

# LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE DANS LE ROMAN FRANÇAIS DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Montherlant, Cocteau, Radiguet

---

*Pierangela* ADINOLFI

**ABSTRACT** • *The First World War in the Interwar French Novel. Montherlant, Cocteau, Radiguet.* The Great War left a strong mark on the French novels of the interwar period, as those years exacerbated the subjective manifestations and the objective consequences of human uneasiness. The turmoil of personal conscience led to the creation of characters that flaunt an inextinguishable will for power, as can be seen in the works of Montherlant and Malraux. The narratives revolve around the life courses of exemplar characters that try to compensate for the restlessness of the self by searching for the exaltation and freedom of the individual. The space of the novel acquires mythical and symbolic values. The novel's time is concentrated in magical moments. The characters become emblematic or allegoric figures. In this context, the transfiguration of the war experience is the underlying theme of *Songe* by Henry de Montherlant, *Thomas l'imposteur* by Jean Cocteau and *Diabole au corps* by Raymond Radiguet. These novels' heroes are the young protagonists of an initiation to life that occurs between the disorder of History and the aspiration to individual freedom.

**KEYWORDS** • The Great War, Montherlant, Cocteau, Radiguet.

**LES PHÉNOMÈNES** culturels qui caractérisent la période entre les deux guerres sont déjà perceptibles, en large mesure, dans la période d'avant-guerre. Il s'agit des nouvelles orientations antipositivistes de la philosophie, de l'appel de la dimension inconsciente et irrationnelle de l'être humain, du culte du *moi* et de la crise de l'individualité qui conduit irrémédiablement à la désagrégation de la personnalité. Entre 1913 et 1914, les écrits de Rivière, Proust, Alain-Fournier, Gide, tendent à dissiper les certitudes naturalistes et les artifices symbolistes. Le roman français de l'entre-deux-guerres est, toutefois, fortement marqué par les années de guerre qui exaspèrent les manifestations subjectives et les conséquences objectives du désarroi humain. De nombreux écrivains, à des époques différentes, ont été inspirés par le climat du conflit, de Radiguet, Montherlant, Maurois, Cocteau, Kessel, aux évocations plus tardives de Drieu La Rochelle, Cendrars, Brasillach, Romain, Vercel, Lacretelle, Aragon. Les redoutables répercussions de la période de guerre se reflètent, par conséquent, dans la littérature des années successives.

Parmi les principaux troubles que l'on peut relever dans ce contexte, se situe le malaise de l'individu menacé dans sa propre identité par la précarité sociale et banni de la nouvelle civilisation de masse qui le nie en tant que personne. La solitude du *moi* devient, alors, à la fois source d'angoisse et de liberté : tel est le point de départ de l'individu qui proclame la valeur autonome de son indépendance, cherchant à s'affirmer lui-même en opposition à la société qui

l'exclut. L'itinéraire des héritiers de Barrès est le suivant : dans leurs premières œuvres Montherlant et Malraux exploitent le trouble individuel de la conscience pour montrer avec ostentation une intarissable volonté de puissance. Le roman propose ainsi, à travers des personnages exemplaires, des parcours de vie dédiés à rechercher de manière volontariste, en alternative à l'inquiétude du *moi*, l'exaltation du sujet. Ainsi se profile la naissance du roman du destin ou de la condition humaine.

Le sentiment diffus d'incertitude et de provisoire, dû à l'éclatement d'un système entier de paramètres conventionnels, se manifeste à travers certains thèmes clés de l'époque. Parmi ceux-ci, l'expression de divergence existant entre vérité et mystification, être et apparaître, illusion et réalité : en sont un exemple emblématique des titres comme *Thomas l'imposteur* (1923) de Cocteau et *Les Faux-monnayeurs* (1925) de Gide. Faussaires et imposteurs, chacun desquels porteur de sens et de caractéristiques propres et originales, assument la dignité littéraire. Les faussaires du roman de Gide représentent, par exemple, la métaphore de la progressive dévaluation des valeurs culturelles. La vérité dans l'œuvre de Gide comme dans celle de Proust constitue un objectif problématique à cause de la relativité de tout point de vue individuel et de l'aveuglement dont se rendent victimes les personnages protagonistes des romans des deux auteurs. La corrosion des valeurs comporte, à la longue, des incidences psychologiques et métaphysiques, nous pensons au sens surnaturel revêtu de l'idée de mensonge dans l'œuvre de Bernanos, mais aussi à des questions essentiellement éthiques. Le problème de la fausse représentation de la réalité, personnelle ou induite, l'idée d'imposture littéraire, opposée à la recherche et à la transmission de la vérité, deviennent le miroir dans lequel se reflètent l'amertume et l'incertitude de la période d'après-guerre. Des témoignages laïques et des témoignages catholiques expriment l'importance de la réflexion sur l'idée de fiction en matière littéraire<sup>1</sup>. L'idée d'illusion rousseauiste bénéfique et consolatoire<sup>2</sup>, chère aux romantiques, perd de sa valeur exclusivement positive pour assumer des connotations toujours plus complexes et variées qui traduisent le nouveau désarroi de la condition humaine.

Dans ce contexte, avons-nous dit, nombreux sont les romans qui traitent de la guerre, tous, cependant, ne l'abordent pas de la même manière. Giono et Céline, par exemple, sont parmi ceux qui dénoncent de manière explicite l'atrocité et le pouvoir destructif de la guerre. Différente apparaît, par contre, l'approche de Montherlant, Cocteau et Radiguet, qui ne se limitent pas à la tragique description des expériences belliqueuses, ou ne choisissent pas, comme Radiguet, de privilégier le récit des faits de guerre, mais font de la guerre elle-même un instrument d'expression du soi.

Pour Montherlant, la guerre est le songe, l'illusion à laquelle Alban de Bricoule s'expose, recherchant exclusivement en elle l'exaltation du *moi*. Alban comme Guillaume, le protagoniste de Cocteau, est un personnage aux traits autobiographiques : Montherlant et Cocteau vécurent intimement l'expérience de la première guerre mondiale, ce qui leur permit de transférer dans l'œuvre littéraire et dans la constitution des profils humains des aspects concrets dérivés de la réalité. Tant Alban que Guillaume possèdent une conception personnelle de la guerre. Tous deux revêtent un héroïsme qui les distancie de la société bourgeoise et les oppose à son hypocrisie. Alban est le « toucheur d'âmes » qui possède le désir absolu de se distinguer : « Que puis-je contre cette maladie ? La prééminence m'est indispensable ; rien d'elle ne m'attire ; il y a simplement qu'une vie sans elle ne m'est pas concevable » (Montherlant 1975: 6-7). Dans ces longs entretiens avec Prinnet, le protagoniste du *Songe* expose la pensée plus profonde de Montherlant relative à l'inutilité des actions humaines et à la conséquente et nécessaire conscience qui en dérive. Selon une vision typiquement nihiliste de l'existence, la recherche de

<sup>1</sup> Sur le thème de la fiction en littérature, cf. Adinolfi (2008).

<sup>2</sup> Sur le thème de l'illusion, nous signalons l'importante étude de Sozzi (2007), en particulier le chapitre « Il paese delle chimere », pp. 135-182.

l'excellence, fruit d'un acte de volonté individuelle, est pour Alban le seul but qui justifie sa propre vie. Le jeune héros de Montherlant décide de partir au front pour rejoindre l'ami Prinnet. Son action est déterminée exclusivement par un choix personnel. Alban voit dans la guerre la simplicité de l'action valeureuse qui confère gloire et honneur et qui concède le repos de la vie sociale et de celle intellectuelle, lesquelles, au contraire, requièrent effort et fatigue mentale :

[...] Il est nécessaire que je me repose dans l'action. [...] Simplicité de l'action, surtout de l'action de guerre ! Pour établir mon influence intellectuelle, sociale, que de patience, de travail, que d'écueils, que d'habileté, – et je serai discuté, pas soutenu par ceux que j'aime ; mes meilleurs amis risqueront de devenir mes adversaires ; moi-même, qui peut m'assurer que je suis dans le vrai, me délivrer du doute ? Mais ici ! Se dresser sur un parapet, aller voir et revenir, presser une gâchette, voilà qui est clair, direct, et qui dans l'instant vous donne une grande gloire. Ici les valeurs sont cotées, classées ; sur chacune tout le monde est d'accord. Quelle supériorité ! Quel repos ! (Montherlant 1975: 9-10).

A partir des paroles d'Alban on peut constater comment Montherlant, déjà à partir du *Songe*, roman écrit à l'âge de vingt-trois ans mais contenant toutes les thématiques qui constelleront son œuvre, pose la distinction entre une communauté d'élus, les soldats qui partagent les valeurs d'un code chevaleresque, moyen de purification et d'ennoblissement de la guerre, et le reste de la société en qui le doute sur la valeur individuelle persiste, fatiguant et suffoquant ceux qui tentent de le dissiper. Pour Alban, la guerre devient une occasion dans laquelle rechercher le défi, dans laquelle tirer plaisir de l'ivresse de l'émotion extrême. L'acte de volonté coïncide avec le plaisir procuré à soi-même : « Je monte en première ligne, rejoindre une compagnie d'infanterie, dans les Hautes-Vosges, pour le plaisir. J'espère que je vais bien m'amuser. C'est égal, un voyage en Espagne m'aurait amusé davantage » (Montherlant 1975: 24). Ici ce qui compte c'est l'intériorité de l'être humain. Le champ de bataille se transforme en un lieu de rébellion individuelle contre les dogmes et les faux moralismes sociaux. C'est en temps de guerre que jaillissent du soldat les meilleures qualités humaines : la solidarité, la loyauté, la tendresse, le courage, le sens de l'honneur, la conscience de la dignité de l'homme, comme nous rappellera Montherlant, par exemple, dans le *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (1924). Selon la perspective d'Alban, on se bat en guerre exclusivement par conviction personnelle, sans devenir victime d'idéologies politiques ambiguës qui instrumentent les populations. Dans cette optique, la guerre est, en outre, le moment de l'exaltation de la force physique masculine, une force primordiale qui se confond avec la puissance de la nature et avec les potentialités de la pensée et de l'art. En ceci réside selon Montherlant la santé du corps et la pureté de l'esprit : « [...] Il y a de la rudesse dans tous les conquérants, conquérants de la guerre ou conquérants de la pensée et de l'art. [...] Il [Alban] est fort et sain, sain jusqu'à l'ingénuité, sain dans toutes ses recherches et toujours pur, à cause de cette santé et de cette force » (Montherlant 1975: 40). A travers cette adhésion aux lois naturelles, Alban perçoit l'impétuosité de la guerre comme le désir d'égaliser en beauté les éléments existants en nature : « Il sentit bien que dans son brusque besoin de la guerre, il y avait l'anxiété que sa vie n'égalât pas en beauté le printemps, qu'elle ne fût pas digne du printemps, que la beauté du printemps fût inemployée et perdue » (Montherlant 1975: 10). Dans la recherche du danger extrême et de l'excellence de l'action humaine, Alban de Bricoule est comme Guillaume Thomas : pour tous deux le danger se trouve dans l'exaltation du sens de la vie. Guillaume retient que dans l'acte héroïque se trouve le libre arbitre. La désobéissance, la rébellion, le sens absurde et exceptionnel de l'existence sont, pour Cocteau, les éléments propres à l'action d'un personnage héroïque qui sans peur se rend l'artisan de son propre destin, comme l'est Alban dans *Le Songe*. Montherlant et Cocteau, à travers leurs personnages, y compris Clémence, figure féminine spéculaire à celle de Thomas, manifestent le même fort esprit anti-conventionnel qui rappelle l'asociabilité de Meursault d'Albert Camus : « Quand le sifflement descendait sur moi, et qu'en

une seconde je pouvais être jeté dans l'éternité, je n'ai eu ni une pensée religieuse, ni un repentir, ni un élan vers aucun de ceux que j'aime » (Montherlant 1975: 76). En guerre les règles conventionnelles n'existent plus. Tout assume un aspect extraordinaire et est dans le danger poursuivi, en tant qu'affirmation de la propre volonté, l'extrême exaltation des sens et de l'*instinctualité* de l'homme : « Dans le danger qu'on recherche par un acte de volonté, une merveilleuse exaltation de la vie lui [à Alban] venait, parce que là c'est proprement le jeu » (Montherlant 1975: 76). Alban est au front uniquement de par sa propre volonté. Il a mené une vie à l'enseigne de son propre plaisir et de ses propres désirs. Dans ce contexte de relativisme et de subjectivisme absolus, même l'idée de la mort perd son sens traditionnel et entre dans une perspective nihiliste selon laquelle les concepts de vie et de mort s'équivalent : « [...] Je suis ici sur ma demande, par ma décision et mon obstination, et vous appelez ça la fatalité ! C'est ma volonté qui constitue la fatalité [...]. Mais enfin, que d'histoires autour de la mort ! [...] J'ai aimé tout ce qui est élevé ; il n'est aucun plaisir que je n'aie connu [...]. Après cela, ça ne me choque pas du tout si je suis obligé d'arrêter là le jeu. J'ai vécu à ma faim » (Montherlant 1975: 89). Pour Guillaume, comme nous le verrons, la mort devient part intégrante de l'illusion et du jeu et même dans ce cas le sens et la valeur traditionnels qui lui sont attribués sont perdus. Dans la vision du protagoniste sans nom du *Diable au corps* de Radiguet, qui choisit de situer la guerre comme toile de fond de l'histoire amoureuse des deux adolescents, la mort est, par contre, l'approche naturelle pour l'amour impossible.

Dans le grand théâtre de la guerre, l'instrument théorisé par Alban pour faire front à l'hypocrisie et au piège de la société des hommes est la feinte. Au thème de l'illusion de la guerre s'unit, dans *Le Songe*, le thème de la fiction en tant que moyen de sauvegarde de la propre individualité et manifestation de la conscience de l'inutilité des actions humaines :

J'ignore l'utilité de mon sacrifice, et dans le fond je crois que je me sacrifie à quelque chose qui n'est rien, qui est une de ces nuées que je hais. Croyant mon sacrifice inutile, et peut-être insensé, sans témoin, sans désir, renonçant à la vie et à la chère odeur des êtres, je me précipite dans l'indifférence de l'avenir pour la seule fierté d'avoir été si libre. Dans l'*Illiade*, Diomède se rue sur Énée, bien qu'il sache qu'Apollon rende Énée invulnérable. Hector prédit la ruine de sa patrie, la captivité de sa femme, avant de retourner se battre comme s'il croyait en la victoire. Quand le cheval prophétique annonce à Achille sa mort prochaine : « Je le sais bien », répond le héros, mais au lieu de se croiser les bras et de l'attendre, il se rejette et tue encore d'autres hommes dans la bataille. Ainsi ai-je vécu, sachant la vanité des choses, mais agissant comme si j'en étais dupe, et jouant à faire l'homme pour n'être pas rejeté comme dieu. Oui, perdons-les l'une dans l'autre, mon indifférence et celle de l'avenir ! Après avoir feint d'avoir de l'ambition et je n'en avais pas, feint de craindre la mort et je ne la craignais pas, feint de souffrir et je n'ai jamais souffert, feint d'attendre et je n'attendais rien, je mourrais en feignant de croire que ma mort sert, mais persuadé qu'elle ne sert pas et proclamant que tout est juste (Montherlant 1975: 110-111).

Dans ce cas la feinte d'Alban, nouvel Hector et nouvel Achille, devient un moyen pour protéger sa propre liberté de jugement des fausses convictions patriotiques et sociales. Montherlant, comme Camus, fait de la conscience individuelle, par rapport à l'inutilité des actions humaines, un instrument qui fortifie le protagoniste de son roman. Alban vit comme s'il retenait importante sa propre conduite, il feint de croire, il feint de s'intéresser aux choses du monde tout en étant totalement conscient de la vanité de toute chose. Dans *Le Songe* se trouve déjà l'enseignement qui sera ensuite énoncé dans *Service inutile* (1935), dans lequel la recherche de l'élévation morale accomplie par l'être humain est la même que celle qui se retrouve dans le roman publié treize années auparavant : « L'âme dit : service, et l'intelligence complète : inutile » (Montherlant 1988: 571). Ce titre oxymorique, *Service inutile*, comme

d'autres de Montherlant, par exemple *Chevalerie du Néant*<sup>3</sup>, exprime au mieux le mélange nécessaire entre l'élévation spirituelle et le scepticisme, entre l'aspiration à un modèle sublime de comportement et le désenchantement concomitant en ce qui concerne l'utilité des grands sentiments. Quelle est, par conséquent, la sagesse à laquelle Montherlant aboutit selon de telles convictions ? Au cours de l'existence terrienne il est important pour l'homme de se rendre digne des grandes actions, tout en restant conscient de leur inutilité. Le bien issu de l'action héroïque ne sera de toute façon pas perdu puisqu'il sera un plaisir que l'individu se sera procuré à lui-même et donc à son âme propre, c'est-à-dire à la part morale de lui-même.

Le *Songe* et l'histoire d'Alban de Bricoule, personnage que Montherlant tient à définir comme autobiographique<sup>4</sup>, révèlent de manière explicite la conception montherlantienne de la guerre liée à l'idée d'illusion : d'une part la guerre, selon une perspective presque ontologique, est l'expérience qui comprend tous les éléments inclus dans les autres expériences humaines ; le tout et le rien, la vie et la mort, le courage et la peur, le bien et le mal, le défi continu, la tendresse, la solidarité. D'autre part, la guerre est la grande illusion, le piège perpétré aux dépens de tous les êtres humains inconscients, au détriment de leur liberté. Pour Alban-Henry, la feinte est, au contraire, la simulation, l'autodéfense par rapport à un mécanisme qui tend à nier les instances individuelles, l'affirmation de l'exigence d'accomplir un acte de volonté exclusif.

Guillaume Thomas est lui aussi, comme nous l'avons dit, un héros capable de devenir l'artisan de son propre destin. Dans son exigence du dépassement de soi jusqu'aux extrêmes conséquences on retrouve la curiosité puérile de voir la mort de près : en ceci se trouve le sens d'amusement, le plaisir pour le frisson que le rôle faussement acquis lui fait ressentir. Guillaume croit seulement à l'image, au rêve éphémère, précisément comme un enfant croit en ses jeux. Il s'agit d'un personnage pour qui existe seulement ce qu'il croit qui existe, seulement ce qui est fruit de sa pensée. Thomas vit spontanément aux frontières du monde réel, c'est-à-dire dans une fiction subjective. Dans le titre du roman, Cocteau représente le Thomas incrédule de l'Évangile, qui devient, ici, de façon absurde, à la fois imposteur et chercheur de la vérité. En réalité, plus qu'imposteur, Thomas est un *somnambule* pour qui les autres inventent l'imposture, tout en en tirant un profit personnel. Il ne reste à Thomas qu'à laisser faire : né Guillaume Thomas et originaire de Fontenoy, il devient Thomas de Fontenoy et passe ainsi pour parent du général homonyme. Guillaume glisse, par conséquent, dans un monde dont les lois ne sont plus celles du monde réel. Il a été disposé à l'irréalité par un « cœur exalté » qui se sent constamment guidé par une étoile, quand bien même mensongère : « [...] Il existe des hommes qui inspirent une confiance aveugle et jouissent de privilèges auxquels ils ne peuvent prétendre. Guillaume Thomas était de cette race bienheureuse. On le croyait. Il n'avait aucune précaution à prendre, aucun calcul à faire. Une étoile de mensonge le menait droit au but » (Cocteau 2006: 415, 392). Thomas est naturellement cru par ses compagnons et par ceux qui l'entourent. Ainsi, il se trouve doté d'un « charme surnaturel » (Cocteau 2006: 406) suffisamment puissant pour entraîner ceux qui l'approchent dans ce monde qui, considéré exclusivement du point de vue du bon sens, est pure fiction.

<sup>3</sup> « [...] La vie est un songe, mais le bien-faire ne s'y perd pas, quelle que soit son inutilité – inutile pour le corps social, inutile pour sauver notre âme, – parce que, ce bien, c'est à nous que nous l'avons fait. C'est nous que nous avons servi [...] », cf. Montherlant (1988: 598). Sur le thème, nous signalons aussi la suivante étude : Adinolfi (2012: 21-31).

<sup>4</sup> Cf. Montherlant (1966: 191-192). Nous signalons aussi : Alméras (2009) ; Adinolfi (2010: 324-329) ; Saint Robert (2012) ; Domenget J.-F., *Le mythe de la guerre dans l'œuvre de Montherlant*, Colloque *L'Imaginaire de Montherlant* à l'Institut Catholique de Paris du 22 au 24 novembre 2012.

Dans ce contexte, Cocteau entend *désintoxiquer* le roman de l'illusion de la réalité. La guerre, par exemple, si on l'observe d'un certain point de vue, perd toute seule ses connotations réelles. Ordinairement on est habitué à considérer le bouleversement qu'elle apporte dans les vies et dans le monde normal selon une perspective de l'horreur et du pathétique. Il est également possible, cependant, avec une certaine prédisposition de l'âme et de l'esprit, d'être rapidement touché par l'atmosphère d'irréel que, à force de modifier les apparences, elle répand sur toutes choses. Le mot *inhumanité* est le terme qui stigmatise, d'ordinaire, les souffrances et les violences contre nature que la guerre inflige aux hommes. Toutefois, il existe déjà une sorte d'inhumanité dans la modification de l'apparence d'un monde qu'on s'était habitués à voir d'une certaine manière, comme s'il avait été *humanisé* par la constance de notre perception. Sous le regard de Thomas, comme il était déjà arrivé sous celui d'Apollinaire, la guerre elle-même se trouve être « déréalisée ». Cocteau accomplit une transfiguration du paysage de guerre qui devient ainsi véhicule de ruse et d'illusion :

Le chef-d'œuvre du secteur, c'étaient les dunes. On se trouvait ému devant ce paysage féminin, lisse, cambré, hanché, couché, rempli d'hommes. Car ces dunes n'étaient désertes qu'en apparence. En réalité, elles n'étaient que trucs, décors, trompe-l'œil, trappes et artifices. La fausse dune du colonel Quinton y faisait un vrai mensonge de femme. [...] En somme, ces dunes aux malices inépuisablement renouvelées, côté pile, présentaient, côté face, aux télescopes allemands, un immense tour de cartes, un bonneteur silencieux (Cocteau 2006: 404-405).

Comme il apparaît évident, la terminologie employée ici par Cocteau est fortement révélatrice des idées d'artifice et de simulation présentes dans le paysage de la guerre. Le champ de bataille perd la connotation tragique de lieu où s'exerce exclusivement la violence pour acquérir les traits imagiers conférés à l'esprit du protagoniste : les dunes et les étendues de sable évoquent la séduction et la beauté du corps féminin. Tout dans ce paysage induit à l'erreur et à l'aveuglement, tout est illusion, fausseté, apparence. A travers des descriptions de ce genre, Cocteau révèle la complète adhésion de son personnage à l'illusion qu'il s'est créée. L'imposture de la guerre est symbolisée par les tranchées et par les dunes artificielles qui remodelent et façonnent le paysage naturel. Thomas comme Alban est immergé dans le rêve de l'expérience de la guerre, mais alors que le héros montherlantien est conscient du piège et le refuse en opposant son scepticisme, Thomas trouve sa complète et intime réalisation dans la fusion même avec le rêve. Le monde de la guerre est de par sa nature un monde fictif, destiné à tromper l'ennemi et précisément pour cette raison, dans le contexte de la guerre, il est facile d'échanger l'apparence avec la réalité, comme il arrive en effet à Thomas : les métaphores deviennent la vérité des choses.

Dans le roman de Cocteau on peut saisir l'adéquation du langage à la fiction du sujet, la participation du mot au jeu de l'imposture, avec une évidente linéarité narrative qui comporte l'aplatissement de la description des événements : les images insoutenables et obsessionnelles comme l'évocation des corps agonisants ou la vision du jeune allemand mutilé, privé de mains, servent à exprimer l'absurdité de la guerre sans manifester l'indignation de l'auteur. Malgré l'angoissante réalité dans laquelle il est plongé, Thomas manifeste un esprit amusé et surréel, un ton moqueur qui se révèle en conflit avec le tragique des événements dans lesquels il est impliqué. Différente apparaît, par contre, l'approche de Montherlant dans l'emploi de la terminologie employée pour décrire les situations de guerre. Ce dernier s'arrête, au contraire, avec réalisme et abondance de détails sur le récit des épisodes de guerre avec l'intention de révéler un aspect tragique de la vie qui entre en contact direct avec l'individualité du protagoniste : la violence de certaines images sert à susciter la tendresse et la solidarité entre soldats et Alban en est directement touché. Les macabres visions rapportées ne glissent pas sur le personnage principal, mais font partie intégrante de son expérience. Voici, par exemple,

comment Montherlant raconte l'épisode où Alban s'adresse à un soldat blessé pour avoir des nouvelles de l'ami Prinet :

– Est-ce qu'il vient de faire l'attaque avec les gars, là ? Les yeux s'étaient fermés, ne parlaient plus. Alban était au-dessus de lui.

– Hein ? Est-ce qu'il vient de faire l'attaque ? Réponds-moi donc !

Il sentait affluer dans ses mains les gestes de secouer, de brutaliser cette chair torturée. Soudain les yeux se rouvrirent, la longue main brunâtre, couverte de minuscules éclaboussures de sang, pareilles à des excréments de mouche sur le cadre d'une glace, esquissa un geste vague. Alban sentit sous le pansement la contraction des muscles, l'effort pour parler, le grognement de ce qui n'était plus une bouche. Un peu de bave rosée teinta l'étoffe, autour de la croûte de vieux sang noir. Puis la tête remua un peu, fit signe que non (Montherlant 1975: 160).

Ce qui, par conséquent, est commun aux deux auteurs c'est la réaliste et violente représentation des dynamiques de la guerre, avec des répercussions qui mènent, toutefois, à des résultats différents : la consolidation de l'esprit surréel du personnage chez Cocteau, une ultérieure exaltation du protagoniste à travers l'élément tragique chez Montherlant. Pour les deux auteurs, fondamentale est la formulation du piège des engrenages de la bataille : même chez Montherlant, comme nous l'avons dit, l'illusion de la guerre envahit tout le roman : « Il paraît que sans cesse on se trompe, qu'il y a des éclats dont on ne sait même pas qu'on les a reçus, d'autres qu'on a pris pour une simple contusion » (Montherlant 1975: 119). Le langage sert à exprimer l'illusion de la guerre chez les deux auteurs, bien que l'attitude et la conscience des personnages par rapport à la fiction soient différents.

Néanmoins, dans ce contexte, le langage n'est pas le seul à être appelé en cause. Un sentiment inattendu, d'une profondeur nouvelle, affleure chez Thomas quand, pour échapper aux inconvénients de sa relation avec Henriette, autre motif de tromperie et d'illusion, il se fait envoyer au front. La seconde partie du roman est chargée d'un poids nouveau. Thomas n'est plus le bénéficiaire d'une erreur située entre malentendu et imposture. Le glissement patronymique qui avait donné vie à cette erreur pratiquement oublié, le personnage se révèle dans sa vraie dimension. C'est ici que le profil psychologique de Thomas assume originalité et grandeur : on ne vit pas comme lui une vie hors de la vie sans que cela, à la fin, ne mène à la mort. La nouvelle force de Thomas réside dans le fait qu'il en est conscient, du moins intuitivement, et qu'il y consent. Thomas va au-devant d'une mort presque recherchée puisque son destin ne pourrait être différent : le défi à la vie et la correspondance entre vrai et faux ont rejoint, dans sa dimension existentielle, un niveau tel qu'il ne lui permet plus de reconnaître la frontière au-delà de laquelle il ne peut sauvegarder sa propre survie:

Guillaume volait, bondissait, dévalait comme un lièvre. N'entendant pas de fusillade, il s'arrêta, se retourna, hors d'haleine. Alors, il sentit un atroce coup de bâton sur la poitrine. Il tomba. Il devenait sourd, aveugle. « Une balle, se dit-il. Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort ». Mais en lui, la fiction et la réalité ne formaient qu'un.

Guillaume Thomas était mort (Cocteau 2006: 430).

Thomas veut mener le jeu jusqu'au bout, il veut faire semblant d'être mort, mais désormais les deux milieux vitaux, la « fiction » et la « réalité » ne font plus qu'un : « Guillaume Thomas était mort ». Chez Guillaume, la fiction et la réalité forment un noyau indivisible et il a atteint dans une telle conscience, comme dans la mort, le lieu et le temps de sa vérité. A travers la vérité exprimée par Guillaume, Cocteau entend énoncer sa propre vérité à savoir l'exigence qui s'impose à lui de fuir l'aliénante médiocrité de la vie. L'instrument d'une telle fugue est la création artistique qui se développe au moyen de multiples métamorphoses : la fiction et l'extravagance sont les façons dont, de manière absurde, il est possible manifester encore quelque chose d'authentique dans le monde, le mensonge est donc, dans ce contexte,

perçu comme unique révélateur poétique. Le fait d'avancer vers un but tellement contraire au plus naturel instinct de survie est, par conséquent, ce qui fait de *Thomas l'imposteur* le chef d'œuvre narratif de Cocteau, puisque palpable il devient le sens poétique issu du protagoniste. L'imposture proposée par Cocteau semble être un antidote au rien existentiel, une alternative adéquate qui consent de transférer l'essence du personnage sur un niveau différent de la conscience individuelle. La fiction constitue, donc, pour Cocteau, la conception même de l'œuvre d'art, à renouveler continuellement au moyen de modalités expressives toujours différentes : œuvre d'art et vie assument, dans ce contexte, la même identité.

Ce qui détermine les actions d'Alban est la source de son désir vers laquelle il se dirige toujours et au moyen de laquelle renaît en lui la joie de vivre. Parti pour le front de sa propre volonté, démotivé à y rester après la mort de Prinnet, Alban de Bricoule décide de retourner en première ligne parce que, sans remords pour l'ami perdu, ni pour l'amour de Dominique, en son âme il sent renaître le désir de l'« adversité haute » et ressent l'appartenance à un tout universel qui, bien qu'indifférent, le comprend dans son éternel devenir. Toujours selon cette perspective, le jeune Thomas vit pour la première fois totalement son expérience amoureuse non pas à côté d'Henriette, mais dans le glacial baiser de la nuit, témoin de la difficile entreprise qui se conclut par sa mort : « La nuit froide était constellée de fusées blanches et d'astres. Guillaume s'y trouvait, pour la première fois, seul. Un dernier rideau se lève. L'enfant et la féerie se confondent. Guillaume connaît enfin l'amour » (Cocteau 2006 : 428-429). Complètement seul sur scène où il se représente la vie comme la fiction, Guillaume récite l'ultime acte de sa propre existence, posant fin à la métaphore théâtrale qui a constellé tout le roman. L'enfant et l'enchantement se confondent en une image unique : tel est l'amour pour Thomas, c'est à travers l'extrême exaltation de soi dans la mort que Guillaume rejoint l'apothéose finale.

Dans un contexte où le sous-entendu et la non compréhension règnent entre les personnages, Henriette est amoureuse d'un « fantôme », la princesse de Bormes ne voit pas que l'amour manifesté par sa fille n'est pas réciproque, les soldats ne comprennent pas la représentation à laquelle ils assistent, la dimension tragique proche de celle du théâtre est un élément fondamental, en ce que l'imposture agit ici comme la faute dans la tragédie : une fois déclenché le mécanisme du piège, le héros est inévitablement entraîné dans un épilogue tragique. Le mensonge phagocyte, par conséquent, celui qui l'a créé. Le jeune Thomas devient l'expression de la réaction humaine à l'absurdité de la vie et le théâtre de la guerre le lieu idéal où libérer la plus enivrante des illusions : « À ce vaste mensonge de sable et de feuilles, il ne manquait que Guillaume de Fontenoy »<sup>5</sup> (Cocteau 2006: 406).

A travers des modalités et perspectives différentes, Montherlant et Cocteau mènent leur réflexion sur l'absurdité de la vie, en utilisant les thèmes communs de la fiction et de la guerre. Si Alban de Bricoule est immergé dans une persistante vision nihiliste de l'existence, dans laquelle la feinte et l'affirmation de soi constituent les principaux points de référence, Guillaume Thomas vit dans l'indistinction entre fiction et réalité et trouve dans la mort la plus grande expression de sa propre identité. Pour Alban la fiction est un instrument de la vie. Pour Guillaume, c'est l'expression de sa propre existence. Pour tous deux, placés naturellement aux antipodes de la société conventionnelle, l'illusion de la guerre est négative quand elle est imposition et manipulation d'autrui, positive quand elle est jeu, fantaisie, exaltation personnelle, part inaliénable de sa propre vérité.

Pour Raymond Radiguet, qui entre autres expériences a partagé avec Cocteau celle anti-avant-gardiste du *rappel à l'ordre*, la guerre est la toile de fond sur laquelle se découpent les

<sup>5</sup> Sur l'œuvre de Jean Cocteau, nous signalons les suivantes études : Linares (2000) ; Touzot (2000) ; Chambon (2002) ; Arnaud (2003) ; AA. VV. (2005) ; Soleil (2009) ; Marny (2013) ; Fulacher et Marny (2013).



---

existences d'un adolescent de seize ans, sans nom, et de Marthe, une jeune femme mariée de dix-neuf ans. Dans ce contexte, Radiguet, dans *Le Diable au corps*, ne s'arrête pas sur la sanglante description des faits de guerre, mais avec le même style aride et linéaire que Cocteau, il en saisit les retombées poétiques.

L'*incipit* du roman plonge directement le lecteur au moment historique de la première guerre mondiale, mais aussi dans la perspective puérile d'un enfant de douze ans :

Je vais encourir bien des reproches. Mais qu'y puis-je ? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? Sans doute, les troubles qui me vinrent de cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'éprouve jamais à cet âge ; mais comme il n'existe rien d'assez fort pour nous vieillir malgré les apparences, c'est en enfant que je devais me conduire dans une aventure où déjà un homme eût éprouvé de l'embarras. Je ne suis pas le seul. Et mes camarades garderont de cette époque un souvenir qui n'est pas celui de leurs aînés. Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances (Radiguet 1990: 17).

Comme dans *Thomas l'imposteur*, la vision de la guerre est déformée et adaptée à la perception de l'adolescent. L'intrigue de l'adultère et le conflit intérieur se fondent avec la situation externe de guerre de manière quasi *criminelle* : « Je devais à la guerre mon bonheur naissant ; j'en attendais l'apothéose. J'espérais qu'elle servirait ma haine comme un anonyme commet le crime à notre place » (Radiguet 1990: 65). Le jeune protagoniste de Radiguet voit dans la guerre non pas le tourment des vies humaines, mais bien la cause de son bonheur naissant, car seule motivation qui retient Jacques loin de Marthe. Celui-ci arrive carrément à envisager le meurtre de Jacques au combat, ce qui favoriserait de façon naturelle l'union des deux amants. L'égoïsme manifesté à travers l'espoir de la mort de Jacques n'est, toutefois, pas dû à un cynisme facile ou à une cruauté gratuite. Il s'agit, en réalité, de la même innocente criminalité des « enfants terribles » de Cocteau, des enfantillages libres et exaspérés par l'intensité de la passion amoureuse d'un garçon qui a douze ans lorsque la guerre éclate et qui en a maintenant seulement seize. Le comportement non conventionnel des deux jeunes comporte le jugement moral de la société des adultes, incapables d'interpréter la transgression adolescente comme expression spontanée de l'enchantement de la vie, comme irréfrenable poésie et non comme perversité. Nous avons ici tous les éléments qui caractérisent les enfants et les romans de Cocteau. L'intrigue du *Diable au corps* est fondée sur les réactions psychologiques des personnages et non sur les actions. Le style de Radiguet est empreint d'essentialité et ne s'attarde ni en sentimentalismes ni en descriptions larmoyantes, mais c'est précisément cette imperturbabilité stylistique qui consent à la narration d'exprimer toute la chaleur et toutes les vibrations de l'amour adolescent. La force narrative réside également dans la capacité de rendre le bouleversement du sens de la guerre dans la perception des enfants : « Tandis que chacun s'étonne, je découvre enfin les mobiles de ce patriotisme : un voyage à bicyclette ! Jusqu'à la mer ! et une mer plus loin, plus jolie que d'habitude. Ils eussent brûlé Paris pour partir plus vite. Ce qui terrifiait l'Europe était devenu leur unique espoir » (Radiguet 1990: 21). Ce qui bouleverse et terrifie d'entières populations, est vécu, au contraire, comme une grande aventure par les plus petits, non par méchanceté, mais à cause de leur propension innée à la rêverie, au jeu et à l'évasion. Pour les mêmes raisons, le moment de l'armistice, qui coïncide avec le retour de Jacques, prend lui aussi un sens subjectif et ne correspond pas à la « joie des autres » :

Je craignais de paraître un monstre. [...] Je cherchais le patriotisme. Mon injustice, peut-être, ne me montrait que l'allégresse d'un congé inattendu : les cafés ouverts plus tard, le droit pour les militaires d'embrasser les midinettes. Ce spectacle, dont j'avais pensé qu'il m'affligerait, qu'il me

---

rendrait jaloux, ou même qu'il me distrairait par la contagion d'un sentiment sublime, m'ennuya comme une Sainte-Catherine (Radiguet 1990: 139).

Dans ce contexte, l'amour impossible déchaîné entre le jeune protagoniste et Marthe porte la pagaille comme la guerre, mais bien plus que la guerre dévaste les existences des enfants amants et ici aussi, comme dans *Thomas l'imposteur*, a comme résultat la mort, cette fois-ci de Marthe : « [...] Au bout de cette course d'une année, dans une voiture, follement conduite, il ne pouvait y avoir d'autre issue que la mort » (Radiguet 1990: 135).

Une caractéristique de la personnalité du narrateur est la constante fausse interprétation de la réalité. L'idée de conflit interne à la guerre est transférée à l'intérieur des rapports interpersonnels. L'amour qui dérange l'ordre établi des relations sociales et les arrangements familiaux, contribue, surtout dans la partie finale du roman, à augmenter l'incapacité de jugement, l'analyse critique du monde. Le Moi narrateur devient victime de son éternelle incapacité à discerner la réalité (« Je jugeais de tout si faussement [...]. Je me rendis mal compte [...] Je ne comprenais plus rien ») (Radiguet 1990: 129-143) et entraîne avec lui vers la tragédie finale Marthe, seul élément du couple, en opposition à l'élément masculin, capable de déchiffrer chaque aspect du réel : « Marthe, elle, [...] épuisée, atterrée, claquant des dents, comprit tout » (Radiguet 1990: 129-143).

Les jeunes de Radiguet comme Alban de Montherlant et Thomas de Cocteau, « enfants debout sur une chaise »<sup>6</sup> (Radiguet 1990: 130), se mesurent à des réalités existentielles plus grandes qu'eux et modifient le sens originaire du concept de guerre conférant à celui-ci une valeur symbolique. Les trois auteurs, avec des traits d'incontestable originalité qui les rendent non interchangeables, fournissent une interprétation personnelle du conflit et laissent leur marque dans le contexte culturel du premier après-guerre.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. Sources

- Cocteau, J. (2006), *Thomas l'imposteur*, in Id., *Œuvres romanesques complètes*, préface par Henri Godard, édition établie par Serge Linares, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Montherlant, H. de (1966), *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H. de (1975), *Le Songe*, in Id., *Romans et Œuvres de fiction non théâtrales*, préface par Roger Secrétain, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Montherlant, H. de (1988), *Essais*, préface par Pierre Sipriot, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Montherlant, H. de (1988), *Service inutile*, in Montherlant (1988).
- Montherlant, H. de (1988), *Chevalerie du Néant*, in Montherlant (1988).
- Radiguet, R. (1990), *Le Diable au corps*, édition présentée et commentée par Marc Dambre, Paris, Presses Pocket.
- Radiguet, R. (2012), *Œuvres complètes*, par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Omnibus.

### B. Ouvrages de littérature secondaire

- Adinolfi, P. (2008), *L'idea di finzione nella letteratura francese degli anni Venti: Montherlant et Cocteau*, in "Studi Francesi", n. 154, pp. 147-156.
- Adinolfi, P. (2010), *Henry de Montherlant: lo stato attuale della critica*, in "Studi Francesi", n. 161, pp. 324-329.

---

<sup>6</sup> Sur l'œuvre de Raymond Radiguet, nous signalons : Goesch (1955) ; Macchia (1975) ; Radiguet (2001) ; Radiguet et Cendres (2003) ; Radiguet (2012).

- 
- Adinolfi, P. (2012), *Montherlant et l'Espagne : « Don Juan » et la « Chevalerie du néant »*, in G. Depretis (a cura di), *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, Torino, Trauben, pp. 21-31.
- Alméras, Ph. (2009), *Montherlant. Une vie en double*, Versailles, Éditions Via Romana.
- Arnaud, C. (2003), *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard.
- AA. VV. (2005), *Jean Cocteau 40 ans après 1963-2003*, Paris, Centre Pompidou.
- Chambon, B. du (2002), *Le Roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan.
- Fulacher, P. / Marny D. (2013), *Jean Cocteau le magnifique. Les miroirs d'un poète*, préface de Gérard Lhéritier, Paris, Gallimard.
- Goesch, K. (1955), *Raymond Radiguet*, étude biographique, bibliographie, textes inédits, avec un avant-propos de Jean Cocteau, Paris, La Palatine.
- Linares, S. (2000), *Cocteau. La ligne d'un style*, Paris, Sedes.
- Macchia, G. (1975), *Radiguet, l'ordine e l'astrazione*, Torino, Einaudi.
- Marny, D. (2013), *Jean Cocteau ou le roman d'un funambule*, Paris, Éditions du Rocher.
- Radiguet, C. (2001), *L'Œuvre poétique de Raymond Radiguet*, préface de Georges-Emmanuel Clancier, Paris, La table ronde.
- Radiguet, C. / Cendres J. (2003), *Raymond Radiguet, un jeune homme sérieux dans les années folles*, Paris, Éditions Mille et une nuits.
- Saint Robert, Ph. de (2012), *Montherlant ou l'indignation tragique*, Paris, Hermann.
- Soleil, C. (2009), *Jean Cocteau, un glorieux méconnu*, Paris, Éditions Édilivre.
- Sozzi, L. (2007), *Il paese delle chimere. Aspetti e momenti dell'idea d'illusione nella cultura occidentale*, Palermo, Sellerio.
- Touzot, J. (2000), *Jean Cocteau : le poète et ses doubles*, Paris, Batillat.

**PIERANGELA ADINOLFI** • Assistant professor of French Literature at the Department of Foreign Languages and Literature, and Modern Cultures (University of Turin). Her research interests focus on nineteenth- and twentieth-century French literature. In particular, she has published on the twilight of the Enlightenment and Romantic writers; nineteenth-century autobiography; atheist and Christian Existentialism; the rewriting of myths; the influence of foreign European cultures on French literature.

**E-MAIL** • pierangela.adinolfi@unito.it

