L'annuaire du Collège de France
Cours et travaux

114 | 2015
Annuaire du Collège de France 2013-2014

Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie

Antoine Compagnon

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/11945
DOI : 10.4000/annuaire-cdf.11945
ISBN : 978-2-7226-0448-3
ISSN : 2109-9227

Éditeur
Collège de France

Édition imprimée
Date de publication : 1 juillet 2015
Pagination : 661-682
ISBN : 978-2-7226-0414-8
ISSN : 0069-5580

Référence électronique
Antoine Compagnon, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 114 | 2015, mis en ligne le 23 mai 2016, consulté le 22 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/11945 ; DOI : https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.11945

Tous droits réservés

Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie

M. Antoine COMPAGNON, professeur

ENSEIGNEMENT

Cours : La guerre littéraire [a]

La guerre littéraire, la guerre des écrivains (14 janvier 2014)

Nous entrons dans la commémoration de la Première Guerre mondiale, laquelle nous touche tous d'une manière ou d'autre. Ce cours, intitulé « La guerre littéraire », oscillera entre deux sujets voisins, mais qui se rejoindront souvent.

Le premier porte sur la littérature ou sur la vie littéraire comme bataille, sur le caractère inséparable de la littérature et de la guerre, depuis l'*Iliade* au moins, et jusqu'à *Guerre et Paix* et au-delà. Comme beaucoup d'activités humaines, la littérature est par nature un sport de combat. La vie littéraire est compétitive et agonistique, même si elle peut se faire parfois coopérative et solidaire, dans les écoles et les mouvements, parmi les groupes ou les générations. La littérature a toujours eu à voir avec les jeux, les concours de chant, la quête des lauriers, les prix. Il y a quelque chose d'universel dans le rapprochement de la poésie et de la lutte ou de la guerre. Le *furor poeticus* était exalté par la rivalité et par la perspective de classement. La revendication moderne et paradoxale du neutre confirme la nature foncièrement belliqueuse de la vie littéraire. L'idée d'un canon fait partie intégrante de l'activité poétique, bien avant les listes des meilleures ventes dans les hebdomadaires. La libido guerrière s'empare même des plus sceptiques, paisibles ou marginaux des écrivains, comme Baudelaire et Proust, lequel s'élève, pour inventer son roman, contre l'obscurité de la poésie symboliste, contre Sainte-Beuve, puis contre la littérature populaire et patriotique durant la Grande Guerre. L'originalité s'affirme contre l'autre, et le communisme littéraire est rare.

---

a. Le cours est disponible en audio et en vidéo sur le site Internet du Collège de France : http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2013-2014.htm [NdÉ].

Faut-il évoquer la très ancienne rivalité des mots et des armes, *The pen is mightier than the sword*, adage frappé par Edward Bulwer-Lytton ? Cette pensée, aussi vieille que l'écriture, se rencontre partout, chez Euripide, dans la Bible juive et le Nouveau Testament, dans le Coran ou chez Napoléon en 1804. La première partie des *Illusions perdues* porte sur ce que Balzac nomme la « guerre littéraire » (d'où le titre de ce cours), à savoir « d'horribles luttes, d'œuvre à œuvre, d'homme à homme, de parti à parti, où il faut se battre systématiquement pour ne pas être abandonné par les siens ». Baudelaire fut profondément marqué, lui aussi, par une conception de la littérature comme guerre par d'autres moyens. Ses *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846) font de la force la seule valeur littéraire et opposent à la sympathie, résultant de l'esprit de corps, la haine, qu'il faut concentrer et déverser à bon escient, impliquant l'« éreintage », néologisme du poète signifiant la critique destructrice et malveillante. Le philosophe Ernest Bersot compare alors l'« éreintement » à une « boxe littéraire ». Celle-ci représente, depuis le milieu du XIX^e^ siècle, la variante moderne de l'« escrime littéraire », *topos* depuis l'âge classique. Elle est présente dans une bonne partie de la littérature, notamment américaine, du XX^e^ siècle. Tous les écrivains sont des boxeurs.

Le second thème du cours, plus conjoncturel, porte sur la guerre de 1914-1918. Dans *Le Temps retrouvé*, parmi des considérations stratégiques sur la guerre, Proust, à travers Saint-Loup et le narrateur, compare l'art littéraire à l'art militaire (« Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre ») et soutient que tous deux ont en commun de ne pas être des sciences, mais des arts de l'improvisation, de l'occasion, du *kairos*. C'est donc la guerre – avec l'improvisation des généraux, leur sens de l'occasion et de l'adaptation à l'adversaire – qui a permis à Proust de formuler après coup son art poétique et la loi capitale d'*À la recherche du temps perdu*.

« La guerre littéraire » sera donc aussi « la guerre des écrivains », c'est-à-dire la littérature relative à la Grande Guerre, désastre que nous, hommes et femmes du début du XXI^e^ siècle, avons trop oublié ou dénié. Nous avons tenté de reprendre conscience de l'horreur vécue par les soldats et de revivre une commotion comparable au *shell shock* ou à l'obusite, ces troubles psychiques graves dont ils étaient victimes après des jours et des jours de marmitage dans les tranchées. Parmi les milliers d'œuvres possibles, un court corpus principal et prioritaire a été retenu, composé de douze titres, tous classiques et canoniques, qui se répartissent sur trois moments correspondant approximativement à trois décennies.

Quatre relèvent de la littérature immédiate, de la première réaction à la guerre : *Le Feu* d'Henri Barbusse (Flammarion, 1916) ; *Sous Verdun* de Maurice Genevoix (Hachette, 1916) ; *Le Guerrier appliqué* de Jean Paulhan (1917) ; *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès (Albin Michel, 1919).

Quatre datent des années 1920 : *Le Songe* d'Henry de Montherlant (Gallimard, 1922) ; *La Fin de Chéri* de Colette (Flammarion, 1926) ; *Le Temps retrouvé* de Proust (Gallimard, 1927) ; *Du témoignage* de Jean Norton Cru (Gallimard, 1930).

Quatre sont des chefs-d'œuvre ultérieurs de la littérature française sur la Grande Guerre : *Le Grand Troupeau* de Giono (Gallimard, 1931) ; *Voyage au bout de la nuit* de Céline (Denoël, 1932) ; *La Comédie de Charleroi* de Pierre Drieu la Rochelle (Gallimard, 1934) et *La Main coupée* de Blaise Cendrars (Denoël, 1946).

Il y aurait donc deux projets, l'un plus théorique ou transhistorique sur la littérature comme guerre, et l'autre plus circonstanciel ou plus historien sur la guerre des écrivains. Mais ces projets sont solidaires et emboîtés. Ce n'est pas seulement Proust, écrivain de l'arrière, qui suggère que les deux visées ne sont pas incompatibles : nombreux sont les écrivains – comme Genevoix, Drieu la Rochelle,

Montherlant, ou encore les surréalistes – qui trouvèrent leur art poétique en première ligne. Cendrars, dans *La Main coupée*, lie lui aussi les deux activités, lorsqu'il laisse entendre que le métier de poète est une chose aussi « abominable » que celui de légionnaire et laisse beaucoup de « cicatrices ».

Ce cours fait aussi suite à celui de l'an dernier sur « Proust en 1913 ». L'année 1913 avait été un moment de prodigieux renouveau dans tous les arts à la veille de la guerre. L'apparence voudrait que ce mouvement international ait été brutalement suspendu en août 1914, que le rideau soit brusquement tombé sur la modernité avec la mobilisation, et que chacun ait rejoint sa nation. C'est une littérature généralement plus ordonnée, plus routinière, une littérature de retour à l'ordre qui s'est écrite durant la guerre. Mais n'est-ce pas là une vision que nous serons amenés à remettre en cause pour discerner une nouvelle modernité en puissance dans la guerre ?

14-18 : une rupture « géologique » ? (21 janvier 2014)

L'hypothèse dominante, à interroger, est celle d'une rupture profonde et déterminante sur beaucoup de plans, notamment la littérature, entre l'année 1913 et la période qui commence avec la Grande Guerre. S'agit-il, comme on a tendance à le dire, d'un changement d'époque, voire de la véritable fin du XIX^e^ siècle ?

Les écrivains et les artistes qui avaient marqué l'année 1913 seront tous affectés par la guerre. Ces données biographiques, ou le fait que les vers de l'*Ève* de Péguy, « *Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle…* », seront très vite parodiés, par exemple dans *Le Feu* de Barbusse, semblent confirmer l'idée reçue relative à la suspension brutale du mouvement moderne et international en août 1914. Et c'est une littérature aux formes généralement plus conventionnelles qui s'écrivit et se publia durant la guerre, même lorsqu'il y était question de l'expression non du bellicisme et de l'héroïsme, mais du pacifisme ou du désespoir. La littérature de guerre alla de pair avec un certain classicisme ou académisme, à commencer par le fameux sonnet d'Edmond Rostand, *La Cathédrale*, composé dès septembre 1914 et consacré à la destruction de la cathédrale de Reims.

Parmi les romans, les plus grands succès de librairie, tels *Le Feu* de Barbusse et *Les Croix de bois* de Dorgelès, vite élevés au rang de classiques du genre, reconnaissaient leur dette envers le naturalisme de Zola (*La Débâcle*) et de Maupassant, que l'on avait pu considérer comme dépassé quelques années plus tôt. Pour décrire la vie quotidienne du front, le style de « la tranche de vie » s'imposa, qui avait été à la mode dans les années 1880. Sans aller jusqu'à la germanophobie de certains, comme André Suarès, cette littérature française de guerre, dont le retour à l'ordre a assurément coïncidé avec l'effort guerrier et national, semble avoir été plus conventionnelle que d'autres durant le conflit. Thibaudet, lorsqu'il évoquera cet académisme, le comparera à la littérature classique qui continua paradoxalement durant les bouleversements de la Révolution et de l'Empire.

Le relatif conventionnalisme de la littérature française, qui s'est même poursuivi durant les années 1920, fait contraste avec la littérature anglaise, dans laquelle il existe un genre bien établi de la poésie de guerre, avec des œuvres constamment rééditées et lues jusqu'à présent de Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Robert Graves. La littérature française, où la poésie de guerre est un genre oublié à l'exception d'Apollinaire et de Cendrars, n'a pas connu pendant assez longtemps des ouvrages aussi dérangeants qu'*Orages d'acier* de Jünger, *À l'ouest rien de nouveau* de Remarque, *Parade's End* de Ford Madox Ford, ou les récits de la *Lost*

Generation américaine (Hemingway, Dos Passos, Cummings). Les littératures anglaise et américaine des années 1920, prenant acte de la guerre pour se transformer, paraissent plus modernes que la littérature française.

Il faut pourtant constater que les thèmes, qu'ils soient patriotiques ou pacifistes, frappent par leur similarité par-delà les frontières des langues et des cultures. Il s'agit de la même expérience de la guerre moderne industrielle, où l'on est tué bien plus que l'on ne tue, et tué sans voir l'ennemi, par des obus, de la mitraille ou des gaz. Cette uniformité des récits de guerre suggère une sorte de prolongement paradoxal de l'internationalisme moderne de l'avant-guerre par la mondialisation de l'expérience de l'horreur. 1913 ne paraîtrait pas aussi remarquable si la guerre n'avait pas provoqué un retour aux traditions académiques et aux formes nationales. Et le redémarrage de la modernité en 1918 a été le fait d'une nouvelle génération, celle de Dada et du surréalisme, qui a peu évoqué son expérience de la guerre. La modernité de Breton, d'Éluard, d'Aragon, qui ont tous connu la guerre, s'est faite à travers le déni de cette expérience.

L'hypothèse d'une coupure profonde est contestée par certains, dont Proust lorsqu'il revient sur l'avant-guerre dans *Le Temps retrouvé* pour montrer le peu d'influence des événements sur la vie de l'esprit et sur la littérature : « … c'était une des idées les plus à la mode de dire que l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée qu'une période géologique ». Son diagnostic pose des questions à la fois sur l'amont et l'aval de la guerre. En amont, la littérature patriotique de la guerre a en effet été préparée par beaucoup d'ouvrages publiés dans les années précédentes, comme *Colette Baudoche* (1909) de Barrès, *Kiel et Tanger* (1905) de Maurras, ou encore *Notre patrie* (1905) de Péguy, soutenant que la poésie était toujours d'inspiration guerrière. Mais ce sont les écrits d'avant-guerre d'Ernest Psichari, petit-fils de Renan converti au militarisme et au catholicisme, et tué comme Péguy au tout début du conflit, qui montrent de la façon la plus frappante la continuité patriotique et guerrière. Son premier livre, *Terres de soleil et de sommeil* (1908), est une apologie de « la guerre pour la guerre », marquée par un mysticisme guerrier à la fois bergsonien et maurrassien qui se prolonge dans son roman à thèse anti-pacifiste *L'Appel des armes* (1913). On trouvera des éléments de la même inspiration chez Montherlant.

La sortie de la guerre mérite aussi qu'on s'y arrête. Contre la vision providentialiste et maistrienne très répandue de la purification de la littérature par la guerre, s'élèvent Georges Duhamel, dans une conférence du 13 janvier 1920, « Guerre et littérature », et Albert Thibaudet, dans un bilan sévère de la littérature de la guerre dressé en 1922. Tous deux constatent que la guerre n'a pas renouvelé la littérature et que c'était seulement à l'arrière que l'on pouvait prétendre que la guerre permettrait de faire de la belle littérature. Thibaudet insiste sur la gloire paradoxale d'après-guerre reconnue à Proust, Gide, Valéry et Claudel, pour lesquels la guerre n'a été qu'une parenthèse. De même, Duhamel remarque que la « littérature de témoignage », à laquelle il a contribué avec *La Vie des martyrs* (1917) et *Civilisations* (1918), est marginalisée par deux autres littératures, celle qui a ignoré la guerre avec une « sérénité admirable » (Proust, Valéry), et celle qu'il nomme la littérature de convention, avant de conclure : « L'ère des témoignages me semble close. »

L'idée d'une continuité de la littérature étant ainsi observée aussi bien à l'amont de la guerre qu'en 1918, avec les témoignages de Thibaudet et de Duhamel, qui ont connu le front, il semble peu pertinent d'exagérer le changement « géologique » dont Proust lui-même avait l'air de douter.

La littérature immédiate – L'abondance d'écrits (28 janvier 2014)

En phase avec Duhamel, qui contestait l'idée d'une nouvelle littérature et d'un homme nouveau nés de la guerre, Thibaudet écrivait dans *La NRF* de janvier 1922 : « On se plaint souvent que la Grande Guerre n'ait pas encore produit la littérature immédiate qu'on en attendait. » L'immédiateté voulant dire l'absence de médiation ou d'intermédiaire, Thibaudet, disciple de Bergson, pensait moins à une littérature instantanée, consacrée à des événements contemporains, qu'à une littérature brute, une littérature de témoignage. Le critique se souvient qu'il y eut juste avant la guerre une polémique sur la « littérature immédiate », revendiquée par le groupe de l'Abbaye autour de Duhamel et de Jules Romains, soucieux de donner une expression immédiate de la réalité à l'encontre de la littérature discursive ou analytique. La littérature immédiate exige paradoxalement, selon Thibaudet, un « laps de temps », « l'ombre, le mystère, le silence », pour se réaliser. Il a fallu en effet attendre longtemps pour qu'elle apparaisse dans la littérature française, contrairement à la littérature anglaise, qui a réussi tôt à fournir une expression immédiate de l'expérience de la guerre.

Selon Thibaudet, « presque toute la littérature de guerre dérive de deux types : celui de *Servitude et grandeur militaires* et celui du roman naturaliste ; le livre de méditation morale individuelle, et la tranche de vie ». Il y a donc d'un côté le livre de considérations morales sur la guerre, qui est en général écrit par un officier, et de l'autre côté le récit naturaliste, qui est plutôt celui d'un soldat. Thibaudet attend l'émergence d'un troisième type de roman qui serait cette littérature immédiate. Or c'est, selon lui, le caporal, niveau de commandement immédiatement en contact avec les soldats, qui est « la plus belle situation pour vivre de toute la vie de l'armée » et pour « rendre dans un livre cette vivante énergie militaire ».

Cette thèse sur le roman de guerre a été énoncée par Thibaudet dès 1920. Il opposait alors le roman de la destinée (roman de la masse à la Zola) et le roman de la volonté (roman de l'individu à la Stendhal). On pourrait dire que, entre le roman de la destinée et le roman de l'individu, il y aurait place pour le roman du caporal. L'intuition de Thibaudet (qui a été lui-même caporal) semble confirmée par le fait que tous les romans importants sur la Grande Guerre ont en effet été écrits par des caporaux, tels Céline, Drieu la Rochelle, Cendrars, ou encore Paulhan, sergent, qui fait du héros du *Guerrier appliqué* un caporal.

L'abondance des écrits sur et durant la Grande Guerre est confondante. Aucun autre événement historique n'a déchaîné autant de littérature que celui-ci – pour ne pas citer les quatorze volumes des chroniques de Barrès, la recension de trois cents livres par Norton Cru, l'anthologie des écrivains morts publiée entre 1924 et 1926 qui comprend cinq forts volumes, ou encore les deux mille pages de *Trente ans de vie française*, l'œuvre majeure de Thibaudet écrite entre 1914 et 1918. Les raisons de cette immense production sont diverses. La première est la durée prolongée de la guerre. Tous les observateurs signalent que l'on écrivait beaucoup dans les cantonnements, mais aussi dans les tranchées.

La seconde raison tient au fait que les soldats de la guerre de 1914 n'étaient plus des jeunes gens. Ils le furent de moins en moins, comme la guerre se prolongea et que les réservistes de la territoriale furent envoyés en première ligne pour compenser les pertes du début. Ils communiquaient quotidiennement avec leur famille grâce à un service postal des armées très efficace dès l'automne 1914. Barbusse écrivait tous les jours à sa femme. Les lettres sont indispensables pour

maintenir le moral ; on ne cesse de correspondre que lorsqu'on en est empêché par une offensive, une blessure ou la mort.

Cette inflation a pour troisième raison le fait que la plupart des soldats, enfants de l'école de Jules Ferry, savaient lire et écrire. Les statistiques indiquent qu'en 1914 moins de 4 % des conscrits étaient illettrés (chiffre donné par Benjamin Gilles [1]). Jamais guerre n'avait été faite par des hommes aussi instruits. Quatre millions de lettres étaient expédiées quotidiennement depuis la zone des armées vers l'arrière. L'heure du vaguemestre, dit Cendrars, était plus importante que l'heure de la soupe. La scène de la distribution des lettres figure dans tous les livres de guerre. Le vaguemestre était un homme important. Barbusse l'appelle « l'Homme-lettres » et le compare au gendarme.

Autre lieu commun : les lettres qui se répandent des poches des tués. Le terrain de bataille, c'est un terrain de lettres qui volettent, comme dit encore Barbusse. Les lettres sont la matrice de toute la littérature de la Grande Guerre.

Formes élémentaires de la littérature de guerre : lettre, journal, carnet, photographie (4 février 2014)

La lettre est la forme élémentaire de la littérature de guerre. Jean Norton Cru regrettait qu'il y eût si peu de correspondances parmi les trois cents livres recensés dans ses *Témoins* (1929). Deux scènes sont omniprésentes : la distribution des lettres et sa dispersion sur le champ de bataille parmi les cadavres.

La distribution des courriers. Au front, le vaguemestre est un personnage considérable et redouté. Barbusse le compare aussi à un conteur d'histoires, sorte de rhapsode ou de récitant itinérant qui sert de truchement entre l'avant et la zone des étapes, apportant des nouvelles du cantonnement, de l'état-major. Le rituel de la distribution est un moment crucial de la journée. On conserve les lettres, on les relit, on les renvoie, pour lutter contre l'oubli, car les soldats sont, comme le dit Barbusse, des « machines à oublier ».

La dispersion des lettres sur le champ de bataille autour des cadavres. Les lettres des ennemis tués font partie du butin de guerre, avec les papiers d'identité et les photographies, quand on fouille les poches des morts. Barbusse, avec sa manie documentaire, envoie des lettres allemandes à sa femme en les traduisant. La même sorte de scène se trouve chez Genevoix ou encore chez Montherlant, qui méprise la lettre puisqu'elle dévirilise le guerrier en l'attachant à l'arrière et aux femmes. Les lettres qui voltigent après la bataille sont pour eux comme les âmes des morts qui s'échappent. La mention des lettres qui continuent d'arriver pour les tués est elle aussi un tableau obligé, chez Dorgelès et Barbusse notamment. Le leitmotiv des lettres en souffrance désigne la mort.

Un dernier aspect des lettres à souligner est l'échange auquel elles participent. Norton Cru les considérait comme les témoignages les plus fidèles de la guerre auprès du journal, le souci littéraire en étant absent, ou en tout cas moindre que dans les autres genres. Or nous savons que le destinataire est toujours en partie l'auteur de la lettre. Après un assaut désastreux, Dorgelès écrivait à la même date à sa mère et à sa maîtresse des récits très différents de l'événement, en cherchant à apaiser la première et à inquiéter la seconde, et en mentant sans doute aux deux, à

1. B. Gilles, *Lectures de poilus 1914-1918*, Paris, Autrement, 2013.

l'une par discrétion ou par ellipse et à l'autre par exagération ou par hyperbole. On pourrait citer des lettres de Norton Cru lui-même à ses sœurs, à ses frères et à sa mère, où l'on trouve des versions très différentes de chaque événement.

À la distribution et à la lecture des lettres s'ajoutent celles des journaux, très souvent représentées sur les cartes postales. Les journaux font l'objet d'une lecture collective et publique, scène typique, notée par exemple par Jean Paulhan dans *Le Guerrier appliqué*. Les journaux sont toujours évoqués avec l'ambivalence des soldats à leur égard, exacerbation de notre réaction ordinaire devant la presse. On ne peut se passer des journaux, dont on déteste les bobards. Barbusse appelle des journalistes conduits au front par Philippe Berthelot, haut fonctionnaire des Affaires étrangères, des « touristes des tranchées », expression reprise dans *Le Feu*. On dépend des journaux, dont, en même temps, on se méfie.

L'expression de « bourrage de crâne », née de la Grande Guerre, dit bien cette ambivalence. Proust, dans *Le Temps retrouvé*, observe cependant que les victimes de la presse sont consentantes : « … le véritable bourrage de crâne on se le fait à soi-même par l'espérance qui est un genre de l'instinct de conservation d'une nation si l'on est vraiment membre vivant de cette nation ». Le bourrage de crâne, selon Proust (qui était à l'arrière), est donc indispensable.

Après les lettres et les journaux viennent les carnets, qui sont la troisième forme élémentaire de la littérature de guerre. En août 1914, on n'est pas parti avec des livres dans sa musette, puisque la guerre devait être courte, mais on est parti avec un carnet dans sa poche ; dans toutes les familles, on conserve avec les lettres les carnets de guerre entamés le 1er août 1914. On écrira tous les jours des lettres, comme on tenait son carnet au début de la guerre.

Il y aurait une étude à faire sur les instruments de toute cette écriture, auxquels fait allusion par exemple la correspondance de Barbusse (son « stylo aquatique », qu'il appelle aussi « styl-eau », probablement Waterman). Paulhan dans *Le Guerrier appliqué* mentionne l'achat d'un porte-plume et d'un « encrier pliant » au cantonnement. À côté de ce matériel, l'appareil photographique fut aussi un instrument de documentation formidable. Cendrars et Barbusse en avaient un au front. Ce dernier l'appelle « Pige-Tout » dans sa correspondance avec sa femme. On prend donc des notes partout, y compris avec le « Pige-Tout ».

Le stylo, l'appareil photographique permettent d'évoquer l'illusion de la démocratie des tranchées, le prétendu brassage social marquant l'abolition des frontières de classes au front. La littérature de guerre, en effet, n'a pas été sans incidence sur la littérature populiste de l'entre-deux-guerres. Drieu la Rochelle, soldat de 1re classe lors de la bataille de Charleroi, avait pourtant un « tampon », comme un sous-officier, car les bourgeois mobilisés se payaient encore de la domesticité. Mais aucune catégorie sociale n'a été plus anéantie que les jeunes normaliens qui avaient réussi le concours entre 1910 et 1913 (50 % de tués). Les polytechniciens ont été beaucoup plus épargnés, parce qu'ils étaient dans l'artillerie (la proportion des morts dans l'infanterie est d'un quart des soldats, d'un tiers des officiers, mais la moitié des jeunes normaliens). Le souci de Barbusse était de ne pas avoir l'air bourgeois dans les tranchées, mais l'écriture, la tenue d'un carnet était incontestablement un signe de classe.

Genevoix décrit un rare moment de douceur du foyer en octobre 1914, dans une maison occupée où l'on peut reconstituer un peu d'intimité. Il remplit son carnet. Ces retrouvailles avec soi en pleine guerre sont possibles pour celui qui prend des

notes, qui a une plume et qui s'isole dans l'écriture. Les lettres et le carnet : voilà les rudiments de la littérature de la guerre.

Le roman de guerre comme littérature fantastique (11 février 2014)

Un aspect déconcertant de la littérature de la Grande Guerre est son côté fantastique, caractérisé tant par l'incompréhension et la confusion sur le champ de bataille que par le sentiment paradoxal de vacances, de foire, de carnaval éprouvé par le combattant.

Avec *Les Poissons morts* (1917), ouvrage sévèrement jugé par Norton Cru puisque la guerre y est traitée selon lui « comme une grosse plaisanterie, une farce grotesque », Pierre Mac Orlan introduisait ce qu'il appelait le « fantastique social » dans le roman de guerre, en comparant par exemple le fantassin qu'on appelait aussi le « biffin », terme désignant d'abord le chiffonnier, au Juif errant. Thibaudet est resté lui aussi insensible à l'aspect fantastique du roman de la destinée, catégorie qu'il condamne en bloc puisqu'elle est sans héros, ni énergie, ni initiative, mais avec des victimes : « S'abandonner à une destinée, écrivait-il dans la *NRF* d'avril 1920, suivre, être une goutte d'eau dans le courant. »

Une figure majeure du roman de la guerre comme roman de la destinée, l'individu renonçant à lui-même dans le groupe, est celle de la *pagaille*, qui explique le fatalisme du biffin. Le soldat qui n'y comprend rien vit la guerre comme une pagaille et une loterie. Dans *Le Trésor de la langue française*, sous le mot « pagaille », le deuxième exemple est emprunté justement à Cendrars : « La pagaïe ? Mais c'est quand les événements débordent les règlements édictés dans un État bien policé qui n'a rien laissé à l'imprévu » (*La Main coupée*). Le mot, qui vient des marins, est vite devenu un terme des poilus. Il est repéré par Albert Dauzat dans *L'Argot de la guerre* en 1918 et par Gaston Esnault dans *Le Poilu tel qu'il se parle* en 1919. À partir de 1916, le terme apparaît dans beaucoup de récits de guerre, avec les épithètes « effroyable » ou « extraordinaire ».

La guerre est une pagaille, une grande confusion, qui introduit la deuxième figure omniprésente de la confusion mentale de l'homme perdu dans le rang : Fabrice à Waterloo dans *La Chartreuse de Parme*, roman dont la première partie est le modèle du roman de la destinée ou de la pagaille, et dont la seconde est le prototype du roman de la volonté. Norton Cru s'élevait pourtant contre cette idée reçue qui faisait du début de *La Chartreuse de Parme* la représentation réaliste définitive de la guerre vécue par l'homme de troupe égaré sur le champ de bataille, courant çà et là sans comprendre, ignorant le but tactique et stratégique de l'action dont il est un pion. Selon Cru, Fabrice est un enfant ; son héroïsme est livresque, naïf et sot, suivi d'une désillusion.

Cru dénonce ce qu'il nomme le paradoxe de Stendhal, paradoxe non exprimé par Stendhal lui-même, mais tiré du début de *La Chartreuse de Parme* par tous ceux pour qui les meilleurs livres de guerre n'ont pas été écrits par les témoins qui ont vu et vécu la guerre de près, mais par les observateurs lointains qui l'ont contemplée de haut à l'abri du danger, à l'état-major ou à l'arrière. Ce qui scandalise Cru, c'est le discrédit ainsi jeté sur l'acteur au profit de l'écrivain et du journaliste. La vérité de la guerre s'identifiait selon lui strictement à l'horizon étroit des troupiers, aveugles, sourds, mourant pour quelques mètres carrés. Il ne s'intéressait donc pas aux écrits d'auteurs de grade supérieur à celui de capitaine. Les seuls témoignages légitimes provenaient des soldats, des sous-officiers, des officiers de contact. Il

n'empêche que l'on trouve de nombreuses variantes de la question naïve de Fabrice dans toute cette littérature, par exemple chez Paulhan et Genevoix.

La pagaille est un principe d'entropie militaire. La question se pose toujours : comment restaurer l'ordre dans un groupe qui tend naturellement et systématiquement à la désorganisation ou au désordre ? Thibaudet réfléchit à l'organisation militaire en s'appuyant sur Bergson, qu'il considère comme le philosophe de l'organisation militaire, de la lutte contre la pagaille. La tendance du système militaire est la pagaille ; l'information seule, qui manque au soldat, pourrait la contrarier. C'est un constat qui est confirmé dans presque tous les livres. Dans toute cette littérature, où il est question d'incompréhension et de confusion, il y a toujours une tentative pour définir malgré tout la guerre (la fin du *Feu* de Barbusse) et pour lui donner un sens (*La Main coupée* de Cendrars).

Le roman de guerre comme roman de la destinée est encore caractérisé par un étrange climat de vacances, une ambiance paradoxale d'oisiveté, de désœuvrement, voire de fainéantise, ressentie par des soldats mobilisés qui n'avaient jamais connu jusque-là de loisirs. Dès l'automne 1914, avec la fin de la guerre de mouvement, une autre temporalité s'instaure avec la guerre de position et l'enfouissement dans les tranchées. Barbusse décrit dans *Le Feu* comment les soldats sont devenus « des machines à attendre » ; Dorgelès note dans *Les Croix de bois* : « Faire la guerre n'est plus que cela : attendre. » Colette dans *La Fin de Chéri* revient sur cette inoccupation prolongée de la tranchée ou du cantonnement et la retient pour caractériser l'expérience de Chéri, riche oisif avant 1914, qui était donc mieux préparé par sa vie de dandy au rythme de la Grande Guerre : « … il avait subi la règle militaire de la fainéantise ».

Il faut donc meubler l'attente par des jeux, comme à l'école primaire. D'où les blagues, le rire, la dimension gamine, carnavalesque de la guerre. L'humour grinçant, extravagant et macabre des tranchées est une sorte de mascarade présente partout. *Les Croix de bois* s'ouvre par une curieuse scène de travestissement qui met en relief un écart entre la comédie ou la farce, et la tragédie. Le motif burlesque ou forain est intensément présent chez Dorgelès, pour qui la guerre est une « fête foraine » ou une « féerie électrique », ou chez Cendrars, qui compare son régiment à une « mascarade versicolore ».

La danse macabre est un thème également récurrent, en particulier chez Dorgelès, ou dans *J'accuse*, le film d'Abel Gance (1919), alors que celui du monde renversé est un *topos* moins assumé et délibéré, plus fugitif, donc plus symptomatique. On peut penser au début du *Grand Troupeau*, où les brebis descendent de la montagne. Face au thème de la guerre naturelle de Jünger et de Drieu la Rochelle, c'est le thème de la guerre contre-nature. L'image hyperbolique et la plus criante de celle-ci, c'est celle du Christ décroché du Calvaire, présente chez Cendrars ou chez Jacques Vaché. Elle est le meilleur symbole de l'inversion du monde et de sa dimension fantastique.

Le cafard et le rire (25 février 2014)

Autre figure du roman de guerre comme roman de la destinée, les tirailleurs sénégalais, souvent mentionnés, mais fugitivement, et plus longuement dans *La Randonnée de Samba Diouf* (1922) des frères Tharaud. Leur présence passe à travers quelques clichés comme l'indiscipline, la cruauté, le courage ou la gaieté, par exemple chez Barbusse, Dorgelès, Paulhan et Drieu la Rochelle. On admire en eux les vrais soldats, mais on insiste sur leur différence. C'est toujours l'exotisme

qui l'emporte dans leur description, sauf dans *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo, dont le titre fait allusion à *La Force noire* (1910) du général Mangin.

De nombreux mots sont entrés dans la langue française à l'occasion de la guerre, comme *pagaille*, *bourreur de crâne* ou *barda*. Beaucoup de ces mots y sont entrés par l'armée d'Afrique. *L'Argot de la guerre* (1918) de Dauzat insiste sur eux, comme *cafard* ou *barda* (qui donnera Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*).

Le « cafard » est un trait caractéristique de la guerre comme paradoxal temps de vacances. Ce sentiment est lié à l'immobilisation du front, répandu à la caserne et au cantonnement. Le cafard désigne la tristesse, le bourdon, la mélancolie, la monotonie infernale, le *spleen*, les idées noires. Chez Baudelaire (« La destruction », *Les Fleurs du mal*), le mot ne signifie pas encore les idées noires, mais le bigot, l'hypocrite, le sournois. La diffusion du mot *cafard*, au sens de la mélancolie, est contemporaine de la Grande Guerre. Les deux sens, l'hypocrite et la mélancolie, dérivent de la blatte, animal noir et fuyant la lumière. Appelé aussi « saharite », « biskrite », « névrose du Sud », le cafard est omniprésent dans la littérature de cette guerre.

Deux médecins militaires lettrés, Louis Huot et Paul Voivenel ont publié dès le printemps 1918 un ouvrage intitulé *Le Cafard*. Le cafard est-il une véritable entité morbide, ou de l'indiscipline, ou de la simulation ? Les auteurs plaident, contre la majorité des médecins, pour l'existence du cafard, né, selon eux, en 1916, à la suite des séjours dans les tranchées. Ils distinguent deux sortes du cafard : normal, celui qui se manifeste soit par l'abattement soit par la rouspétance, et anormal, celui qui provoque la désertion. Selon eux, le cafard a toujours existé et ils prennent comme exemple d'un cafard antique celui d'Achille dans l'*Iliade*. Utilisé par tous les anciens combattants devenus écrivains, tels Bernanos, Duhamel, Montherlant, Céline, Roger Martin du Gard, Aragon, le mot est immensément présent dans la littérature de l'entre-deux-guerres.

Le deuxième affect lié au régime de la vacance dans la guerre est le rire, celui de la tranchée et celui du cantonnement. Le remède du cafard, selon les médecins, c'est le rire. La dimension du rire et du jeu est présente partout comme une sorte de retour en enfance, par exemple chez Paulhan : « … la guerre était pour nous pareille à une enfance ». Les livres de guerre sont des livres où l'on rit beaucoup. Il y a une sorte de hiérarchie du rire : le premier rire est celui de la détente avant l'attaque. Cette gaieté est analysée par les médecins comme le produit de « crises explosives » et comme une « sorte d'échappatoire au mysticisme » qu'est le patriotisme. Il y a ensuite la gaieté dans l'action, une espèce d'exubérance sur laquelle il faudra revenir. Vient enfin le rire du rescapé, étudié par les médecins déjà cités dans *La Psychologie du soldat* (1918). Ce rire de supériorité est présent à peu près dans tous les livres. Le mot *rigolade* est entré, comme *pagaille* et *cafard*, dans la langue française avec la Grande Guerre.

La dernière forme du rire est l'humour noir, terme inventé par André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* (1940), ce qui montre que le surréalisme n'est pas indemne d'une réaction à la guerre. Il s'agit de l'humour du gibet. Breton se réfère à Freud, qui a justement révisé sa conception de l'humour après la guerre et qui le décrit comme une réaction de défense. Pour Breton, le modèle est son ami Jacques Vaché, muse du surréalisme : « À la désertion à l'extérieur en temps de guerre […], Vaché oppose une autre forme d'insoumission qu'on pourrait appeler la désertion à l'intérieur de soi-même. » Ainsi la guerre est bien présente chez Breton, à travers ce que Vaché appelle encore « le sens de l'inutilité théâtrale de tout », sorte d'humour désespéré comme réaction au cafard.

Le rire (suite) – Le roman de la volonté, ou la liberté anomique (4 mars 2014)

Un bon résumé du balancement entre le cafard et le rire des tranchées figure dans *Verdun* (1938) de Jules Romains, lequel n'a pas connu les tranchées. Il attribue le cafard aux « pères de famille » et le rire aux « êtres jeunes », qui, selon lui, « ne pensent pas à l'avenir » et qui « n'ont pas la pitié facile » : « Ils savent être féroces en rigolant. » Cette férocité de la rigolade est intéressante.

On a distingué la gaieté nerveuse avant l'attaque, l'allégresse pendant l'action, le rire du rescapé, enfin le rire rétrospectif ou l'ironie de l'histoire, et encore le rire jaune ou l'humour noir. Pour le rire dans l'action, Genevoix, dans *Sous Verdun* (1916), évoque la « contagion bienfaisante » de l'allégresse, la joie et le rire en pleine bataille de la Marne le 10 septembre 1914. Il décrit aussi le grand rire de rescapés. Barbusse explique le rire après la bataille comme « la fête de survivre », et Dorgelès insiste sur le rire terminal : « … et l'on riait quand même ». L'humour noir, dernier stade du rire de guerre, est présenté par Jules Romains comme un rite conjuratoire au moment de la peur. Louis Huot et Paul Voivenel, médecins déjà cités, notaient que l'on ne chantait plus ou très peu en 1918 dans les tranchées et au cantonnement, et que la gaieté des soldats était moins visible qu'au début. Ils appelaient le nouveau rire de 1918 « un rire d'ironistes à froid ».

Après le roman de la destinée, roman de la passivité, on a analysé le roman de guerre comme roman de la volonté ou de l'aventure, suivant la distinction de Thibaudet. Il existe aussi des livres relevant de ce sous-genre, même si la postérité a retenu plutôt l'autre, notamment le courant de la littérature pacifiste présentant les soldats comme des victimes. « Tous les intellectuels, écrivaient Huot et Voivenel, grâce à la guerre ont goûté la volupté de l'action. » La guerre a constitué ce qu'ils appellent une « aristocratie du risque ». Une autre liberté a été procurée par la guerre, une insolite et insolente liberté qui résulte du relâchement des contraintes sociales et morales habituelles, de la levée des interdits. Il s'agit d'un état que les sociologues depuis Durkheim nomment *anomie*, dans lequel on est livré à soi-même et désorienté, car les liens familiaux et sociaux se sont dénoués. C'est ainsi que l'on explique un certain nombre de débordements qui accompagnent l'action : pillages, viols, exécutions sommaires. Cette liberté anomique, qui se retrouve partout dans la littérature de la Grande Guerre, est résumée par Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* de la manière suivante : « … il n'y avait plus personne pour nous surveiller ! Plus que nous, comme des mariés qui font des cochonneries quand tout le monde est parti ».

Un sentiment d'impunité résulte de cette licence inaccoutumée, accrue par la détention d'armes. C'est cette part anomique de la littérature de guerre qui en fait une littérature de la volonté. La revendication de l'ivresse guerrière est représentée par Jünger dans *Orages d'acier* et dans ses carnets rédigés au front. L'esthétisation épique, érotique ou même sexuelle de la guerre est au centre du *Combat comme expérience intérieure* du même auteur, et, ne fût-ce que fugitivement, dans la plupart des récits de guerre, même dans *Le Feu*.

En France, l'un des plus proches de Jünger est Montherlant avec *La Relève du matin* (1920) et *Le Songe* (1922). La guerre y est décrite comme une compétition sportive, comme une épreuve individuelle, comme l'occasion d'un triomphe moins sur les autres que sur soi. Elle est pour lui inséparable des jeux ambigus de l'adolescence. Dans sa première pièce, *L'Exil*, rédigée à l'automne 1914, le protagoniste dit de la guerre : « Ça va être du collège en grand. » La guerre est pour Montherlant inséparable de la nostalgie de l'adolescence, et *Le Songe* est plein de

grandioses déclarations. Le héros, Alban, est divisé entre la guerre auprès des hommes et l'amour pour une femme. La guerre est vue comme un moment d'exception où l'homme se révèle à lui-même. Alban cite César : « Le temps des armes n'est pas celui des lois. » La guerre est pour lui aussi un moment carnavalesque, celui de l'émancipation des morales mesquines des esclaves. Le désir de tuer est glorifié alors que la pitié est considérée comme une maladie.

Cet idéalisme martial, moins odieux que ridicule, et cette esthétique de la violence qui lie mort et volupté n'étaient pas propres à Montherlant. Ils se retrouvent dans les premiers textes de Drieu la Rochelle. Son premier livre, *Interrogation* (1917), recueil de poèmes sur la guerre qui est marqué par Nietzsche et Barrès, témoigne de sa fascination pour la mort et de son ivresse de l'action. Il y fait l'éloge de la guerre éternelle, élabore une philosophie de la force et lie, lui aussi, le corps sportif et le corps guerrier. « La force est devant moi, pierre de fondation », écrivait-il dans le poème liminaire, *Paroles au départ*. La dimension misogyne apparaît dans le poème suivant, *Triptyque de la mort*, qui fait l'apologie du front comme expérience mystique. Le poème le plus célèbre, *À vous, Allemands*, qui a failli être censuré, avoue l'admiration de Drieu pour les Allemands dans leur force et leur volonté de puissance. Comme le montre le moment de la grâce décrit par Drieu, la « volupté de l'action » est présente chez un certain nombre d'auteurs français contemporains de Jünger, même s'ils n'ont pas connu une guerre aussi héroïque.

L'anomie guerrière : le cas de Drieu et le meurtre au front (11 mars 2014)

L'apologie de l'action chez Drieu la Rochelle renferme une menace pour l'avenir, pour la paix. Sa phraséologie rappelle Joseph de Maistre (la purification par le sang), Nietzsche (la volonté de puissance) et Barrès (le culte du Moi). Cela emporte des conséquences inquiétantes pour la paix. Dès 1917, la menace est là : une bonne partie des poèmes d'*Interrogation* est consacrée à la préparation de la paix. On passe de la guerre à l'après-guerre comme poursuite d'une société armée, l'apologie de la grande industrie, bientôt du « socialisme fasciste » que Drieu défendra dans les années 1930. Cette prophétie précoce de Drieu est bien antérieure à ses prises de position des années 1930 et même aux textes de Jünger comme *Le Travailleur* (1932). Cette annonce d'une paix armée résulte aussi de la crainte que la démobilisation se produise comme la souhaiteraient les pacifistes. Drieu fait clairement partie de ces guerriers qui aspirent à une révolution continuant la guerre (guerre et révolution ne font qu'un pour lui).

Dans son second recueil, *Fond de cantine*, publié en 1920 à la NRF, Drieu exige la fidélité aux amis morts (*Métempsychose*) comme un devoir s'imposant aux anciens combattants de lutter contre la chute dans l'état de paix et dans la démocratie, la vie facile et la médiocrité morale, une décadence opposée à l'archétype de vertu représenté par la guerre. Tout Drieu est là en puissance dans ses poèmes de 1917 et de 1920. Plus tard, dans un compte rendu d'*À l'ouest rien de nouveau* de Remarque en 1929, il devait dénoncer ce moment d'exaltation guerrière, qu'il qualifiera de lyrisme intellectuel, d'exaltation de la volonté de puissance. Dans *La Comédie de Charleroi*, récit conçu comme une palinodie de ses poèmes de jeunesse, la dénonciation de la démocratie des tranchées n'en est pas moins présente, ainsi que la critique de la guerre moderne honteusement « couchée ». La mystique guerrière est la même, ainsi que la même haine de soi de l'intellectuel, le désir d'être un chef : « Qu'est-ce qui soudain jaillissait ? Un chef. […] Un chef, c'est un

homme à son plein ; l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation. J'étais un chef. » Cet éréthisme sexuel est commun à Jünger et à Montherlant et l'ivresse de ce moment extatique persistera chez Drieu, qui associe toujours la guerre à l'amour et à la révolution, alors que le pacifisme est considéré par lui comme un état de dépression.

Il y a toutefois un autre côté des textes de guerre de Drieu, car il est l'un des rares à avoir aussi bien parlé de la peur. Les mêmes pages qui exaltent l'action décrivent la « colique de la peur ». Drieu a été marqué à jamais par une scène qui revient dans tous ses textes et qui constitue un second moment initiatique : la peur liée aux bombardements et à un obus tombé tout près : « Un cri derrière, ah, ce premier cri humain de la guerre. » Ce cri primitif qui lui a été arraché à Verdun en 1916 traverse toute son œuvre, en particulier *La Comédie de Charleroi*. L'ambivalence et la tension ont ainsi toujours été maintenues chez Drieu la Rochelle (comme chez Montherlant – car il faut être juste sur son compte – ou même comme chez Cendrars, Genevoix, Alain ou Paulhan), entre la volonté de puissance et l'aveu de faiblesse, entre la guerre chevaleresque éternelle (Charleroi) et la guerre industrielle et démocratique (Verdun).

La guerre moderne est décrite par tous comme une guerre où l'on ne tue pas, mais où l'on est tué. Giono, qui a fait quatre ans de guerre, déclare : « Je suis sûr de n'avoir tué personne » (*Refus d'obéissance*, 1934). Tel est au fond la règle du roman de la destinée où le soldat est plus bétail que boucher. « Un homme ne doit tuer un homme que quand il le voit », écrivait Drieu. D'où le scandale suscité par *J'ai tué* de Cendrars, la plaquette publiée en 1918 avec des dessins cubistes de Fernand Léger, lui aussi ancien combattant. La guerre y est décrite comme une machine mondiale. Le texte a suscité la réprobation notamment des surréalistes par l'aveu du consentement à la violence. Cendrars y reviendra dans un texte intitulé *J'ai saigné* (1938), où il raconte pour la première fois son amputation.

Norton Cru, pourfendeur des légendes de la guerre, affirmait que le corps à corps à la baïonnette ou au couteau avait été rare dans la guerre de 1914. Pour lui, le plus sûr moyen de discréditer un livre était d'y repérer une attaque à l'arme blanche. Même si Cru n'y croyait pas, dans beaucoup de livres, la distribution des couteaux de tranchée est une scène marquante qui matérialise le saut dans l'anomie (Barbusse, Dorgelès, Cendrars). Chez tous les écrivains qui évoquent la violence assumée, non seulement Montherlant et Cendrars, mais aussi Genevoix et Paulhan, cela sera plus tard corrigé ou censuré.

Genevoix, lorsqu'il republiera *Sous Verdun* en 1925, censurera le passage où il racontait comment il avait tué « quatre Boches isolés » au moyen d'un revolver. Lors de la réédition de 1950 dans *Ceux de 14*, la scène sera restaurée, mais avec une variante importante transformant les « quatre Boches » en « trois fantassins allemands isolés », et avec une longue note insistant à la fois sur la rareté et l'inévitabilité, en cas de danger, du meurtre en première ligne. De même, Paulhan supprimera, lors d'une réédition en 1929 du *Guerrier appliqué* (1917), un passage consacré à l'exécution d'un ennemi à la baïonnette, suppression que l'on pourrait rapporter aux réserves de Norton Cru sur l'emploi de cette arme. Montherlant biffera plus tardivement le meurtre d'un Allemand par Alban dans *Le Songe*, lors de l'édition *ne varietur* de 1959 dans la Pléiade, tout comme Cendrars supprime lui aussi le meurtre qu'il exécutait dans *J'ai tué* quand il y revient dans *La Main coupée* : « … j'ai tué d'un coup de couteau un Allemand *qui était déjà mort* ». Dans tous ces cas, on peut se demander quelle version est la bonne.

Ainsi, l'anomie guerrière est présente partout, même chez les plus modérés. Vient plus tard la censure qui s'exerce dans les années suivant la guerre, jusqu'en 1959 pour Montherlant, et qui présente la violence sous un autre jour en réintroduisant la peur pour la justifier.

Le silence du permissionnaire et la nostalgie du front (18 mars 2014)

Deux thèmes encore ont été fréquemment rencontrés dans la littérature de la Grande Guerre. Le premier est celui du « silence du permissionnaire », expression empruntée à Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres* (1941). C'est un passage obligé des livres de guerre, puisque la permission donne presque toujours lieu à un fiasco, du moins dans la littérature. Dans beaucoup de témoignages, le meilleur moment de la permission est celui qui précède l'arrivée. La permission est un moment ambivalent, comme en témoigne une lettre d'Alain en 1915 : « Huit jours de permission, c'est comme un homme qui serait pendu deux fois. » Il semble que, dans la littérature, la permission soit presque toujours malheureuse, excepté chez Cendrars qui raconte sa première permission passée au Chabanais en juillet 1915.

À la fois lumineuse et sombre, la « perme » est une obsession omniprésente dans les lettres. La découverte de l'arrière où la vie continue comme avant donne au permissionnaire le sentiment de l'irréalité et parfois l'idée de la mort, comme dans *Le Songe* de Montherlant. La permission confirme l'incompréhension que la guerre a dressée presque partout, notamment entre les hommes et les femmes, entre le front et l'arrière. En permission, le soldat découvre que sa femme, sa mère et sa sœur se sont émancipées depuis qu'elles l'ont remplacé dans les champs, dans l'usine ou au bureau, et les retrouvailles ne sont jamais faciles. Jules Romains parle d'« une franc-maçonnerie des hommes du front » et de l'« état d'esprit » très antique du guerrier qui l'isole du reste de la société.

Durant la permission, l'expérience du front s'avère encore plus inconcevable que dans les tranchées, parce que son abomination est inénarrable ou honteuse, et la franc-maçonnerie des combattants en sort renforcée. Paulhan qui, dans *Le Guerrier appliqué*, était déjà sensible à la difficulté de raconter, y revient dans un chapitre des *Fleurs de Tarbes*, intitulé « L'homme muet », où il interprète le « silence du permissionnaire » de la Grande Guerre à la fois comme un symptôme du mal du langage en général et comme une spécificité de la névrose de guerre ou de l'après-guerre. Il développe une intuition présente chez beaucoup d'écrivains, comme encore Céline dans *Voyage au bout de la nuit* : « On est retourné chacun dans la guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus. » Le silence du permissionnaire est la seule réaction possible face au paradoxe de la guerre que représente l'impuissance du témoignage.

Nombreux sont les ouvrages abordant le thème de la mémoire et de l'oubli, qui prolonge celui du silence. L'expression déjà citée de Barbusse, « machines à oublier » (*Le Feu*), se retrouve curieusement chez Jünger méditant sur la disparition de ses camarades dans *Le Combat comme expérience intérieure*, chez Romain Rolland, ou encore dans un discours du général de Gaulle, lors du lancement du RPF en 1947, et dans une lettre qu'il adressa en 1966 à Claude Mauriac. Les réflexions de Barbusse sur l'oubli de la guerre sont aussi longuement citées par le philosophe Ludovic Dugas dans *La Mémoire et l'oubli* (Flammarion, 1917).

Le paradoxe de Barbusse tient au fait qu'il soit à la fois nécessaire et impossible de se rappeler et de témoigner. Il est partagé par Dorgelès et par Jünger dans *Le Combat comme expérience intérieure*. C'est à cause de cette infirmité de la mémoire que Norton Cru préférait le témoignage immédiat, censément sincère et fidèle. Mais le problème du témoignage n'est pas seulement une question de mémoire, puisque de nombreux textes écrits autour de la guerre montrent que l'on n'a pas vécu vraiment les moments qui devraient être racontés. Drieu la Rochelle et Paulhan vont jusqu'à avancer qu'au moment de l'assaut ou de la retraite, c'est un autre Moi qui agit et se met en mouvement. Comment pourrait-on témoigner de ce qui n'a pas été vécu avec clairvoyance, de ce qui a été vécu dans un état second, de ce qu'un autre Moi disparu une fois l'action terminée a vécu à votre place ? Il n'y aurait par conséquent aucun récit fidèle. Notons enfin que, dans tous ces récits, le moment qui a été vécu par un Autre est le moment où intervient le hasard qui tue un voisin. Le hasard d'avoir survécu et la culpabilité de survivre au voisin sont ainsi inséparablement liés chez le témoin.

Le second et dernier thème analysé dans ce cours, pendant de cheminée du silence du permissionnaire, est la « nostalgie du front », expression empruntée cette fois à Pierre Teilhard de Chardin. La nostalgie dont il est ici question n'est pas celle qui a lieu *au* front, mais bien celle *du* front, mélancolie paradoxale que le soldat éprouve en quittant la ligne de feu, le champ de bataille, et qui fait partie, au moins depuis l'*Odyssée*, du difficile retour du guerrier, à qui tout ce qui suit semble banal, médiocre, dérisoire.

Le dernier chapitre de *La Guerre à vingt ans* (1924) de Philippe Barrès, le fils de Maurice, a pour titre « Nostalgie du large ». Il est daté du 11 novembre 1918, le jour de l'armistice : « Un jour d'allégresse, sans doute, ce 11 novembre ; mais aussi le début de quelle nostalgie ! » La guerre étant devenue la vraie vie, la paix est vue comme une permission qui n'en finit pas. Si la guerre est un « collège en grand », comme le disait Montherlant, on pourrait dire que la paix est la « perme en grand », avec toute l'ambiguïté de la « grande perme », qui signifie à la fois la paix et la mort. Montherlant, rendant compte du livre de Philippe Barrès, interprète le vague à l'âme de ce dernier comme une « nostalgie de la générosité ». Mais la camaraderie n'est pas l'ingrédient le plus fort de la nostalgie du front. La dépression de l'après-guerre est présente dans de nombreux textes, comme *La Fin de Chéri* de Colette, ou « Notre grande offensive », texte rédigé à l'été 1916 par Cendrars, qui a perdu son bras droit : « Il est des moments où, pour exagéré que cela semble, on a la nostalgie du feu, où l'on regrette son bras amputé, où l'on voudrait pouvoir reprendre contact avec la fièvre de là-bas. »

C'est Teilhard de Chardin, dans un texte publié sous le titre « Nostalgie du front » dès novembre 1917, qui donne la plus haute idée de cette expérience du feu rendant tout le reste banal. Il y analyse ce qu'il appelle le « sentiment de plénitude et de surhumain » éprouvé si souvent au front. Le premier élément est l'émotion liée à la passion de l'inconnu et du nouveau. Le deuxième est l'expérience inoubliable d'« une immense liberté », liberté métaphysique qui se distingue de la liberté des vacances analysée plus haut. La troisième étape est la « désindividuation spéciale », expérience mystique qui donne peut-être sens au silence du permissionnaire. À côté de cette expérience, tout le reste devient insignifiant : « Tous les enchantements de l'Orient, toute la chaleur spirituelle de Paris ne valent pas, dans le passé, la boue de Douaumont. » Texte choquant, puisqu'il prévoit la dépression et la déflation de la paix. Pour vaincre cette nostalgie, cette réalité surhumaine qui s'est manifestée dans la guerre, il faut, selon Teilhard, se tourner en Dieu et pour Dieu. Il conclut

qu'il n'aurait jamais rencontré sans la guerre cet état supérieur et absolu de la vie comme une sorte de transfiguration mystique de la boue et de la mort.

Conclusion (18 mars 2014)

On s'est demandé avec Thibaudet, pour commencer, si la guerre avait été rentable pour la littérature. Certainement pas comme certains ont pu l'espérer en août 1914. La littérature française de la Grande Guerre a été largement de circonstance et de convention, au moins jusqu'aux années 1930. On y trouve moins que dans les littératures d'autres langues les formes mêmes du modernisme. Et pourtant, même chez des auteurs aussi naturalistes que Barbusse, il se trouve des moments modernistes imposés par l'expérience de la guerre. C'est dans les récits d'ambulances et de blessures, là où les hommes sont livrés à eux-mêmes, que nous trouvons des mélanges de voix annonçant quelque chose comme le courant de conscience.

Il faut enfin ajouter que cette littérature de guerre a suscité, avant la Seconde Guerre mondiale, le genre du témoignage et la réflexion sur le témoignage, avec ses impasses, ses silences, et aussi sa nostalgie. Duhamel, dans sa conférence de 1920, regrettait déjà que la littérature de guerre ne soit peut-être pas magistrale et il se demandait quel était son pouvoir : « Qu'est-ce qu'un livre en face de dix millions d'âmes qui s'affrontent dans les campagnes tragiques ? Que peuvent les mots pour traduire la détresse d'un moribond expirant face contre terre ? Certes les témoins ont fait ce qu'ils ont pu, mais ils n'étaient que des hommes. » Primo Levi dira quarante ans après Auschwitz : « Nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. » Les vrais témoins sont ceux qui sont morts. D'une certaine façon, c'est ce qu'exprimaient déjà Drieu la Rochelle ou Paulhan quand ils parlaient de l'impossibilité de témoigner des moments les plus cruciaux de la guerre.

Séminaire : La guerre littéraire [b]

Georges Nivat, Université de Genève, « Douleur et libération. Le dit russe de la guerre », 14 janvier 2014.

Charlotte Lacoste, Université de Lorraine, « Le témoignage ou la guerre jugée. Genèse d'un genre littéraire », 21 janvier 2014.

Alexis Jenni, « Les témoins suffisent-ils à raconter la guerre ? Roman ou littérature de témoignage », 28 janvier 2014.

Pierre Schoentjes, Université de Gand, « 14-18 en littérature. Une guerre pour les dire toutes ? », 4 février 2014.

Julien Hervier, Université de Poitiers, « Ernst Jünger et l'écriture de la guerre », 11 février 2014.

Georges Didi-Huberman, EHESS, « L'histoire à double tranchant. Remarques sur Jean-Luc Godard », 25 février 2014.

Laurent Véray, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, « Une famille photographe pendant la Grande Guerre », 4 mars 2014.

Laurence Bertrand-Dorléac, Sciences Po, « Les désastres de la guerre, 1810-2014 », 11 mars 2014.

Jean Hatzfeld, « L'air de la guerre », 18 mars 2014.

---

b. Le séminaire est disponible en audio et en vidéo sur le site Internet du Collège de France : http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2013-2014.htm [NdÉ].

Colloques et autres enseignements

Cours et séminaires délocalisés : La guerre littéraire

Lomé, Togo, 13 et 15 février 2014 ; Saint-Louis, Sénégal, 18 et 19 février 2014 ; Dakar, Sénégal, 21 et 22 février 2014 ; Lausanne, Suisse, 13 et 20 mars 2014.

Journées d'étude : Passage des disciplines

Organisées par Antoine Compagnon et Céline Surprenant

25 octobre 2013 : Études de cas

Wolf Feuerhahn, CNRS, Centre Alexandre Koyré, « La transformation des intitulés de chaires. À propos d'un cas emblématique ».

Yann Renisio, EHESS, Centre Maurice Halbwachs, « La prise en compte des crédits de chaires dans l'analyse du choix des enseignements au Collège de France ».

Céline Surprenant, Collège de France, « 1914-1918 au Collège de France ».

Sarah Rey, Collège de France, « L'avènement des "Antiquités nationales" : l'élection de Camille Jullian en 1905 ».

Perrine Simon-Nahum, CNRS, Centre d'études sociologiques et politiques Raymond Aron, CESPRA, « L'invention des sciences de l'homme : l'Orient au Collège de France (1850-1910) ».

Antoine Compagnon, Pierre-Michel Menger, Collège de France, et Henri Leridon, INED, Remarques et conclusions.

6 juin 2014 : Financement et archives

Sophie Dulucq, Université de Toulouse Le Mirail, « Prendre le bastion du Collège de France ? La problématique institutionnalisation de l'histoire coloniale dans le champ universitaire français (1920-1930) ».

Ludovic Tournès, Université de Genève, « La philanthropie américaine et le financement de l'enseignement supérieur dans l'entre-deux-guerres ».

Anne Collinot, Centre Alexandre Koyré, « Témoignages d'administrateurs : premiers éléments pour comprendre le caractère d'une institution ».

Anne Chatellier et Laure Léveillé, Collège de France, « Archives et bibliothèques du Collège de France, un outil au service des chercheurs ».

Table ronde : Autour de Marcel Bluwal

Retour sur les deux documentaires de Marcel Bluwal sur le Collège de France (1973 et 1993), à l'occasion d'une table ronde réunissant Marcel Bluwal, Antoine Compagnon, Pierre Corvol, Jacques Glowinski, Alain Prochiantz, John Scheid et Claudine Tiercelin, avec projection d'extraits des deux films, 6 février 2014.

PUBLICATIONS

Livres

COMPAGNON A., *Une question de discipline : entretiens avec Jean-Baptiste Amadieu*, Paris, Flammarion, 2013.

COMPAGNON A. et YOSHIKAWA K. (éd.), avec la collaboration de M. VERNET, *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2013.

COMPAGNON A. (éd.), avec la collaboration de Y. MURAKAMI, *La Grande Guerre des écrivains : d'Apollinaire à Zweig*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014.

Traductions

COMPAGNON A., *What is Literature for? Inaugural Lecture delivered on Thursday 30 November 2006*, trad. de Libbrecht L., Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales », 2014, http://books.openedition.org/cdf/3309.

Articles

COMPAGNON A., « Albert Thibaudet et la Grèce », dans JOUANNA J., LAVAGNE H. et ZINK M. (éd.), *La Grèce antique dans la littérature et les arts, de la belle époque aux années trente*, n° 24, Paris, Académie des inscriptions et belles lettres, coll. « Cahiers de la villa Kérylos », 2013.

COMPAGNON A., « Le dieu de la III^e^ République », dans LAURENS H. (éd.), *Ernest Renan : la science, la religion, la République*, Paris, Collège de France/Odile Jacob, 2013.

COMPAGNON A., « Proust en 1913 (en japonais) », trad. de Yoshikawa K., *Shisô,* Tokyo, Iwanami, vol. 1075, novembre 2013.

COMPAGNON A., « Swann numérique », dans COMPAGNON A. et YOSHIKAWA K. (éd.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2013.

COMPAGNON A., « Maintenant », préface à l'anthologie *La Grande Guerre des écrivains*, dans *La Nouvelle Revue française*, n° 608, avril 2014.

COMPAGNON A., « Moocs et vaches à lait », *Le Débat*, vol. 180, n° 3, 1^er^ mai 2014, 170-178, DOI : 10.3917/deba.180.0170.

COMPAGNON A., « Passer d'une langue à l'autre donne des idées nouvelles », *Trivium, Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, n° 15, 11 décembre 2013, http://trivium.revues.org/4549.

COMPAGNON A., « Et Marcel devint Proust », *Le Magazine littéraire*, septembre 2013.

AUTRES ACTIVITÉS

Conférences

« Le jour où Proust a su qu'il était un grand écrivain », University of Virginia, Charlottesville, 18 septembre 2013.

« The Resistance to Interpretation », New Literary History Conference, University of Virginia, Charlottesville, 19 septembre 2013.

« Reading and/or Rereading Proust », Bard College, 6 novembre 2013.

« Le jour où Proust a su qu'il était un grand écrivain », Yale University, 14 novembre 2013.

« Lire Montaigne », Forum, Stockholm, 5 décembre 2013.

« The Day Proust Realized He Had Written a Great Novel », Musée d'art moderne, Stockholm, 7 décembre 2013.

« Montaigne en hiver », conférence du Figaro, 3 février 2014.

« ABC de la guerre », Lycée français de Lomé, 14 février 2014.

« Lire Montaigne », Lycée français de Dakar, 21 février 2014.

« Guerre et paix dans le roman des hommes », Université des Nations Unies, Paris, Unesco, 27 février 2014.

« Lire Proust cent ans après », Lycée Condorcet, Paris, 6 mars 2014.

« Lire ou relire Proust », Gymnase de Burier, Suisse, 13 mars 2014.

« Lire Proust cent ans après », Lycée Marcelin Berthelot, Saint-Maur-des-Fossés, 25 mars 2014.

« Equal in Death », Princeton University, 11 avril 2014.

« Lire Montaigne », Institut français, Madrid, 29 mai 2014.

Autres responsabilités

Directeur de l'UPS 3285 « République des Lettres » du CNRS, devenue USR 3608 « République des savoirs : Littérature, sciences, philosophie », le 1er janvier 2014.

Membre du Haut Conseil de la science et de la technologie, jusqu'au 31 octobre 2013.

Membre du conseil scientifique de la Fondation des Treilles.

Membre du conseil scientifique du Collegium de Lyon.

Membre du conseil de l'Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (AERES).

Membre du conseil d'administration et du conseil de la recherche de Paris Sciences et Lettres (PSL), initiative d'excellence (Idex).

Membre du conseil d'administration de la Fondation Singer-Polignac.

Membre du conseil d'administration de la Bibliothèque nationale de France.

Président de l'Association internationale des études françaises (AIEF).

Thèses et habilitations soutenues sous la direction du professeur

Jean-Louis Jeannelle, HDR, « Modalités d'absence. Pour une théorie des œuvres inadvenues », Université Paris-Sorbonne, décembre 2013.

Matthieu Vernet, « Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust », Université Paris-Sorbonne, décembre 2013.

Momoko Fukuda, « La servante dans l'œuvre de Proust : approche intertextuelle », Université Paris-Sorbonne, juin 2014.

Anne Simon, HDR, « Une pensée sensible. Le vivant, le corps, l'animalité en littérature », Université Paris-Sorbonne, juin 2014.

Distinction

Officier des Arts et des Lettres, juillet 2013.

ACTIVITÉ DE LA CHAIRE

Yuji Murakami, maître de conférences associé

Yuji Murakami a participé à des recherches pour la préparation du cours et du séminaire, ainsi qu'à la composition de l'anthologie du professeur, *La Grande Guerre des écrivains*, publiée en mai 2014. Il a achevé ses collaborations à l'édition de *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, recueil à paraître sous la direction de Philippe Chardin et de Nathalie Mauriac Dyer aux Éditions universitaires de Dijon en septembre 2014 et à celle du *Cahier 44* de Proust (Brepols/BNF) à paraître à la fin de 2014. Il prépare la publication de sa thèse de doctorat « L'affaire Dreyfus dans l'œuvre de Proust », ainsi que les actes de la journée d'étude qu'il a organisée sous le titre « Autour de Proust : l'affaire Dreyfus, coda (1906-1914) » dans le cadre de l'équipe Proust de l'ITEM-CNRS, avec le soutien de la « République des Lettres », à l'École normale supérieure, le 1er juin 2013.

Publications

MURAKAMI Y., « La méduse et le nid », *Bulletin d'Informations proustiennes*, nº 43, 2013, 95-102.

MURAKAMI Y., « Michelet dans *Du côté de chez Swann* », dans COMPAGNON A. et YOSHIKAWA K. (éd.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2013, 223-237.

MURAKAMI Y., « 1898 (en japonais) », *Shisô,* Tokyo, Iwanami, nº 1075, novembre 2013, 33-48.

COMPAGNON A. (éd.), avec la collaboration de MURAKAMI Y., *La Grande Guerre des écrivains : d'Apollinaire à Zweig*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014.

Matthieu Vernet, chercheur associé

Matthieu Vernet est pensionnaire à la fondation Thiers, rattaché à l'ITEM (CNRS-ENS) et chercheur associé auprès de la chaire de Littéraire française moderne et contemporaine. Il a soutenu, en novembre 2013 à l'Université Paris-Sorbonne, sa thèse de doctorat « Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust » et travaille à son remaniement en vue de sa publication.

Dans le cadre des activités de la chaire, il a collaboré à l'organisation du séminaire de l'année « La guerre littéraire » et a accompagné le professeur dans quelques-unes de ses recherches. Il prépare également avec A. Compagnon l'édition des séminaires « Lecteurs de Proust » (Cécile Defaut, 2014, à paraître) et « Baudelaire moderne et antimoderne » (*L'Année Baudelaire*, à paraître), et a organisé une journée d'études « Proust Carte Blanche » le 11 juin 2014 à l'École normale supérieure avec A. Compagnon, M. Escola, M. Lavault, B. Marchal, T. Samoyault, L. Susini et J.-Y. Tadié.

Il a coordonné, avec Pablo Blitstein, l'organisation mensuelle d'un séminaire interdisciplinaire sur la poésie, réunissant des chercheurs de différentes chaires du Collège de France et a participé à plusieurs colloques et séminaires en s'intéressant plus particulièrement à la réception de Proust en Allemagne et à celle de *Du côté de chez Swann*.

Secrétaire de l'équipe Fabula à l'École normale supérieure, il dirige la revue des parutions *Acta fabula* où il a coordonné la publication de six dossiers critiques.

Publications

Collaboration à l'édition de : COMPAGNON A. et YOSHIKAWA K. (éd.), *Swann le centenaire*, coll. « Colloque de Cerisy », Paris, Hermann, 2013.

VERNET M. et GEFEN A. (éd.), « Proust, cent ans de Recherche », *Le Magazine littéraire*, septembre 2013.

VERNET M., « Faut-il prendre le narrateur au sérieux ? », dans COMPAGNON A. et YOSHIKAWA K. (éd.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2013, 171-188.

VERNET M., « Zwischen Romaneskem und Dichterischem : flüchtige Körper und Poetik der Bewegung in der Recherche », dans CHIHAIA M. et MÜNCHBERG K. (éd.), *Marcel Proust, Bewegendes und Bewegtes*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2013, 167-178.

VERNET M., « Mémoire et oubli de l'intertexte : le cas Charlus », dans HOUPPERMANS S. et SCHUEREWEGEN F. (éd.), *Marcel Proust en réseau, Relief*, vol. 7, nº 2, 2013, 26-35.

VERNET M., « Au cœur des ténèbres ou : lire pour survivre avec Proust », *Le Magazine littéraire*, septembre 2013, 74-76.

Céline Surprenant, chercheur associé

Avec A. Compagnon, Céline Surprenant et une équipe de chercheurs poursuivent depuis 2010 le projet d'une histoire du Collège de France pour les XIX^e^ et XX^e^ siècles, intitulé « Passage des disciplines ». Ce projet a pour objet l'étude de la naissance des disciplines scientifiques et littéraires, leur cartographie et leur évolution, à l'échelle nationale et internationale, à partir de l'observatoire privilégié qu'offre l'histoire des renouvellements de chaire au Collège de France.

Deux journées d'étude se sont tenues le 25 octobre 2013 : « Études de cas » (C. Surprenant y a présenté « 1914-1918 au Collège de France ») et le 14 mai 2014 : « Archives et financement », ainsi qu'une table ronde qui a réuni, le 6 février 2014, des professeurs du Collège de France et le réalisateur Marcel Bluwal, auteur de deux documentaires sur le Collège datant de 1973 et de 1993.

Grâce à une subvention de la Fondation du Collège de France, Céline Surprenant et des membres de l'équipe « Passage des disciplines » ont réalisé des entretiens avec des professeurs honoraires (Marcel Froissart, Jacques Glowinski, Gilbert Dagron et André Miquel), afin de constituer une archive orale portant sur la mémoire institutionnelle (il est prévu de faire vingt entretiens). Ces documents seront retranscrits et conservés à la bibliothèque générale du Collège.

Un autre versant des travaux menés dans le cadre de « Passage des disciplines » est le récolement des « rapports de présentation », en vue de les numériser et, en collaboration avec le service des archives, de les rendre accessibles sur Salamandre (et *via* la base de données « Collège Global »). Le récolement se poursuivra pendant l'année 2014-2015.

Publication en relation avec le projet

SURPRENANT C., « Le Collège de France : 1973, 1993, 2013. Retour sur les documentaires de Marcel Bluwal », *La Lettre du Collège de France*, 38, 2014, p. 22-23.

Francesco Solinas, maître de conférences

Francesco Solinas a poursuivi le séminaire de recherche « L'Ornement de la Renaissance à la fin de l'Ancien Régime », dans le cadre de la « République des savoirs » (USR 3608 du CNRS, de l'ENS et du Collège de France), en collaboration avec Pierre Caye, directeur du Centre Jean Pépin (UPR 76 du CNRS) et la participation de Sabine Frommel, directeur d'études à l'EPHE. Dix séances ont réuni de nombreux spécialistes, conservateurs de musées, professeurs d'université et experts internationaux, qui ont présenté leurs recherches, ainsi que des jeunes chercheurs. Le séminaire s'est terminé par deux journées d'étude : « Tradition, invention, migration de l'Ornement » (12 et 13 juin 2014). Les communications présentées en 2013-2014 seront publiées dans trois *Cahiers de l'Ornement.*

Publications

SOLINAS F. (éd.), *Ottavio Leoni, 1578-1630 : les portraits de Berlin,* Rome, De Luca, 2013.

GIULIANO A. et SOLINAS F., *Appunti per un libro di ricordi conversazioni di Antonio Giuliano con Francesco Solinas, Memorie di scienze morali, storiche e filosofiche*, vol. XXXIV, coll. « Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei », n° IX, Rome, Scienze e Lettere, 2014.

Corinne Maisant, maître de conférences

Corinne Maisant a travaillé pour le professeur honoraire Roland Recht (chaire d'Histoire de l'art européen médiéval et moderne). Elle a collationné les textes que le professeur a choisi de commenter dans le cadre de la publication de ses cours du Collège de France sur « Regarder l'art, en écrire l'histoire » (l'année 2009-2010 est en voie d'achèvement). Elle a contribué à réunir la documentation iconographique issue de la production des artistes du XIX^e^ siècle illustrant la vie des artistes célèbres de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (Giotto, Raphaël, Michel Ange, etc.).

Elle a également assuré la préparation du colloque organisé par le professeur dans le cadre de l'Institut de France (Académie des inscriptions et belles-lettres) sur « Saint-Germain-des-Prés : mille ans d'une abbaye à Paris », qui se tiendra les 4 et 5 décembre 2014.