

Paul Bleton (TELUQ, MONTREAL & CRILCO)

Les masses de Mars : le récit de guerre en France, 1951-1981

Ce texte¹ voudrait amicalement répondre à deux arguments fréquemment entendus et marquant la réticence à utiliser la notion de genre lorsque l'on parle de productions populaires.

Il y aurait une congénialité du générique et du paralittéraire (d'ailleurs, l'usage américain n'est-il pas que *category* ou *genre literature* corresponde en gros à *paralittérature* ?) La seule oeuvre qui vaille, ne le sait-on pas depuis le romantisme ? étant celle qui impose ses propres lois ; voire, ne le sait-on pas depuis Blanchot ? étant celle qui en se créant s'efface. Presque directement, s'occuper de genre(s) reviendrait à avaliser la frontière tracée par l'institution littéraire entre littérature et paralittérature - c'est-à-dire à avaliser la dévaluation de celle-ci par rapport à celle-là.

Le « généro-scepticisme » accepterait à la rigueur, avec une sympathie réelle mais sans doute un peu condescendante, que l'on traite de genre pour des raisons de simplification pédagogique ou des raisons fonctionnelles, bibliothécaires, voire pour satisfaire quelque idiosyncrasique goût pour la mise en ordre à base de rangement encyclopédique et de taxinomisation de grands ensembles. A l'inverse, en se fondant sur le face-à-face entre le critique et la singularité de l'oeuvre, le généro-sceptique peut noblement répudier le jugement de valeur préalable, mal fondé - en matière de valeur, pas difficile effectivement de sortir de sa poche de grandes oeuvres paralittéraires et de bien mauvais romans du circuit restreint. Et, tout aussi noblement, le généro-sceptique peut se contenter de convoquer allusivement ces « lois du genre » ou ces noms de genres si clairement ancillaires par rapport à la singularité de l'oeuvre, parce que l'auteur ou le chef-d'oeuvre qui méritent critique sont au-delà du littéraire et du paralittéraire, labelisés puisqu'ils ont été retenus par filtrage ; ou parce que, au lieu d'un livre, c'est le processus même de création qui devient l'objet d'étude.

Il s'agira ici de répondre en marchant. Le premier objectif en décrivant la fiction de guerre française entre 1951 et 1981 vise à montrer l'inanité de l'argument (genre - paralittérature) : la frontière entre littérature et paralittérature y est plus brouillée que nette, plus graduelle que discrète. En fait, le roman de guerre occupe des territoires en paralittérature, dans la production *best-seller*, dans les belles-lettres et dans la littérature d'avant-garde ; et cet irrédentisme de la guerre narrée déborde culture médiatique et culture lettrée, touchant même la culture savante ; la fiction de guerre tresse narration, argumentation et encyclopédie, à quoi BD et film ajoutent la figuration... A son propos, on ne peut certainement plus dire qu'il y a superposition simple du générique et du paralittéraire.

LA SERIALISATION PARALITTERAIRE

Gerfaut

On partira en fait du plus étroit, non pas *du* roman de guerre mais *de* « roman de guerre », le sous-titre imprimé sur tous les exemplaires de tous les titres de la plus prolifique des collections paralittéraires spécialisées, Gerfaut. Avec ses insuffisances, cette approche sémasiologique que recommandait naguère René Guise (1985)², la collection comme définition extensionnelle d'une étiquette générique, voici de quoi couper court à ces entreprises définitionnelles qui agacent tant les générosceptiques ; mon point de départ, donc : le roman de guerre, provisoirement, c'est ce qu'aura illustré Gerfaut.

Comment expliquer ce succès et cette longévité, surtout par rapport à un compétiteur mieux armé, comme Feu, du Fleuve noir ? Le terreau est le même, les auteurs ne diffèrent pas de ceux de Feu, Baroud ou des collections bas de gamme. Il me semble qu'il faut la corrélérer à sa forte tendance à l'homogénéisation. Homogénéisation de son approvisionnement : les 470 romans de la collection principale sont dus à seulement 17 auteurs. Homogénéisation de son paratexte, la surface de contact avec le lecteur prospectif

Homogénéisation à la fois figurative puisque c'est un même illustrateur barcelonais talentueux, Jordi Longaron, qui sur une même maquette donne son unité à l'apparence esthétique des volumes de la collection ; mais aussi homogénéisation de la politique des signatures, avec ses pseudonymes « adéquats » modelés par une représentation préalable (celui qui peut savoir parce qu'il a un nom du coin, russe ou allemand).

Homogénéisation thématique et narratologique, puisque l'immense majorité des titres portait sur la Seconde guerre mondiale, voire sur le seul front de l'Est, ce qui impliquait un regard rétrospectif ; les récits relèvent presque toujours de la simple invention romanesque (voire, de clichés) ; pas d'homme seul, de campagnes ou de grandes batailles, le petit groupe : tel est le milieu habituel. La collection a moins pour objet la conception de romans historiques que la transposition de contradictions sociales contemporaines du temps de la parution. Son inspiration visait un lectorat pour lequel les soldats soviétiques et allemands pouvaient être des héros, sans glorification de l'Armée rouge ou des unités collabos (comme les illustreront des Saint-Loup ou des Mabire). Neutralisation nationale, en quelque sorte, qui informe l'intrigue la plus productive de la collection : sur fond guerre comme anti-valeur éthique explicite (ce qui n'entame en rien sa valeur de divertissement), la mise en scène de la contradiction du fanatisme idéologique en position de responsabilité (fanatisme aussi bien communiste que nazi) et de la volonté des soldats ordinaires de finir la guerre vivants. Cette neutralisation nationale, baignant souvent dans une sorte d'humanisme dégoulinant de sang, s'accompagne d'une montée en puissance de la représentation des relations entre sexes : la beaucoup plus large part que la collection fait aux femmes dans ses titres et dans ses illustrations de couverture, la plus forte présence d'une violence misogyne montrent que cette relation dépend moins d'un *topos* rhétorique (en amour comme à la guerre) que d'un thème socialement à l'ordre du jour, la guerre des sexes.

Baroud, Feu et les petites collections bas-de-gamme

Si la période 1964-1981 marque l'âge d'or de ces orages d'acier paralittéraires, elle avait été précédée d'une première tentative avortée de collections paralittéraires bas de gamme (1951-1956), qui auront insufflé au genre une inspiration d'érotisme misogyne. Dans la brèche du succès des collections Feu, Guerre et Baroud, cette paralittérature bas de gamme tentera de s'infiltrer de nouveau, sans réel succès.

C'est comparée aux deux autres grandes collections spécialisées de sa période, Baroud et Feu, que se confirme la relation entre succès et homogénéisation. Dans la première, publiée par les éditions de l'Arabesque, en face de la stabilité du format et du prix, du patron du titre (à saveur documentaire, comme *Achtung (Normandie 1941)*, *Les Rizières de la peur (Vietnam 1965)*, *La Patrouille traquée (Tunisie 1943)*...) et en face de l'homogénéité des signataires, surtout de vieux routiers de la paralittérature, tous Français, on trouve de l'homogénéisation manquée et de la recherche de diversité.

Homogénéisation manquée que cette maquette de couverture changée trois fois par exemple (sans dire que les illustrateurs étaient plusieurs, et pas toujours inspirés). Recherche de diversité dans les conflits thématiques

Seuls 6 portent sur des affrontements qui leur sont contemporains ou presque (2 sur la tentative de sécession du Katanga et 1 sur le Biafra, 2 sur la guerre du Vietnam, 1 seul se déroule en 1969 au Costa Rica, pays pourtant sans armée !) Dans les guerres vues de manière rétrospective, on retrouve certains engagements français (2 romans pour l'époque, 1917-1918, où une petite expédition française combattit du côté des bolcheviks ; 3 pour l'Indochine ; 2 pour l'Algérie) et quelques guerres des autres (1 sur la Guerre d'Espagne, 1 sur la Guerre civile en Chine, 1 sur le conflit entre colons juifs et bédouins et forces égyptiennes dans le Néguev en 1948).

La plus grande partie de la collection (32 romans) raconte bien la Seconde guerre mondiale, mais elle le fait sous de nombreux angles : 8 concernent directement le territoire national (empire compris) et les forces françaises, du Sahara au débarquement, 5 la Guerre du Pacifique, 5 les derniers mois en Allemagne, 4 le front de l'Est, 3 le désert lybien, 2 la Crête, 1 les Ardennes, la Finlande, la Malaisie, la Pologne, la Sicile, la Birmanie.

En outre, la collection se répartit, inégalement, selon la triple polarité pragmatique du témoignage romancé (comme la petite série *Johnny Rashman* de Jacques Barat), du vraisemblable informé (stratégie la plus fréquemment utilisée) et de l'invention romanesque (avec parfois une complexité morphologique, insolite dans une telle collection, comme celle de *Rien que des morts (Pacifique 1942)* (1969) de Valentin Saint Vic).

La diversité affecte aussi la fonction de soldat. Au premier niveau, un en-deçà du soldat, R. V. Karanoff propose le guerrier fortuit, réticent. Au second niveau, le roman développe un *topos* rhétorique, la construction d'une démarcation entre

celui-qui-est-amené-à-tuer et le tueur.

Par exemple, dans *Opération « Griffon » (Ardennes 1944)* (1969) de Hubert Genin, ou, dans une opposition entre SS et Gestapo sous la plume de Jean-Michel Sorel - *Achtung (Normandie 1941)*.

Au dernier niveau se retrouve un au-delà du soldat : le mercenaire, ou celui l'ex-soldat devenu journaliste - qui sait retrouver ses réflexes de baroudeur.

Respectivement, comme *Les Affreux (Katanga 1961)* (1968), *Les Trois mercenaires (Katanga 1962)* de Philippe Casanova, *Un Sacré mercenaire (Costa Rica 1969)* (1969) de Philip Morgan ou comme *Terreur au Biafra (Biafra 1968)* (1969) de Jean-Michel Sorel.

Feu est plus composite. Une première opposition, entre les auteurs n'ayant publié là qu'une petite quantité de titres (de 1 à 4) et les gros producteurs (de 5 à 21), en recoupe une seconde, celle des origines nationales : toutes les traductions se retrouvent en effet dans la catégorie des petits producteurs alors qu'il n'y a plus que des auteurs français dans la catégorie des gros producteurs. En fait, il s'agissait de deux stratégies éditoriales consécutives, d'abord des romans ayant fait leurs preuves dans des littératures étrangères puis des auteurs-maison permettant une régularisation de l'approvisionnement.

Plus que la stabilité de la vitesse de croisière, la relative stabilité des prix, ce sont là aussi l'homogénéisation manquée et la recherche de diversité qui marquent Feu. Homogénéisation manquée avec le changement de l'esthétique de couverture en 1968, qui passe des photographies d'archives sur fond coloré aux illustrations peu inspirées de Michel Gourdon, illustrateur à tout-faire du Fleuve noir. Recherche de diversité avec la disparité des origines nationales, la variété des guerres évoquées.

Bien sûr, la Seconde guerre mondiale sert de toile de fond le plus souvent ; avec la cohérence de la maison, portée à coller de près à la vision du monde héritée de la Guerre froide comme en témoignait la collection Espionnage (et ses surgeons), ce sont surtout les théâtres du Pacifique, d'Europe occidentale, parfois d'Afrique du nord et relativement peu le front russe (en quoi Feu diffère de Gerfaut) qui sont l'apanage du Fleuve noir. A côté, on y retrouve des conflits moins fréquentés. Pas seulement les guerres post-coloniales (Indochine, Algérie), mais aussi des guerres coloniales plus anciennes (guerre des Boers, guerre du Rif) ; pas seulement des guerres comprenant de nombreux belligérants nationaux (guerres israélo-arabes, guerre de Corée) mais aussi des guerres civiles (révolution d'Octobre, Irlande, guerre d'Espagne, révolution chinoise, Cuba, insurrections de Budapest, de Prague) ; pas seulement les guerres de la seconde moitié du XXe siècle mais aussi la Première guerre mondiale,

voire la guerre de Sécession et la Guerre du Mexique...

S'il arrive que la fiction rapporte l'histoire d'une campagne ou d'une grande bataille, le format incite plutôt à favoriser l'histoire d'une unité pendant une opération. On retrouve une triple polarité pragmatique : la majorité des romans tend au pôle de la simple invention romanesque ; le reste se répartit entre romans qui usent de signaux autobiographiques et romans du vraisemblable informé.

Ainsi, *Les Enfants du dragon* (1971) de Jean Detis donne une leçon de complexité politique sur la situation de la Chine au moment de la guerre, situation bien mal connue des lecteurs.

Les intrigues relèvent des fabulæ du dépassement de soi - le héros devient un homme ou devient un sage pour tirer la leçon de l'épreuve -, ou de la fabula de l'aventure d'une communauté héroïque - l'acquisition du courage ou de la sagesse n'est plus qu'une trajectoire parmi bien d'autres, elle s'enlève sur un fond de différences, dans un petit groupe tendu vers un but commun. Les romans explorent quelques grandes variantes de l'homme de guerre : celle, acceptée, du soldat de carrière ; celle, réticente, du soldat d'élite malgré lui ; celle, déterritorialisée, du mercenaire et celle de la reterritorialisation folle, du seigneur de la guerre mystique.

Plus pauvre sur presque tous les plans, sauf celui des illustrations, c'est néanmoins Gerfaut qui devait obtenir le plus grand succès, en nombre de titres et en longévité : 51 titres de 1965 à 1969 pour Baroud, 244 titres entre 1964 et 1975 pour Feu contre 584 titres entre 1964 et 1981 pour Gerfaut.

EXTENSION DE LA SERIALISATION

Qu'on le déplore ou pas, tels sont bien là des traits qui caractérisent la paralittérature : ce mode de production sériel et ce mode de consécration par les ventes. Introduit dans la paralittérature, le roman de guerre s'est fait le complémentaire du roman d'espionnage (pas simplement guerre ouverte/vs/guerre secrète mais aussi regard rétrospectif/vs/Histoire immédiate) et est allé essaimé dans d'autres genres, SF, roman policier, roman d'amour... Mais sérialisation et consécration par le succès commercial ont tendu à diffuser bien au-delà de la paralittérature : culture moyenne, littérature-jeunesse, roman réaliste, saga, mais aussi importations, BD...

La Nuit indochinoise, cycle de sept romans signés par Jean Hougron entre 1950 et 1958, porte bien sur l'Indochine telle que l'auteur la voyait après s'y être engouffré pour échapper à l'air de la France de l'immédiat après-guerre qu'il trouvait irrespirable ; mais il porte tout autant sur un mirage préalable, un exotisme colonial que la réalité est censée avaliser. L'oeuvre est indéniablement prisée ; les trois premiers volumes devaient remporter le Grand Prix du roman de l'Académie française en 1953 et chacun des volumes allait connaître plusieurs rééditions jusqu'à celle de la collection Bouquins chez Robert Laffont en 1989. A cause de son temps propre, un présent alourdi de passé nostalgique, d'une couleur particulière de nostalgie propre à l'Indochine que Hougron désespère de rendre ? Temps ralenti encore plus, voire retenu, par un manuscrit de plus de 4000 pages, dans lequel la guerre elle-même ne constitue pas la réaction et se présente plutôt sous la forme de

l'enlèvement que de l'action.

Plus étroitement lié au combat, voici maintenant un nouvelle star du récit en culture médiatique, le correspondant de guerre. Certes, il existait depuis belle lurette³ et avait déjà fait les beaux jours de la presse de grande diffusion.

Vertigineux raccourci en quelques noms.

Henry Barby, par ses articles dans le Journal et ses reportages dans les Balkans et le Caucase réunis en plusieurs volumes⁴.

Gaston Leroux (1868-1927) qui avait révélé la profonde parenté de trois formes de l'écriture narrative médiatique, journalisme, feuilleton et scénarisation⁵.

Albert Londres (1884-1932) couvre le front pour *Le Matin* sur le front dès 1914 ; puis, pour *Le Petit Journal* les tribulations de l'Armée d'Orient ; enfin, de retour en France les derniers mois de la guerre de tranchées, et se heurte à la censure. En 1923, il enquête sur le terrorisme nationaliste macédonien des Comitadjis.

Le public semblait apprécier cet espace pragmatique ambigu entre littérature et correspondance de guerre si l'on en croit le succès de *Kaputt* de Curzio Malaparte⁶, *best-seller* traduit en 1946 dont le style brouillait la frontière entre témoignage et création et qui faisait du signataire un personnage. Jean Lartéguy opérera la synthèse du nostalgisme indochinois et du correspondant comme type-vedette, conjoignant journalisme et littérature et, par son succès continu au début des années 60, conjoignant logique du *best-seller* et logique de la sérialisation paralittéraire.

Il recourt à la formule du roman à clé, avec un tel succès qu'il devait fixer un nouveau standard après Hemingway et cristalliser le type du journaliste baroudeur. Il prend l'Histoire immédiate comme objet et assied sa légitimité d'énonciateur non pas sur de simples « indices d'expertise » mais sur une critique du type de guerre que la hiérarchie militaire française mène en Indochine et en Algérie. Ni pacifisme, ni recours à la conscription, ni recours aux armes de destruction massive... : la formule dessinée par Lartéguy pointe la nécessité d'inventer une nouvelle aristocratie de baroudeurs spécialisés, de forces spéciales en marge de la pesanteur de l'appareil militaire. Ce nouvel aristocratisme fait de compétence au combat, de bravoure, d'abnégation mais aussi de culture et d'intelligence de l'Autre a visiblement touché une fibre du lectorat français.

Hors fiction cette fois-ci, en remettant à l'ordre du jour une thématique qui

séjournait alors au purgatoire, Christian Bernadac érige une véritable oeuvre *best-seller* de 12 volumes à partir de 1967. Il fait entrer la littérature concentrationnaire dans la culture moyenne ; et, en plus de la sanction de la réussite commerciale, importants tirages et rééditions, il reçoit celle de consécration institutionnelles (Prix Littré pour *Les Médecins de l'impossible*, Prix Malherbe pour *Le Train de la mort...*).

Certes, devaient surgir des objections sur le sérieux de l'entreprise et sur sa justesse éthique ; sur une méthodologie plus proche de la culture médiatique et de l'enquête journalistique que de l'histoire universitaire et sur le bien-fondé du succès commercial de la Déportation racontée obtenue par le récit de la Déportation vécue. « On ne raconte pas Auschwitz » répètent les survivants rencontrés ; « Et pourtant... » rétorque Bernadac qui obtient de survivants eux-mêmes des milliers de pages fournissant la possibilité de la compilation, alimentant la logique de la sérialisation. Aussi fondés soient les reproches des historiens sur le fond, ils n'auront eu qu'une prise assez mince sur le lectorat qui voit Bernadac mettre surexplicitement en scène son statut ancillaire de recueilleur de preuves, de modeste collecteur, de respectueux serviteur de la mémoire des morts et des survivants.

En matière de culture moyenne, ce n'est pas seulement l'oeuvre (sérialisation par la signature) qui rencontre le succès. Ainsi, sur le versant non-fictionnel, la collection *Ce jour-là* de Robert Laffont (à partir de 1958) renouvelle l'historiographie pop, entraînant dans son sillage des concurrents moins heureux (*Dossiers de l'Histoire* chez Rouff, *L'Histoire illustrée de la seconde Guerre mondiale* chez Marabout, *Les Grands aventuriers*, *Embruns de l'histoire*, H comme histoire d'Albin Michel...) Et sur le versant de la fiction, la collection Grands romans de guerre (1970-1974) propose une sorte de sérialisation *a posteriori*, par la réédition, par la consécration de classiques du genre (*La Débauche* Zola, *Le Pont de la rivière Kwai* de Boulle, *A l'Ouest rien de nouveau* de Remarque, *Verdun* de Romans, etc.)

L'aventure militaire destinée à la jeunesse est encore fortement entée sur l'épopée cameline. Même si l'essentiel de l'oeuvre de Joseph Peyré est derrière lui à cette époque (dans le genre, il publie encore *Les Quatre Capitaine* (1956), *De Sable et d'or* (1957) et, posthumément, *Les Lanciers de Jerez* (1971)), la veine épique saharienne est encore tout à fait vivace et trouve de nouveaux hérauts : biographes et bibliographes du Sahara, romancier de l'expérience personnelle ou de l'aventure.

Respectivement :

Seigneurs des sables (1953) de Stéphane Desombre dans la tradition du romantisme militaire, *La Harka* (1961) de Thadée Chamski ou *Si Ahmed ben cherif, fellagha* (1962) de Marcelin Albes.

Le Grand méhariste (1955) de Guy Le Rumeur, qui perpétue la mémoire d'un officier de la Légion des années

20, Charles Le Cocq. *L'Historique des compagnies méharistes. 1902-1952* (1955) du capitaine Bernard Blandin de Thé, éditeur scientifique de l'Institut de recherches sahariennes de l'Université d'Alger, perpétue celle de tous les combats de ces troupes.

Chez Frison-Roche, l'univers est moins militaire, mais ses personnages restent des officiers. *Le Rendez-vous d'Essendilène* (1954) est un roman d'amour ; *La Piste oubliée* (1951) et sa suite *La Montagne aux écritures* (1952) relèvent d'un univers plus marqué par Pierre Benoît que par Joseph Peyré, articulant deux conceptions du temps - celle de la nostalgie de la plus grande France et celle du temps mythique, immémorial, du Sahara - tout à fait décrochées par rapport à celle d'un temps de l'Histoire immédiate, temps du lent et douloureux processus de la décolonisation qui s'était entamé et dont la France aller longtemps tarder à prendre conscience, à prendre la mesure.

Dans le style réaliste, Armand Lanoux, élu membre de l'Académie Goncourt en 1969, s'inscrit en continuité avec l'esthétique du roman de guerre issu de la Première guerre mondiale et conçoit une trilogie historique, nourrie de sa propre expérience de la deuxième guerre mondiale : *Margot l'enragée. Le Commandant Watrin*, premier volume sorti des presses en 1956, montre une double volte-face en miroir : celle du commandant d'un bataillon qui en viendra à détester la guerre et celle d'un de ses lieutenants, un instituteur pacifiste, qui en viendra à endosser la haine et la vengeance. Dans *Quand la mer se retire*, c'est le regard rétrospectif d'un étranger, un soldat canadien, qui séduit le jury du Prix Goncourt en 1963. *Le Rendez-vous de Bruges* (1958) se déroule dans un asile d'aliénés, à Noël ; Robert, l'ancien officier, y retrouve Van Welde, un héros qui s'était couvert de gloire dans son unité, en 1939 ; patiemment, avec l'aide d'un ancien camarade de combat, il retrouve la crise qui avait déclenché cette folie.

Lanoux ne se sentira pas quitte avec la guerre pour autant puisque *Le Berger des abeilles* (1974), évoquera Capatas, le berger et apiculteur qui parle aux abeilles, sait que leur pire ennemi est l'*Acheronita*, ce sphinx tête-de-mort venu des enfers dont l'enseigne était peinte sur les bombardiers de Guernica et dont le corps après sa mort sous les obus des mortiers allemands à la tête de ses troupes résistantes, sera protégés par un infranchissable mur d'abeilles. Enfin, Lanoux devait redoubler son inscription dans la tradition à la fois du roman de guerre réaliste et de l'Académie Goncourt, en, en transmuant Roland Dorgelès en héros de la guerre de 14-18, dans *Adieu la vie, adieu l'amour* (1977)...

Aussi stable ait semblée l'inspiration romanesque initiale de Jules Roy dans la période précédente, elle ne devait pas moins en prendre une tangente franchement insolite sous la plume d'un militaire.

Il faut dire qu'en 1953, Roy était parti pour l'Indochine, pour avoir une expérience de première main du conflit en cours et ne pas rester cantonné dans son travail de Directeur de l'information au Ministère de l'Air au moment où ses compagnons d'armes se battaient. Il se met à admirer le viet-minh, démissionne et devient journaliste passionné, parfois pamphlétaire. C'est en 1963 que paraît sa *Bataille de Diên Biên Phu*, rééditée plusieurs fois, traduite en anglais. Avec la guerre d'Algérie (Roy était natif de ce pays), il devait aller un cran plus loin. Ses articles de *L'Express* et du *Monde* sont réunis en volume sous le titre *Autour du drame* en 1961 ; mais le coup de tonnerre aura surtout été la parution de *La Guerre d'Algérie* en 1960, best-seller - plus de 100 000 exemplaires vendus rapidement, tout aussi rapidement traduit en plusieurs langues.

C'est pourvu de la double onction de son engagement politique et de ses origines (il était né en Algérie) qu'il publie les six tomes de sa grande suite romanesque, *Les Chevaux du soleil*, après la conclusion du conflit algérien : 1967-75. *La Guerre d'Algérie* (tome 6) trouve sa place dans une logique narrative et historique qui la déborde puisqu'elle se trouve médiatisée par cette forme du roman en expansion, la saga, sorte de sérialisation à noyau familial à qui les années trente avaient donné ses lettres de noblesse ; l'adaptation de ce roman-fleuve pour la télévision friande de cette forme sérielle en accroîtra d'ailleurs notablement l'audience.

Lorsque Louis-Ferdinand Céline entreprend de « rendre » sa Seconde guerre mondiale, sa rétrospection s'effectue sur une tout autre conception du temps. Registre « méta-chronique » de la conception plus ou moins fortement thématifiée que l'auteur se fait du passé, de l'inscription de l'événement dans le temps et du rôle de l'écriture pour fixer ou permettre cette inscription - en quoi, en plus, la vitesse narrative et le rythme du phrasé jouent un rôle.

Le style y établit une tension entre le lexique archaisant et les exigences du rythme, sa modernité, ses effets d'accélération. L'archaïsme, romantique ou médiéval, a une fonction évidemment parodique. Mais, une fois le processus enclenché, l'acide parodique va ronger l'homogénéité textuelle bien au-delà de cet effet contrôlé : c'est l'instance de l'énonciation elle-même qui n'est plus claire, qui se déshomogénéise entre argotisme et littéarité, entre vulgarisme et pré-modernité... Et la logique du rythme pervertit repères temporels et relations causales ; ce n'est plus le seul chroniqueur mais toutes ses phrases qui imposent une conception de l'Histoire exhibant comme son événement le plus structurant la persécution dont Céline se sent la victime - biographe et chroniqueur du désastre. Le temps révolu y est celui échu à la Grande victime, temps auquel on n'accède que par un phrasé mis à mal mais poétiquement swingué et par un

énonciateur mal saisissable mais vitupérant et sarcastique.

Or, une telle rupture dans la prose française n'en relève pas moins d'un mouvement de sérialisation : la Grande victime en héros récurrent, depuis le bombardement du second volume de *Féerie pour une autre fois, Normandie*(1954), happé par le mouvement brownien de la fuite à travers l'Allemagne dévastée de sa trilogie - *D'un Château l'autre* (1957), *Nord* (1960) et *Rigodon* (1969).

Assez indifférente à la grande tendance de l'époque, le modèle américain, la fiction de guerre privilégie plutôt un modèle allemand. Ce qui n'empêche en rien sa propension au sériel. Germanophilie et sérialité se confirment dans plusieurs aires du spectre littéraire, depuis la série paralittéraire des *Gretchen* de Karl Heinz Helms-Liesenhoff⁷ jusqu'à la trilogie best-seller de Theodor Plievier, *Moscou* (1952), *Stalingrad* (1953), *Berlin* (1954), en passant par la série historiographique pop de Cajus Bekker (1952-75), les séries romanesques de Will Bertold (1958-1982), Paul Carell⁸, Heinz G. Konsalik (1974-1987) et Hans Helmuth Kirst (1952-1977). A quoi on pourrait ajouter la délirante série de Sven Hassel (1957-1986), Danois certes, mais fondant son immense succès sur sa petite troupe de soldats allemands sur le front de l'Est, elle-même fondée, selon Hassel, sur sa propre expérience de volontaire.

Si l'on ne considère que les fascicules, c'est en BD que la fiction de guerre se montre la plus accueillante à un tel modèle américain. Tout d'abord, le marché français importe des fascicules de Marvel et de DC Comics.

Précisons que les séries originales américaines de *comics* ont une forte propension aux séries-gigognes et aux séries transversales. Série-gigogne comme celle du *Soldat inconnu*⁹, un personnage sans visage qui en profite pour tromper les nazis par travestissement et feintise, série ; elle s'autonomise à partir de la série principale, *Sgt. Rock* - laquelle d'ailleurs avait pris son essor dans "*All-American Men of War*" et "*G.I. Combat*" avant de s'émanciper en 1959! Série transversale comme celle de « *Mademoiselle Marie* », la charmante et patriote résistante française au béret et au fusil-mitrailleur qui vient à point nommé prêter main-forte aussi bien à la compagnie du sergent Rock qu'à l'équipage du tank hanté.

Il arrive aussi qu'après l'échec commercial d'une série, son héros soit recyclé sans ménagement, ni pour lui ni pour le lecteur, dans une tout autre guerre. Le « Capitaine Hunter » à la recherche de son frère disparu derrière les lignes viet-congs ne trouve-t-il pas son public ? Qu'à cela ne tienne : le voilà propulsé dans la Seconde guerre mondiale sous le titre « *Lieutenant Hunter et ses Diables Rouges* » !

En outre, non seulement les livraisons ne sont-elles pas datées mais les sélections souvent partielles des éditeurs français, comme Artima ou Lug, et la redistribution dans

leurs propres titres sériels, comme *Choc*, *Brûlant*, *Raid*, *Kamikaze*, *Titans*, *Vengeur* ou *L'Inattendu*, ajoutent un peu au méli-mélo.

Enfin, à ces facteurs de confusion s'additionnent les effets du métissage générique, notamment entre guerre et fantastique, comme dans la série « *Le tank hanté* ». La veine fantastique affecte aussi occasionnellement des séries réalistes (comme "*Sgt Rock*") et, ailleurs, le cocktail recourt aussi à d'autres ingrédients - la série « *Les Envahisseurs* » chez Marvel fusionne Seconde guerre mondiale et super-héros (Captain America, Submariner, la Torche Humaine, Toro)...

Non plus sous forme d'importation mais de modèle pour des créateurs européens, voici le « Buck Danny » de Victor Hubinon et Jean-Michel Charlier, un des piliers du journal *Spirou*. Cette série fait certainement saillance : par sa longévité, puisque recueillie en album chez Dupuis depuis 1948, la série continue aujourd'hui, grâce à Francis Bergèse, après la mort de ses inventeurs ; et par son succès, puisque, aux débuts des années 80, elle était la seconde série la plus vendue des albums de Dupuis. Toutefois, son unité d'inspiration et son goût marqué pour l'Histoire immédiate montrent combien elle est indépendante du roman de guerre de son époque.

LIMITES DE LA SERIALISATION ?

Mais surtout, elle masque que le reste de la BD des années 1951-1981 délaisse presque totalement la guerre sérialisée

(Certes, il y a bien les séries « *Dan Cooper* » d'Albert Weinberg (série lancée en 1954), « *Tanguy et Laverdure* » de Jean-Michel Charlier¹⁰ pour réactualiser l'idéologème des chevaliers du ciel, mais sans la guerre. Certes, il y a bien des bandes d'agences, à suivre, publiées dans les journaux, résultant souvent d'adaptations ; mais elles sont rares. Certes il y a bien *Prisonnière de l'Armée Rouge* (1978) de Romain Slocombe ou *L'Île aux chiens* (1979) de Vidal et Clavé (qui en fait traite du génocide arménien) ; mais elles ne se sérialisent pas.)

jusqu'à ce que Jacques Tardi commence dans les années 70, à contre-mode et avec une ironie mordante, sa descente cruelle dans l'enfer froid, morne et noir de sa Guerre de 14 pour que la guerre commence à se sérialiser, en une oeuvre d'ailleurs, individuelle, et pas encore en un genre institutionnellement autonomisable.

Le cinéma se montre encore plus rétif à la sérialisation, tiré par deux autres logiques : celle du succès au box-office et celle du cinéma d'auteur (où la consécration vient par les pairs et l'institution). Effet dissuasif de la censure ? manque de clairvoyance des auteurs ? dès les débuts de la guerre froide et des

guerres d'émancipation dans l'ex-empire colonial, le cinéma de guerre n'enregistre l'histoire militaire de la France que de manière historiquement décalée. Tout se passe comme si, dans l'ensemble, le film de guerre ne se constituait pas en genre, qui aurait disposé d'une autonomie institutionnelle relative dans le cinéma français ni, *a fortiori*, qui se serait produit en série (qu'on compare aux films hollywoodiens de l'époque), et, à l'occasion, sécrétait des conformismes régionaux - une conformité à des « lois de genre » autrement configurées (romantisme saharien, fiction d'espionnage, comédie militaire héritant du comique troupier, documentaire, Nouvelle vague...)

Pas surprenant non plus que les belles-lettres et la littérature d'avant-garde, qui ne gravitent plus autour de la sérialisation paralittéraire ou de la consécration par le marché mais de la protestation de singularité et de la consécration par les pairs, l'institution littéraire, c'est-à-dire une machine à fabriquer du prestige, pas surprenant donc qu'elles résistent à cette tendance de fond vers le sériel.

Le roman de guerre littéraire (belles-lettres et avant-garde), imperméable à la logique du développement commercial de la fiction de guerre paralittéraire, connaît deux moments forts (plus symboliquement que commercialement, d'ailleurs) : à la fin des années 50 et à la fin des années 60.

Comme en contrepoint à la furieuse réarticulation célinienne de la prose française à un passé mythique, *Un Balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq prend la guerre pour objet mais s'éloigne du combat, de l'excitation, de la vitesse, de l'action même. Le roman fait résonner un moment historique singulier, celui de la Drôle de guerre, dans une expérience phénoménologique de l'attente, du ralentissement du temps, de suspension de l'action. Deux sortes d'espace-temps y communiquent : celui, fonctionnel, de l'univers de l'activité, de la mission, de la rationalité militaire, et celui, mythique, de l'univers du conte, du rêve, de l'inconscient.

Cette paradoxale mise à distance du combat dans le roman de guerre allait s'inscrire dans un autre roman-phare, contemporain mais esthétiquement tout à fait différent, *Dans le labyrinthe* (1959) d'Alain Robbe-Grillet emblématique représentant du Nouveau roman.

Dans le labyrinthe, roman de guerre ? Il y a bien quelques soldats en ville, des rumeurs, contradictoires d'ailleurs, sur une défaite à Reichenfels, la mort d'un soldat visiblement perdu mitraillé par une patrouille motorisée - et encore faut-il attendre longtemps pour que survienne un tel motif caractéristique du roman de guerre. Mais aucun ancrage historique, voire même une dénégation liminaire de l'auteur à ce sujet. Aucun ancrage projectif non plus, ce soldat n'est pas un héros. Ni dans l'acception militaire, puisqu'il dérive après la défaite, peut-être pour rendre, à un homme qu'il ne connaît pas, des lettres écrites par sa fille et expédiées à un camarade tué ; ni dans l'acception romanesque, puisqu'il est à peine un personnage, soldat seul sans armée, sans combat, sans grande intelligence de ce qui l'entoure et que personne ne semble comprendre, personnage peut-être interchangeable.

Dans ce roman, l'action n'est jamais décisive : son intention n'est pas claire, l'acte se voit repris, recadré, remis en cause, et, compris, apparaît dérisoire... Avançant sans cesse, le soldat reste néanmoins sur place ; et, si son Minotaure n'est guère spectaculaire, il n'en est pas moins létal.

Ce roman non seulement marque la fin d'une phase esthétique de l'inspiration de Robbe-Grillet, mais aussi reste sa seule véritable incursion dans le genre.

Tombeau pour cinq cent mille soldats (1967) de Pierre Guyotat allait creuser un abîme entre sa prose stupéfiante et le reste du roman de guerre.

L'épopée s'y substitue spectaculairement à la narration romanesque (scandée par « sept chants », le dernier typiquement consacré au commencement du monde avec Kment et Giauhare le couple de combattants adolescents désocialisés et renaturés).

Une irrépressible crue narrative et une fréquente indécision sur la source de la phrase ou la référence des pronoms supplante la linéarité diégétique. Une sexualité immédiate et omniprésente y est entée sur la domination et le servage. La guerre sans nom s'y voit « transposée » dans un pays imaginaire où se déroulent des affrontements entre militaires et rebelles, aussi sanguinaires les uns que les autres ; affrontements terribles mais sans finalité stratégique claire, technologiquement rudimentaires mais assujettissant complètement la société civile victime des combattants et de leur logique de domination...

Questionnement de la narrativité romanesque, intense travail du style, groupe de théoriciens activistes, bruit et fureur dans la presse culturelle... : on a bien affaire à de la littérature d'avant-garde. J'entends la protestation « Guyotat et Gerfaut dans le même article, dans le même corpus ? C'est de l'abus confusionniste ! » Or, aussi singulière soit l'oeuvre de Guyotat, l'histoire de la fiction de guerre en tire justement un éclairage inattendu en instaurant le pôle opposé à celui de la tendance de fond de cette période 1951-1981, la montée en puissance de la sérialisation - dont on a vu qu'elle débordait la partie de la production littéraire directement assujettie à la culture médiatique, la paralittérature. Pour sortir de quelques unes de ses impasses, chez lui le roman fait retour à l'épopée ; contrairement à la tendance de l'avant-garde précédente, Guyotat procède par une sorte d'exaspération du narratif. Il retrouve l'importance de l'immédiateté du corps dans la guerre, du corps dans le combat, du corps dans le repos du guerrier. Récit du corps combattant, sans médiation discursive justificatrice, sans Grand récit (patriotique, honneur de l'Armée, libération nationale...), c'est dans l'immédiateté de l'acte que la narration reconnecte la guerre à sa base pulsionnelle. Toutefois, cette exaspération du narratif, cette exacerbation de la domination passant par le corps prennent forme en un récit fait de fragments, dans une phrase jouant de l'hétérogénéité stylistique.

« "Individu et groupe dans le roman" » (1964) de Michel Butor anticipait un risque né de l'obligation de faire entendre la diversité des voix de la société, de rendre romanesquement compte de la différenciation des singularités individuelles et microsociales de la foule : sans position surplombante, le roman risque d'engendrer une cacophonie catastrophique pour la littérature, une perturbation de la communication entre le romancier et le tout-venant - non plus concernant son référent (les disparités de la foule peuvent toujours être polyphonisées par l'écriture) mais son public (quel lectorat pour le roman polyphonique ? une nouvelle aristocratie de consommateurs culturels ?).

L'histoire de la littérature de guerre allait donner deux réponses différentes à Butor. La première, en disant l'indicible de la guerre par la fragilité d'une voix médiumnique ; ou plutôt, en disant l'indicible de la guerre par une voix individuelle, à l'énonciation limpide, opérant une communication relativement facile, mais qui, par sa fragilité même, permet de faire entendre un groupe privé de sa parole, celui des disparus. D'un côté, l'oeuvre de Jean Cayrol approfondit ce qui en est du témoignage. D'un autre côté, l'innovation la plus productive se fait par un transfert générationnel de l'instance narrative : non plus le récit de survivant mais de fils survivant, tournant autour de quelque insupportable scène primitive.

W ou le Souvenir d'enfance (1975) de Georges Perec, dont l'oeuvre serait aux antipodes absolus de l'idée de sérialisation ou de genre, renouvelle le questionnement de l'adage spinoziste, « une pensée adéquate évite toujours la même chose »¹¹.

C'est aussi à la fin des années 60 que débute l'oeuvre de Patrick Modiano - il publiera une demi-douzaine de romans avant 1981. Lui revient sur cette « même chose » avec une application volatile mais douloureuse : son premier roman, *La Place de l'Etoile* (1968), est léger et tragique, ironique et déchiré, poignant et désinvolte fait de virtuosité post-moderne et d'inaboutissement des destins possibles de son héros juif.

Si cette inspiration est de part en part surdéterminée par la guerre, elle n'en est pas moins tout à fait éloignée du combat.

La seconde réponse à Butor devait venir d'une nouvelle configuration, singulière, de l'écriture d'avant-garde, d'une forme de sérialisation et de la consécration. Reconnu par ses pairs, bien reçu par la critique, lauréat du prix Médicis (pour *Histoire* (1967)), Claude Simon a dit l'indicible de la guerre en assumant le baroquisme de la polyphonisation, de la fragmentation, en narrativisant le corps combattant, en exhibant l'entreprise de remémoration (le lecteur assiste à une lente anamnèse d'un roman à l'autre).

Chez Claude Simon, la guerre allait s'imposer comme un thème récurrent, dès *La Corde raide* (1947), l'un des premiers romans désavoués, jusqu'au *Jardin des Plantes* (1997) : à la fois le retour de tel épisode obsédant depuis

La Route des Flandres (1960) (l'embuscade meurtrière dans laquelle est tombée son unité de dragons, la mort du colonel), sa fragmentation et sa recomposition ; à la fois le choc, le combat mal compréhensible, dévastateur, et sa prise en charge par une narration animée d'un mouvement centrifuge et centripète : comme les brusques bifurcations narratives que permettent des jeux de mots ou, à l'inverse, les raccourcis métaphoriques faisant converger des lignes sémantiques désassorties, la scène (comme la mort du colonel) peut se donner à la représentation sous les espèces d'un moment homogène, insécable, typique ou symbolique, elle n'en suscite pas moins des points de vue dont la multiplicité finit par la rendre énigmatique alors qu'initialement elle semblait relever de la seule inadéquation entre apparences et réalité ; la mémoire de l'épisode obsédant est réinscrite par d'autres guerres y faisant écho, guerres tressés et se répétant l'une l'autre - guerres de la Révolution de l'ancêtre Conventionnel, guerre d'Espagne, guerre de 1940... voire guerres plus lointaines, plus médiatisées par la culture, plus ou moins narrativement productives des archives militaires dans *Le Jardin des Plantes* (1997) aux extraits de *La Guerre des Gaules dans Histoire* (1967), fréquemment évoquées mais pas toujours ensemble (ainsi, dans des romans aussi différents que *Le Sacre du printemps* (1954) ou *Histoire*, seule la guerre d'Espagne)...-, guerres se répétant d'un livre à l'autre (comme de *La Route des Flandres* aux *Géorgiques* (1981) même si le retour est moins celui d'un héros d'aventures se déplaçant d'un décor à l'autre comme dans les séries paralittéraires à héros éponymes que celui de moments éventuellement unifiés par une lecture biographique.

L'acte de lecture peut bien tenter une reconstitution mais, pas plus que la syntaxe de l'agent hésitant, du procès incertain, du cadrage marqué de strabisme, pas plus que la phrase abandonnant sa hiérarchisation périodique, voire grammaticale, au profit de reprises et de points d'insistance, abandonnant ses frontières et sa taille raisonnable, pas plus qu'elles son ordre n'est assuré.

Or, lauréat du prix d'un inventeur d'explosif, sa nobélisation en 1985 lui fait accéder à un nouveau plateau de célébrité, international, et lui invente un public plus étendu, nonobstant la crainte exprimée une vingtaine d'années plus tôt par Butor sur les risques communicationnels d'une telle écriture.

QUELLES LEÇONS POUR LE GENRE ?

L'enquête sur ces trois décennies 1951-1981, et sur l'ensemble de sa production culturelle, souffle que c'est à l'intérieur même de cette dernière que s'organise une contradiction entre, d'un côté, la puissance et l'extension du mouvement de

sérialisation et, de l'autre, ses limites, voire la résistance au sériel. C'est-à-dire, c'est l'organisation du champs elle-même et pas des choix préalables de posture critique, qui articule l'aire de pertinence à la fois de la sérialisation et de la protestation de singularité. Plutôt qu'à la simple dénégation du genre et de la paralittérature, c'est donc à leur réinscription décalée que l'étude culturelle de cet ensemble convie. Sortir les études paralittéraires du stérile face à face avec les belles-lettres et l'institution littéraire, tel est l'un des grands bénéfices de comprendre la paralittérature comme un canton de la culture médiatique.

En cours de route, il me semble aussi que nous pourrions avoir atteint un second objectif. On pense spontanément que le genre ne viendrait combler que les goûts de l'esprit classificateur apostérieur - ce ne serait déjà pas si mal si l'on se souvient que classer est certainement un des universaux cognitifs. Mais je formulerais une autre hypothèse, à partir du style cognitif le plus éloigné du style classificateur, le style catastrophiste (de la *catastrophe* topologiste). Chaque ouvrage singulier est un *point de capiton* : le point de départ de plis qui, pour le lecteur mais aussi l'industrie du livre et l'auteur ont une pertinence cognitive, éventuellement libidinale : oeuvre d'un signataire, série d'un héros récurrent, collection d'un éditeur, genre... En amont, plis de contraintes prescriptives (du format à la tradition) et de formes exemplaires dont l'auteur hérite, quitte à ce qu'il joue avec leurs codes (invention, parodie, esthétique post-moderne, etc.) et, en aval, plis des formes de sérialisation : thème obsédant, saga, trilogie, etc. Pas de point de capiton sans plis de l'espace environnant, pas d'ouvrage singulier sans dynamisation de son environnement.

REFERENCES

- Albes, Marcelin. *Si Ahmed ben cherif, fellagha*, roman, Paris, Debresse, 1962.
- Barby, Henry. *La Guerre serbo-bulgare. Brégalnitsa*, B. Grasset, 1914.
- Barby, Henry. *Les Victoires serbes, préface d'Emile Haumant*, Paris, B. Grasset, 1913.
- Barby, Henry. *L'Épopée serbe, l'agonie d'un peuple*, Paris, Berger-Levrault, 1916.
- Barby, Henry. *Au pays de l'épouvante, l'Arménie martyre*, Paris, A. Michelcop, 1917.
- Barby, Henry. *La Guerre mondiale. Avec l'armée serbe. De l'ultimatum autrichien à l'invasion de la Serbie*, Paris, A. Michel, 1918.
- Barby, Henry. *La Débâcle russe. Les extravagances bolcheviques et l'épopée arménienne*, Paris, A. Michel, 1919.
- Bernadac, Christian. *Les Médecins de l'impossible*, Paris, Editions France-Empire, 1968.
- Bernadac, Christian. *Le Train de la mort*, Paris, Editions France-Empire, 1970.
- Blaudin de Thé, capitaine Bernard. *Historique des compagnies méharistes. 1902-1952*, Paris, Athanor, 1988 [Alger, 1955].

Boulle, Pierre. *Le Pont de la rivière Kwai*, Paris, Gallimard, 1952.

Casanova, Philippe. *Les Affreux (Katanga 1961)*, Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n° 30, 1968.

Casanova, Philippe. *Les Trois mercenaires (Katanga 1962)*, Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n°32, 1968. Céline, Louis-Ferdinand [Louis Destouches]. *Féerie pour une autre fois II*, Normance, Paris, Gallimard, 1954.

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

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

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

Chaix, Marie. *Les Lauriers de Constance. Chronique d'une Collaboration*, Paris, Seuil, 1974.

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

Chasseriaud, Dr., *Au Tonkin. Souvenirs médicaux d'une campagne de guerre*, Bordeaux, 1885.

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

Detis, Jean. *Les Enfants du dragon*, Paris, Fleuve noir, Collection Feu, n°161, 1971.

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

Frison-Roche, Roger. *La Montagne aux écritures*, Paris, Arthaud, 1952.

Frison-Roche, Roger. *Le Rendez-vous d'Essendilène*, Paris, Arthaud, 1954.

Genin, Hubert. *La Patrouille traquée (Tunisie 1943)*, Editions de l'Arabesque, Coll. Baroud, n° 11, 1966.

Genin, Hubert *Opération « Griffon » (Ardennes 1944)*, Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n°45, 1969.

Gracq, Julien [Louis Poirier]. *Un Balcon en forêt*, Paris, J. Corti, 1958.

Guyotat, Pierre. *Tombeau pour cinq cent mille soldats : sept chants*, Paris, Gallimard, Collection Le Chemin, 1967.

Hougron, Jean. *La Nuit indochinoise* : t. 1 : *Tu récolteras la tempête*, Del Duca/Plon, 1950 ; t. 2 : *Rage blanche*, Del Duca, 1951 ; t. 3 : *Soleil au ventre*, Del Duca, 1952 ; t. 4 : *Mort en fraude*, Del Duca, 1953 ; t. 5 : *Les Asiates*, Del Duca, 1954 ; t. 6 : *Les portes de l'aventure*, Del Duca, 1954 ; t. 7 : *La terre du barbare*, Del Duca, 1958.

Lanoux, Armand. *Le commandant Watrin*, Paris, Julliard. 1955.

Lanoux, Armand. *Quand la mer se retire*, Paris, R. Julliard, 1963.

- Lanoux, Armand. *Le Rendez-vous de Bruges*, Paris, R. Julliard, 1958.
- Lanoux, Armand. *Le Berger des abeilles*, Paris, B. Grasset, 1974.
- Lanoux, Armand. *"Adieu la vie, adieu l'amour"*, Paris, A. Michel, 1977.
- Lartéguy, Jean [Jean Pierre Lucien Osty]. *Les Mercenaires* Presses de la Cité, 1960 [initialement paru sous le titre *Le sang sur les collines*, Gallimard, 1954].
- Lartéguy, Jean. *Les Prétoriens* Presses de la Cité, 1961.
- Lartéguy, Jean. *Le Mal jaune*, Presses de la Cité, 1962 [initialement paru sous les titres de *La Ville étranglée*, Paris, Julliard, 1955 et *Les Âmes errantes*, Paris, A. Michel, 1956].
- Le Rumeur, Guy. *Le Grand méhariste (avec une introduction de J. Peyré)*, Berger-Levrault, Paris, 1955.
- Malaparte, Curzio [Kurt Eric Suckert]. *Kaputt*, Paris, Denoël, 1946.
- Malaparte, Curzio. *La Peau*, Paris, Denoël, 1949.
- Modiano, Patrick. *La Place de l'Etoile*, Paris, Gallimard, 1975.
- Morgan, Philip [Georges Fourment de Bonn]. *Un Sacré mercenaire (Costa Rica 1969)*, Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n°51, 1969.
- Perec, Georges. *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
- Peyré, Joseph. *Les Quatre Capitaines*, Paris, Flammarion, 1956.
- Peyré, Joseph. *De Sable et d'or*, Paris, Flammarion, 1957.
- Peyré, Joseph. *Les Lanciers de Jerez [suivi d'un Dossier, par Michel Hérubel et Daniel Benedite]*, Paris, L. Rombaldi, Collection Le Roman dans l'histoire n°6, 1971.
- Plievier, Theodor. *Stalingrad* [trad. Paul Stephano], Paris, R. Marin (Consortium d'impression et de publications), Collection la Cité universelle, 1948.
- Plievier, Theodor. *Moscou* [trad. Max Roth], Paris, Flammarion, 1953.
- Plievier, Theodor. *Berlin*, [trad. Madeleine Laval, René et Elisabeth Chenevard], Paris, Flammarion, Coll. La Rose des vents, 1955 [1954].
- Remarque, Erich-Maria [Erich Paul Remark]. *A l'Ouest rien de nouveau*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1929.

Je croyais que le nom original de Remarque était Erich-Maria Kramer. Thomas Werner Hackländer, lecteur attentif de Belphégor, m'a détrompé à ce sujet. L'histoire de la manière dont aurait été forgé le pseudonyme ("Kramer von hinten", càd à rebours) est une fable inscrite dans la campagne montée par les Nazis pour faire douter de l'authenticité de l'expérience de combattant de Remarque. Voir <http://www.remarque.uos.de/fragen.htm#Kramer>). Que Thomas Werner

Hackländer soit remercié pour ces précisions.

Robbe-Grillet, Alain. *Dans le labyrinthe*, Paris, Editions de Minuit, 1959.

Romains, Jules [Louis Farigoule]. Prélude à Verdun. Les Hommes de bonne volonté t. 15 et *Verdun . Les Hommes de bonne volonté* t. 16, Paris, E. Flammarion, 1938.

Roy, Jules. *Les Chevaux du soleil* : t. 1 : *Les chevaux du soleil*, Paris, Grasset, 1967 ; t. 2 : *Une femme au nom d'étoile*, Paris, Grasset, 1968 ; t. 3 : *Les cerises d'Icherridène*, Paris, Grasset, 1969 ; t. 4 : *Le maître de la Mitidja*, Paris, Grasset, 1970 ; t. 5 : *Les âmes interdites*, Paris, Grasset, 1972 ; t. 6 : *Le tonnerre et les anges*, Paris, Grasset, 1975.

Saint Vic, Valentin [Alexandre Filloneau]. *Rien que des morts (Pacifique 1942)*, Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n°39, 1969.

Simon, Claude. *La Route des Flandres*, Paris, Editions de Minuit, 1960.

Simon, Claude. *Palace*, Paris, Editions de Minuit, 1962.

Simon, Claude. *La Bataille de Pharsale*, Paris, Editions de Minuit, 1969.

Simon, Claude. *Les Géorgiques*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

Simon, Claude. *L'Acacia*, Paris, Editions de Minuit, 1989.

Slocombe, Romain. *Prisonnière de l'Armée Rouge* Les Humanoïdes Associés, Paris 1978.

Sorel, Jean-Michel. Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n°4, 1965.

Sorel, Jean-Michel. *Les rizières de la peur (Vietnam 1965)*, Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n° 10, 1966.

Sorel, Jean-Michel. *Terreur au Biafra (Biafra 1968)*, Editions de l'Arabesque, Collection Baroud, n°37, 1969.

Vidal et Clavé. *Sang d'Arménie*, Dargaud, Paris 1985 [paru en 1979 sous le titre *L'île aux chiens*].

Zola, Emile. *La Débâcle*, Paris, Charpentier, 1892.

ETUDES

Bleton, Paul. « "Si d'aventure... La collection 'L'Aventurier', ses séries et la lecture sérielle" », *Armes, larmes, charmes. Sérialité et paralittérature* (sous la dir. de P. Bleton), Québec, Nuit blanche éditeur, "Etudes paralittéraires", 1995.

Bleton, Paul. « "La Mansarde en or ou la modernité douloureuse de Gaston Leroux" », *Tapis-franc*, n° 7, aut. 1996, pp. 39-55.











Butor, Michel. « "Individu et groupe dans le roman" », *Essais sur le roman*, Paris,

Gallimard Collection Tel, 1997 [1964]


Guise, René. « "Roman et aventure, propositions pour une histoire du roman d'aventures" », *L'aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, (sous la direction de R. Bellet), Lyon, Presses universitaires de Lyon, *Collection Littérature et idéologie*, 1985.

Knightley, Philip. *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker from the Crimea to Kosovo*, London, Prior, 2000 [1975].

NOTES

- 1  La recherche dont cette communication est issue a été rendue possible par une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Elle constitue une partie d'un essai à paraître sur la fiction de guerre en France, de 1871 à 2001.
- 2  Et dont j'avais eu l'occasion d'expérimenter l'intérêt pour étudier sous l'angle cognitif de l'acte de lecture sériel une collection du Fleuve noir, *L'Aventurier* (Paul Bleton (1995)).
- 3  Selon Philip Knightley (1975), depuis la guerre de Crimée en 1854 et le correspondant du *Times de Londres*, William Howard Russell.
- 4  *Les victoires serbes*(1913), *La guerre Serbo-bulgare. Brégalnitsa* (1914), *L'épopée serbe, l'agonie d'un peuple* (1916), *Au pays de l'épouvante, l'Arménie martyre* (1917), *La Guerre mondiale. Avec l'armée serbe. De l'ultimatum autrichien à l'invasion de la Serbie* (1918) et *La débâcle russe. Les extravagances bolcheviques et l'épopée arménienne* (1919).
- 5  A ce sujet, on se permettra de renvoyer à Paul Bleton (1996).
- 6  Et sa suite, les douze histoires constituant *La Peau* (1949) ou l'abjection de la libération à Naples - adapté en 1981 par Liliana Cavani.
- 7  Régulièrement disponible entre 1949 et 1976.
- 8  Régulièrement disponible entre 1956 et 1994.
- 9  Créée par Robert Kanigher (sc.) et Joe Kubert (ill.).
- 10  D'abord sur des dessins d'Albert Uderzo, puis Jijé, de 1966 à 1979 ; puis Patrice Serres ; enfin à partir de 1988, Alexandre Coutelis comme adaptation-marcotage de la série télévisée. La transmédiation aura en effet été réussie : dès ,1967, l'*ORTF* diffuse en une quarantaine d'épisodes les aventures des deux

pilotes, le réfléchi et le clown - série en outre beaucoup rediffusée au cours des années 70. La série paraît d'abord dans *Pilote* puis en album (chez Dargaud puis chez Novedi à partir de 1979).

¹¹  La position de Marie Chaix dans *Les Lauriers de Constance. Chronique d'une Collaboration* (1974) s'apparente à cette veine, - et elle peut être mentionnée par souci de représenter une tout autre expérience de la guerre. Le roman tresse la voix de la fille et celle du père mort, doriotiste de la première heure qui avait rompu avec le PPF en 1944 et avait été condamné à la prison (voix qu'il avait consignée dans des carnets tenus en captivité).