y avait pas eu un coup de canon de la matinée. [...] À qui était cette main, ce bras droit, ce sang qui coulait comme la sève ? [...] Des mouches bleues vinrent se poser sur cette main²³⁷.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Cf. Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 182 ; Briolet, Daniel. 1995. « L'imaginaire de l'honneur dans *La Main coupée* ». Dans : Blaise Cendrars et la guerre, *op.cit.*, p. 82.

²³¹ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 785.

²³² *Ibid.* Cf. Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 173.

²³³ Voir Leed, Eric Jay, *op.cit.*, p. 121-123.

²³⁴ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 785.

²³⁵ Carta, Elisabetta, *op.cit.*, p. 152.

²³⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 786. Cf. Carta, Elisabetta, *op.cit.*, p. 153.

²³⁷ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 785-786.

La représentation de cette main surnaturelle et animée est inspirée de la nouvelle de Gérard de Nerval intitulée *La Main enchantée* (1832)²³⁸. On y retrouve « une main possédée » qui tombe « sanglante au milieu de la foule », bougeant « comme un crabe, aux aspérités et aux fentes de la muraille »²³⁹. Comme le lys rouge cendrarsien, la main de Nerval est également animée d'une vie propre²⁴⁰. Pourtant, comme l'a déjà souligné Elisabetta Carta, l'analogie principale entre les deux mains réside dans la culpabilité d'un meurtre²⁴¹. Tandis qu'Eustache, le protagoniste de la nouvelle de Nerval, a involontairement commis un meurtre, le personnage de Cendrars s'est taché la main droite, en tuant un Allemand à la guerre, comme on le lit pour la première fois dans le récit *J'ai tué* (1918)²⁴².

Les soldats regardent le ciel pour comprendre d'où est tombé ce membre surnaturel, mais le ciel est vide, soulignant l'absence de Dieu à la guerre. C'est ainsi qu'au lieu du bras du Crucifié, nous trouvons celui de Dionysos démembré par les Titans, comme l'a justement analysé Guyon²⁴³. Dionysos renvoie à une vision cyclique de la violence et de la souffrance²⁴⁴. De fait, suivant le principe de l'Éternel Retour de Nietzsche, on assiste à une incarnation perpétuelle de la vie et de la souffrance humaine dans ce bras amputé encore vivant, qui cherche à « prendre racine » dans la terre et d'où le sang coule « comme la sève »²⁴⁵. Par ailleurs, les mouches qui se posent sur la « main-excrément » évoquent aussi ce recyclage éternel. Enfin, ce bras, n'appartenant à personne, acquière une valeur universelle, représentant pour le personnage de Cendrars et ses compagnons d'escouade « l'idole sanglante et barbare à laquelle ils ont sacrifié et risquent d'être sacrifiés – non pas seulement l'allégorie d'une guerre absurde, [...] mais l'image de la violence que chacun porte en soi et vénère [...] »²⁴⁶.

²³⁸ Cf. Carta, Elisabetta, *op.cit.* p. 155.

²³⁹ Nerval, Gérard de. 1920. *La Main enchantée : histoire macaronique de Gérard de Nerval*. Paris : L. Pichon, p. 88.

²⁴⁰ Carta, Elisabetta, *op.cit.* p. 155.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Cf. mon chapitre 4.1.1 *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars ou le meurtre fondateur.

²⁴³ Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 173.

²⁴⁴ Cf. « Dionysos ». Dans : *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, p. 197-198.

²⁴⁵ Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, *op.cit.*, p. 173.

²⁴⁶ Huet-Brichard, Marie-Catherine. « La main coupée où l'écriture contre l'absurdité », *art.cit.*, p. 91. À ce propos, Karin Ueltschi remarque que « la main coupée possède une forte valeur sacrificielle immédiatement lisible » dans des textes comme *La Menkine* et *Das Mädchen ohne Hände*. Elle avance que dans la mythologie germanique et celtique un membre coupé peut être exigé comme une clef, en vue d'accéder à l'Autre Monde, étant la mutilation une pratique très ancienne dans le rite funéraire. La chercheuse montre que cette thématique est déclinée de multiples manières dans la littérature : on la retrouve par exemple dans *Les sept corbeaux* (*Die sieben Raben*, variante des contes des enfants cygnes) des Frères Grimm. Voir Ueltschi, Karin, *op.cit.*, p. 46-47. Il s'agit également d'une des punitions médiévales pour le vol. Pour approfondir voir Toureille, Valérie. 2012. « Les rituels d'exécution et la

Ce chapitre résume les péchés capitaux des soldats-démons de ce livre. Ce sont en particulier la violence, la luxure et la gourmandise qui s'explicitent dans le lien « entre violence et sexualité, entre meurtre et plaisir²⁴⁷ ». Cela devient clair dans le final de ce chapitre lorsque le cuisinier apporte la soupe, où à travers l'allitération de la lettre « s » des mots « sang », « sève », « soupe » et « salaud » une cène autour d'un festin sanglant est suggérée²⁴⁸. Mais celle-ci n'aura pas lieu, car les hommes se dispersent, en descendant dans leurs abris sous terre, présageant ainsi leur mort ou leur mutilation imminente à la fois physique, mais également morale, puisqu'ils renoncent à leur violence innée²⁴⁹. Ils récusent alors le « meurtre fondateur » qui déclenche une violence cyclique, comme le soutient Girard²⁵⁰. Ce festin fait également allusion au festin de Balthazar (Les livres prophétiques, Daniel, 5, 4-6), où « une main humaine appar[âit], à proximité du porte-lampes. Elle écri[t] quelque chose sur la paroi blanchie à la chaux du palais royal²⁵¹ ». Cet intertexte biblique annonce la possibilité d'une résurrection à travers l'écriture. De fait, ce lys évoque une renaissance poétique, rappelant le « [...] doux lys d'argent, la fleur du poète²⁵² » que Cendrars avait déjà mentionné dans son célèbre poème *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913)²⁵³. La renaissance est aussi suggérée par la saison du printemps, durant laquelle ce bras amputé apparaît : « Le ciel était tendre. Le soleil, doux. L'herbe printanière, pleine d'abeilles et de papillons. [...] Il faisait beau. Le plus beau jour de l'année²⁵⁴ ». En outre, la vision du ciel se montre emblématique, car elle fait écho au poème *Orion* (1924) de Blaise Cendrars, où le je lyrique, pour renaître comme poète de la main gauche, a dû exiler sa main coupée, c'est-à-dire sa main coupable, dans la constellation d'Orion :

C'est mon étoile
Elle a la forme d'une *main*
C'est ma *main* montée au ciel
[...]
Aujourd'hui je l'ai au-dessus de ma tête
Le grand mât perce la *paume* de cette *main* qui doit *souffrir*

répression du vol au Moyen Âge ». Dans : Faggion, Lucien ; Verdon, Laure (éds.). *Rite, justice et pouvoirs*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, p. 51-65.

²⁴⁷ Huet-Brichard, Marie-Catherine, *art.cit.*, p. 91.

²⁴⁸ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 786. Cf. Huet-Brichard, Marie-Catherine, *art.cit.*, p. 92.

²⁴⁹ Cf. Huet-Brichard, Marie-Catherine, *art.cit.*, p. 91-92.

²⁵⁰ Cf. mon chapitre 2.2.1 La notion de sacrifice dans la propagande française et italienne durant la Première Guerre mondiale.

²⁵¹ *La Bible*, *op.cit.*, p. 1107. Bernard, Jacqueline. « Les clairons du Bat'd'Af », dans les marais de la Somme », *art.cit.*, p. 175.

²⁵² Cendrars, Blaise. *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, *op.cit.*, p. 50.

²⁵³ Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 211.

²⁵⁴ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 786.

Comme *ma main coupée* me fait *souffrir percée* qu'elle
est par un *dard continuel*²⁵⁵.

Néanmoins, cette renaissance donnée par l'élévation de la main au ciel se fait sous le signe d'un corps souffrant, comme le montre la répétition des verbes « souffrir » et le verbe « percer ». L'image du « dard » qui perfore la main perpétuellement comme en lui laissant des stigmates, symbolise que l'écriture est également une « Passion douloureusement satanique²⁵⁶ ». Ainsi, ce serait dans cet épisode « que convergent tous les combats menés sur le plan de l'écriture pour exorciser l'horreur éprouvée en faisant la guerre [...]»²⁵⁷. L'écriture assume donc une fonction thérapeutique pour l'écrivain. Or, ce lys poétique boucle le cercle des portraits des soldats-martyrs, se référant à travers « l'anagramme partielle du nom flamand de la Lys, la Leie (v)²⁵⁸ » au nom du premier personnage rencontré dans *La Main coupée* : le soldat Veil²⁵⁹. Ainsi, cette cyclicité souligne de nouveau la fonction mémorielle de l'écriture qui immortalise les morts et exhorte à leur souvenir.

Cependant, la renaissance est de nouveau marquée par la douleur. Dans les cinq derniers chapitres du livre, l'éternelle souffrance humaine devient de plus en plus présente, ne permettant pas de garder espoir. La chanson intitulée « Il était un pauvre homme...²⁶⁰ », entonnée par le personnage de Cendrars « d'un ton *lugubre*, avec une voix de *pope* et sur un rythme de *messe basse*²⁶¹ », met en exergue la misère de la vie humaine par la répétition de l'adjectif « pauvre » ainsi que par l'adverbe « pauvrement »²⁶². D'ailleurs, le martyr-démon suisse « Bouffe-tout », un « foutu ivrogne²⁶³ » qui incarne emblématiquement le péché de gourmandise (« car sa soif était inextinguible²⁶⁴ » ; « il se livrait à ses honteuses extravagances masticatoires pour obtenir du pinard²⁶⁵ ») est pris par « un cafard²⁶⁶ » extrême qui le pousse à se suicider d'un haut parapet, d'où les soldats l'entendent chanter une chanson avec une voix affligée : « Je vois en rêve / Ma bonne mère / Préparer le / Frugal repas ; / Mais au

²⁵⁵ Cendrars, Blaise. *Du monde entier au cœur du monde*, *op.cit.*, p. 214. Cf. Leroy, Claude. *La main de Cendrars*, *op.cit.*, p. 209. Je souligne.

²⁵⁶ Bozon-Scalzitti, Yvette, *op.cit.*, p. 9.

²⁵⁷ Briolet, Daniel. « L'imaginaire de l'honneur dans *La Main coupée* », *art.cit.*, p. 83.

²⁵⁸ Bernard, Jacqueline. « Les clairons du Bat'd'Af », dans les marais de la Somme », *art.cit.*, p. 176.

²⁵⁹ Cf. *Ibid.*

²⁶⁰ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 796.

²⁶¹ *Ibid.* Je souligne.

²⁶² *Ibid.*, p. 797.

²⁶³ *Ibid.*, p. 798.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

souper / De la famille / Quelqu'un n'y manquera-t-il pas ?²⁶⁷ ». La dernière invocation à la mère est emblématique, puisque le soldat prononce avant de mourir son adieu à la mère qui lui a donné la vie, mais il évoque aussi la Terre-mère à laquelle il sera à jamais réuni. L'image de la mère est reprise dans le chapitre suivant, intitulé « Maman ! Maman ! », où le narrateur réfléchit sur les guerres de la première moitié du XX^e siècle²⁶⁸. Il dénonce le pouvoir de la propagande de guerre critiquant premièrement la collaboration des Français avec les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. La voix de Ferdonnet « le traître de Stuttgart » que les Français écoutaient à la radio est désignée en tant que « poison » qui a paralysé et narcotisé la France pendant « la drôle de guerre »²⁶⁹. Par la suite, il mentionne la Guerre d'Espagne, remémorant « un ami, qui *a perdu les deux jambes* à Madrid en 1937 [...] resté une nuit entière accroché dans les [...] barbelés de la Cité Universitaire [auprès] d'une machine parlante qui [...] n'avait cessé [...] de dégoiser *des slogans de propagande* [...] »²⁷⁰. Enfin, il revient à la Première Guerre mondiale et aux pauvres soldats qui, mourant au front, criaient d'une voix déchirante : « – Maman ! maman !... »²⁷¹. Ainsi, ces événements traumatisants évoquent l'idée pessimiste de Schopenhauer selon laquelle l'homme est éternellement destiné à souffrir²⁷². De fait, il vaudrait peut-être mieux que l'homme ne naisse pas, car l'existence serait toujours marquée par la souffrance :

... La mort... La naissance... À quoi bon !...
 « Que ne suis-je mort dès la matrice ! Que ne suis-je expiré aussitôt que je suis sorti du ventre de ma mère ! »
 « Pourquoi m'a-t-on reçu sur les genoux ? Et pourquoi m'a-t-on présenté des mamelles ?... » (Job, III, 11, 12)²⁷³.

La figure biblique de Job évoque les douleurs de son châtement, mais est privée de la rédemption divine. Job devient le symbole de la douleur injuste et renvoie à la pensée schopenhauerienne selon laquelle l'homme est condamné à souffrir dès sa naissance²⁷⁴. De cet intertexte émerge également une vision misogyne de la mère et de la femme (« ventre de ma mère » ; « mamelles »), puisqu'elle est considérée à l'origine

²⁶⁷ Cf. *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 799.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 800. Cf. mon chapitre 4.2.1 *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars et *Giugno malato* (1937) de Curzio Malaparte : deux nouvelles de la blessure.

²⁷² Cf. Schopenhauer, Arthur. « Die Welt als Wille und Vorstellung », *op.cit.*, p. 365, 376, 391, 413, 437.

²⁷³ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 801. Cendrars avait déjà fait allusion au livre de Job dans le poème *Le ventre de ma mère* (1918), où le je lyrique, sous la forme d'un fœtus, s' imagine dans le ventre de sa mère, exclamant : « Si j'avais pu ouvrir la bouche / Je t'aurais mordu / Si j'avais pu déjà parler / J'aurais dit : / *Merde, je ne veux pas vivre* ». Cendrars, Blaise. *Du monde entier au cœur du monde*, *op.cit.*, p. 310. Je souligne.

²⁷⁴ Cf. Schopenhauer, Arthur. « Die Welt als Wille und Vorstellung », *op.cit.*, p. 365, 376, 391, 413, 437.

de la souffrance de l'homme. Le personnage biblique de Job critique également la violence divine. Comme l'a expliqué le philosophe Slavoj Žižek, Job illustre comment la violence est légitimée par la loi divine²⁷⁵. À travers cette figure biblique, le narrateur dénonce ainsi la légitimation de la Première Guerre mondiale par la propagande religieuse.

Le dernier chapitre de *La Main coupée* est encore une fois ambivalent. Il semble annoncer une lueur d'espoir, puisque le personnage de Cendrars, matricule 1529, obtient enfin sa première permission : « On distribuait enfin les permissions, [...] Je m'avançai. C'était moi le 1529. J'avais de la veine. J'étais sorti le premier et ma perme était bonne pour un 14 juillet, un 14 juillet à Paris²⁷⁶ ». Ainsi, la boucle du cercle se referme, car dans le premier chapitre de l'œuvre, les soldats, affamés de liberté, attendaient avec impatience les permissions²⁷⁷.

Par ailleurs, le personnage de Cendrars l'obtient à une date symbolique pour la mémoire collective française : le 14 juillet qui fête l'unité nationale autour de la prise de la Bastille et qui célèbre la liberté du peuple français, marquée par l'abolition des privilèges et par la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, texte fondateur d'une société nouvelle²⁷⁸. Or, la Révolution française est également une période historique, où la violence a été justifiée au nom de la liberté²⁷⁹. Cela permet d'établir un lien entre la Révolution française et le premier conflit mondial, car la légitimation de la violence par l'État ainsi que sa répétition cyclique dans l'Histoire sont un fil rouge du livre. Cette vision se rapproche de la critique contre la violence du droit de Walter Benjamin, qu'on retrouve dans son article « Zur Kritik der Gewalt », écrit en 1921, soit quelques années seulement après la fin de la Première Guerre mondiale²⁸⁰. Dans cet article, Benjamin cite notamment la base idéologique du terrorisme dans la Révolution française comme un exemple de droit naturel²⁸¹. Le droit naturel vise à

²⁷⁵ Cf. Žižek, Slavoj. 2009. *Violence. Six sideways reflections*. London : Profile Books, p. 152.

²⁷⁶ Cendrars, Blaise. « La Main coupée », *op.cit.*, p. 801.

²⁷⁷ Cf. Bienne, Giselle, *art.cit.*, p. 103. Dans la lettre du 26 mai 1946 de Cendrars à Lévesque, on peut lire : « J'ai relu *La Main coupée* de bout en bout et j'en suis content puisque ce livre boucle la boucle et se termine comme il commence. À la rigueur on pourrait le lire à rebours. Cela ne changerait rien à rien. C'est fort ! Ma main amie Blaise ». Cendrars, Blaise ; Lévesque, Jacques-Henry, *op.cit.*, p. 445-446.

²⁷⁸ Villeboeuf, André. 1924. *La prise de la Bastille*. Paris : Éditions du « Crapouillot ».

²⁷⁹ Pour approfondir Cf. Wahnich, Sophie. 2009. « Peuple et violence dans l'histoire de la Révolution française ». Dans : *Lignes*. Vol. 29. No. 2, p. 178-187 ; Walton, Charles. 2014. *La liberté d'expression en Révolution*. Odin, Jacqueline (trad.). Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Martin, Jean-Clément. 2019. « Révolution française et « violence totale » ». Dans : *Revue d'histoire moderne & contemporaine*. Vol. 66. No. 1, p. 108-114.

²⁸⁰ Voir Benjamin, Walter. 1999 [1921]. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, p. 29-63.

²⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 30.

justifier les moyens par la justice des fins tandis que le droit positif garantit la justice des fins par la légitimité des moyens²⁸². Benjamin critique notamment la violence militaire au service « des fins de l'État²⁸³ ». Dans ce cas, les soldats ne sont pas seulement autorisés à utiliser la violence, mais ils y sont obligés afin de respecter les objectifs de l'État²⁸⁴. C'est pour cela qu'afin de critiquer la violence guerrière, il faut élargir la dénonciation à l'ordre juridique en général. Ainsi, selon Benjamin la violence du droit est toujours « latente », car le droit se fonde sur celle-ci et se conserve par elle²⁸⁵.

Or, cette réflexion sur le danger de la légitimation de la violence constitue également un avertissement pour les nouvelles générations afin de les inciter au changement et à l'inauguration d'une société meilleure. En ce sens, *La Main coupée*, dont les personnages principaux sont la violence, la mort et la douleur, se dresse également comme « un manifeste de paix, un livre de vie²⁸⁶ ». Ainsi, le sacrifice insensé des soldats – si emblématiquement peint dans ces portraits ambivalents de martyrs-démons que j'ai analysés – cherche d'une part à dénoncer la légitimation de la violence qui a causé tant de mal, mais de l'autre, à travers ce témoignage littéraire, invite les lecteurs à se souvenir des événements de l'Histoire et de la micro-histoire de ses victimes dans l'espoir d'éviter de les perpétuer.

Pour conclure, mon analyse de *La Main coupée* a révélé trois aspects fondamentaux : le rôle du renversement du martyrologe ainsi que des autres intertextes ou figures bibliques, la fonction du recours aux sept péchés capitaux et à l'*Enfer* de Dante, et l'éthique de ce témoignage littéraire.

L'étude des portraits des martyrs-démons ont démontré que la laïcisation de deux modèles sacrés du martyrologe et de l'*Enfer* de Dante vise à dénoncer l'extrême violence de la guerre, exposant ses conséquences sur le corps et la psyché des soldats. Ainsi se déploie une critique de la rhétorique chrétienne employée dans la propagande de la Première Guerre mondiale pour légitimer la violence et présenter le « sacrifice sacré » des soldats comme nécessaire. Par la reprise de la loi du *contrappasso* de l'*Enfer* de Dante et de sa logique crime-châtiment, chaque soldat présente un ou plusieurs péchés capitaux et sa mort apparaît comme une punition par analogie de ces

²⁸² Cf. *Ibid.*, p. 31.

²⁸³ *Ibid.*, p. 40. Ma traduction.

²⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 40-41.

²⁸⁵ Cf. *Ibid.*, p. 46.

²⁸⁶ Flückiger, Jean-Carlo. 2002. « Cendrars, Chopin et le vacarme de la guerre ». Dans : *Quarto*. Berne : Slatkine, p. 70.

péchés. Ces morts sont rapportées avec une ironie grinçante par le narrateur, de manière à mettre en évidence l'absurdité d'un conflit qui a institutionnalisé le meurtre et conféré aux hommes le statut de meurtriers légitimes.

Les péchés capitaux les plus récurrents sont la violence, la gourmandise et la luxure. La violence et la luxure ouvrent une réflexion sur le lien entre meurtre et plaisir, révélant ainsi la dimension profondément perverse du conflit. Quant à la gourmandise, elle se manifeste non seulement à travers la représentation grotesque de soldats qui mangent et boivent continuellement, mais également sous la forme d'une faim symbolique et métaphorique : les combattants se trouvent en réalité affamés d'amour, de parole et de liberté.

Il s'avère également que le rire joue un rôle important dans cette œuvre, assumant trois fonctions principales : une fonction de dénonciation de la guerre, une fonction sociale et une fonction thérapeutique permettant de soulager momentanément la douleur des soldats.

Par ailleurs, les références à la philosophie de Schopenhauer et à la notion de l'Éternel Retour de Nietzsche, ainsi que l'évocation de la figure biblique de Job, soulignent la répétition perpétuelle de la souffrance humaine. Le personnage biblique de Job critique également la justification et la sacralisation de la violence par la rhétorique religieuse utilisée dans la propagande du premier conflit mondial.

Enfin, dans cette œuvre l'écriture assume une fonction mémorielle et sociale, devenant un acte funéraire narrativisé en hommage aux victimes de la Première Guerre mondiale ainsi que des autres guerres de la première moitié du XX^e siècle. Ce témoignage littéraire, caractérisé par une recherche esthétique remarquable, dénonce ainsi toute forme de violence, prônant une éthique de la paix.

6. Conclusion

6.1 Comment écrire la Première Guerre mondiale ?

Ce chapitre révèle deux dimensions de l'écriture sur la Première Guerre mondiale : le témoignage et le sacrifice. Le premier aspect, traité dans le sous-chapitre 2.1, montre comment l'expérience de ce conflit a incité les anciens combattants à témoigner de la violence extrême qu'ils ont endurée. Les théories de Leed (1979), Gibelli (1991) et Scarsella (2023) illustrent que l'identité des soldats a été profondément transformée pendant la guerre et exposent comment cette expérience traumatisante peut être décrite. L'étude de la littérature de la Première Guerre mondiale suscite un débat critique intense concernant le genre testimonial et son opposition à la fiction littéraire. La définition de « témoignage littéraire » (Riffaterre, 2002) démontre que l'esthétique littéraire enrichit la narration historique en y intégrant une dimension mémorielle et pédagogique (Ricoeur, 1983, 1995, 2000). De plus, les études sur la transcription littéraire des événements traumatiques (Scarry, 1985 ; Caruth, 1996 ; Violi, 2014) soulignent que l'écriture fictionnelle joue un rôle thérapeutique, initiant le processus de réélaboration des traumatismes, ou *working-through* (Violi, 2014). Cette écriture, symbolique et métaphorique (Cléro, 2003 ; Mucci, 2008), est chargée de pathos et engage activement le lecteur contre la guerre, mettant ainsi en lumière la portée éthique du témoignage littéraire. Cette valeur est également accentuée par l'évocation du sentiment d'« abjection » (Kristeva, 1980), présent dans les œuvres des auteurs étudiés, qui provoque un profond écœurement chez le lecteur face à la violence de la guerre. Enfin, la thèse de Jochen Mecke de l'« éthique de l'esthétique » (2021) dévoile comment divers procédés rhétoriques et stylistiques (tels que l'utilisation du sujet collectif « on » ou « nous », les énumérations, le mode itératif, les figures de sonorité, la dissolution de l'action et la non-linéarité, la parataxe, ou les formes du comique) construisent une rhétorique antihéroïque, antipatriotique et antimilitariste. Ainsi, le témoignage littéraire vise à dénoncer l'atrocité et l'absurdité de la guerre, devenant un avertissement pour les nouvelles générations et une exhortation à la paix. Le sous-chapitre 2.2.1 explique que la propagande française et italienne de la Première Guerre mondiale a sacralisé et mythifié l'expérience de la guerre. En utilisant une rhétorique religieuse, cette propagande a légitimé et justifié le conflit, présentant le sacrifice des soldats comme un acte patriotique et religieux. Les soldats étaient transformés en martyrs et en saints, et leur mort était perçue comme noble et sacrée, accomplie pour

une cause juste et divine. Cette vision mystique de l'héroïsme et du sacrifice combinait les concepts de martyr sacré, de sainteté de la guerre défensive et de devoir de sacrifice, offrant ainsi une image de la mort des soldats comme une « belle mort » et une « résurrection » de leur âme. Le sous-chapitre 2.2.2 analyse des textes littéraires français et italiens qui critiquent les notions de guerre « sainte » et de « sacrifice sacré » des soldats. Ces œuvres, à l'image de celles de Cendrars et Malaparte, déconstruisent la propagande de la Première Guerre mondiale en problématisant la justification de la guerre et en subvertissant le symbolisme sacré. Elles dépeignent les soldats comme des anti-héros et montrent la brutalité du conflit sans aucune glorification. Cette écriture de résistance cherche à mettre en cause la guerre, tout en constituant une mise en garde contre les violences à venir. Le sous-chapitre 2.2.3 recourt aux théories de René Girard pour illustrer le lien entre la violence, le sacré et le sacrifice. En se référant à ses études telles que *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), *La violence et le sacré* (1972), *Le bouc émissaire* (1982) et *Achever Clausewitz* (2007), la théorie mimétique, le rôle du sacré et du sacrifice comme justificateurs de la violence, ainsi que la notion de « bouc émissaire » sont exposés. Ces concepts se révèlent cruciaux pour saisir la propagande de la Première Guerre mondiale et l'intertextualité mythique et biblique dans les fictions de guerre de Cendrars et Malaparte. Girard explique que les mythes et les récits bibliques représentent des victimes innocentes persécutées par la collectivité. Cette perspective permet d'étudier la représentation des victimes dans les œuvres analysées, en soulignant leur fonction symbolique et leur impact sur la perception de la violence et la rhétorique religieuse dans la propagande. Cette approche critique remet en question les justifications morales et religieuses de la Première Guerre mondiale, mettant en évidence les mécanismes de manipulation de la propagande. L'étude sur le sacrifice développe ainsi la thèse selon laquelle l'intertextualité dans les œuvres des deux écrivains analysés remplit une fonction éthique visant à critiquer à la fois le contexte socio-historique et, plus généralement, la guerre.

6.2 Blaise Cendrars et Curzio Malaparte

Ce chapitre illustre l'expérience de la Première Guerre mondiale de Blaise Cendrars et de Kurt Erich Suckert et dévoile leur amitié à travers leurs lettres, dédicaces et intertextes, en se référant également aux résultats des recherches menées dans les archives des deux auteurs. L'étude de leur parcours de combattants volontaires dans ce conflit a révélé des similitudes et des différences. Tous deux se sont engagés en tant qu'étrangers et étaient d'origine alémanique. Malgré ces origines, ils ont tous deux décidé de lutter contre l'Allemagne. La durée de leur engagement est toutefois bien différente : Cendrars est témoin des deux premières années de guerre, 1914 et 1915, tandis que Suckert participe à la guerre de 1915 à 1918. Blaise Cendrars a vécu la guerre dans trois régions de France : la Somme de décembre 1914 à juillet 1915, les Vosges du 18 juillet au 15 septembre 1915, puis la Champagne Pouilleuse, où il est grièvement blessé le 28 septembre 1915¹. Suckert, au contraire, lorsque l'Italie est encore neutre, part pour Avignon pour se battre aux côtés de la France à l'automne 1914, puis s'engage de février à mars 1915 sans pourtant combattre dans l'Argonne². Lorsque l'Italie entre en guerre en mai 1915, Suckert combat dans différents secteurs des Alpes Carniques jusqu'en avril 1918. Il est alors envoyé en France pour venir en aide aux soldats français au sud-ouest de Reims, entre le bois des Éclisses et la montagne de Bligny. Le 16 juillet 1918, lors de la bataille de Bligny, il est touché par l'ypérite lancée par les Allemands. À cet égard, une attention particulière a été portée sur les conséquences des blessures et sur les séjours dans les hôpitaux des deux écrivains. Ces blessures les affectent profondément. Cendrars perd sa main d'écriture. Cette mutilation est à la fois physique et symbolique, marquant le début d'une nouvelle phase d'écriture pour l'écrivain qui doit apprendre à écrire de la main gauche. Cette blessure est évoquée dans plusieurs œuvres de l'auteur, la plus célèbre étant *La Main coupée* (1946). En revanche, la lésion pulmonaire de Suckert évolue plus tard en maladie chronique, provoquant plusieurs maux et finissant par conduire à un cancer terminal. Une fois la guerre terminée, Suckert se rend au sud de la Belgique avec sa troupe. En mars 1919, il participe à la Conférence de paix de Versailles. Cette analyse

¹ En 1914, Cendrars s'est engagé dans le 1^{er} régiment étranger de Paris et a été promu légionnaire de première classe. Le 18 juillet 1915, il rejoint le 2^{ème} régiment de marche du 1^{er} régiment étranger, appartenant à la Division marocaine.

² À l'automne 1914, alors que l'Italie est encore neutre, Suckert s'engage dans la Légion garibaldienne, intégrée à la Légion étrangère. En mai 1915, il rejoint la *Brigata Cacciatori delle Alpi* (brigade chasseurs des Alpes).

historique a permis de démontrer comment, après l'enthousiasme initial de leur engagement, ils rentrent du front, invalides de guerre et décorés de médailles, mais profondément dégoûtés par la brutalité du conflit. Cette expérience traumatique les amène ainsi à réfléchir sur la violence anthropologique et à témoigner du mal enduré dans leurs œuvres.

Dans le sous-chapitre 3.2, le rapport entre Cendrars et Malaparte ainsi que l'estime réciproque qui se manifeste dans leurs œuvres littéraires ont été étudiés. À partir des documents consultés dans les archives des deux auteurs, leur relation débutant par leur première rencontre le 4 juin 1948, lors de la soirée organisée par la maison d'édition Denoël en l'honneur de Cendrars et de son roman *Bourlinguer* (1948), a été retracée. Leurs correspondances et leurs visites datent de 1948 jusqu'à la mort de Malaparte en 1957. De plus, il a été question d'analyser l'intertextualité de *La Main coupée* (1946) de Cendrars dans les deux extraits du *Ritratto di Cristo* et de *La Pelle* de Malaparte. L'analyse du récit *Ritratto di Cristo* a conduit à la thèse selon laquelle, l'image de la « main coupée » évoque les traumatismes causés par la Première Guerre mondiale. Une fonction thérapeutique se dresse alors dans le récit, visant à traiter la névrose de guerre, caractérisée par les sentiments de peur et d'angoisse. On y remarque également une valeur mémorielle et éthique, évoquée par le sentiment d'abjection qui incite le lecteur à s'engager contre les violences et les maux de la guerre. Par ailleurs, dans l'étude de la scène du dixième chapitre de *La Pelle*, « La Bandiera », le recours au sentiment d'abjection a également été constaté, confirmant ainsi sa dimension morale. En outre, ce passage s'achève sur une réflexion métalittéraire qui met en lumière la thèse selon laquelle seul le témoignage littéraire sensibilise le lecteur aux horreurs du conflit et forge une conscience pacifiste.

6.3 Résultats de l'analyse littéraire

La dénonciation de la violence sur le front

L'analyse de mon corpus littéraire révèle une critique profonde de la brutalité de la guerre. Les soldats sont représentés comme des anti-héros, dépourvus d'actions marquantes au combat ou de profondeur psychologique. Effrayés, angoissés et lâches, ils ne correspondent pas à l'image du soldat vaillant véhiculée par la propagande de guerre. Les soldats sont souvent associés à des héros de l'Antiquité : Rossi est comparé à Héraclès dans *La Main coupée* (1946) de Cendrars et le prénom du soldat Antenore dans *Salutami Livorno* (1937) de Malaparte, fait référence au héros troyen homonyme. Mais la grandeur du héros mythique est renversée par la nature naïve et enfantine des combattants.

Par ailleurs, la violence du front affecte profondément la psyché des soldats : la représentation de la névrose de guerre (du *shell shock*), de la peur paralysante et de la désertion des combattants reflètent les horreurs du conflit. Pour évoquer leur trouble mental, Cendrars recourt à des métaphores biologiques, telles que celle de « l'épidémie mentale » dans la première partie de *L'Homme foudroyé* (1945) intitulée « Dans le silence de la nuit ». De plus, l'alcool, omniprésent parmi les soldats, est présenté dans les œuvres analysées comme un *pharmakon* : à la fois remède et poison.

L'individualité du soldat s'efface derrière un sujet collectif (« on », « nous »). Ainsi, les combattants sont souvent déshumanisés et animalisés — notamment assimilés à des insectes — ce qui souligne leur vulnérabilité dans les tranchées. Pourtant, dans les récits de Malaparte tels que *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923), *Salutami Livorno* (1937) et *Mamma marcia* (1959), on remarque également une mise en valeur des fantassins, ainsi qu'un attachement fort au sentiment de camaraderie. Dans *La maddalena di Carlsbourg* (1931), le narrateur-personnage se montre fasciné par la violence de la chasse, dévoilant ainsi le penchant pour le mal inhérent à l'être humain.

La machine de guerre est profondément dénoncée et la mort de masse est dépeinte dans toute sa cruauté : les corps sont pulvérisés, les cadavres défigurés, souvent privés de sépulture digne. Les attaques sont décrites sans emphase, soulignant les effets dévastateurs des armes modernes. Le phénomène d'auto-immunisation des soldats face à l'anormalité de la guerre renforce cette perception. De plus, la hiérarchie militaire fait l'objet d'une critique virulente.

L'image emblématique du duel entre deux soldats, que l'on retrouve dans *J'ai tué* (1918) de Blaise Cendrars, renvoie au « meurtre fondateur » décrit par René Girard, symbole de la violence anthropologique. Le combat évoque aussi le « dilemme du soldat » formulé par le philosophe Nicolas Tavaglione (2005), selon lequel, sur le champ de bataille, tuer devient une nécessité pour survivre — un impératif qui entre en conflit avec les principes moraux. Ce dilemme s'accompagne d'un profond sentiment de culpabilité : culpabilité d'avoir tué, culpabilité d'avoir survécu. Il trouve une illustration marquante dans *Mamma Marcia* (1959) de Malaparte, à travers l'euthanasie d'un compagnon d'armes, qui incarne à la fois le traumatisme vécu par le narrateur et symbolise une lutte intérieure entre le soi qui a survécu et l'autre qui est mort au combat.

Enfin, dans l'étude du drame radiophonique *Serajevo* (1955) de Cendrars, il s'avère que l'événement historique de l'attentat de Sarajevo acquiert une valeur symbolique, renvoyant au Mal anthropologique. Dans ce drame, les sentiments tels que la haine, la vengeance et le nationalisme sont dénoncés comme les vecteurs d'une « crise mimétique » au sens girardien, plongeant les hommes dans un cycle de violence incontrôlable.

Le sacrifice et les boucs émissaires : le rôle de l'intertextualité

L'analyse a également étudiée une intertextualité puisant dans les mythes gréco-latins, la Bible et diverses œuvres littéraires. Ces références ont pour fonction de dénoncer la violence du conflit, justifiée par la rhétorique religieuse de la propagande de guerre. Dans les récits étudiés, les boucs émissaires sont principalement les soldats de la Première Guerre mondiale, ainsi qu'une jeune femme nommée Maddalena qui a été contrainte de se prostituer durant l'occupation de la Belgique pendant la Première Guerre mondiale (*La Maddalena di Carlsbourg*, 1931, de Curzio Malaparte).

Les figures du Christ et du saint martyr sont inversées et vidées de leur sacralité, remettant en cause l'image du « soldat-Christ » ou « soldat-martyr » véhiculée par la propagande de la Première Guerre mondiale. Ces figures renvoient également aux souffrances extrêmes des soldats, comparables à une Passion ou à un martyr, mais dans un contexte complètement laïcisé. L'intertexte du martyre de saint Pierre, analysé dans la description du petit berger des Landes dans *J'ai saigné* (1938) de Blaise Cendrars, dévoile emblématiquement le renversement du concept du soldat-Christ. La crucifixion de l'apôtre a lieu la tête en bas. Cette position révèle la perte de

spiritualité.

Dans *La Main coupée* (1946) de Cendrars, les soldats sont dépeints de manière ambivalente : à la fois martyrs et démons. Cette représentation souligne leurs souffrances physiques et psychiques. La mort des combattants est comparée à celle des saints martyrs, racontée dans les martyrologues. Les corps martyrisés des soldats soulignent l'absurdité d'un sacrifice qui n'offre aucune rédemption, mais seulement une mort inhumaine et anonyme.

Le versant démoniaque suggère quant à lui des états mentaux altérés, notamment par la représentation de l'hystérie, de la dépression et de la boulimie. Cette œuvre cendrarsienne fait également référence à l'*Enfer* de Dante et aux sept péchés capitaux, renforçant le scénario infernal de la guerre et ses ravages sur l'esprit humain, tout en dénonçant l'immoralité de la guerre. La réécriture de la loi du *contrappasso* dantesque critique amèrement la triste réalité selon laquelle, à la guerre, le combattant est obligé de devenir un pécheur, c'est-à-dire un assassin.

Or, dans *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* (1921-1923) de Malaparte, le symbolisme chrétien est traité de manière ambivalente : les peines des soldats-martyrs y sont mises en évidence, mais cette souffrance est présentée comme féconde, ouvrant la voie à une « civilisation supérieure ». Cette interprétation est problématique, car le narrateur associe le sacrifice du fantassin au sacrifice du Christ, interprétant le christianisme comme une idéologie en résonance avec le fascisme.

Par ailleurs, de nombreux intertextes bibliques mettent en évidence la figure ambivalente du bouc émissaire. Ces personnages apparaissent comme tiraillés entre le Bien et le Mal, illustrant la complexité morale de la guerre. Par exemple, dans *La Maddalena di Carlsbourg* (1931) l'intertexte de saint Julien l'Hospitalier évoque l'ambivalence du narrateur-personnage, qui assume à la fois le rôle d'exécuteur et de protecteur, mettant en lumière l'âme double de l'être humain attiré par la violence mais également capable de pratiquer le bien. Le narrateur-personnage, à travers des références évangéliques (Luc 7, 39-50 ; Jean 8, 3-11), incarne un Christ humain qui tente de défendre Maddalena, mais échoue à la sauver. Maddalena est dépeinte comme une martyre, évoquant à la fois Job et Jésus-Christ, en tant que victime innocente lynchée par sa communauté. Elle est également associée à la Madeleine biblique, ce qui renvoie à son statut de pécheresse vénale.

Par ailleurs, la description ambivalente de Princep dans *Serajevo* (1955), qui présente des traits caractéristiques du « héros tragique » de Kierkegaard, invite à

réfléchir à la notion de justice et à ses enjeux. L'acte de Princep, en tant que justicier-assassin, peut être perçu comme bienveillant au regard de la libération des peuples yougoslaves, mais également comme méprisable en raison de sa nature meurtrière. Cela montre que la notion de justice est souvent interprétée de manière subjective. En effet, dans le drame, le meurtre politique de Princep n'est ni condamné ni justifié, mais il symbolise la violence intrinsèque à l'humanité. Cela se manifeste clairement dans sa représentation, où il est comparé à un poète romantique nationaliste.

Dans les œuvres analysées, on remarque également le recours au mythe de l'apocalypse et du déluge universel pour montrer les effets dévastateurs de la machine de guerre sur l'homme et sur la nature. Enfin, une conception cyclique de la violence émerge à travers des allusions à l'Éternel Retour de Nietzsche, au pessimisme de Schopenhauer ainsi qu'à la figure biblique de Job. Job vise également à critiquer la violence légitimée par le discours sacré. Ces références ne laissent entrevoir aucun espoir quant à la nature humaine, condamnée à souffrir éternellement, ni quant au déroulement brutal de l'Histoire. La guerre ne garantit ainsi aucun salut divin : elle révèle au contraire une violence purement humaine, dirigée contre des victimes innocentes.

La mémoire corporelle

Un autre aspect essentiel de l'analyse littéraire réside dans la notion de mémoire corporelle. L'expérience de la Première Guerre mondiale y est abordée comme une double blessure, à la fois physique et psychique. Les récits accordent une attention particulière à la représentation de la douleur, mettant en scène un corps souffrant, malade ou mutilé.

Une symbolique des couleurs contribue à l'expression du traumatisme : le blanc suggère la difficulté à formuler et surmonter le traumatisme, tandis que le rouge incarne le sang versé sur le front. La maladie n'affecte pas seulement le corps, elle engage également une dimension morale, révélant une atteinte profonde à l'intégrité de l'individu. Dans le vingtième chapitre de *La Main coupée* (1946), intitulé « Le Lys rouge », la mutilation de Cendrars est évoquée, renvoyant à la douleur universelle des soldats victimes du conflit. Le bras amputé, désigné par l'oxymore « lys rouge », suggère à la fois la résurrection et la mort. La couleur blanche peut symboliser la pureté la virginité et l'indicible, tandis que le rouge suggère le sang de la blessure ou celui du meurtre, se référant à la culpabilité du narrateur-personnage.

Par ailleurs, les notions d'altérité et de perte d'identité, éclairées par la phénoménologie de Merleau-Ponty, montrent, dans *J'ai saigné* (1938) de Cendrars et *Giugno malato* (1937) de Malaparte, que la relation à l'Autre devient fondamentale pour comprendre et apprivoiser la douleur liée à la mutilation ou à la maladie. De plus, le concept d'« ipséité » développé par Paul Ricoeur souligne que le récit des souffrances des autres soldats permet au narrateur-personnage de se reconstruire et d'accepter sa propre condition. Dans ces deux récits, l'écriture assume ainsi une fonction thérapeutique, évoquée par des allusions au chirurgien qui cherche à recoudre les blessures des traumatismes.

Le refus de l'oubli et le pouvoir de la mémoire : une interpellation éthique du lecteur

Les œuvres étudiées expriment une volonté profonde de lutter contre l'oubli du passé en valorisant la mémoire historique, dans l'espoir de prévenir la répétition des conflits et des violences humaines. Cette démarche confère à l'écriture une double fonction : à la fois mémorielle et éthique.

Le lecteur est ainsi interpellé de manière directe, non seulement par la représentation des atrocités de la guerre, mais également à travers des procédés littéraires qui éveillent en lui un sentiment d'« abjection », tel que théorisé par Julia Kristeva. En provoquant une réaction de répulsion face à l'horreur de la guerre (susitant de la nausée, du vomissement ou du dégoût), ce sentiment engage le lecteur dans une réflexion morale, le plaçant face à sa propre responsabilité éthique.

Certaines œuvres de mon corpus – comme *L'Homme foudroyé* (1945), *La Main coupée* (1946), *Serajevo* (1955) de Cendrars – sont publiées à des dates symboliques (après la fin de la Seconde Guerre mondiale et un an après le début de la guerre d'Algérie), renforçant leur rôle de rappel : elles établissent un lien conscient entre les événements du passé et les menaces persistantes du présent. L'acte d'écriture devient dès lors un geste éthique, ancré dans une perspective pacifiste, dont la mission est de dénoncer les horreurs de la guerre tout en rendant hommage à ses innombrables victimes.

En outre, l'intertextualité joue également un rôle central dans cette construction de la mémoire collective. Les mythes d'Ampélos (dans *Les Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis) et de Hyacinthe (dans *Les Métamorphoses* d'Ovide) sont convoqués dans *Salutami Livorno* (1937) de Malaparte pour souligner le pouvoir de l'écriture qui accorde l'immortalité aux morts.

Enfin, plusieurs des œuvres analysées adoptent un discours métalittéraire qui interroge les frontières entre fiction et vérité, affirmant que la fiction serait plus susceptible de sensibiliser le lecteur à la brutalité de la guerre. En ce sens, le témoignage littéraire est la forme qui se prête davantage à dire l'indicible.

La dimension auto-thérapeutique de l'écriture

L'analyse littéraire a dévoilé une dimension auto-thérapeutique de l'écriture, où le récit devient un espace de guérison pour le narrateur survivant.

Les textes mettent en scène une série de dichotomies — mort / vie, blessure / renaissance — qui structurent ce parcours de résilience. Parmi les images les plus récurrentes, le sang occupe une place centrale. Il incarne à la fois la violence du conflit et la possibilité d'un renouveau.

Dans *Mamma Marcia* (1959) de Malaparte, ce processus se manifeste notamment à travers le dialogue-confession avec la mère du narrateur, qui lui permet d'amorcer une renaissance intérieure. Dans la première partie de *L'Homme foudroyé* (1945) de Cendrars, intitulée « Dans le silence de la nuit », la métaphore du feu et l'allusion à l'animal mythologique du phénix sont particulièrement significatives : elles suggèrent à la fois le pouvoir destructeur du traumatisme et, en contrepoint, la possibilité d'une purification nécessaire à la reconstruction de soi. Ces images renvoient à « l'écriture de la foudre » qui, dans le texte cendrarsien, réactive des souvenirs douloureux en contraignant le narrateur à revivre sa blessure, tant physique que psychique. Mais cette écriture assume aussi une fonction auto-thérapeutique, en ouvrant la voie à un processus de guérison.

Dans *La Main coupée* de Cendrars, cette dynamique est renforcée par l'intertexte du festin de Balthazar, tiré du Livre de Daniel (5, 4–6), qui confère à l'acte d'écriture une valeur prophétique et thérapeutique. Ainsi, l'écriture ne se contente pas de témoigner du traumatisme — elle permet de le retraverser, de le réécrire, et, en définitive, de le transcender.

L'éthique de l'esthétique

Les procédés stylistiques et narratifs des œuvres étudiées traduisent une volonté éthique : celle de dénoncer la guerre et d'adopter une posture pacifiste par la forme même de l'écriture. C'est ainsi que la parataxe, les phrases courtes et nominales, la ponctuation excessive, les énumérations, le rythme haché et la structure non linéaire

reflètent la violence et la fragmentation du réel au front. Enfin, l'appel à l'odorat, à l'ouïe, à travers les onomatopées, les allitérations et les assonances créent une immersion sensorielle dans le chaos de la guerre.

Pour conclure, les résultats de cette thèse ont permis de répondre aux principales questions de recherche qui avaient été posées. Nous avons pu exposer comment le témoignage littéraire parvient à représenter la violence extrême de la guerre, et dans quelle mesure les textes fictionnels consacrés à la Première Guerre mondiale participent à la construction et à la transmission de la mémoire collective du conflit. Il a également été possible de démontrer le rôle joué par la figure de la victime sacrificielle dans les récits de guerre et la manière dont cette figure est façonnée par des intertextes bibliques et mythologiques. Il s'est également avéré que l'écriture littéraire peut endosser une fonction thérapeutique dans le traitement des traumatismes.

Cette thèse confirme que l'esthétique de la littérature joue un rôle fondamental dans la dénonciation de l'anormalité de la guerre. Les dix œuvres de Blaise Cendrars et de Curzio Malaparte transmettent de manière symbolique la violence extrême de la Première Guerre mondiale, ainsi que les souffrances et les traumatismes vécus par les écrivains eux-mêmes et par d'autres victimes du conflit. Ces textes retissent ainsi l'histoire personnelle et collective, afin que leur message puisse servir d'avertissement aux lecteurs, s'inscrivant dans un témoignage littéraire qui cherche à réparer l'irréparable.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. 1991. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino : Bollati Boringhieri.
- Agamben, Giorgio. 2001. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino : Einaudi.
- Agamben, Giorgio. 2005. *Homo sacer il potere sovrano e la nuda vita*. Torino : Einaudi.
- Ageron, Charles Robert (éd.). 2001. *La guerre d'Algérie et les Algériens : 1954 – 1962*. Actes de la table ronde organisée à Paris. 26-27 Mars 1996. Paris : Colin.
- Albertini, Luigi. 1943. *Le origini della guerra del 1914*. Vol. 2. Milano : Fratelli Bocca.
- Alighieri, Dante. 1968. *Œuvres complètes*. Pézard, André (trad.). Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Alighieri, Dante. 1991. « Inferno ». Dans : Chiavacci Leonardi, Anna Maria (éd.). *Commedia*. Vol. 1. Milano : Mondadori.
- Alighieri, Dante. 1994. « Purgatorio ». Dans : Chiavacci Leonardi, Anna Maria (éd.). *Commedia*. Vol. 2. Milano : Mondadori.
- Altounian, Janina. 2000. *La survivance. Traduire le trauma collectif*. Paris : Dunod.
- Amossy, Ruth. 2005. « L'écriture littéraire dans le témoignage de guerre ». Dans : Dornier, Carole ; Dulong, Renaud (éds.). *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen du 18 mars au 21 mars 2004*, p. 19-40.
- Andreev, Leonid Nikolaevič. 2020. *Le rire rouge*. Paris : EPI.
- Andreu, Pierre. 1982. *Vie et mort de Max Jacob*. Paris : La table ronde.
- Aristote. 1969. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- Arizzi, Augusto (éd.). 2006. « germinare ». Dans : Robert & Signorelli Dizionario Francese-italiano, Italiano-francese. Robert & Signorelli Dictionnaire Français-italien, Italien-français. Milano : Signorelli, p. 1916.
- Arndt, Astrid. 2005. *Ungeheure Größen : Malaparte – Céline – Benn : Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*. Tübingen : Niemeyer.
- Artaud, Antonin. 1964. *Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris : Gallimard.
- Assmann, Aleida. 1993. « Zur Metaphorik der Erinnerung ». Dans : Assmann, Aleida ; Harth, D. (éds.). *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main : Fischer, p. 13-35.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München : C. H. Beck.
- Assmann, Aleida. 2007. « Metafore, modelli e mediatori della memoria ». Dans : Agazzi, Elena ; Fortunati, Vita (éds.). *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*. Roma : Meltemi, p. 511-530.

- Attard-Maraninchi, Marie-Françoise. 2010. « Dire la vérité après la Grande Guerre : le combat de Jean Norton Cru ». Dans : Pernot, François (éd.). *Lendemain de guerre ... : de l'antiquité au monde contemporain : les hommes, l'espace et le récit, l'économie et le politique*. Bruxelles : Lang, p. 185-193.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. 2000. *La Grande Guerre 1914-1918*. Paris : Gallimard.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Becker, Annette. 2009. *14-18, retrouver la guerre*. Paris : Gallimard.
- Bachelard, Gaston. 1947. *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti.
- Baglivo, Beatrice ; Mattiato, Emmanuel ; Meazzi, Barbara (éds.). 2020. *Atti del Convegno Curzio Malaparte e la ricerca di un'identità europea Torino 2019*. Chambéry : Presses de l'Université Savoie Mont Blanc.
- Baglivo, Beatrice. 2018. « Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta ». Dans : De Paulis, Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*. Chroniques italiennes. Série web 35. No. 1, p. 129-143. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1441707.kjsp?RH=1488359347838> [1.01.2026].
- Baglivo, Beatrice. 2020. « Verso una riflessione di natura etica : Malaparte giornalista e l'esperienza dell'Europa (1928-1943) ». Dans : Baglivo, Beatrice ; Mattiato, Emmanuel ; Meazzi, Barbara. (éds.). *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*. Chambéry : Presses de l'Université Savoie Mont Blanc, p. 163-190.
- Baldasso, Franco. 2019. *Curzio Malaparte e la letteratura crudele, Kaputt, La pelle e la caduta della civiltà europea*. Roma : Carocci.
- Ballini, Pier Luigi ; Franchini, Sandro G. (éds.). 2018. *Nel primo centenario della battaglia di Caporetto*. Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
- Balzac, Honoré de. 1964 [1832]. *Le Colonel Chabert, suivi de Honorine et de l'Interdiction*. Paris : Éditions Garniers Frères.
- Banti, Alberto Mario. 2011. *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Roma-Bari : Laterza.
- Barberi, Maria Stella. 2017. « Vendetta e identità europea. Tra Dante e Malaparte ». Dans : *Europea*. Rivista Semestrale. Roma : Aracne, p. 33-57.
- Barberi, Maria Stella. 2018. « Caporetto proibita. Fanti e santi nell'opera di Curzio Malaparte ». Dans : Barberi, Maria Stella ; Fornari, Giuseppe (éds.). *Il riscatto dei fanti. Caporetto tra letteratura, storia e memorialistica*. Roma : Gangemi Editore, p. 23-70.
- Barbero, Alessandro. 2017. *Caporetto*. Roma-Bari : Laterza.
- Barbusse, Henri. 1917. *Le feu (Journal d'une escouade)*. Paris : Flammarion.
- Barilli, Renato. 1999. « Viva Caporetto! come opera archetipa ». Dans : Dibiasi, Carmine (éd.). *Curzio Malaparte : la rivolta del santo maledetto*. Napoli : CUEN, p. 19-39.
- Barilli, Renato. 2015. *La narrativa dei < capitani coraggiosi > : Conrad, Malraux, Saint-Exupéry, Hemingway, Silone, Malaparte*. Milano : Mursia.

- Baroni, Piero. 2012. *Gli eroi di Bligny. 1918 – L'epopea delle truppe italiane sul Fronte Occidentale*. Milano : Greco&Greco.
- Barthes, Roland. 1974. *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bassnett, Susan. 1993. *Comparative Literature : a critical introduction*. Oxford : Blackwell.
- Bastier, Jean. « Blaise Cendrars légionnaire (1914-1915) ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin, p. 35-50.
- Baudelaire, Charles. 1975. « La Géante ». Dans : Pichois, Claude (éd.). *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 22-23.
- Baudelaire, Charles. 2020 [1857]. *Les fleurs du mal*. Paris : Gallimard.
- Bazin, Germain ; Géricault, Théodore. 1994. *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné*. Paris : La Bibliothèque des Arts.
- Beaupré, Nicolas. 2006. *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne 1914-1920*. Paris : CNRS.
- Becker, Annette. 1994. *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire*. Paris : Armand Colin.
- Becker, Annette. 2000. « L'histoire religieuse de la guerre 1914-1918 ». Dans : *Revue d'histoire de l'Église de France*. Tome 86. No. 217. Un siècle d'histoire du christianisme en France, p. 539-549.
- Becker, Jean-Jacques ; Audoin-Rouzeau, Stéphane. 1994. « Blaise Cendrars et *La main coupée* ». Dans : *Guerres mondiales et conflits contemporains*. No. 175, p. 21-35.
- Becker, Jean-Jacques ; Krumeich, Gerd. 2008. *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande*. Paris : Éditions Tallandier.
- Becker, Jean-Jacques. 1995. « La vision de la guerre chez Cendrars ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin, p. 13-21.
- Beltramelli, Antonio. 1923. *L'uomo nuovo. Benito Mussolini*. Roma-Milano : Mondadori.
- Belviso, Francesca ; De Paulis, Maria Pia (éds.). 2018. *Il trauma di Caporetto : storia, letteratura e arti*. Torino : Accademia University Press.
- Benaglia, Cecilia. 2021. « Dire la bataille : expérience individuelle et sujet collectif dans les récits de la Première Guerre mondiale ». Dans : *MLN*. Vol. 136. No. 4. Johns Hopkins University Press. September 2021 (French Issue) Supplement, p. 120-133.
- Benjamin, Walter. 1999 [1921]. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, p. 29-63.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. 2011. *Expérience et pauvreté*. Cohen Skalli, Cédric (trad.). Paris : Payot-Rivages.
- Bergson, Henri. 1956. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bernet, Rudolf. 2003. « Symptome als Sprache unmäßigen Leidens ». Dans : Heinze, Martin ; Kupke, Christian ; Kurth, Christoph (éds.). Dans : *Das Maß des*

- Leidens. Klinische und theoretische Aspekte seelischen Krankseins.* Würzburg : Königshausen & Neumann, p. 45-58.
- Bernhard, Patrick ; Klinkhammer, Lutz (éds.). 2017. *L'uomo nuovo del fascismo : la costruzione di un progetto totalitario.* Roma : Viella.
- Bernhardi, Friedrich von. 1989. *L'Allemagne et la prochaine guerre.* Paris : Édition du trident.
- Berquin, François. 2019. « Éloge des parasites ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle.* « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 173-187.
- Bertone, Manuela. 2017. « « *Civis Romanus Sum* » : romanità, latinità e Mediterraneo nel discorso italico di Benito Mussolini (1915-1922) ». Dans : *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne]. No. 95, p. 109-118. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cdlm/9075> [20.01.2026].
- Bienne, Giselle. 2008. « Cendrars, *La Main coupée*, le grand livre ». Dans : Schoentjes, Pierre (éd.). *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques : actes du colloque 13 - 15 Mars 2008. Université De Gand - In Flanders Fields Museum Ypres.* Genève : Droz, p. 101-112.
- Bildan, Gérard. 1996. « Les Histoires vraies de Blaise Cendrars : variations textuelles du journal au livre ». Dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises.* No. 48, p. 109-128.
- Biondi, Marino. 1995. « Storia editoriale del testo ». Dans : Malaparte, Curzio. *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti.* Firenze : Vallecchi, p. 153-224.
- Biondi, Marino. 2000. « Malaparte e le guerre del Novecento ». Dans : Barilli, Renato ; Baroncelli, Vittoria (éds.). *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa.* Napoli : CUEN, p. 223-283.
- Biondi, Marino. 2002. « Polemos. Le guerre di Malaparte ». Dans : *Scrittori e miti totalitari : Malaparte, Pratolini, Silone.* Firenze : Edizioni Polistampa, p. 12-56.
- Blay, Michel (éd.). 2003. « bouddhisme ». Dans : *Grand dictionnaire de la philosophie.* Paris : Larousse, p. 124-125.
- Blay, Michel (éd.). 2003. « réhabilitation de l'inspiration ». Dans : *Grand dictionnaire de la philosophie.* Paris : Larousse, p. 818.
- Bochner, Jay. 1978. *Blaise Cendrars. Discovery and Recreation.* Toronto : University of Toronto Press.
- Bochner, Jay. 1983. « Cendrars et le lecteur incrédule ». Dans : Leroy, Claude ; Bessière, Jean (éds.). *Blaise Cendrars : 20 ans après. Colloque de Nanterre 12 et 13 juin 1981.* Paris : Klincksieck, p. 109-117.
- Bochner, Jay. 1997-1998. « Translating the Unknown Soldier : John Dos Passos and Blaise Cendrars in Monpazier. » Dans : *Journal of Modern Literature.* Vol. 21. No. 2, p. 325-342.
- Boder, Francis. 2000. *La phrase poétique de Blaise Cendrars : structures syntaxiques, figures du discours, agencements rythmiques.* Paris : Champion.
- Bogaert, Pierre-Maurice (éd.). 1987. « Job ». Dans : *Dictionnaire encyclopédique de la Bible.* Turnhout : Brepols.

- Boileau, Nicolas. 1871. *L'Art poétique*. Paris : E. Belin.
- Boldrini, Maurizio. 2000. *Lezioni di giornalismo: teorie e tecniche del linguaggio giornalistico*. Siena : Protagon editori toscani.
- Boniface, Xavier. 2018. « Nomination de Joffre à la tête de l'armée : la stabilisation des relations entre l'armée et la République ». Dans : *Inflexions*. Vol. 39. No. 3, p. 113-120.
- Bonvecchio, Claudio. 1995. « Il simbolo dell'altro : la modernità di fronte al simbolico ». Dans : *Immagine del politico*. Padova : Cedam, p. 145-181.
- Bonvecchio, Claudio. 1999. « *Bellum omnium contra omnes*. Il simbolico e la guerra post-moderna ». Dans : Bonvecchio, Claudio (éd.). *Il nuovo volto di Ares o il simbolico nella guerra post moderna. Profili di simbolica politico-giuridica*. Padova : Cedam, p. 61-97.
- Bornand, Marie. 2004. *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Droz.
- Boucharenc, Myriam. 2004. *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Boucharenc, Myriam. 2019. « La cuisine ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 17-27.
- Boucharenc, Myriam. 2022. *L'écrivain et la publicité : histoire d'une tentation*. Ceyzérieu : Champ Vallon.
- Bourke, Joanna. 2000. *An Intimate History of Killing : Face-to-Face Killing in Twentieth Century Warfare*. London : Granta Books.
- Bourke, Joanna. 2014. *The Story of Pain : From Prayer to Painkillers*. New York : Oxford University Press.
- Bourrat, Marie-Michèle ; Olliac, Bertrand. 2014. « Enfance et traumatisme psychique : la mise en récit, un chemin de la résilience ». Dans : *L'information psychiatrique*. Vol. 90. No. 6, p. 447-456.
- Bouvier, Paul. 2011. « « Yo Lo Vi ». Goya Witnessing the Disasters of War : An Appeal to the Sentiment of Humanity ». Dans : *International Review of the Red Cross*. Vol. 93, p. 1107-1133.
- Bozon-Scalzitti, Yvette. 1977. *Cendrars ou la passion de l'écriture*. Lausanne, Paris : l'Âge d'homme.
- Brewin, Chris R. 2003. *Post-traumatic Stress Disorder. Malady or Myth ?*. New Haven, London : Yale University Press.
- Bricco, Elisa. 1997. « *La Main coupée* di Cendrars : La guerra come gioco ». Dans : *Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere e moderne*. Università degli studi di Genova. Schena (Fasano). No. 9, p. 255-267.
- Briche, Luce. 2005. *Blaise Cendrars et le livre*. Paris : Éd. L'Improviste.
- Bridgham, Frederick George Thomas (éd.). 2006. *The First World War as a Clash of Cultures*. Rochester : Camden House.
- Briolet, Daniel. 1995. « L'imaginaire de l'honneur dans *La Main coupée* », Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin, p. 79-92.

- Brossat, Alain. 2007. « Colonel Chabert ou le revenant intempestif ». Dans : *Intermédialités / Intermediality*. No. 10, p. 61-75.
- Bruce, F. F. ; Hillyer, Norman ; Douglas, James D. (éds.). 1980. « Mary ». Dans : *The Illustrated Bible Dictionary 2 Goliath – Papyri*. Chicago : Inter-Varsity Press, p. 959-960.
- Brunel, Pierre (éd.). 1988. « déluge ». Dans : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, p. 423.
- Brunel, Pierre (éd.). 1988. « Dionysos antique : l'insaisissable ». Dans : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, p. 438.
- Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théories et parcours*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bruni, Raoul ; Masi, Leonardo ; Ślarzyńska, Małgorzata (éds.). 2020. *Il Volga nasce in Europa. Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*. Varsavia : Wydawnictwo Naukowe UKSW.
- Bruni, Raoul. 2010. *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*. Firenze : Aragno.
- Bruni, Raoul. 2018. « Malaparte, < Kaputt > e l'ombra dell'olocausto (con una testimonianza inedita di Alceo Valcini su Malaparte nel ghetto di Varsavia) ». Dans : *La Rassegna della Letteratura Italiana*. Vol. 122. No. 2, p. 315-330.
- Bruni, Raoul. 2020. « < Il posto più caro al mio cuore >. Sul primo soggiorno di Malaparte a Varsavia ». Dans : Bruni, Raoul ; Masi, Leonardo ; Ślarzyńska, Małgorzata (éds.). *Il Volga nasce in Europa. Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe UKSW, p. 11-23.
- Bruni, Raoul. 2022. « Rileggendo *Mamma marcia* : echi letterari, riscritture, approdi ». Dans : *Curzio Malaparte e la cultura europea cartografia dei palinsesti letterari*. Firenze : Franco Cesati Editore, p. 427-438.
- Burkert, Walter. 1962. *Weisheit und Wissenschaft : Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nürnberg : Carl.
- Burkert, Walter. 1972. *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin : De Gruyter.
- Busch, Walter. 2007. « Testimonianza, Trauma e memoria ». Dans : Agazzi, Elena ; Fortunati, Vita (éds.). *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma : Meltemi, p. 547-564.
- Cadeddu, Alice. 2017. « Curzio Malaparte und *Die Revolte der heiligen Verdammten* : Ein Beispiel italienischer Antikriegsliteratur ». Dans : *Krieg und Literatur / War and Literature : Internationales Jahrbuch zur Kriegs- und Antikriegsliteraturforschung / International Yearbook on War and Anti-War Literature*. Vol. 23, p. 47-70.
- Caillois, Roger. 1950. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard.
- Calamai, Silvia. 2011. « Dialetti toscani ». Disponible en ligne à l'adresse : [https://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti-toscani_\(Enciclopedia-dell'Italia-no\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti-toscani_(Enciclopedia-dell'Italia-no)/) [17.01.2026].
- Campa, Laurence. 2009. « Le poème mutilé. De *La guerre au Luxembourg* à *J'ai tué* ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Cendrars à l'établi : (1917-1931)*. Paris : Éd. Non Lieu, p. 27-37.

- Campa, Laurence. 2010. *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*. Paris : Éditions Classiques Garnier.
- Campa, Laurence. 2013. *Guillaume Apollinaire*. Paris : Gallimard.
- Campa, Laurence. 2014. « Grande Guerre & Littérature : la mémoire vive ». Dans : *Bulletin des bibliothèques de France*. No. 3, p. 46-53.
- Camporesi, Piero. 1997. *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*. Milano : Garzanti.
- Camus, Albert. 1960 [1949]. *Les Justes*. Paris : Gallimard.
- Camus, Albert. 2005 [1942]. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard.
- Canetti, Elias. 1966. *Masse et puissance*. Paris : Gallimard.
- Cangiano, Mimmo. 2020. « La Riforma di Malaparte nel quadro delle filosofie della crisi ». Dans : Baglivo, Beatrice ; Mattiato, Emmanuel ; Meazzi, Barbara. (éds.). *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*. Chambéry : Presses de l'Université Savoie Mont Blanc, p. 29-53.
- Cangiano, Mimmo. 2022. *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*. Milano : Nottetempo.
- Canto-Sperber, Monique. 2010. « « J'ai tué ». Enjeux de philosophie morale ». Dans : Lévy-Bertherat, Déborah (éd.). « J'ai Tué » : *Violence guerrière et fiction*. Genève : Droz, p. 17-20.
- Capdeville, Gérard. 2017. « Diomede ed Antenore, rivali letterari ed ideologici di Enea ». Dans : *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*. [Online]. Vol. 129. No. 1. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/mefra/4179> [20.01.2026].
- Cappellano, Filippo ; Di Martino, Basilio ; Gaspari, Paolo. 2019. *La Champagne italiana. Arditi e Curzio Malaparte in Francia*. Udine : Gaspari Editore.
- Cappelli, Guido. 2023. « Mamme marce. Pasolini, Malaparte e la fine dell'Occidente ». Dans : *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. Vol. 26. No. 2, p. 281-287.
- Caracciolo, Mario. 1928. *Bligny-Ardre, Chemin des Dames*. Roma : Libreria del Littorio.
- Caracciolo, Mario. 1929. *Le truppe italiane in Francia. Il II Corpo d'Armata. Le T.A.I.F.* Milano : Mondadori.
- Carlat, Dominique. 2019. « Blessure, folie ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 71-78.
- Carta, Elisabetta. 2010. *Cicatrici della memoria : identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra : Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*. Pisa : Ed. ETS.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- Cassell, Anthony K. 1991. « Santa Lucia as Patroness of Sight : Hagiography, Iconography, and Dante ». Dans : *Dante Studies*. No. 109, p. 71-88.
- Cattana, Anna ; Nesci, Maria Teresa (éds.). 2010. « germinare ». Dans : *Italiano compatto. Dizionario della lingua italiana*. Bologna : Zanichelli, p. 332.

- Cavalli, Alessandro. 2007. « Memoria e guerra : la ricomposizione delle memorie divise ». Dans : Agazzi, Elena ; Fortunati, Vita (éds.). *Memoria e saperi. Percorsi Interdisciplinari*. Roma : Meltemi, p. 67-78.
- Cazevane, Michel (éd.). 1996. « Apollon ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 41.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « arbre ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 41-46.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « bouc ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 88.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « chien ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 134.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « cigale ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 142.
- Cazevane, Michel (éd.). 1996. « corne d'abondance ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 164.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « déluge ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 191.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « Dionysos ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 197-198.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « enfer ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 229-230.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « Héraclès ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 300-301.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « lis ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 368.
- Cazenave, Michel (éd.). 1996. « péché ». Dans : *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochothèque, p. 509-510.
- Cecchinato, Eva. 2007. *Camicie rosse. I garibaldini dall'Unità alla Grande Guerra*. Roma-Bari : Laterza.
- Céline, Louis-Ferdinand. 1952 [1932]. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard.
- Cendrars, Blaise ; Lévesque, Jacques-Henry. 1991. « J'écris. Écrivez-moi. » *Correspondance 1934-1959*. Monique Chefodor (éd.). Paris : Denoël.
- Cendrars, Blaise. 1959 [1955]. « Serajevo ». Dans : *Films sans images*. Paris : Denoël.
- Cendrars, Blaise. 1965. « Blaise Cendrars vous parle ». Dans : *D'outremer à Indigo, Trop c'est trop, Films sans images, Blaise Cendrars vous parle*. Tome VIII. Paris : Denoël.
- Cendrars, Blaise. 1983 [1926]. *Moravagine*. Paris : Grasset.
- Cendrars, Blaise. 1995. *La vie et la mort du soldat inconnu*. Cahiers Blaise Cendrars. No. 4. Paris : Champion.
- Cendrars, Blaise. 2001. *Les Armoires chinoises*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana.
- Cendrars, Blaise. 2006 [1940]. « Chez l'armée anglaise ». Dans : Boucharenc, Myriam (éd.). *Panorama de la pègre*. Paris : Denoël.

- Cendrars, Blaise. 2006. *Du monde entier au cœur du monde*. Poésies complètes. Leroy, Claude (éd.). Paris : Poésie/Gallimard.
- Cendrars, Blaise. 2007. *Du monde entier au cœur du monde*. Commenté par Marie-Paule Berranger. Paris : Gallimard.
- Cendrars, Blaise. 2013 [1918]. « La Main coupée [1918] ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 817-821.
- Cendrars, Blaise. 2013 [1945]. « L'Homme foudroyé ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Cendrars, Blaise. 2013 [1946]. « La Main coupée ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Cendrars, Blaise. 2013 [1948]. « Bourlinguer ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome II. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Cendrars, Blaise. 2013 [1949]. « Le lotissement du ciel ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres autobiographiques complètes*. Tome II. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Cendrars, Blaise. 2017 [1918]. « J'ai tué ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres romanesques précédées des Poésies complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Cendrars, Blaise. 2017 [1938]. « J'ai saigné ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Œuvres romanesques*. Tome II. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Cendrars, Miriam. 1984. *Blaise Cendrars*. Paris : Balland.
- Cendrars, Miriam. 1996. *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*. Paris : Gallimard. Coll. « Découvertes ».
- Cendrars, Miriam. 2006. *Blaise Cendrars : La Vie, le Verbe, l'Écriture*. Édition revue, corrigée, augmentée. Paris : Denoël.
- Chadourne, Jacqueline. 1973. *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*. Paris : Seghers. Coll. « L'archipel ».
- Chaubert, Pauline ; Clot, Joaquim. 2010. « Temps de l'écriture et temps de la mémoire dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 14, p. 115-124.
- Chiudina, Giacomo. 1878. *Canti del popolo slavo. Tradotti in versi italiani con illustrazioni sulla letteratura e sui costumi slavi*. Firenze : Belline.
- Cicéron. 1960. *Divisions de l'art oratoire, Topiques*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- Cicéron. 1970. *De natura deorum*. Livre premier. Bruxelles : Latomus.
- Cinelli, Gianluca. 2015. « Il rifiuto d'obbedienza. Rivolta e pacifismo in Curzio Malaparte e in Jean Giono ». Dans : Piredda, Patrizia ; Cinelli, Gianluca (éds.). *Etica e letteratura della Grande Guerra : rappresentazioni della crisi*. Grumo Nevano (Na) : Marchese, p. 95-119.
- Clausewitz, Carl von. 1955. *De la guerre*. Naville, Denise (trad.). Paris : Minuit. Coll. « Arguments ».

- Cléro, Jean-Pierre. 2003. *L'expérience*. Paris : Éditions Ellipses.
- Cléro, Jean-Pierre. 2004. *L'expérience*. Paris : Éditions La Découverte.
- Climaque, Jean. 1987. *L'échelle sainte*. Bégrolles-en-Mauges : Abbaye de Bellefontaine.
- Condamine, Albert. 1897. « Le Texte de Jérémie XXXI, 22 Est-il messianique ? ». Dans : *Revue Biblique*. Vol. 6. No. 3, p. 396-404.
- Continent Cendrars. « Violence et sacré ». 2006. No. 12. Paris : Classiques Garnier.
- Coquio, Catherine. 2015. *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*. Paris : L'Archnéen.
- Cordereix, Pascal. 2016. « « Quand Madelon vient nous servir à boire ». Les enregistrements de chansons à boire de 1914-1918 dans Gallica ». Dans : *Revue de la BNF*. No. 53, p. 80-81. Disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2016-2-page-80.htm> [07.01.2026].
- Cortellessa, Andrea (éd.). 1998. *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Milano : Mondadori.
- Cortiana, Rino. 1995. « La guerre et *La Guerre au Luxembourg* ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin, p. 109-117.
- Cortiana, Rino. 2010. *Attorno alla poesia di Cendrars : simbolismo, modernità e avanguardia*. Venezia : Studio LT2, p. 99-116.
- Cortiana, Rino. 2017. « La mano e la lama. *J'ai tué* (« Ho ucciso ») di Blaise Cendrars ». Dans : Scarsella, Alessandro (éd.). *L'anno iniquo. 1914 : Guerra e letteratura europea*. Roma : Adi editore, p. 1-13.
- Coury, Michèle. 1996. « Crucifixions en triptyques ». Dans : *Mélanges offerts à Mario Fusco. Chroniques italiennes*. No. 3/4, p. 109-125.
- Coury, Michèle. 2017. « La beauté et l'enfer se disent à voix basse : dire le mal et témoigner dans *Kaputt* ». Dans : *Cahiers d'études italiennes* [En ligne]. No. 24, p. 1-25. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/3378> [01.01.2026].
- Coury, Michèle. 2020. « Nascere da una donna morta : ritorno su un'immagine sospesa tra vita e morte, cielo e terra ». Dans : Baglivo, Beatrice ; Mattiato, Emmanuel ; Meazzi, Barbara. (éds.). *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*. Chambéry : Presses de l'Université Savoie Mont Blanc, p. 425-443.
- Cristofaro, Francesco de (éd.). 2014. *Letterature comparate*. Roma : Carocci.
- Crociani, Piero. 2015. *I garibaldini dell'Argonne : Francia 1914 – 1918*. Roma : Stato Maggiore della Difesa.
- Cros, Edmond. 2003. *La sociocritique*. Paris : L'Harmattan.
- Cru, Jean Norton. 1929. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris : « Les Étincelles ».
- Cru, Jean Norton. 1989. *Du Témoignage*. Paris : Éditions Allia.
- Cru, Jean Norton. 1993. *Témoins et témoignages*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

- Curtius, Ernst Robert. 1973. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern-München : Francke.
- Cuzzi, Marco. 2015. *Sui campi di Borgogna : i volontari garibaldini nelle Argonne 1914-1915*. Milano : Biblion edizioni.
- D'Annunzio, Gabriele. 1915. « Orazione pronunciata da G. D'Annunzio il 5 maggio a Quarto ». Dans : *I Discorsi della Guerra*. Milano : Casa editrice Esperia.
- Davidson, Gustav (éd.). 1967. « Azrael ». Dans : *A dictionary of angels including the fallen angels*. New York : The Free Press, p. 64-65.
- De Baecque, Antoine. 2017. *Les godillots. Manifeste pour une histoire marchée*. Paris : Anamosa.
- De Panopolis, Nonnos. 1985. *Les Dionysiaques*. Tome IV. Chants IX-X. Texte établi et traduit par Gisèle Chrétien. Paris : Les Belles Lettres.
- De Panopolis, Nonnos. 1995. *Les Dionysiaques*. Tome V. Chants XI-XIII. Texte établi et traduit par Francis Vian. Paris : Les Belles Lettres.
- De Paulis, Maria Pia. 2018. « Introduzione. Esperienza e Scrittura. Una specularità artistica ». Dans : De Paulis, Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*. Chroniques italiennes. Série web 35. No. 1, p. 1-20. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1441707.kjsp?RH=1488359347838> [08.01.2026].
- De Paulis, Maria Pia (éd.). 2018. *Cahier Curzio Malaparte*. Paris : Éditions de l'Herne.
- De Paulis, Maria Pia. 2019. *Curzio Malaparte : il trauma infinito della Grande Guerra*. Firenze : Franco Cesati.
- De Paulis, Maria Pia (éd.). 2022. *Curzio Malaparte e la cultura europea. Cartografia dei palinsesti letterari*. Firenze : Franco Cesati Editore.
- De Paulis, Maria Pia. 2025. *La rivolta di Caporetto, il confino, l'Europa. Storia e scrittura in Curzio Malaparte*. Firenze : Franco Cesati.
- Deauville, Max. 1964 [1922]. *La boue des Flandres*. Paris-Bruxelles : Pierre de Méyère.
- Debon, Claude. 1995. « La littérature à l'eustache : J'ai tué ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin, p. 64-70.
- Delattre, Charles. 2015. « Marques et signes dans le mythe de Philomèle ». Dans : *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*. No. 18, p. 471-488.
- Deleersnijder, Henri. 2021. « La tuberculose, mort blanche ». Dans : Deleersnijder, Henri ; Wavre, Mardaga (éds.). *Les grandes épidémies dans l'histoire. Quand peste, grippe espagnole, coronavirus... façonnent nos sociétés*. « Histoire & Actualité », p. 105-111.
- Delporte-Fontaine, Olivier. 2017. « Que mourir, c'est apprendre à vivre ? < De l'exercitation d'une mort imminente > ». Dans : *Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*. Vol. 66. No. 2, p. 165-176.
- Denogent, Jehanne. 2019. « < Faire claquer la langue > : l'oralité dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 149-159.
- Derrida, Jacques. 1998. *Demeure : Maurice Blanchot*. Paris : Galilée. « Incises ».

- « Deux associations ». Disponible en ligne à l'adresse : <https://constellation-cendrars.ch/deux-associations/> [02.01.2026]
- Dilk, Enrica Yvonne. 1991. « Malaparte e il « topos » delle Ardenne ». Dans : Grana, Gianni (éd.). *Malaparte scrittore d'Europa*. Atti del Convegno Prato 1987. Prato : Marzorati Editore, p. 225-232.
- Dournel, Sylvain. 2019. « Éclaires analogiques : la métaphore dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 105-116.
- Dubois, Jacques. 1978. *Les martyrologes du Moyen Âge latin*. Turnhout : Brepols.
- Duhamel, Georges. 1920. *Guerre et littérature : conférence faite le 13 janvier 1920 à la Maison des amis des livres*. Paris : A. Monnier.
- Duhamel, Georges. 1949 [1917]. « Vie des martyrs ». Dans : *Récits des temps de guerre*. Paris : Mercure de France.
- Duhamel, Georges. 1949 [1918]. « Civilisation ». Dans : *Récits des temps de guerre*. Paris : Mercure de France.
- Dulong, Renaud. 1998. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Dulong, Renaud. 2005. *Transmettre de corps à corps. Esthétique du témoignage*. Caen : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.
- Dupuy, Jean-Pierre. 1982. « Mimésis et morphogenèse ». Dans : Dupuy, Jean-Pierre ; Deguy, Michel (éds.). *René Girard et le problème du Mal*. Paris : Grasset, p. 225-278.
- Éducation et vie rurale*. 1955. 13-14. « Le livre vivant ». No. 4. « Serajevo ». Revue bimestrielle publiée sous l'égide du ministère de l'éducation nationale. Paris : Impr. Chaffiotte-Ruaud.
- Eigeldinger, Marc. 1987. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Éditions Slatkine.
- Eksteins, Modris. 1980. *Rites of springs. The Great War and the birth of the modern age*. London : Black Swan.
- Éluard, Paul (éd.). 1946. « Du pouvoir des couleurs de confirmer, d'infirmer ou de modifier les objets, les habitudes de la vision et la nature des sentiments – et réciproquement ». Dans : *L'Éternelle Revue*. Nouvelle série. No. 5-6, p. 129-132.
- Éluard, Paul. 1968 [1929]. « La terre est bleue comme une orange ». Dans : *L'amour la poésie. Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 232.
- Erdmann, Eva. 2014. « « Nicht immer reden immer nur Wörter » : Narrationen und Ereignisse der Sprachgewalt und *Les Justes* (1949) von Albert Camus ». Dans : Hennigfeld, Ursula (éd.). *Poetiken des Terrors : Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, p. 39-51.
- Fadini, Francesco. 2020. *Caporetto dalla parte del vincitore : il generale Otto von Below e il suo diario inedito*. Milano : Mursia.

- Falqui, Enrico. 1964 [1938]. *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*. Antologia. Milano : Mursia.
- Falqui, Enrico. 1969. *Giornalismo e letteratura*. Milano : Mursia.
- Fartzoff, Michel. 1998. « Pouvoir, destin et légitimité chez Sophocle : d'*Œdipe Roi* à *Œdipe à Colone* ». Dans : *Le théâtre grec antique : la tragédie*. Paris : Académie des Inscriptions et Belles Lettres, p. 85-99.
- Felman, Shosana. 2002. *The Juridical Unconscious : Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge : Harvard University Press.
- Ferenczi, Sándor. 1977. *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Paris : Payot.
- Ferguson, Niall. 1999. *The Pity of War*. New York : Basic Books.
- Finizio, Giancarlo. 2023. *Il bollettino Cadorna su Caporetto (28 ottobre 1917) : intorno alla storia di un documento controverso e della Commissione d'inchiesta su Caporetto*. Lecce : Youcanprint.
- Flaubert, Gustave. 1969. « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ». Dans : *Trois Contes. Un Cœur simple, La Légende de saint Julien l'Hospitalier, Hérodiade*. Paris : Éditions Garnier Frères.
- Flückiger Jean-Carlo ; Dettwiler, Lukas. 2010. « Le récit de la blessure ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 14, p. 37-45.
- Flückiger, Jean-Carlo. 1977. *Au cœur du texte essai sur Blaise Cendrars*. Neuchâtel : À la Baconnière.
- Flückiger, Jean-Carlo. 2002. « Cendrars, Chopin et le vacarme de la guerre ». Dans : *Quarto*. Berne : Slatkine, p. 66-72.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. BBC-03-02-12-07.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. Curzio Malaparte L 302.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. Curzio Malaparte L 303.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. L 124 Denoël Éditions 1946.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. L 125 Denoël Éditions 1948.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. O 188/II 6a. Le 18 janvier 1950.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. P 118. Mémento journal janvier 1957-décembre 1958.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. S-05-D-5-2.
- Fonds Blaise Cendrars. ALS. S-12-B-1-TOS 1957.
- Fontaine, André. 1965. *Histoire de la guerre froide*. Vol. 1. De la Révolution d'Octobre à la Guerre de Corée 1917 – 1950. Paris : Fayard.
- Fontaine, André. 1967. *Histoire de la guerre froide*. Vol. 2. De la Guerre de Corée à la crise des alliances : 1950 – 1967. Paris : Fayard.
- Formiga, Federica. 2019. *Anche le parole sono in armi. Opuscoli e propaganda nella Grande Guerra*. Milano : Luni Editrice.
- Frazer, James G. 1981. *The Golden Bough*. New York : Gramercy Books.
- Frédéric, Madeleine. 1997. *La stylistique française en mutation ?*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique.
- Frédéric, Madeleine. 2000. « Barbusse versus Cendrars : description, narration ou évocation de la guerre ? ». Dans : Milkovitch-Rioux, Catherine ; Pickering,

- Robert (éds.). *Écrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 103-119.
- Frédéric, Madeleine (éd.). 2000. *Actes du colloque sur les traces de Jean Norton Cru : colloque international 18 - 19 novembre 1999*. Bruxelles : Travaux / Centre d'Histoire Militaire. Vol. 32.
- Frémeaux, France Marie. 2013. « Écrire après la grande épreuve, ou le retour d'Orphée ». Dans : *Inflexions*. Vol. 23. No. 2, p. 31-43.
- Frescura, Attilio. 1981 [1919]. *Diario di un imboscato*. Milano : Mursia.
- Freud, Sigmund. 1914. « Erinnern, wiederholen und durcharbeiten ». Dans : *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*. Vol. 2. No. 6, p. 485-491.
- Freud, Sigmund. 1929 [1915]. « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort ». Dans : *Essais de Psychanalyse*. Paris : Payot, p. 233-264.
- Freud, Sigmund. 1968. « Sigmund Freud : Das Unheimliche ». Dans : Freud, Sigmund. *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*. Wittkop-Ménardeau, Gabrielle (éd.). Frankfurt am Main : Insel-Verl, p. 7-18.
- Freud, Sigmund. 2007. *La technique psychanalytique*. Paris : PUF.
- Friedrich, Hugo. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg : Rowohlt.
- Fromm, Erich. 1973. *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York : Holt, Rinehart and Winston.
- Fuchs, Thomas. 2018. « La mémoire corporelle de la douleur et du traumatisme ». Dans : *Phainomenon*. No. 28, p. 127-145.
- Fussell, Paul. 1975. *The Great War and modern memory*. London, Oxford, New York : Oxford University Press.
- Gaffiot, F. (éd.). 1934. « horror, horroris ». Dans : *Dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette, p. 755.
- Gagliardi, Mauro. 2011. « La luce nell'Empireo dantesco ». Dans : *Alpha Omega*. Vol. 14. No. 1, p. 87-104.
- Galimberti, Umberto. 2002 [1983]. *Il corpo*. Milano : Feltrinelli.
- Garibaldi Jallet, Annita ; Thiriet, Jean-Claude. 2018. « 1914, au nom de Garibaldi, des Chemises rouges sous la vareuse de la Légion ». Dans : *Cahier Curzio Malaparte*. Paris : Éditions de l'Herne, p. 19-20.
- Garibaldi, Ricciotti. 1939. *Fronte francese : Argonne, Bligny, Chemin des dames. Maggio-novembre 1918*. Roma : Ed. Garibaldine.
- Gatti, Angelo. 1965. *Caporetto. Dal diario di guerra inedito (maggio-dicembre 1917)*. Alberto Monticone (éd.). Bologna : Il Mulino.
- Gemelli, Agostino. 2018 [1915]. *La filosofia del cannone e altri scritti di « psicologia del soldato »*. De Santis, Dario (éd.). Pisa : ETS, p. 123-134.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. 1991. « Récit fictionnel, récit factuel ». Dans : *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*. Vol. 19. No. 1, p. 9-18.

- Genevoix, Maurice. 1971 [1949]. « Les Eparges ». Dans : « Ceux de 14 ». *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris : Diderot.
- Genevoix, Maurice. 1971 [1949]. « Nuits de guerre ». Dans : « Ceux de 14 ». *Œuvres complètes*. Vol. 9. Paris : Diderot.
- Gentile, Emilio. 1993. *Il culto del Littorio : la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma : Laterza.
- Gentile, Emilio. 2007. *Le religioni della politica : fra democrazie e totalitarismi*. Roma : Laterza.
- Gentile, Emilio. 2014. *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*. Milano : Mondadori.
- Georg-Lauer, Jutta. 2020. *Übermensch und ewige Wiederkehr : Nietzsches Chiffren der Transzendenz*. Paderborn : Brill, Wilhelm Fink.
- Giacobbe, Carla Maria ; Oneta, Federico (éds.). 2022. *Malaparte e la Russia*. Atti del convegno Milano 26 novembre 2021. Milano : Luni Editrice.
- Giacomel, Paolo. 2003. *Tu col cannone, io col fucile. Alessandro Suckert e Curzio Malaparte nella Grande Guerra*. Udine : Gaspari Editore.
- Giancotti, Matteo. 2017. *Paesaggi del trauma*. Milano : Bompiani.
- Gibelli, Antonio. 1991. *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino : Bollati Boringheri.
- Gibelli, Antonio. 1998. *La Grande Guerra degli italiani. Come la Prima guerra mondiale ha unito la nazione*. Milano : Rizzoli.
- Gilles, Benjamin. 2011. « J'ai tué de Blaise Cendrars à la BDIC : quelques réflexions sur le fonds des récits de guerre de 1914-1918 et sur le témoignage combattant ». Dans : *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. Vol. 103. No. 3, p. 47-50.
- Gilles, Benjamin. 2015. « Dix ans de construction critique du témoignage combattant : de Georges Duhamel (1920) à Jean Norton Cru (1929) ». Dans : Lacoste, Charlotte ; Védrines, Bruno (éds.). *En Jeu. Histoire & mémoires vivantes. Du Témoignage autour de Jean Norton Cru*. Revue pluridisciplinaire de la Fondation pour la Mémoire de la Déportation. No. 6. Septentrion Presses universitaires, p. 27-38.
- Giono, Jean. 1964 [1931]. *Le grand troupeau*. Paris : Gallimard.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset. « Collection Pluriel ».
- Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset. « Collection Pluriel ».
- Girard, René. 1978. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset.
- Girard, René. 1982. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset.
- Girard, René. 1985. *La Route antique des hommes pervers*. Paris : Grasset.
- Girard, René. 1990. *Shakespeare, les feux de l'envie*. Vincent, Bernard (trad.). Paris : Grasset.
- Girard, René. 1994. *Quand ces choses commenceront*. Entretiens avec Michel Treguer. Paris : Arléa.
- Girard, René. 1999. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris : Grasset.
- Girard, René. 2001. *Celui par qui le scandale arrive*. Paris : Desclée de Brouwer.

- Girard, René. 2004. *Les origines de la culture*. Entretiens avec Pierpaolo Antonello et Joao Cezar de Castro Rocha. Paris : Desclée de Brouwer.
- Girard, René. 2007. *Achever Clausewitz*. Entretiens avec Benoît Chantre. Paris : Carnets Nord.
- Gisotti, Roberta. 1986. *La nascita della terza pagina : letterati e giornalismo 1860 – 1914*. Manduria : Capone.
- Giusto, Jean-Pierre. 1980. *Rimbaud Créateur*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Glücklich, Ariel. 2001. *Sacred Pain : Hurting the Body for the Sake of the Soul*. New York : Oxford University Press.
- Gnisci, Armando (éd.). 2002. *Letteratura comparata*. Milano : Mondadori.
- Goldenstein, Jean-Pierre. 1986. « Remarque sur *J'ai tué* ». Dans : *Blaise Cendrars*. No. 1. *Les « inclassables » (1917 - 1926)*. Paris : Minard, p. 43-57.
- Goya, Francisco de. 1937. *Les désastres de la guerre : quatre-vingt-cinq eaux-fortes reproduites au format original*. Introduction par Elie Faure. Vienne : Éditions du Phaidon.
- Grana, Gianni. 1961. *Curzio Malaparte*. Milano : Marzorati Editore.
- Grana, Gianni. 1991. « Malaparte, la critica, il pregiudizio : confutazioni e rettifiche ». Dans : Grana, Gianni (éd.). *Malaparte scrittore d'Europa*. Atti del Convegno Prato 1987. Prato : Marzorati Editore, p. 161- 177.
- Grana, Gianni (éd.). 1991. *Malaparte scrittore d'Europa*. Atti del Convegno Prato 1987. Prato : Marzorati Editore.
- Gray Hardcastle, Valerie. 1999. *The Myth of Pain*. Cambridge : MIT Press.
- Grierson, Karla. 2003. *Discours d'Auschwitz : littérature, représentation, symbolisation*. Paris : Champion.
- Guéhenno, Jean. 1968. *La Mort des autres*. Paris : Grasset.
- Guerri, Giordano Bruno. 1980. *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*. Milano : Bompiani.
- Guillén, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso : Introducción a la literatura comparada*. Barcelona : Tusquets.
- Guyon, Laurence. 2006. « La figure du martyr dans *La Main coupée* ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 12, p. 53-62.
- Guyon, Laurence. 2007. *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*. Paris : Champion.
- Haeussler, Eric. 2005. *Des figures de la violence. Introduction à la pensée de René Girard*. Paris : L'Harmattan.
- Hagelstam, Wentzel. 2010. « Une Odyssée de guerre ». Flückiger, Jean-Carlo ; Dettwiler, Lukas (trads.). Dans : *Continent Cendrars*. No. 14, p. 47-56.
- Heine, Heinrich. 2020. *Ich rede von der Cholera. Ein Bericht aus Paris von 1832*. Tim Jung (éd.). Hamburg : Hoffmann und Campe.
- Heinich, Nathalie. 1998. « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation ». Dans : *La Shoah : silence... et voix. Mots*. No. 56, p. 33-49.
- Hennigfeld, Ursula. 2012. « Le vrai problème n'est pas de raconter – Jorge Semprún und das 20. Jahrhundert ». Dans : Burns, Tom ; Cornelsen, Elcio ; Jäckel,

- Volker ; Vieira, Luiz Gustavo (éds.). *Revisiting Twentieth-Century Wars*. Stuttgart : Ibidem, p. 213-234.
- Hennigfeld, Ursula. 2013. « Der Augenzeuge und das unsagbare Narrative der Shoah in 9/11-Romanen ». Dans : Klinkert, Thomas ; Oesterle, Günter (éds.). *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin, New York : De Gruyter, p. 388-402.
- Hennigfeld, Ursula. 2021. *Terror und Roman 9/11-Diskurse in Frankreich und Spanien*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter.
- Hennigfeld, Ursula. 2022. *Lazarus – literarische Latenzen in romanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter.
- Henrichs, Albert. 1984. « Loss of Self, Suffering, Violence : The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard ». Dans : *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 88, p. 205-240.
- Hillen, Sabine Madeleine. 1994. « *La main coupée*...ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob ». Dans : *Revue Romane*. Vol. 1. No. 29, p. 71-81.
- Hinzmann, Maria. 2020. *Topik zwischen Modellierung und Operationalisierung : Topoi deutschsprachiger Indienreiseberichte um 1900*. Bielefeld : Transcript Verlag.
- Hippocrate. 1839-1861. « Aphorismes ». Dans : *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Littré, É. (éd.). Vol. 4. Paris : J.B. Baillière.
- Hirschi, Stéphane. 2019. « Quand le fou droit ment... ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 79-89.
- Hobsbawm, Eric. 1994. *Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*. London : Michael Joseph.
- Hope, William. 2000. *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*. Market Harborough : Troubadour.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. 2001. « *La main coupée* où l'écriture contre l'absurdité ». Dans : *L'expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*. Genève : Éditions Slatkine, p. 85-94.
- Huntington, Samuel P. 2002. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. London : Free Press.
- Hynes, Samuel. 1991. *A war imagined. The First World War and English culture*. London : Bodley Head.
- Iribarren, Isabel. 2017. « L'Empyrée et ses habitants au Moyen Âge ». Dans : *Revue des sciences religieuses*. Vol. 91. No. 2, p. 181-192.
- Isnenghi, Mario. 1997 [1970]. *Il mito della grande guerra*. Bologna : Il Mulino.
- Isnenghi, Mario. 2015. « Fra trentini e cechi. Cercando un senso alla guerra ». Dans : Lucchini, Stefano; Santagata, Alessandro (éds.). *Narrare il conflitto. Propaganda e cultura nella « Grande guerra » (1915-1918)*. Milano : Fondazione Corriere della sera, p. 19-38.
- Isnenghi, Mario. 2019. *Bellum in terris : mandare, andare, essere in guerra*. Roma : Salerno editrice.

- Jacqueline, Bernard. 1995. « Les clairons du Bat'd'Af', dans les marais de la Somme ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin, p. 164-186.
- Jahn, Gary R. 1981. « The Image of the Railroad in Anna Karenina ». Dans : *The Slavic and East European Journal*. Vol. 25. No. 2. p. 1-10.
- Janz, Oliver. 2000. « Tra memoria collettiva e lutto privato. Il culto dei caduti nella borghesia italiana durante la prima guerra mondiale ». Dans : *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée. Les images de la Grande Guerre en France, Allemagne et Italie*. Vol. 112. No. 2, p. 549-566.
- Jaton, Anne-Marie. 1994. « Blaise Cendrars < Napolitain d'occasion > ». Dans : Scelfo, Maria Luisa (éd.). *La question de l'écriture, l'écriture en question*. Atti del convegno italo-svizzero. Catania : C.U.E.C.M., p. 79-94.
- Jaton, Anne-Marie. 1995. « Le mythe de Naples ». Dans : Leroy, Claude ; Flückiger Jean-Carlo (éds.). *Cendrars le bourlingueur des deux rives*. Paris : Armand Colin, p. 213-222.
- Joël, July ; Vaudrey-Luigi, Sandrine. 2019. « Commentaire de style < Dans le silence de la nuit > Blaise Cendrars *L'Homme foudroyé* ». Master. AMU Aix-en-Provence et Sorbonne-Nouvelle, p. 1-8. Disponible en ligne à l'adresse : <https://www.styl-m.org/> [14.01.2026]
- Joll, James. 1992. *The Origins of the First World War*. London, New York : Longman.
- Jourdain-Annequin Collette. 1982. « Héraclès en Occident. Mythe et histoire ». Dans : *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 8, p. 227-282.
- Jurgenson, Luba. 2009. « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ». Dans : *Protée*. Vol. 37. No. 2, p. 9-19.
- Kaempfer, Jean. 1998. *Poétique du récit de guerre*. Paris : José Corti.
- Kaempfer, Jean. 2018. « Le roman de la Grande guerre. Jalons pour l'histoire d'un genre séculaire ». Dans : Finck, M. ; Victoroff, T. ; Zanin, E. (éds.). *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes*, p. 1-13. Disponible en ligne à l'adresse : <https://sflgc.org/acte/jean-kaempfer-le-roman-de-la-grande-guerre-jalons-pour-lhistoire-dun-genre-seculaire/> [01.01.2026].
- Kehnel, Annette. 2015. « Le sacrifice du cheval ». Dans : Andenmatten, Bernard ; Bagliani, Agostino ; Paravicini Pibiri, Eva (éds.). *Le cheval dans la culture médiévale*. Firenze : SISMEL Edizioni del Galluzzo, p. 5-32.
- Kierkegaard, Søren. 1935. *Crainte et Tremblement*. Paris : Aubier.
- Killeen, Marie-Chantal. 2004. « Écrire au seuil de l'indicible ». Dans : *Essai sur l'indicible*. Presses universitaires de Vincennes. Disponible en ligne à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/books.puv.937> [01.01.2026]
- Kirschstein, Daniela. 2014. *Writing War : Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Klinkert, Thomas. 2021. *La modernità di Dante : prospettive semiotiche sulla Commedia*. Ravenna : Longo.

- Kremnitz, Georg. 1999. « Langue et mémoire dans *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprún ». Dans : Gauvin, Lise (éd.). *Les langues du roman*. Presses de l'Université de Montréal, p. 147-163.
- Kristeva, Julia. 1969. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil.
- Kröll, Nicole. 2016. *Die Jugend des Dionysos : Die Ampelos-Episode in den < Dionysiaka > des Nonnos von Panopolis*. Berlin-Boston : De Gruyter.
- Kubo, Akihiro. 2015. « Témoigner, entre la crédibilité et la sensibilité – à propos de *Témoins* de Jean Norton Cru – ». Dans : *Comment la fiction fait histoire. Emprunts, échanges, croisements, actes du colloque franco-japonais*. Paris : Honoré Champion, p. 225-238.
- Kundera, Milan. 2009. *Une rencontre*. Paris : Gallimard.
- Kuon, Peter. 2005. « Alcune riflessioni sull'ibridità della < Lagerliteratur > ». Dans : Bandella, Monica (éd.). *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*. Frankfurt/M. : Lang, p. 151-174.
- Kuon, Peter. 2008. « L'écriture du trauma dans les récits de déportation de survivants du camp de concentration de Mauthausen ». Dans : Kuon, Peter (éd.). *Trauma et Texte*. Frankfurt/M. : Lang, p. 223-239.
- Kuon, Peter. 2013. *L'écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*. Bruxelles : Kimé.
- Kuon, Peter. 2016. « Scritture ostacolate : riflessioni sulla difficoltà di narrare i campi di concentramento nazisti ». Dans : Kuon, Peter ; Rigamonti, Enrica (éds.). *Narrarsi per ritrovarsi. Pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio, deportazione*. Firenze : Cesati, p. 183-195.
- Kuon, Peter. 2017. « Parole empêchée et volonté parrésiasique dans la littérature des camps nazis ». Dans : James-Raoul, Danièle ; Forero-Mendoza, Sabine ; Kuon, Peter ; Magne, Élisabeth (éds.). *La parole empêchée*. Tübingen : Narr Francke Atempo, p. 227-239.
- La Bible Ancien et Nouveau Testament*. 1997. Villiers-le-Bel : Alliance Biblique universelle.
- La Greca, Giuseppe. 2012. *Curzio Malaparte alle isole Eolie : vita al confino, amori e opere*. Lipari (Messina) : Centro Studi Eoliano.
- Labanca, Nicola. 2017. *Caporetto : storia e memoria di una disfatta*. Bologna : Il Mulino.
- Lacoste, Charlotte ; Védrines, Bruno. 2015. « Pour une critique des témoignages ». Dans : Lacoste, Charlotte ; Védrines, Bruno (éds.). *En Jeu. Histoire & mémoires vivantes. Du Témoignage autour de Jean Norton Cru*. Revue pluridisciplinaire de la Fondation pour la Mémoire de la Déportation. No. 6. Septentrion Presses universitaires, p. 9-14.
- Laforgia, Enzo Rosario. 2011. *Malaparte scrittore di guerra*. Firenze : Vallecchi.
- Lagrange, François. 2006. « Les combattants de la < mort certaine >. Les sens du sacrifice à l'horizon de la Grande Guerre ». Dans : *Cultures & Conflits* [En

- ligne]. Vol. 63, p. 1-18. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/conflits/2113> [16.01.2026]
- Lakhdari, Sadi. 2007. « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud ». Dans : *Savoirs et clinique*. Vol. 8. No. 1, p. 201-209.
- Lambeth, Benjamin S. 2005. *Air Power Against Terror : America's Conduct of Operation Enduring Freedom*. RAND Corporation.
- Lapierre, Nicole. 1995. *Changer de nom*. Paris : Stock.
- Laporte, Stéphanie. 2017. « 1914-1918 ou l'expérience irréversible de Curzio Malaparte ». Dans : *Cahiers d'études italiennes* [En ligne]. No. 24, p. 1-19. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/32788> [02.01.2026]
- Laporte, Stéphanie. 2020. « Préface ». Dans : *Viva Caporetto !*. Laporte, Stéphanie. (trad.). Paris : Les Belles Lettres, p. 9-17.
- Laub, Dori. 1992. « An Event Without a Witness ». Dans : Laub, Dori ; Felman, S. (éds.). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York-London : Routledge, p. 75-92.
- Le Cheval de Troie*. 1947. Paris. No. 2/3. Août-Septembre, p. 207-212.
- Le Corre, Élisabeth. 2010. « « Et nous voilà comme le chœur antique » : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh ». Dans : *Études littéraires*. Vol. 41. No. 1, p. 115-127. Disponible en ligne à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/044574ar> [01.01.2026].
- Le Quellec Cottier, Christine. 2004. *Devenir Cendrars*. Paris : Champion.
- Leakey, F. W. 1969. *Baudelaire and nature*. Manchester : Manchester University Press.
- Leed, Eric Jay. 1979. *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*. Cambridge : University Press.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lemonnier-Delpy, Marie-Françoise. 2019. « La guerre dans *L'Homme foudroyé* ». Dans : Berranger, Marie-Paule ; Boucharenc, Myriam (éds.). *SELF XX-XXI*. Journée d'agrégation « Cendrars ». Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, p. 1-15. Disponible en ligne à l'adresse : <https://self.hypotheses.org/files/2019/10/Lemonnier-Delpy-Cendrarset-la-guerre.pdf> [14.01.2026].
- Leroy, Claude ; Dournel, Sylvain. 2019. *Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé*. Neuilly : Atlande.
- Leroy, Claude. 1995. « Une journée particulière le 28 juin 1914 ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Cendrars, le burlingueur des deux rives*. Paris : Colin, p. 235-245.
- Leroy, Claude (éd.). 1995. *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin.
- Leroy, Claude. 1996. *La main de Cendrars*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Leroy, Claude. 2015. « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 ». Dans : *Revue italienne d'études françaises*. Vol. 5, p. 1-10.
- Leroy, Claude. 2016. « Blaise qui partait en guerre s'en allait : Raisons et déraisons d'un engagement ». Dans : *Feuilles de route*. No. 54, p. 24-40.

- Lesti, Sante. 2015. *Riti di guerra. Religione e politica nell'Europa della Grande Guerra*. Bologna : Il Mulino.
- Lestringant, Frank ; Pierron, Jean-Philippe. 2003. *Martyrs et martyrologes*. Lille : Univ. Charles-de-Gaulle.
- Levi, Primo. 1986. *I sommersi e i salvati*. Torino : Einaudi.
- Lévy, Edmond. 1969. « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle ». Dans : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*. No. 28, p. 409-416.
- Lévy-Bertherat, Déborah. 2010. « « Les hommes bons ne tuent pas ». Violence guerrière, éthique et idéologie ». Dans : Lévy-Bertherat, Déborah (éd.). « J'ai Tué » : *Violence guerrière et fiction*. Genève : Droz, p. 51-75.
- Lhôte, Jean-Marie ; Pasols, Paul-Gérard. 2016. « Sarajevo : Popović lit Cendrars ». Dans : *Feuilles de route*. No. 54, p. 160-167.
- Liesegang, Torsten (éd.). 2011. *Curzio Malaparte : Ein politischer Schriftsteller*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Limat-Letellier, Nathalie. 1998. « Historique du concept d'intertextualité ». Dans : Miguet-Ollagnier, Marie ; Limat-Letellier, Nathalie (éds.). *L'intertextualité*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, p. 17-64.
- Link-Heer, Ursula. 1989. « Versuch über das Makabre. ». Dans : *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Vol. 19. No. 75. Weltkriege im Literatur und Film, p. 96-116.
- Link-Heer, Ursula. 1993. « Versuch über das Makabre. Bilder vor und nach Auschwitz ». Dans : Köppen, Manuel (éd.). *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin : Schmidt, p. 83-112.
- Livi, François. 2008. « « Sempre Avanti... » (1918-1919) Malaparte soldato e scrittore sul fronte francese ». Dans : Grassi, Martina (éd.). *La bourse des idées du monde : Malaparte e la Francia*. Firenze : Olschki, p. 151-181.
- Lorenz, Dieter. 2009. « Aktuelle Verfassungsfragen der Euthanasie ». Dans : *JuristenZeitung*. Vol. 64. No. 2, p. 57-67.
- Loughran, Tracey. 2012. « Shell Shock, Trauma, and the First World War : The Making of a Diagnosis and Its Histories ». Dans : *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*. Vol. 67. No. 1, p. 94-119.
- Löwith, Karl. 2022. « Töten, Mord und Selbstmord : Die Freiheit zum Tode. » Dans : Stichweh, Klaus ; De Launay, Marc B. (éds.). *Mensch und Menschenwelt. Sämtliche Schriften*. Vol. 1. Sonderausgabe. Heidelberg : J. B. Metzler, p. 399-417.
- Lucchini, Stefano. 2017. *A Caporetto abbiamo vinto*. Milano : Rizzoli-Mondadori Electa.
- Luckhurst, Roger. 2008. *The Trauma Question*. London : Routledge.
- Lusa, Marina. 2019. « L'inquiétante étrangeté freudienne ». Dans : *La cause du désir*. Vol. 102. No. 2, p. 71-77.
- Lussu, Emilio. 1978. *Un anno sull'altipiano*. Torino : Einaudi.
- Luti, Giorgio. 1995. « Introduzione ». Dans : *Sangue*. Firenze : Vallecchi, p. 7-26.
- Malaparte, Curzio. 1937. « Confessione ». Dans : *Sangue*. Firenze : Vallecchi.

- Malaparte, Curzio. 1943. « Donna fra le tombe ». Dans : *Fughe in prigione*. Firenze : Vallecchi.
- Malaparte, Curzio. 1946 [1944]. *Kaputt*. Bertrand, Juliette (trad.). Paris : Éditions Denoël.
- Malaparte, Curzio. 1949. *La peau*. Novella, René (trad.). Paris : Denoël.
- Malaparte, Curzio. 1957. « Autobiografia ». Dans : *Rinascita*. Anno XIV. No. 7-8. Luglio/agosto, p. 373-378.
- Malaparte, Curzio. 1959. *Mamma Marcia*. Firenze : Vallecchi.
- Malaparte, Curzio. 1960. *Il y a quelque chose de pourri*. Paris : Denoël.
- Malaparte, Curzio. 1961. « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione (1923) ». Dans : *L'Europa vivente e altri saggi politici*. Firenze : Vallecchi, p. 139-204.
- Malaparte, Curzio. 1963. *Viaggi fra i terremoti*. Firenze : Vallecchi.
- Malaparte, Curzio. 1989 [1937]. « Juin malade ». Dans : *Sang*. Novella, René (trad.). Paris : Flammarion.
- Malaparte, Curzio. 1992 [1937]. « Confession ». Dans : *Sang*. Novella, René (trad.). Paris : Flammarion.
- Malaparte, Curzio. 1992 [1937]. « Dis bonjour à Livourne ». Dans : *Sang*. Novella, René (trad.). Paris : Flammarion.
- Malaparte, Curzio. 1992 [1951]. *Il Cristo Proibito*. Martellini, Luigi (éd.). Napoli : Edizioni scientifiche Italiane.
- Malaparte, Curzio. 1993. « Les métamorphoses ». Dans : Ronchi Suckert, Edda. *Malaparte 1942-1945*. Vol. 6. Firenze : Ponte alle grazie, p. 728-742.
- Malaparte, Curzio. 1995 [1921-1923]. *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti*. Marino Biondi (éd.). Firenze : Vallecchi.
- Malaparte, Curzio. 1995 [1937]. « Giugno malato ». Dans : *Sangue*. Firenze : Vallecchi.
- Malaparte, Curzio. 1995 [1937]. « Salutami Livorno ». Dans : *Sangue*. Firenze : Vallecchi.
- Malaparte, Curzio. 1997 [1923]. « La rivolta dei santi maledetti ». Dans : *Opere scelte*. Martellini, Luigi (éd.). Milano : Mondadori.
- Malaparte, Curzio. 2002 [1931]. « La Maddalena di Carlsbourg ». Dans : *Sodoma e Gomorra*. Milano : Oscar Mondadori.
- Malaparte, Curzio. 2012 [1944]. *Kaputt*. Pinotti, G. (éd.). Milano : Adelphi.
- Malaparte, Curzio. 2014 [1931]. « La Madeleine de Carlsbourg ». Dans : *Sodome et Gomorrhe suivi de La tête en fuite*. Novella, René (trad.). Paris : Les Belles Lettres.
- Malaparte, Curzio. 2015 [1949]. *La Pelle*. Guagni, C. ; Pinotti, G. (éds.) Milano : Adelphi.
- Malaparte, Curzio. 2020 [1921]. *Viva Caporetto !*. Laporte, Stéphanie (trad.). Paris : Les Belles Lettres.
- Mancinelli, Paola. 2001. *Cristianesimo senza sacrificio. Filosofia e teologia in René Girard*. Assisi : Cittadella Editrice.

- Manzano, Aurélie. 2017. *Dans le bouillonnement de la création : le monde mis en scène par Curzio Malaparte (1898-1957)*. Paris : PUPS.
- Marabini, Camillo. 1915. *La rossa avanguardia dell'Argonna. Diario di un garibaldino alla guerra franco-tedesca*. Milano : Ravà & C. Editori.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1909. « Manifeste futuriste ». Dans : *Le Figaro*.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1914. *I Manifesti del futurismo*. Firenze : Lacerba.
- Martelli, Giampaolo. 1968. *Curzio Malaparte*. Torino : Borla Editore.
- Martellini, Luigi. 1981. *Invito alla lettura di Curzio Malaparte*. Milano : Mursia.
- Martellini, Luigi. 1991. « Introduzione ». Dans : Martellini, Luigi (éd.). *Il meglio dei racconti di Curzio Malaparte*. Milano : Mondadori, p. 5-22.
- Martellini, Luigi. 1991. « Racconti di Malaparte, tra memoria e poesia ». Dans : Grana, Gianni (éd.). *Malaparte scrittore d'Europa*. Atti del Convegno Prato 1987. Prato : Marzorati Editore, p. 147-160.
- Martellini, Luigi. 1996. « Malaparte narratore ». Dans : Martellini, Luigi (éd.). *Nel labirinto delle scritture*. Roma : Salerno Editrice, p. 113-169.
- Martellini, Luigi. 1997. « Notizie sui testi » [*La rivolta dei santi maledetti*]. Dans : Malaparte, Curzio. *Opere scelte*. Martellini, Luigi (éd.). Milano : Mondadori, p. 1489-1518.
- Martellini, Luigi. 2008. « I racconti di Curzio Malaparte tra realismo e surrealismo ». Dans : Caltagirone, Giovanna ; Maxia, Sandro (éds). « *Italia Magica* ». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*. Cagliari : AM&D Edizioni, p. 704-717.
- Martellini, Luigi. 2015. « Curzio Malaparte : *La rivolta dei santi maledetti* ». Dans : *Cuadernos de Filología Italiana*. Vol. 22. p. 155-180.
- Martellini, Luigi. 2020. « L'Europa : la madre < marcia > di Malaparte ». Dans : Baglivo, Beatrice ; Mattiati, Emmanuel ; Meazzi, Barbara. (éds.). *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*. Chambéry : Presses de l'Université Savoie Mont Blanc, p. 445-461.
- Martellini, Luigi. 2025. *Curzio Malaparte. L'Opera*. Pisa : Editore ETS.
- Martens, David. 2005. « *La Main coupée* de Cendrars ou la ritualisation d'un impossible deuil ». Dans : Watthee-Delmotte, Myriam ; Martens, David (éds.). *Cahiers électroniques de l'imaginaire*. No. 3. Rite et littérature. Université catholique de Louvain, p. 135-157.
- Martens, David. 2010. *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*. Paris : Champion.
- Martin, Jean-Clément. 2019. « Révolution française et < violence totale > ». Dans : *Revue d'histoire moderne & contemporaine*. Vol. 66. No. 1, p. 108-114.
- Marton, Scarlett. 2016. « L'éternel retour du même, le temps et l'histoire ». Dans : *Les historicités de Nietzsche* [online]. Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 105-125. Disponible en ligne à l'adresse : <http://books.openedition.org/psorbonne/96840> [04.01.2026].
- Mattiati, Emmanuel. 2003. *Les écrivains-journalistes du « Corriere della Sera » durant la Seconde Guerre mondiale : Curzio Malaparte, Dino Buzzati, Orio*

- Vergani, Virgilio Lilli et Indro Montanelli. Thèse de doctorat d'italien. Université Paris X – Nanterre.
- Mattiato, Emmanuel. 2009. « Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte ». Dans : *Revue des Études italiennes*. Tome 55. No. 1-2. Paris : L'Âge d'Homme / Université de Paris 4 – La Sorbonne, p. 109-121.
- Mattiato, Emmanuel. 2017. « *Viva Caporetto !* et le mythe malapartien des origines : résonances de Marinetti, Gobetti et Emerson (1921-1923) ». Dans : *Cahiers d'études italiennes* [En ligne]. Vol. 24, p. 1-32. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/3329> [10.01.2026]
- Mattiato, Emmanuel. 2020. « *Mater terribilis* : i meccanismi sacrificali in *Kaputt*, tra Frazer, Freud e Girard ». Dans : Baglivo, Beatrice ; Mattiato, Emmanuel ; Meazzi, Barbara. (éds.). *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*. Chambéry : Presses de l'Université Savoie Mont Blanc, p. 315-356.
- Mecke, Jochen. 2014. « L'éthique d'une esthétique agonale. La représentation du conflit franco-allemand de la grande guerre chez Blaise Cendrars ». Dans : *Feuilles de route*. No. 52, p. 105-127.
- Mecke, Jochen. 2019. « Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik ». Dans : Mecke, Jochen ; Hertrampf, Marina Ortrud (éds.). *Ästhetiken des Schreckens der erste Weltkrieg in Literatur und Film. Esthétiques de l'horreur : la Grande Guerre dans la littérature et le cinéma*. München : AVM.edition, p. 13-36.
- Mecke, Jochen. 2019. « Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit ». Dans : Mecke, Jochen ; Hertrampf, Marina Ortrud (éds.). *Ästhetiken des Schreckens der erste Weltkrieg in Literatur und Film. Esthétiques de l'horreur : la Grande Guerre dans la littérature et le cinéma*. München : AVM.edition, p. 37-58.
- Mecke, Jochen. 2021. « Les récits de la Grande Guerre. Forme narrative et éthique de l'esthétique ». Dans : Mecke, Jochen ; Schoentjes, Pierre (éds.). *Esthétique de la guerre - éthique de la paix : un siècle de littérature sur la Grande Guerre*. Paris : Classiques Garnier, p. 21-51.
- Medaglia, Francesca. 2015. « La figura del fante ne *La rivolta dei santi maledetti* di Curzio Malaparte ». Dans : *Italies* [Online]. Vol. 19, p. 67-78. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/italies/5145> [10.01.2026]
- Medaglia, Francesca. 2018. *Le tre edizioni di Viva Caporetto ! Tensione e cambiamento*. Dans : De Paulis, Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*. Chroniques italiennes. Série web 35. No. 1, p. 21-39. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1441707.kjsp?RH=1488359347838> [24.01.2026].
- Meizoz, Jérôme. 2001. *L'Âge d'or du roman parlant (1919-1939). Écrivain, critiques, linguistes et pédagogues en débat*. Genève : Droz.
- Meizoz, Jérôme. 2006. « Posture et poétique d'un bourlinguer : Cendrars ». Dans : *Poétique*. Vol. 147. No. 3, p. 297-315.

- Merker, Nicolao. 2015. *La guerra di Dio. Religione e nazionalismo nella Grande Guerra*. Roma : Carrocci editore.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Signes*. Paris : Gallimard.
- Mesnard, Philippe. 2007. *Témoignage en résistance*. Paris : Stock.
- Meyer, Benoît (éd.). 2014. « boche ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 50.
- Meyer, Benoît (éd.). 2014. « civilisation ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 77.
- Meyer, Benoît (éd.). 2014. « der des der ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 94.
- Meyer, Benoît (éd.). 2014. « désertion ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 94.
- Meyer, Benoît (éd.). 2014. « GQG ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 132.
- Meyer, Benoît (éd.). 2014. « pinard ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 210.
- Meyer, Benoît (éd.). 2014. « sacrifice ». Dans : *Dictionnaire de la « Der des Der » les mots de la Grande Guerre (1914 - 1918)*. Paris : Champion, p. 234.
- Milkovitch-Riou, Catherine (éd.). 2000. *Écrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Univ. Blaise Pascal.
- Moca, Matteo. 2018 « *Viva Caporetto ! e Don Camaleone* archetipi di *Kaputt e La pelle* ». Dans : De Paulis, Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*. Chroniques italiennes. Série web 35. No. 1, p. 41-55. Disponible à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-parnum-ero-page1441707.kjsp?RH=1488359347838> [19.01.2026]
- Mondini, Marco. 2014. « The Warlike Hero in World War I Literature : The Italian Case ». Dans : Glunz, Claudia F. ; Schneider, Thomas (éds.). « *Then Horror Came Into Her Eyes...* ». *Gender and the Wars*. Göttingen : V&R Unipress, p. 97-118.
- Montanari, Federico. 2015. « Ripensare la Grande Guerra : ancora a proposito di *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* di Curzio Malaparte ». Dans : *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia. Between*. Vol. 10, p. 10-20. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.Betweenjournal.it/> [12.01.2026].
- Monticone, Alberto. 1999. *La battaglia di Caporetto*. Udine : P. Gaspari.
- Montrosset, Luisa. 2008. « Suckert-Sauser, variazioni pseudonimiche. Presentazione di due documenti autografi malapartiani ritrovati negli archivi cendrarsiani ». Dans : Grassi, Martina (éd.). « *La bourse des idées du monde* » : *Malaparte e la Francia*. Firenze : Olschki, p. 49-65.
- Morelli, Anne. 1979. « Les Italiens en Belgique pendant la Guerre de 1914-1918 ». Dans : *Risorgimento. Bulletin semestriel publié par le Comité belge de l'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano*. Numéro spécial. A. XXI, p. 9-21.
- Morris, David. 1993. *The Culture of Pain*. Berkeley : University of California Press.

- Moscoso, Javier. 2012. *Pain : A Cultural History*. New York : Palgrave.
- Mosse, George L. 1990. *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. New York, Oxford : Oxford University Press.
- Mousset, Albert. 1921. *Le Royaume des Serbes, Croates et Slovènes*. Paris : Bossard.
- Mousset, Albert. 1930. *L'attentat de Sarajevo : un drame historique. Documents inédits et texte intégral des sténogrammes du procès*. Paris : Payot.
- Mucci, Clara. 2008. *Il dolore estremo. Il trauma da Freud alla Shoah*. Roma : Borla.
- Mullier, Sébastien. 2007. « Érotique de la géante selon Charles Baudelaire ». Dans : Closson, Marianne ; White-Le Goff, Myriam (éds.). *Les Géants entre mythe et littérature*. Artois Presses Université, p. 125-133.
- Natanson, Jacques. 2008. « La peur et l'angoisse ». Dans : *Imaginaire & Inconscient*. Vol. 22. No. 2, p. 161-173.
- Nerval, Gérard de. 1920. *La Main enchantée : histoire macaronique de Gérard de Nerval*. Paris : L. Pichon.
- Nerval, Gérard de. 1999. *Aurélia. Précédé des Illuminés et de Pandora*. Paris : Librairie Générale Française.
- Nietzsche, Friedrich. 2013. *Philosophische Werke in sechs Bänden*. Scheier, Claus-Artur (éd.). Hamburg : Felix Meiner Verlag.
- Nonis, Pietro. 1987. *9 secoli di campane, simbolo arte cultura storia nella vita della gente*. Venezia : Piovan Editore.
- Novaković, Jelena. 2002. « Blaise Cendrars et l'avant-garde serbe ». Dans : Leroy, Claude ; Vassileva, Albena (éds.). *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*. Université Paris X, p. 147-161.
- Nussbaum, Martha. 1990. *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*. New York : Oxford University Press.
- Oliva, Gianni. 2017. « Faville di guerra. D'Annunzio e i giorni dell'intervento ». Dans : Scarsella, Alessandro (éd.). *L'anno iniquo. 1914 : Guerra e letteratura europea*. Atti del congresso di Venezia, 24-26 novembre 2014. Roma : Adi editore, p. 1-9.
- Orazi, Stefano. 2019. *I garibaldini nelle Argonne : tramonto politico di un mito*. Bologna : Il Mulino.
- Orlandi Cerenza, Germana. 1991. « Morte del senso e senso della morte in Cendrars. Lettura de « La Guerre au Luxembourg » ». Dans : *Blaise Cendrars. Quaderni del Novecento francese*. No. 12. Roma : Bulzoni, p. 43-68.
- Orsucci, Andrea. 2015. *Il « giocoliere d'idee ». Malaparte e la filosofia*. Pisa : Edizioni della Normale.
- Orsucci, Andrea. 2018. « Trasformare in immagini idee e convinzioni. La « visionarietà concettuale » di Malaparte ». Dans : De Paulis, Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*. Chroniques italiennes. Série web 35. No. 1, p. 177-194. Disponible à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1441707.kjsp?RH=1488359347838> [19.01.2026].
- Orsucci, Andrea. 2022. « Perché gli innocenti ? Perché sempre loro ? Curzio Malaparte tra Jacques Maritain, Alfred Loisy e Joseph de Maistre ». Dans : De Paulis,

- Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte e la cultura europea. Cartografia dei palinsesti letterari*. Firenze : Franco Cesati editore, p. 413-426.
- Ovide. 1970. *Les métamorphoses*. Tome II (VI-X). Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- Ovide. 1992. *Les Fastes*. Tome I (I-III). Texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- Pageaux, Daniel-Henri. 1994. *La littérature générale et comparée*. Paris : Colin.
- Paillat, Sylvie. 2019. « L'expérience mystique du rire ». Dans : *Le Portique* [En ligne]. No. 43-44, p. 1-17. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/leportique/3627> [25.01.2026]
- Panella, Giuseppe. 2017. *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*. Firenze : Editrice Clinamen.
- Pannella, Giuseppe. 2019. *Come il gesso sulla lavagna. Curzio Malaparte polemista e teorico della politica*. Macerata : Quodlibet.
- Pardini, Giuseppe. 1998. *Curzio Malaparte. Biografia politica*. Milano : Luni Editrice.
- Pasquini Perrott, Lara. 2025. « Rire mystique et rire irrévérencieux dans deux nouvelles de la Grande Guerre (1937-1938) de Blaise Cendrars ». Dans : Da Rocha, Joao ; Julian Santiago, Manon ; Mouchet, Bastien (éds.). *Blaise Cendrars, le rire en éclats*. Paris : Classiques Garnier, p. 73-84.
- Pauliat, Paul (éd.). 2008. « душа ». Dans : *Dictionnaire russe-français français-russe*. Paris : Larousse, p. 584.
- Pauliat, Paul (éd.). 2008. « так ». Dans : *Dictionnaire russe-français français-russe*. Paris : Larousse, p. 889.
- Pauliat, Paul (éd.). 2008. « точно ». Dans : *Dictionnaire russe-français français-russe*. Paris : Larousse, p. 898.
- Pavlović, Mihailo. 1991. « Blaise Cendrars et les Yougoslaves ». Dans : Bruera, Franca (éd.). *Quaderni del Novecento francese*. No. 12. Roma : Bulzoni Editore, p. 149-181.
- Pavlović, Mihailo. 1994. « Blez Sandrar i Jugosloveni ». Dans : *Dva viđenja francuske književnosti XX veka*. Sremski Karlovci/Novi Sad : Izdavačka knjižara Zorana Stojanovića, p. 159-174.
- Pearson, Roger. 2021. *The beauty of Baudelaire : the poet as alternative lawgiver*. Oxford : Oxford University Press.
- Peltier-Zamoyska, Hélène. 1963. « Leonid Andreev et le mal du siècle ». Dans : *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. 4. No. 3, p. 205-229.
- Pirenne-Delforge, Vinciane ; Pironti, Gabriella. 2011. « Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte ». Dans : *Études de lettres* [En ligne]. No. 3-4, p. 93-114. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/edl/143> [16.01.2026].
- Pizzimento, Paolo. 2017. « Curzio Malaparte, scrittore in guerra ». Dans : *Le forme e la storia*. Vol. 10. No. 2, p. 175-196.
- Pizzimento, Paolo. 2022. « Una coerenza di Malaparte : Kurt Erich Suckert, Caporetto e l'umanità umanata ». Dans : *Magisterium. Rivista di filosofia, letteratura e arti*. No. 1, p. 193-201.

- Pizzimento, Paolo. 2024. *Jünger e Malaparte negli anni Venti. Rappresentazioni e interpretazioni della Grande Guerra*. Acireale-Roma : Bonanno Editore.
- Poe, Edgar Allan. 1936. *Eureka la genèse d'un poème, le corbeau, méthode de composition*. Baudelaire, Charles (trad.). Paris : Conard.
- Pozzetta, Andrea. 2012. « *« Ci sono veramente delle canaglie fra i soldati ! » Curzio Malaparte : da Viva Caporetto! a La rivolta dei santi maledetti* ». Dans : Cicala, Roberto. (éd.). *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*. Pavia : Edizioni Santa Caterina, p. 45-61.
- Pozzetta, Andrea. 2018. « Tra *« eroi capovolti »* e *« custodi del disordine »* ». Dans : De Paulis, Maria Pia (éd.). *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*. Chroniques italiennes. Série web 35. No. 1, p. 57-73. Disponible à l'adresse : <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1441707.kjsp?RH=1488359347838> [19.01.2026]
- Prezioso, Stéphanie. 2010. « Les Italiens en France au prisme de l'engagement volontaire : les raisons de l'enrôlement dans la Grande Guerre (1914-1915) ». Dans : *Cahiers de la Méditerranée*. [En ligne]. Vol. 81. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cdlm/5544> [15.01.2026].
- Prost, Antoine. 1977. *Les anciens combattants et la société française 1914 – 1939*. Vol. 3. *Mentalités et idéologies*. Paris : Presses de la Fondation Nationale de Sciences Politiques.
- Prost, Antoine. 2004. « Les limites de la brutalisation. Tuer sur le front occidental, 1914-1918 ». Dans : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. Vol. 81. No. 1, p. 5-20.
- Prunghaud, Joëlle. 2014. « Écritures de la Grande Guerre : un champ critique en pleine expansion ». Dans : Prunghaud, Joëlle (éd.). *Écritures de la Grande Guerre*. Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée, p. 7-32.
- Racine, Jean. 1968. *Principes de la tragédie en marge de la poétique d'Aristote*. Texte établi et commenté par Eugène Vinaver. Paris : Nizet
- Radeljković, Ivan. 2016. « Blaise Cendrars en ancienne Yougoslavie ». Dans : *Feuilles de route*. No. 54, p. 136-159.
- Rasson, Luc. 1997. *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes. 1916-1938*. Paris : L'Harmattan.
- Rasson, Luc. 2008. « 14-18 : le point de vue de l'animal. » Dans : Schoentjes, Pierre (éd.). *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques : actes du colloque 13 - 15 Mars 2008. Université De Gand - In Flanders Fields Museum Ypres*. Genève : Droz, p. 151-163.
- Rastier, François. 2016. « L'odeur de la chair brûlée. Témoignage et mentir-vrai ». Dans : Lacoste, Charlotte ; Detue Frédéric (éds.). *Témoigner en littérature. Revue Europe*. No. 1041-1042, p. 115-134.
- Reichenberger, Kurt. 1963. « *La Géante*. Gedanken zur Ästhetik der *Fleurs du Mal* (Baudelairestudien 5) ». Dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Vol. 73. No. 3/4, p. 138-145.
- Revelli, Nuto. 1977. *Il mondo dei vinti*. Torino : Einaudi.

- Rey-Debove, Josette ; Rey, Alain (éds.). 2008. « blanc ». Dans : *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [20.01.2026].
- Rey-Debove, Josette ; Rey, Alain (éds.). 2008. « décalotter ». Dans : *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [21.01.2026].
- Rey-Debove, Josette ; Rey, Alain (éds.). 2008. « rire jaune ». Dans : *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [24.01.2026].
- Rey-Debove, Josette ; Rey, Alain (éds.). 2008. « témoignage ». Dans : *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. Disponible en ligne à l'adresse : <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp> [03.01.2026].
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit. III. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul. 1995. *La Critique et la conviction : Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay*. Paris : Calmann-Lévy.
- Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Riegel, Léon. 1978. *Guerre et littérature*. Paris : Klincksieck.
- Rieuneau, Maurice. 1974. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Genève : Slatkine Reprints.
- Riffaterre, Michael. 2002. « Le témoignage littéraire ». Dans : *The Romantic Review*. Vol. 93. No. 1-2, p. 217-235.
- Rimbaud, Arthur. 1972. « Guerre ». Dans : Adam, Antoine (éd.). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Rimini, Thea. 2017. « Viva Caporetto! La forza demistificatrice di Malaparte mazziniano e garibaldino ». Dans : *Rappresentazione e memoria. La "quarta" guerra d'indipendenza*. C. Gigante (éd.). Firenze : Cesati, p. 113-126.
- Ronchi Suckert, Edda. 1991. *Malaparte 1905-1926*. Vol. 1. Firenze : Ponte alle grazie.
- Ronchi Suckert, Edda. 1992. *Malaparte 1932-1936*. Vol. 3. Firenze : Ponte alle grazie.
- Ronchi Suckert, Edda. 1992. *Malaparte 1937-1939*. Vol. 4. Firenze : Ponte alle grazie.
- Ronchi Suckert, Edda. 1993. *Malaparte 1946-1947*. Vol. 7. Firenze : Ponte alle grazie.
- Ronchi Suckert, Edda. 1994. *Malaparte 1948-1949. Les Femmes de Sienne, Il Cristo Proibito*. Vol. 8. Firenze : Ponte alle grazie.
- Ronchi Suckert, Edda. 1995. *Malaparte 1952. Anche le donne hanno perso la guerra 1953-1954*. Vol. 10. Firenze : Ponte alle grazie.
- Ronchi Suckert, Edda. 1996. *Malaparte 1955. Brani e sceneggiature Sangue e Sexophone*. Vol. 11. Firenze : Ponte alle grazie.
- Rossi, Umberto. 2005. « The Alcoholics of War : Experiencing Chemical and Ideological Drunkenness in Emilio Lussu's « Un anno sull'altipiano » ». Dans : *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 38. No. 3, p. 77-94.

- Rossi, Umberto. 2008. *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*. Roma : Bulzoni.
- Rousseau, Frédéric. 2003. *Le Procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rousseau, Frédéric. 2015. « Au-delà de l'œuvre de Jean Norton Cru : documenter le fonctionnement du corps social en crise grâce aux témoignages ». Dans : Lacoste, Charlotte ; Védérines, Bruno (éds.). *En Jeu. Histoire & mémoires vivantes. Du Témoignage autour de Jean Norton Cru*. Revue pluridisciplinaire de la Fondation pour la Mémoire de la Déportation. No. 6. Septentrion Presses universitaires, p. 85-94.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2010. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Honoré Champion Éditeur.
- Russo, Maria Teresa. 1999. *Ai margini della soglia. Saggio su Blaise Cendrars*. Palermo : Flaccovio editore.
- Russo, Maria Teresa. 2006. « Un diptyque : *J'ai tué / J'ai saigné* ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 12, p. 133-153.
- Santi, Caterina. 1991. « Variazioni complementari sui racconti di Malaparte ». Dans : Grana, Gianni (éd.). *Malaparte scrittore d'Europa*. Atti del Convegno Prato 1987. Prato : Marzorati Editore, p. 201-210.
- Sbarbaro, Camillo. 1995 [1920]. *Trucioli*. Dans : Sbarbaro, Camillo. Lagorio, Gina ; Scheiwiller, Vanni (éds.). *L'opera in versi e in prosa*. Milano : Scheiwiller-Garzanti.
- Scalia, Gianni (éd.). 1961. *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*. Vol. 4. « Lacerba » « La voce » (1914-1916). Torino : Einaudi.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The making and unmaking of the world*. New York, Oxford : Oxford University Press.
- Scarsella, Alessandro. 2023. *La Grande guerra. Letteratura e teoria di un conflitto mondiale*. Bologna : Marietti 1820.
- Schinz, Albert. 1920. *French literature of the Great war*. New-York : Appleton.
- Schleifer, Ronald. 2014. *Pain and Suffering*. New York : Routledge.
- Schmeling, Manfred. 2000. « L'écrivain et sa souffrance. De la douleur au texte ». Dans : *La Douleur. Étude thématique pluridisciplinaire et interculturelle*. Programme Européen Culture 2000. Lleida : Fontanet/INO Reproductions, p. 29-38.
- Schoentjes, Pierre. 2009. *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 – 18*. Paris : Classiques Garnier.
- Schoentjes, Pierre. 2010. « Guerre juste et littérature : « la façon dont un soldat en tue un autre » ». Dans : Lévy-Bertherat, Déborah (éd.). « *J'ai Tué* » : *Violence guerrière et fiction*. Genève : Droz, p. 21-48.
- Schopenhauer, Arthur. 1891. *Le fondement de la morale*. Burdeau, A. (trad.). Paris : F. Alcan.
- Schopenhauer, Arthur. 1911. « Die Welt als Wille und Vorstellung ». Tome I. Dans : Paul Deussen (éd.). *Sämtliche Werke*. München : Piper.

- Schülé, Antoine ; Frémeaux, Jacques ; Motte, Martin (éds.). 2019. « Introduction ». Dans : *Guerre et littérature : Du Moyen Âge à 1914*. Tome I, p. 11-16.
- Scurati, Antonio. 2007. *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*. Roma : Donzelli Editore.
- Sefik, Tagay ; Schlottbohm, Ellen ; Lindner, Marion. 2016. *Posttraumatische Belastungsstörung : Diagnostik, Therapie und Prävention*. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag.
- Semprún, Jorge. 1994. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard.
- Serra, Maurizio. 2012. *Malaparte vies et légendes*. Paris : Perrin.
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady : Women, Madness and English Culture 1830-1980*. New York : Pantheon.
- Smyth, Joshua ; Helm, Rebecca. 2003. « Focused Expressive Writing as Self-help for Stress and Trauma ». Dans : *Journal of Clinical Psychology*. Vol. 59. No. 2, p. 227-235.
- Soffici, Ardengo. 1986. *I diari della grande guerra. « Kobilek » e « la ritirata del Friuli » con i taccuini inediti*. Bartoletti Poggi, Maria ; Biondi, Marino (éds.). Firenze : Vallecchi.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. London : Penguin Books.
- Souvestre, Pierre ; Allain, Marcel. 1911. *Fantômas-La main coupée*. Paris : Fayard.
- Spence, Donald P. 1982. *Narrative Truth and Historical Truth : Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York : Norton.
- Spitzer, Leo. 1975. *Lettere di prigionieri di guerra italiani : 1915 - 1918*. Solmi, Renato (trad.). Torino : Boringhieri.
- Squarotti Barberi, Giorgio. 2000. « L'allegoria degli orrori della guerra ». Dans : Barilli, Renato ; Baroncelli, Vittoria (éds.). *Curzio Malaparte il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*. Napoli : CUEN, p. 286-306.
- Starobinski, Jean. 1971. « Le Démoniaque de Gêrasa ». Dans : *Analyse structurale et exégèse biblique*. Neufchâtel : Delachaux et Niestlé, p. 63-94.
- Starobinski, Jean. 2012. *L'encre de la mélancolie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Stearns, Brenton J. 1981. « Divine Punishment and Reconciliation ». Dans : *The Journal of Religious Ethics*. Vol. 1. No. 9, p. 118-130.
- Strohmaier, Alexandra. 2021. « Transsubstantiation als ästhetische Kategorie: Zur Bedeutung einer religiösen Denkfigur für die Literatur der Moderne ». Dans : *KulturPoetik : Zeitschrift für Kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft / Journal of Cultural Poetics*. Septembre. Vol. 21. No. 2, p. 210-239.
- Stuparich, Giani. 2015 [1931]. *Guerra del '15*. Sandrini, Giuseppe (éd.). Macerata : Quodlibet.
- Sustrac, Patricia. 2009. « La mort de Max Jacob : réalité et représentations ». Dans : *Les Cahiers Max Jacob. Max Jacob face à l'histoire. Esthétique, idéologie et politique. Actes de la journée d'étude du 6 février 2009 à l'université d'Orléans*. No. 9, p. 103-118.
- T'Serstevens, Albert. 1938. *L'itinéraire de Yougoslavie*. Paris : Grasset.
- T'Serstevens, Albert. 1972. *L'Homme que fut Blaise Cendrars : souvenirs*. Paris : Denoël.

- Tamburi, Orfeo. 1961. « Note su Cendrars ». Dans : *Omaggio a Blaise Cendrars*. Roma : De Luca Editore, p. 67-68.
- Tamburi, Orfeo. 1979. *Malaparte à contre-jour : Suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi*. Frank, Nino (trad.). Paris : Denoël.
- Tamburi, Orfeo. 1980. *Malaparte come me : seguito da Malaparte scritto e Malaparte lettere*. Milano : Editoria nuova.
- Tarquini, Alessandra. 2017. « Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista : dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922-1943) ». Dans : *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne]. No. 95, p. 139-150. Disponible en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cdlm/9153> [20.01.2026].
- Tassani, Giovanni. 2018. *Coscienza e memoria della Grande Guerra. Nazione e religione tra mistica e politica*. Forlì : Grafikamente.
- Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. 2012. *La folie au front. La grande bataille des névroses de guerre (1914-1918)*. Paris : Éditions Imago.
- Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. 2013. « Main perdue, main amie, main fantôme ». Dans : *Continent Cendrars*. No. 15, p. 95-113.
- Tatu, Laurent ; Bogousslavsky, Julien. 2015. *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*. Préface de Christine Le Quellec Cottier. Paris : Éditions Imago.
- Tavaglione, Nicolas. 2005. *Le Dilemme du soldat : guerre juste et prohibition du meurtre*. Genève : Labor et fides.
- Temple, Frédéric Jacques. 2000. *Lettre à Curzio Malaparte*. Remoulins sur Gardon : Éditions Jacques Brémond.
- Theeten, Griet. 2015. *La Grande Guerre revisitée. 14-18 dans le roman français contemporain*. Genève : Librairie Droz.
- Thiriet, Jean-Claude. 1992. *Curzio malaparte et la France : un dialogue passionné*. Thèse de doctorat. Université Toulouse 2.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhäel Bakhtine : le principe dialogique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Tosi, Guy (éd.). 1961. « Cendrars et Malaparte ». Dans : *Omaggio a Blaise Cendrars*. Roma : De Luca Editore, p. 22.
- Tourelle, Valérie. 2012. « Les rituels d'exécution et la répression du vol au Moyen Âge ». Dans : Faggion, Lucien ; Verdon, Laure (éds.). *Rite, justice et pouvoirs*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, p. 51-65.
- Touret, Michèle. 1983. « Le fantôme de la guerre : quel statut pour le réel ? (à propos de Blaise Cendrars) ». Dans : *La Guerre et la paix dans les lettres françaises de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne (1925-1939)*. Reims : Presses universitaires de Reims, p. 19-28.
- Touret, Michèle. 1995. « Léger et Cendrars : dessins de guerre, paroles de guerre ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand Colin, p. 187-209.
- Touret, Michèle. 2000. « Blaise Cendrars, du cri au silence : questions sur un oubli ». Dans : *Actes du colloque sur les traces de Jean Norton Cru : colloque*

- international 18-19 novembre 1999*. Musée Royal de l'Armée. Bruxelles : Travaux / Centre d'Histoire Militaire, p. 157-168.
- Touret, Michèle. 2003. « Portrait d'une escouade *In memoriam* ». Dans : Leroy, Claude (éd.). *Portraits de l'artiste-Blaise Cendrars*. No. 5. Paris : Minard, « Lettres Modernes », p. 67-89.
- Traglia, Gustavo. 1938. *I cinquemila di Bligny*. Milano : Ceschina.
- Traverso, Enzo. 2000. *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*. Bologna : Il Mulino.
- Trevisan, Carine. 2001. *Les fables du deuil : la Grande Guerre. Mort et écriture*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Ueltschi, Karin. 2010. *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*. Paris : Honoré Champion.
- Valéry, Paul. 1957. « Situation de Baudelaire ». Dans : Hytier, Jean (éd.). *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 598-613.
- Vanzetto, Livio. 1982. « Contadini e grande guerra in aeree campione del Veneto (1910-1922) ». Dans : Isnenghi, Mario (éd.). *Operai e contadini nella grande guerra*. Bologna : Capelli, p. 72-103.
- Vaudrey-Luigi, Sandrine. 2019. « Phrase et oralité dans *L'Homme Foudroyé* : une phrase phonographe ? ». Dans : Bourmayan, Anouch ; Veyseyre, Géraldine (éds.). *Styles, genres, auteurs*. Paris : Sorbonne Université Presses, p. 231-248.
- Vegliani, Franco. 1957. *Malaparte*. Milano-Venezia : Edizioni Daria Guarnati.
- Vernier, Jacques. 2014. *Jean Norton Cru et la Grande Guerre : la « vérité due aux Poilus » contre les prix Goncourt*. Paris : Éditions Ampelos.
- Veronesi, Sandro. 2000. « L'Europa marcia di Malaparte e Pasolini ». Dans : Barilli, Renato ; Baroncelli, Vittoria (éds.). *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*. Napoli : CUEN, p. 371-379.
- Vialle, Catherine. 2014. « Ange et compagnon de route : le personnage de Raphaël dans le Livre de Tobie (texte court) ». Dans : *Études théologiques et religieuses*. Vol. 89. No. 2, p. 145-156.
- Vic, Jean. 1918. *La littérature de guerre : manuel méthodique et critique des publications de langue française (août 1914-août 1916)*. Tome I. Paris : Payot.
- Vic, Jean. 1923. *La littérature de guerre : manuel méthodique et critique des publications de langue française (août 1916-11 novembre 1918)*. Tome II. Paris : Payot.
- Villeboeuf, André. 1924. *La prise de la Bastille*. Paris : Éditions du « Crapouillot ».
- Viltanioti, Irini-Fotini. 2015. *L'harmonie des sirènes du pythagorisme ancien à Platon*. Berlin, Boston : De Gruyter.
- Violi, Patrizia. 2014. *Paesaggi della memoria : Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano : Bompiani.
- Virgile. 1977. *Énéide*. Livres I-IV. Perret, Jacques (trad.). Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- Virgile. 1980. *Énéide*. Livres IX-XII. Perret, Jacques (trad.). Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».

- Virmaux, Odette. 1975. *Le théâtre et son double. Antonin Artaud analyse critique*. Paris : Hatier.
- Von Stietencron, Heinrich ; Assmann, Jan. 1995. « Töten im Krieg : Grundlagen und Entwicklungen ». Dans : *Töten im Krieg*. Freiburg : Alber, p. 17-56.
- Voragine, Jacques de. 1910. *La légende dorée*. Wyzewa de, Teodor (trad.). Paris : Perrin.
- Vyzántios, Skarlátos D. (éd.). 1856. « μάρτυς ». Dans : *Dictionnaire grec-français et français-grec*. Athènes : A. Coromélas, p. 267.
- Wahnich, Sophie. 2009. « Peuple et violence dans l'histoire de la Révolution française ». Dans : *Lignes*. Vol. 29. No. 2, p. 178-187.
- Walton, Charles. 2014. *La liberté d'expression en Révolution*. Odin, Jacqueline (trad.). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Walzer, Michael. 2000. *Just and Unjust Wars : A Moral Argument with Historical Illustrations*. Third Edition. New York : Basic Books.
- Welz, Frank. 2001. « Identität und Alterität in soziologischer Perspektive ». Dans : Ebbach, Wolfgang (éd.). *Identität und Alterität in Theorie und Methode : Wir, Ihr, Sie*. Würzburg : Ergon-Verl, p. 89-101.
- Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Wieviorka, Annette. 2013. *L'ère du témoin*. Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Winter, Jay. 1995. *Sites of memory, sites of mourning : the great war in European cultural history*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Winter, Jay. 1999. « Forms of kinship and remembrance in the aftermath of the Great War ». Dans : Winter, Jay ; Sivan, Emmanuel (éds.). *War and remembrance in the twentieth century*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 40-61.
- Winter, Jay. 2006. *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven & London : Yale University Press.
- Witt, Sabine. 2008. *Curzio Malaparte (1898-1957): Autobiographisches Erzählen zwischen Realität und Fiktion*. Frankfurt am Main : Lang.
- Young, Bailey K. 1979. « Montmartre: The History of a Hill ». Dans : *Archaeology*. Vol. 32. No. 6, p. 43-52.
- Zhmud, Leonid. 2012. *Pythagoras and the Early Pythagoreans*. Oxford : Oxford University Press.
- Zimmermann, Anja. 2014. « Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie ». Dans : Zimmermann, Anja. (éd.). *Biologische Metaphern zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*. Berlin : Reimer, p. 9-32.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Violence. Six sideways reflections*. London : Profile Books.
- Zubiate, Jean-Pierre. 2020. « Extension du domaine de la foudre : l'homme Cendrars et le Verbe centrifuge ». Dans : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. « Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé ». No. 9. Lille : Presses de l'Université de Lille, p. 91-104.
- Zunino, Pier Giorgio (éd.). 2020. *Caporetto 1917 : a un passo dalla finis Italiae ?*. Bologna : Il Mulino.