

**L'INVENTION D'UN GENRE LITTERAIRE :
TEMOINS DE JEAN NORTON CRU**

Charlotte LACOSTE
Paris X - Nanterre

SOMMAIRE :

1. Le projet de Jean Norton Cru
 - 1.1. Pathologie du récit de guerre
 - 1.2. Le diagnostique
 - 1.3. Le remède
2. L'éthique du témoin
 - 2.1. La vérité...
 - 2.2. ... toute la vérité...
 - 2.3. ... rien que la vérité
 - 2.4. Vérité et littérature
3. L'esthétique du témoignage
 - 3.1. Modalités tonale et stylistiques
 - 3.2. Le raffinement dans l'horreur

Les rescapés de la Première Guerre mondiale ont dit l'horreur de leur expérience dans des « lettres » et des « journaux » ; ils ont écrit leurs « souvenirs », publié des « réflexions », tiré de leur épreuve des « romans » ; bref, ils ont témoigné de l'horreur dans différents genres. Cependant, ils n'ont pas écrit de « témoignages » au sens strict, ce genre littéraire récent dont Elie Wiesel a dit que c'était sa génération qui l'avait inventé¹, un genre dont *Si c'est un homme* de Primo Levi constitue le modèle, et qui peut se définir ainsi : en tant que genre littéraire, le

¹ « Si les Grecs ont inventé la tragédie, les Romains la correspondance et la Renaissance le sonnet, notre génération a inventé un nouveau genre littéraire, le témoignage ».

témoignage est un document comportant le récit véridique, en prose et à la première personne, des souffrances physiques et morales endurées par un survivant qui endosse le rôle de témoin et décrit, clairement et sobrement, ce qu'il a vu, entendu, senti ou pensé au contact de la mort et sous les tortures qui lui furent infligées par l'homme, afin que les générations à venir, mieux instruites, en soient épargnées.

Pourquoi la boucherie de 14 n'a-t-elle pas donné lieu à de tels récits ? C'est précisément la question que s'est posée Jean Norton Cru, qui passa 28 mois dans les tranchées, et 15 ans à s'interroger sur la forme que ses compagnons d'arme avaient choisi de donner à leurs écrits. Dans *Témoins*, paru en 1929², Cru constate que très peu se sont acquittés de la mission qui incombait, selon lui, à tout rescapé de la Grande Guerre – celle de témoigner de l'horreur qu'elle avait été pour eux –, et conclut que les cadres narratifs hérités ne leur ont tout simplement pas permis de rendre compte de leur expérience. Rétrospectivement, et à la lumière des témoignages des survivants des camps de concentration nazis, on peut formuler cela autrement : le genre du témoignage a fait défaut aux rescapés de la Première Guerre. Or en posant à l'horizon de son analyse l'idéal régulateur d'un récit entretenant avec l'expérience un lien étroit, et en mettant en valeur l'écriture des rares auteurs qui avaient cherché à s'acquitter de leur mission de témoins, Jean Norton Cru a lui défini, en creux et comme par anticipation, l'esthétique testimoniale qui sera celle de *Si c'est un homme*.

1. Le projet de Jean Norton Cru

1.1. Pathologie du récit de guerre

L'histoire du livre *Témoins* se confond avec celle des poilus, qui découvrirent, à leur arrivée sur les champs de bataille en 1914, qu'on les avait bernés : point de sublimes batailles en effet, ni de héros surhumains comme ils en avaient imaginés d'après ce qu'ils avaient lu et entendu. Cru explique comme suit leur déconvenue dans l'introduction de *Témoins* :

« Le mystère ne résidait pas, comme les non-combattants le croient, dans l'effet nouveau des armes perfectionnées, mais dans ce qui fut la réalité de toutes les guerres. Sur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort, on nous avait trompés, et aux premières balles nous reconnaissons tout à coup le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art [...] » (1929 : 13-14).

Ainsi avant que les témoins des camps d'extermination nazis ne se trouvent confrontés au problème de l'indicible, les survivants de la Grande Guerre avaient eu à résoudre une première énigme : comment se peut-il que l'horreur de la guerre n'ait jamais été dite ? Pour Jean Norton Cru

² Publié pour la première fois en 1929 aux éditions Les Etincelles, *Témoins* a fait l'objet de deux rééditions par les Presses Universitaires de Nancy, l'une en 1993 et l'autre en 2006, cette dernière ayant été enrichie par Frédéric Rousseau d'une préface et d'annexes précieuses.

en effet, cette guerre-ci n'est pas pire qu'une autre (les soldats napoléoniens n'ont pas dû prendre plus de plaisir qu'eux à se faire tuer) ; il est donc mystérieux qu'aucun soldat n'ait jamais laissé aucun écrit qui eût pu préparer les poilus à ce qu'ils allaient vivre. Eux du moins savent maintenant à quoi s'en tenir – « on ne savait pas ce que c'était que mourir. Aujourd'hui, nous le savons » (Cru 1929 : 162) –, et pour que personne ne se retrouve jamais pris au piège d'une tranchée sans *savoir*, les poilus se font alors le serment de « tout dire » dès qu'ils le pourraient (1929 : 36) ; « tout », c'est-à-dire : dénoncer le mensonge dont se nourrit la mystique guerrière, en finir avec « la criante fausseté de tout l'éclat dont on habille le massacre » (Drève, cité par Cru 1929 : 295), et révéler que la guerre est « laide, sale et méchante » (1929 : 226), que l'on y vit dans la peur, et que l'on y meurt médiocrement.

Mais les légendes ont la vie dure, elles. Au moment même où les combattants se promettent de tout dire, ils constatent que la vérité est en passe d'être à nouveau confisquée – par la presse, qui raffole des hauts faits légendaires ; par les historiens également, qui déjà écrivent l'histoire de la Grande Guerre en se jetant « comme sur une proie » (1929 : 257) sur les documents qui se conforment le mieux à la vision traditionnelle de la bataille ; *par les poilus eux-mêmes* enfin qui, malgré leur serment, continuent à relayer dans leurs livres toutes sortes de légendes héroïques (« la Tranchée de baïonnettes », « Debout les morts ») confortant les idées reçues (la baïonnette est l'arme favorite du poilu ; les bons soldats sont courageux, les mauvais soldats ont peur, etc.), « hypnotisés » qu'ils sont « par le souvenir prestigieux des campagnes napoléoniennes » (Nordmann, cité par Cru 1930 : 127). En atteste le premier en date des souvenirs de combattants français publiés, *La marche à la victoire* de Gandolphe (1915), où sont dépeints l'ardeur pour la lutte, l'impatience d'en venir aux mains, le sacrifice joyeux de sa vie, l'amour de la gloire, et autres vertus livresques.

Comment, dès lors, empêcher le piège de la mystification de se refermer complètement sur leur génération ? Comment rétablir une vérité trop longtemps confisquée, qui plus est désagréable, humaine et non-livresque celle-ci, et comment faire pour qu'elle se substitue, dans l'esprit de ceux qui ne connaissent pas la guerre, aux glorieuses légendes épiques ? Comment ? En démontant sur le mécanisme de fabrication des légendes. C'est dans cette perspective que Jean Norton Cru examine, dès 1914, les symptômes de ce « mensonge inconscient » (1929 : 219) entretenu sur la guerre à toutes les époques. Professeur de lettres, il axe plus précisément sa réflexion sur l'aspect littéraire, voire narratologique du problème. Ce qui est cause en effet, c'est l'image trompeuse qu'un récit peut donner d'un événement : pourquoi les poilus n'ont-ils pas reconnu la guerre qu'on leur avait dépeinte dans les livres ? Et surtout pourquoi l'image que la tradition littéraire a donné de la guerre depuis la nuit des temps³ tend-elle à nouveau à se

³ « La légende de la guerre ! Elle ne date pas de 1914 certes et je suis sûr qu'il y a des déformations, des illusions voulues, pieuses et patriotiques, dans l'*Illiade*, les livres mosaïques, les inscriptions de Memphis et

substituer, dans la mémoire des rescapés, à la réalité de leur expérience, au point qu'eux-mêmes relayent dans leurs écrits « le mensonge aux cent bouches » (1930 : 111) ?

1.2. Le diagnostique

Jean Norton Cru distingue dans l'analyse qu'il fait, livre par livre, des 300 ouvrages de « combattants »⁴, trois types de récits :

1) Les optimistes se sont lancés dans des récits héroïques d'un autre âge, et ont décrit la guerre comme une belle aventure, avec ses batailles rangées et ses victoires écrasantes, comme José Germain qui succombe même au charme des bombardements ennemis dans *Notre guerre* : « pendant trois jours et trois nuits, notre ligne a connu les caresses des batteries teutonnes » (cité par Cru 1929 : 317). Cru se montre très critique à l'égard de ces auteurs non-critiques qui recyclent le matériau épique, naïfs qui pensent pouvoir raconter la guerre alors qu'ils ne l'ont pas vue d'assez près pour avoir changé leur point de vue sur elle, ou soldats fanfarons qui ont tremblé comme les autres mais ne l'avouent pas dans leurs écrits⁵. Pour diverses raisons que Cru envisage – tout en engageant les psychologues à approfondir l'analyse –, ces auteurs ont recyclé des topoi éculés, parfois même forgé des légendes⁶, en ayant recours aux cadres narrativo-stylistiques disponibles alors même que la guerre était venue bouleverser ces cadres.

de Ninive, les Chansons de Geste, les Chroniqueurs et jusque dans les histoires contemporaines... La convention la plus curieuse est celle qui consiste à nier la peur, à affirmer la soif du danger. Et c'est là qu'est la plus grande fausseté de la légende de la guerre... » (1930 : 170). Le paradoxe, c'est que le travail intensif qu'entreprend Cru au front en vue de « saper les légendes » lui permet de prendre, par rapport à l'événement, une distance qui « allégera [sa] peine » (1929 : 3) et lui permet ainsi de faire preuve, en dépit qu'il en ait, d'un courage exemplaire.

⁴ Cru précise : « l'aumônier, le médecin, le conducteur d'auto sanitaire sont des combattants ; le soldat prisonnier n'est pas un combattant, le général commandant le corps d'armée non plus, ni tout le personnel du GQG. La guerre elle-même a imposé cette définition fondée sur l'exposition au danger et non plus sur le port des armes qui ne signifie plus rien. » (1929 : 10)

⁵ C'est surtout sensible dans les lettres, comme s'en est aussi avisé Maurice Genevoix : « Tout leur est bon, pourvu qu'ils racontent. On les croira. Ils le savent. Ils en sont sûrs d'avance, et qu'on accueillera comme paroles d'Évangile leurs plus pauvres et détestables inventions. Alors ils en profitent, prennent à l'occasion des poses avantageuses, plastronnant d'un bout à l'autre des lettres qu'ils écrivent, au lieu de les écrire toutes simples, toutes franches, toutes vraies. » (Genevoix, cité par Cru 1929 : 152)

⁶ Parce qu'il s'est avisé de mettre ainsi au jour le travail de reconstruction mémoriel auquel se sont livrés beaucoup d'anciens combattants, Cru a pu être considéré par une partie de la communauté historienne comme un précurseur du révisionnisme. Or tout témoin s'interroge sur le fonctionnement de la mémoire, et examine « comment elle tend à chacun de nous des pièges inévitables dans notre quête de la vérité » (Klüger 2003 : 322). Le seul ouvrage qu'ait consacré l'historien Marc Bloch au phénomène de la guerre s'intitule *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre* et fait la genèse des légendes de guerre. Est-ce un hasard s'il est aussi l'auteur de *L'Étrange défaite*, initialement intitulé « Témoignage », enterré pendant la Seconde Guerre mondiale et publié de manière posthume ? Dans le chapitre « Vanadium » du *Système périodique*, Primo Levi racontera pour sa part comment M. Müller, chimiste comme lui à la Buna, et avec qui il a échangé une correspondance après leur libération, a forgé dans sa mémoire « les contes les plus fantastiques sur son rôle à Auschwitz ». Cela ne saurait faire de Levi un révisionniste.

2) Certains ont tout de même essayé de dire l'horreur, mais ils se sont heurtés à un autre écueil : les pacifistes ont cherché à donner l'image d'une guerre horrible, mais eux aussi ont donné de l'horreur une idée fautive, démontre Cru, car ils ont persisté à narrer les combats sur le mode épique qui prévalait avant 1914 : c'est précisément ce mode-là de narration que Jean Norton Cru met en cause.

Il renvoie donc dos à dos les optimistes et les pacifistes, tous victimes d'une forme d'intoxication littéraire et ne parvenant pas à rompre avec l'image de la guerre telle que la tradition littéraire l'a construite. Ils écrivent d'ailleurs, les uns et les autres, sur le même ton et dans les mêmes formes, formes que Jean Norton Cru entreprend de périmériser dans *Témoins*⁷.

3) Mais Cru repère aussi, entre ces deux tendances, l'émergence de récits plus modestes, dans lesquels certains ont tout de même tenu leur promesse de dire le plus exactement possible ce qu'est la guerre. Ce sont eux qui, aux yeux de Cru, ont trouvé la seule « bonne méthode de narration » qui soit, une narration affranchie des schémas épiques, alors même que l'épopée constitue le genre narratif par excellence, et le genre privilégié dans lequel se racontent les guerres depuis la nuit des temps. Or la voix discrète de ces auteurs s'est trouvée « étouffée dans le tumulte des vantardises héroïques ou des dénonciations sensationnelles » (1930 : 113). Car quel intérêt pourraient bien présenter ces « vies non romancées des obscurs déchets de boucherie » (Millet, cité par Rousseau 2003 : 174) ? Le « récit honnête, retenu, modéré » (1930 : 112) ne fait pas recette : ni *La boue des Flandres* de Max Deauville, ni *En rase campagne* de Galtier-Boissière, ni *Un humaniste à la guerre* de Paul Cazin ne se sont vendus. La vérité semble décidément inaudible ou, pour le dire autrement, il n'existe pas encore de public pour le témoignage⁸.

1.3. Le remède

C'est pourquoi Cru renonce à écrire ses propres souvenirs, qui se seraient perdus à leur tour⁹ et se lance, au début des années vingt, dans une gigantesque entreprise de critique littéraire, destinée à faire résonner assez fort les voix de ses 246 compagnons d'armes qui ont déjà parlé pour qu'elles recouvrent à elles seules toutes les « pseudo-vérités millénaires » (1929 : 13), en

⁷ « la guerre gesticulante à la baïonnette et au couteau, guerre-rix et corps à corps, – athlétique, sportive et héroïque, selon les uns, – odieux assassinats, meurtre réciproque par des civilisés abrutis d'alcool ou d'éther, ivres de carnage et barbouillés de sang, selon les autres » (1930 : 111)

⁸ Le problème se reposera au sortir des camps : il y aura des témoins « disposés à rapporter les faits, mais pas assez d'auditeurs » (Klüger 2003 : 325-326)

⁹ Si Cru n'écrit pas son témoignage, ce n'est pas parce que l'épreuve est trop difficile comme le suggère Carine Trévisan (2003 : 55), mais parce qu'il est lucide concernant la réception d'un pareil texte : « Pourquoi écrire ?... Serait-ce pour satisfaire cette fringale du public pour les récits de guerre dits "histoires vraies", et toujours si bien arrangées et confectionnées suivant l'idée du feuilletoniste ? Cela, jamais de la vie ! J'ai trop souffert, mes aventures sont trop incarnées en moi pour que je les déforme et les apprête. Reste le cas d'une relation sincère. Cela me plairait fort... mais ne saurait être rendu public en ce moment. » (lettre de mars 1917, Cru 1967 : 169)

mettant tout particulièrement en valeur la voix des rares auteurs ayant trouvé une nouvelle manière d'écrire la catastrophe. Toutefois, pour que ces récits soient appréciés, il s'agit en outre de (ré)former le goût du lectorat (qui a largement plébiscité les romans, trois surtout : *Gaspard*¹⁰, *Le Feu*¹¹ et *Les Croix de bois*¹²) et de développer son esprit critique en démontrant la valeur littéraire de textes dont le seul défaut est de chercher à faire entendre une simple vérité. C'est donc bien une entreprise de critique littéraire à laquelle s'attèle Jean Norton Cru, qui commente les œuvres d'auteurs-combattants, évalue les vertus respectives de leurs récits, et propose à la fin de son ouvrage un classement en six catégories des 246 auteurs. Cette manière de procéder a été très critiquée par ceux auxquels a échappé la dimension constructive du travail critique de Cru, qui avait moins pour objectif de discréditer des auteurs que de promouvoir un nouveau type de textes. Dans *Du Témoignage* d'ailleurs, paru peu après *Témoins*, il ne sera plus question que de « cette magnifique phalanges de témoins honnêtes » (1929 : 123) qui seuls justifient l'entreprise de Jean Norton Cru. Ainsi, à bien observer le classement final de *Témoins*, on constate que dans les 5^e et 6^e classes sont rangés les auteurs épiques qui idéalisent la guerre. Dans les 3^e et 4^e classes, on trouve beaucoup de pacifistes, qui la conspuent, mais dans les textes – réalistes – desquels le souffle de l'épopée se fait encore sentir. Dans les 1^{ère} et 2^e classes enfin figurent les seuls auteurs qui se sont acquittés, montre Cru, de leur mission de témoins¹³ : afin que les lecteurs non-combattants puissent prendre la mesure du traumatisme, ils ont renoncé à décrire l'événement (à en faire, tel un narrateur épique, le portait en pied), et se sont contentés de relater simplement leur expérience, façon pour ces hommes meurtris de reprendre barre sur l'événement qui les a broyés en l'empêchant de continuer à « se raconter lui-même ». Les écrits d'auteurs rangés dans les 1^{ère} et 2^{ème} classes sont ceux qui ressemblent le plus aux témoignages tels qu'en écrivent les survivants des camps. Leur écriture est caractérisable de deux points de vue : l'éthique du témoin – sur laquelle Cru insiste¹⁴ – détermine très directement l'esthétique du témoignage tel que Cru le conçoit et sur laquelle on a trop rarement insisté. Or pour établir la valeur de ces récits testimoniaux qui lui semblent les plus riches d'enseignements sur l'expérience de la guerre, de la

¹⁰ Prix Goncourt 1915.

¹¹ Prix Goncourt 1916.

¹² Prix Femina 1919.

¹³ Au sujet de Genevoix, Henches, Lemercier, etc. Cru dit : « je les présente comme *témoins* dans toute la force du mot » (1930 : 183). Quant aux auteurs de 5^e et 6^e classes, il ne s'agit pas pour Cru de mettre en doute leur bonne foi ; tout ce qu'il peut en dire, c'est qu'outre qu'ils recyclent de vieilles manières d'écrire, ils ne font pas œuvre de témoins, en général parce que ce qui est décrit excède de beaucoup l'expérience individuelle. « Il n'y a rien à dire de ce livre sinon qu'il n'est pas un témoignage. » (1929 : 310), dit-il par exemple à propos de *La Marche à la victoire* de Gandolphe.

¹⁴ Stéphane Audoin-Rouzeau soutient que Jean Norton Cru cherche à « imposer une véritable norme – rigide et sélective à la fois – du discours combattant » (Audoin-Rouzeau et Becker 2000 : 63). Or Cru n'est en rien normatif. Il ne dit pas ce que doit être le discours du poilu. Simplement, il nous invite à constater que les récits, moins tonitruants que les autres, qu'il place dans la 1^{ère} catégorie sont généralement le fait des hommes qui sont restés le plus longtemps exposés sous le feu (la notice biographique que Cru livre sur chacun des auteurs en atteste). Son travail est descriptif et non prescriptif.

souffrance et de la mort côtoyée, Cru ne cesse d'insister dans *Témoins* sur la qualité y compris littéraire de ces textes, sur l'inventivité stylistique, tonale et générique dont ont fait preuve leurs auteurs, qui ne sont parvenus à transmettre la vérité de leur expérience que par la vertu de leur prose.

2. L'éthique du témoin

2.1. La vérité...

Le témoin véritable est tout simplement celui qui se contente, dans « un pays frénétique » où tout porte la marque « de l'exagération, de la déraison, de la monomanie patriotique » (1929 : 300), de rester au plus proche la vérité de son expérience, comme il se l'était promis, signe à la fois de sa moralité, de sa liberté d'esprit et de son originalité. Outre qu'il honore sa promesse de témoigner, faite à des camarades dont la plupart ne sont pas revenus, il a conscience de la responsabilité qui est celle de tout écrivain : il sait d'expérience que c'est par les romans que les hommes connaissent la guerre (ou croient la connaître)¹⁵ ; la déconvenue qui fut la sienne lors de son baptême du feu l'a renseigné sur le pouvoir de formatage des esprits que possède la littérature ; il se montre donc attentif à ne pas en mésuser¹⁶. Car « si le public prend les romans ordinaires pour des fictions, il a une forte tendance à prendre les romans de guerre au sérieux » (1929 : 50). La frontière entre fiction et non-fiction est donc bousculée¹⁷, Cru critiquant sévèrement les romanciers de la guerre de 1914 qui ont cru pouvoir éviter de s'interroger sur les implications morales de leurs œuvres en se réfugiant dans la fiction. Pour Jean Norton Cru, c'est justement « derrière l'indépendance de l'art » (1929 : 50) que s'abritent les mensonges ancestraux sur la guerre, abri tout aussi sûr que celui offert par la propagande patriotique. La réflexion sur le témoignage engage donc à remettre en question l'opposition entre fiction et non-fiction, le témoin de la Grande Guerre ayant entrepris, montre Jean Norton Cru, de rétablir une vérité qui n'avait pas

¹⁵ « Pendant longtemps le public s'était représenté les guerres de 1792 à 1815, moins par les mémoires, fort peu lus, que par les récits militaires de Balzac, l'épisode de Waterloo par Victor Hugo dans *Les Misérables*, les 40 pages de Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*, *L'Enlèvement de la redoute de MÉRIMÉE*, les fragments très courts de Vigny dans *Servitude et grandeur militaires* et les lettres d'Italie de Paul-Louis Courier » (Cru 1929 : 48).

¹⁶ Avec la question de la modélisation des esprits par la littérature, on retrouve une grande problématique de la *République* de Platon, dont a aussi dit qu'il était un contempteur des arts. En fait, Platon, comme Cru, prend acte des pouvoirs de la fable sur les âmes et s'interroge à partir de là sur l'usage qu'il convient d'en faire.

¹⁷ Parmi les 29 auteurs dont Cru considère qu'ils ont fait un vrai travail de témoins se trouve un romancier, Jean Bernier, qui donne de l'expérience du poilu, dans *La Percée*, « une intense impression de réalité » (Cru 1929 : 573) ; tandis que dans les « souvenirs » de Variot par exemple, « les ornements sont d'un goût » qui révèle avant tout chez cet auteur « un chauvinisme d'arrière » (Cru 1929 : 407), sans rien nous apprendre sur sa guerre.

réussi à percer dans des genres dits « factuels » (l'historique, les mémoires, les articles de presse, etc.)¹⁸, et ce en proposant un récit que l'on dira « non-menteur », c'est-à-dire qui n'induit pas l'humanité en erreur et même l'empêche de s'automystifier¹⁹ – ce qui réclame de sa part bien du courage. Car si elle n'a jamais été formulée avant 1914, en effet, c'est parce que la vérité sur la guerre est au moins aussi difficile à dire qu'à faire entendre.

Difficile à dire parce qu'il faut trouver les mots, et surmonter l'angoisse de n'être pas cru, angoisse qui se fait déjà entendre dans les rares récits de la Grande Guerre en forme de témoignage. Difficile à dire aussi parce que, précisément, on n'a encore aucun modèle. Cru y insiste : le sujet « guerre » est encore, en 1914, absolument « neuf » (1929 : 3), à la lettre « inouï ». D'où le découragement de ceux qui pensent que « l'essentiel de la guerre est ce qui n'a jamais été dit parce que cela ne peut se traduire en paroles humaines » (1929 : 225). Or non seulement l'horreur peut être dite mais encore elle *doit* l'être, pense Cru, et il félicite les pionniers qui, comme André Pézard, ont « entrepris d'exprimer l'inexprimable, de dire l'indicible » (1929 : 225). Difficile à dire également parce que ce que les témoins ont, aux yeux de Cru, le devoir moral de révéler, il est souvent interdit de le dire : on remarque que la censure frappe particulièrement les œuvres dont Cru apprécie la franchise²⁰. Difficile à dire enfin parce que prendre le contre-pied des récits héroïques fallacieux, c'est oser dire des choses désagréables.

2.2. ... toute la vérité...

Pierre Paraf le prédisait en 1917, dans *Sous la terre de France* : « Tu parleras de la guerre flamboyante, des feux d'artifice et des cagnas où tu buvais le champagne ; mais tu auras honte d'avouer le reste » (cité par Cru 1929 : 375). Le « reste » c'est-à-dire tout ce qui fait, en fait, l'horreur de la guerre – et que seuls quelques-uns, les « témoins » dignes de ce nom, ont osé dire²¹ : l'angoisse avant l'attaque, l'attente passive et désespérée sous les bombardements durant lesquels « Nous *sommes*, tout court, sans heure et sans lieu humains » (Pézard cité par Cru

¹⁸ Les « histoires vraies » qu'on lit dans la presse sont des plus trafiquées.

¹⁹ Jean Norton Cru a pu observer cette tendance du lectorat à l'automystification : « Conférencier moi-même plus tard, vers l'armistice, j'ai pu juger de la puissance de suggestion du public sur l'orateur. Avant et après sa causerie, il est entouré, assailli de questions : "N'est-ce pas que vous avez vu... fait... senti..." Ces impérieuses curiosités s'attendent à ce que le poilu-orateur confirme des imaginations héroïques, et il faut du courage pour dire : non et causer une déception » (1929 : 219).

²⁰ Cf. le témoignage de Gaston Top qui « se trouva obligé à son corps défendant de supprimer des appréciations trop sincères qui avaient offusqué ses chefs. Après lecture du manuscrit, ceux-ci avaient demandé que des sanctions sévères fussent prises contre l'auteur. Top n'échappa aux sanctions disciplinaires qu'en amputant son œuvre » (1929 : 249) ; son récit, *Un groupe de 75*, est pourtant paru en décembre 1919, soit près de 4 ans après les derniers événements qu'il relate. Contre ceux qui cherchent à faire passer Jean Norton Cru pour un censeur à l'esprit obtus, on constate toutefois (outre qu'il n'a jamais pensé qu'il faille interdire la parution d'aucun texte) qu'il n'avait pas du tout les mêmes critères que les véritables censeurs de l'époque...

²¹ Et Cru se désole qu'on les ait immédiatement taxés de défaitistes, ce qui a d'emblée ôté toute sa valeur à leur propos.

1929 : 229), les crises de panique quand les nerfs lâchent, la hantise de la mort, envisagée sous la forme d'une soudaine « dislocation », mais aussi sa propre lâcheté que l'on constate, sa propre déshumanisation à laquelle on assiste²², et le dégoût de soi qui en résulte²³. Le genre du témoignage flirte là avec la confession ; il exige la même absolue sincérité. Car certains sont morts dans ces conditions misérables, à qui l'on a promis de témoigner²⁴ ; on s'y contraint donc, et l'on parle aussi *pour eux*, le témoignage transgressant là les normes d'un autre genre mitoyen, l'éloge funèbre, en rendant aux morts une autre forme d'hommage, plus désolé et moins héroïsant²⁵.

2.3. ... rien que la vérité

Outre qu'il n'omet rien, le témoin s'en tient à ce qu'il sait de source sûre, renonçant à donner de l'événement une vision globale, adoptant *de facto* l'ethos de l'humilité : il ne décrit pas *la* guerre mais *sa* guerre, laide et intéressante, donc. La modestie du point de vue adopté est assurément décevante pour le lecteur de 1918 : privé des on-dit qui faisaient toute la saveur des récits de guerre, le lecteur est en outre privé de spectacle : la vision panoramique n'a pas droit de cité dans les récits honnêtes des 1^{ère} et 2^e classes. L'omniscience (cet artefact de la littérature réaliste) tendrait en effet à faire accroire que la guerre peut être un bel et beau spectacle – celui-là même que les poilus ont vainement cherché pendant un temps. *Exit* donc le promontoire commode sur lequel se juchèrent tous les héros de l'Histoire – d'en haut, d'ailleurs, on ne voit rien, la Grande Guerre l'a prouvé au cours de laquelle les états-majors étaient toujours les derniers informés de ce qui se passait sur le terrain. Le bon témoin n'est pas sujet à l'hubris narratorial qui fit, de tout temps, extravaguer historiens militaires et poètes épiques qui virent se dérouler sous leurs divins yeux d'aigle des combats spectaculaires. Il s'en tient à la simple description de ce qu'il a personnellement vu, senti, éprouvé, et pensé, même (et surtout) si cela contrevient à l'idée que les non-combattants se font de la guerre. Cru lui-même montre l'exemple : « je suis sûr de n'avoir jamais vu tuer un homme » (1929 : 566-567), affirme-t-il ; voilà qui est de nature à rectifier

²² « Ne songer qu'à sauver sa peau : sortir vivant de cet enfer ! [...]. Pas d'amis qui tiennent ! Chacun pour soi. Pas de pitié. Il n'y a plus que des bêtes traquées, tremblantes, haletantes, affolées, qui fuient l'effroyable fournaise, s'écroulent, se relèvent, rebondissent » (Galtier-Boissière, cité par Cru 1929 : 141).

²³ « La sueur de ma course matinale se fige sur mon dos et mon ventre et je renifle son odeur vinaigrée qui rancit. Je me dégoûte. Et sûrement mon haleine essoufflée est *jaunâtre*. Elle doit puer la fièvre pâteuse comme si ma langue se faisandait. » (Pézard, cité par Cru 1929 : 228) – voilà des détails dans lesquels les narrateurs des épopées, tout omniscients qu'ils soient, n'entrent pas.

²⁴ Les survivants cependant ne risquent-ils pas de faire aux disparus une seconde offense, en disant combien est « basse et laide » (Deauville, cité par Cru 1931 : 180) la guerre qui les a engloutis ? Ceux que Cru considère comme les meilleurs témoins de la Grande Guerre thématissent ce dilemme : valait-il mieux trahir les morts en oubliant le serment qu'on leur avait fait, ou en en révélant combien leur mort avait été médiocre ?

²⁵ « Je n'aime pas ce mot de héros par tout ce qu'il suggère de légende, mais il est clair que tous nos combattants sont des héros, tous ceux qui ne désertent pas, qui ne se cachent pas dans un trou. Tous ces héros sont, non pas des surhommes, des demi-dieux comme Hercule, Thésée ou Achille, mais des hommes, frères machines de chair qui s'avancent dans une pluie de fragments d'acier, qui surmontent le tremblement, la panique » (Cru 1930 : 170)

certaines idées reçues²⁶. Genevoix note lui aussi dans *Ceux de 14* qu'un tel spectacle était rare.

Sont décrits : des sons (les balles qui sifflent ; le râle des agonisants après l'attaque que l'on écoute mourir sans pouvoir leur porter secours), des odeurs, des pensées surtout, peu de visions somme toute. Ceux qui voient trop de choses sortent manifestement de leur rôle²⁷. Le bon témoin est moins témoin oculaire que caisse de résonance émotionnelle : il se raconte au contact de l'événement. On remarque donc que dans les meilleurs témoignages, l'événement « guerre » en tant que tel n'est pas hypostasié en amont de la narration : le lecteur le reconstruit par induction à partir de la description des effets produits par l'attaque sur le corps et l'âme du témoin, et sur le paysage qui l'entoure.

2.4. Vérité et littérature

Cet attachement à la vérité a valu à Cru d'être très mal compris : on a vu en lui un positiviste obtus, on a considéré le récit testimonial qu'il appelait de ses vœux comme une sorte de décalque du réel, un type de texte anti-littéraire dans son principe même. Cela explique en partie que les littéraires se soient désintéressés dès les années trente de « l'affaire Norton Cru », cédant un peu vite le dossier aux historiens : Cru était en quête de vérité, preuve suffisante de son mépris pour la littérature²⁸. Alors certes, Cru entendait dans *Témoins* assembler des matériaux destinés notamment aux historiens ; certes il critique les ouvrages dans lesquels « l'intention littéraire a le tort de primer l'intention testimoniale » (1929 : 249). Mais ce n'est pas parce que le témoin ne cherche pas à *faire* de la littérature, que son témoignage n'est pas littéraire. Vérité et littérature ne s'opposent pas, dans *Témoins*, au contraire. A propos de Maurice Genevoix qu'il juge inégalable, Cru s'exclame : « on dirait que c'est de la littérature » (1929 : 147). L'excellent témoin, outre qu'il s'est acquitté de sa mission de vérité, « a en plus les dons miraculeux qui font l'artiste » (1929 : 289). En effet, « il ne suffit pas de relater un chapelets d'incidents et d'accidents dans leur matérialité pour faire sentir le réel, pour donner la saveur de la chose vécue » (1929 : 165) – ou pour permettre que l'on se souvienne de l'outrage, ce qui est l'une des finalités du témoignage. Cru n'est en rien travaillé par le fantasme de la transparence et ne croit pas au « fait brut »²⁹. Pas

²⁶ Il précise: « je n'ai pas vu à la fois celui qui tue et sa victime ; je n'ai jamais vu un soldat accomplissant le geste qui tuait un homme que je voyais mourir. » (1929 : 567 note 1). Ce qui ne veut pas dire qu'il défende l'idée qu'il n'y a pas eu de morts en 14-18...

²⁷ On appréciera par exemple la finesse de résolution de l'image dont est capable José Germain qui distingue, dans *Notre guerre*, « le reflet du levant sur la pointe d'un casque ennemi » (Germain, cité par Cru 1929 : 318). C'est trop bien voir pour Cru, qui remarque au passage que les Allemands ne portaient plus de casques à pointe à cette époque (septembre 1915).

²⁸ Florian-Parmentier, que Cru n'a certes pas épargné dans *Témoins*, voit dans son critique un « contempteur de l'art » (cité par Rousseau 2003 : 184).

²⁹ Certains critiques considèrent encore que Cru a promu une parole testimoniale qui « se refuse à tout travail sur le langage » (Amossy 2005 : 27). Et Ruth Amossy assimile en outre cette écriture transparente à l'esthétique naturaliste, « seule jugée valable » par Cru d'après elle (Amossy 2005 : 19). Or dans *Témoins*, les auteurs naturalistes ne sont pas épargnés et la tradition réaliste sévèrement critiquée. Le réalisme « exagère l'horrible » déplore-t-il (1929 : 74 note 4) et n'a pas empêché les poilus d'être « surpris par la

plus qu'il n'est un ennemi de la littérature. Le carnet de guerre « sans style » (1929 : 171) ne l'intéresse pas. Paul Lintier et Jean Bernier ne sont bons témoins que parce qu'ils ont des « dons naturels d'écrivain » (1929 : 180). La nuance, pour subtile qu'elle soit, est très claire : d'un côté « accuser la guerre n'est pas à la portée de tous les écrivains » (1930 : 91), mais d'un autre côté il semble que les écrivains professionnels (Giraudoux, Duhamel, Montherlant, etc.), ces « fanatiques de la littérature » (1930 : 89) fassent de bien mauvais témoins car ils font justement plus de cas de la littérature que de la vérité.

Bref, le témoignage, genre alors en germe, n'est pas conçu par Cru comme un procès verbal (qui est un autre genre). L'exigence éthique de vérité, qui sous-tend les récits que Cru valorise, met en place une esthétique du dépouillement : l'horreur trouve à se dire, dans les rares récits de la Grande Guerre en forme de témoignage, entre un *ne...que* qui déçoit l'attente exaspérante du lectorat de 1918 – mais où la mortelle déception du poilu de 1914 se donne à entendre³⁰ –, et le *ne...pas* de la litote, qui laisse à penser l'horreur sans chercher à exercer sur l'esprit du lecteur d'effet de sidération³¹.

3. L'esthétique du témoignage

3.1. Modalités tonale et stylistiques

« Non seulement la guerre n'est pas fraîche et joyeuse... mais elle n'est même pas à chanter, sur aucun mode » (Drève, cité par Cru 1929 : 295) : la réalité même assigne donc au témoignage sa tonalité – ni tambours ni trompettes (la guerre n'est pas célébrée), ni cri d'horreur (elle n'est pas dénigrée non plus). Loin de l'esthétique du sublime, le style est « bref, raisonnable » (1929 : 129), « sans apprêt » (1929 : 131), « pas riche, ni rare, ni créé » (1929 : 249). Modération et sobriété : le témoignage prend, sur ce point également, le contre-pied de l'épopée. Le témoin entreprend de « raconter simplement, clairement, sans phrases » (1929 : 340), « sans réticences comme sans exagération » (1929 : 131).

La sobriété du témoignage garantit d'ailleurs son efficace : le témoin décrit ce qu'il voit avec une précision quasi-médicale qui fait toute la force de son récit. Celui de Max Deauville, médecin lui-même, semble par exemple à Cru « le plus formidable réquisitoire » (1929 : 118) qu'on puisse écrire contre la guerre précisément parce qu'il s'abstient de tout commentaire. Le récit est d'autant

réalité » comme le note Pierre Chaine (cité par Cru 1930 : 156), un témoin lui-même très bien noté par Cru pour ses *Mémoires d'un rat*, qui décrivent la guerre côté vermine.

³⁰ Pour dépouiller la guerre des vains ornements dont on la pare, Pézard et Genevoix « n'ont fait *que* se raconter eux-mêmes » (1929 : 327) – cette structure syntaxique déceptive est récurrente dans *Témoins* et dans les témoignages qui y sont promus.

³¹ Cf. ces paroles que le personnage de *Si c'est un homme* échange avec celle qu'il quitte pour toujours : « Nous nous dîmes alors, en cette heure décisive, des choses qui *ne* se disent *pas* entre vivants. » (p. 17-18)

plus poignant qu'il est tout en retenue : le pathos n'est pas de mise. Cru n'a pas de mots assez durs contre « ces sensitifs qui s'inspirent plutôt de la sensibilité que de la raison » (1929 : 431). Les quelques vrais témoins repérés par Cru ménagent les émotions de leurs lecteurs pour ne pas fausser leur jugement³², et s'astreignent à la clarté et à la simplicité. « Depuis 1914 la méthode des bons écrivains de guerre a été d'employer à bon escient les mots les plus simples pour faire valoir la grandeur de la guerre, l'énormité de son épouvante » (1929 : 287) ³³. Pas de monologues erratiques donc : le récit testimonial n'essaie pas de mimer la crise de panique, le désarroi ou la confusion d'esprit – le témoin écrit pour être compris et, idéalement, pour que l'on n'ait jamais à revivre la même chose que lui ; non pour revivre lui-même l'expérience, ni pour violenter son lecteur. Ce dernier est ménagé, et la narration maîtrisée. Ainsi, ce n'est pas parce que le témoin renonce à l'omniscience qu'il renonce à toute forme d'intelligibilité ; le récit est « continu » (1929 : 431), non syncopé.

La cohérence du récit n'a d'égale que la cohésion du texte : Cru insiste sur l'homogénéité caractérisant les récits des bons témoins, dans lesquels tout se tient – au point que lorsqu'il commente des témoignages de grande valeur, il est toujours gêné pour en extraire des passages à analyser ; le bon témoignage ne se laisse pas aisément fractionner. On est donc loin esthétique du fragment dont on dit parfois qu'elle caractérise le témoignage³⁴. Les auteurs ne greffent pas sur leur récit des textes hétérogènes rapportant des faits dont ils ne peuvent eux-mêmes attester ; pas de « morceaux de bravoure » détachables non plus, ni de « mots » historiques³⁵ qui fassent saillie.

Cohérence et cohésion donc, mais pas pour autant reformatage : pas de re-calibrage des scènes à des fins esthétiques ou idéologique par exemple. Le récit n'est pas artificiellement enrichi en faits tactiques ; le témoin ne bricole pas ses chapitres en sélectionnant quelques journées mouvementées pour en tirer des scènes d'action. L'« action » fait structurellement défaut dans le témoignage, qui s'oppose en cela au « genre article pour journaux » (Cru 1929 : 275), où le fait est

³² On sait que Primo Levi expliquera, dans l'appendice à *Si c'est un homme* : « Lorsque j'ai écrit ce livre, j'ai délibérément eu recours au langage sobre et posé du témoin plutôt qu'au pathétique de la victime ou à la véhémence du vengeur : je pensais que mes paroles seraient d'autant plus crédibles qu'elles apparaîtraient objectives et dépassionnées ; c'est dans ces conditions seulement qu'un témoin appelé en justice remplit sa mission, qui est de préparer les terrain aux juges. Et les juges, c'est vous. »

³³ Cf. Perec, remarquant qu'il n'y a pas, dans *L'Espèce humaine* d'Antelme, une seule « vision d'épouvante » voit sa force dans « son refus du gigantesque et de l'apocalyptique. » (1992 : 92-94).

³⁴ Pas plus de cris que de phrases heurtées ou syncopées dans les témoignages tels que les promeut Cru. Le cri, c'est l'apanage d'un Drieu la Rochelle (qui avait d'abord pensé intituler *Cris* son recueil de poèmes sur la guerre), plutôt que des témoins véritables. Comme le note Carine Trévisan (2001 : 163-164), Barbusse se qualifiait lui-même de « crieur » et *Vie des martyrs* de Duhamel s'ouvre sur le « cri des blessés » qui retentit de par le monde. L'esthétique du fragment pourrait d'ailleurs plutôt être considérée comme l'indice stylistique du faux témoignage, comme en atteste (entre autres) le titre *Fragments* du pseudo-Wilkomirski.

³⁵ Ces « mots » qui fusent dans les mémoires sont « la plaie de tous les écrits sur la guerre depuis des siècles », estime Cru (1929 : 247). Ceux qui en sertissent leur récits sont très critiqués pour ce qu'ils donnent par là matière à la légende. Cru se moque ainsi de Veaux : « le hasard le place très souvent sur le passage [des chefs] au moment où ils donnent des ordres ou font des observations dignes de devenir paroles historiques » (1929 : 256).

taillé à la dimension de l'encart prévu par le journal. Le témoignage est en cela plus proche du carnet de bord, écrit sans que le narrateur « connaisse la fin » : l'un et l'autre genres déjouent l'ordonnancement téléologique du récit mythique.

Notons que si le bon témoin ne réorganise pas sa matière narrative en fonction d'un dessein préconçu, c'est tout simplement parce que l'horreur n'est pas une matière propre à « servir de thème à des développements où la virtuosité de l'écrivain peut se donner libre court afin de charmer le lecteur » (1929 : 155). Ainsi les *topoi* incontournables du récit de guerre (mépris de la mort, etc.) font défaut, et sont même dénoncés comme purs mensonges, et le récit est allégé de tout l'arsenal d'images adéquatement macabres qui font florès chez les romanciers de l'arrière – comme par exemple la scène attendue où les cadavres, surpris par la mort, prennent la pose comme au musée Grévin³⁶.

3.2. Le raffinement dans l'horreur

La critique de telles scènes macabres est intéressante car parmi ses détracteurs se trouvent aujourd'hui des historiens qui reprochent à Jean Norton Cru d'avoir promu des récits édulcorés. Cela tient, pensons-nous, à ce que l'on n'a jamais vraiment pris en compte le propos littéraire (c'est-à-dire tant éthique qu'esthétique) tenu dans *Témoins*, qui est d'envergure. Sur la question des scènes macabres, le propos de Cru peut se résumer en trois points :

1) Pour horrible qu'elle soit, la guerre offre peu de « scènes d'horreur » d'emblée scénarisées et propres à satisfaire l'imagination romanesque. Sur ce point d'ailleurs, vérité et morale ne font qu'un : qui a vraiment vu la guerre de près sait que l'horreur n'est pas une « matière littéraire », propre à « alimenter une narration pure et simple » (1929 : 320), et que l'on pourrait ordonner « comme une tragédie de Racine ou un jardin à la française » (Léry, cité par Cru 1929 : 177). La guerre est décevante en cela aussi : elle n'offre aucun tableau d'apocalypse esthétiquement satisfaisant. Louches seront donc, dans les œuvres nées de la guerre, les excès de raffinement – *non dans l'horreur, mais dans sa composition*.

³⁶ Dans ses *Feuilles de route d'un mobilisé*, Stéphane Lauzanne décrit par exemple « une compagnie entière d'infanterie prussienne qui a été surprise par la rafale du feu. Tout a été tué mais tout est resté sur place. Les deux sentinelles tiennent encore dans leurs mains crispées leur fusil... deux soldats tiennent encore en main des cartes à jouer. Toute la scène peut se reconstituer en un clin d'œil : ceux-là vaillants, ceux-là prêts à s'élancer, ces derniers se reposant. Et l'obus a endormi pour toujours ceux qui se reposaient comme ceux qui veillaient. » (cité par Cru 1929 : 137, note 1).

2) Cru attire l'attention des auteurs qui choisiraient malgré tout de cultiver l'artifice sur l'effet que de telles scènes sont susceptibles de produire sur les lecteurs (auxquels Jean Norton Cru, comme tout témoin, songe toujours en priorité) : la littérature fourmille de scènes d'apocalypse, qu'on lit sans frissonner, qui d'une part n'ont pas donné aux poilus la moindre idée de ce qui les attendait, et d'autre part ont pu éveiller le sadisme de certains lecteurs, preuve ultime de l'inefficacité cathartique de ce genre de scènes. *Le morbide délecte, voire inspire* – Cru considérant par exemple que des descriptions atroces de Maupassant et de Zola ont donné des idées aux tortionnaires en 1914³⁷.

3) Les récits qui empilent les cadavres et charrient des fleuves de sang contribuent sinon à banaliser l'horreur, du moins à la *déréaliser* ; car la littérature est si pleine de ces images que l'outrance fonctionne en fait comme une sorte d'« effet de fiction ». Voilà pourquoi Cru cherche la précision : afin de remédier à cette massification dans laquelle on enrobe l'horreur, massification dénoncée comme un procédé esthétisant qui débraye vers la fiction, et entretient une imprécision si poétique qu'elle tend même parfois à donner un sens au désastre.

Pour éclairer mon propos, je terminerai avec l'exemple du *Feu* de Barbusse. On ne pardonne toujours pas à Jean Norton Cru le jugement prétendument trop sévère qu'il a porté sur cet auteur³⁸. C'est encore une fois méconnaître les enjeux littéraires auxquels s'affronte Cru dans *Témoins* : ce qu'il reproche à Barbusse c'est non pas d'avoir « exagéré » les choses, mais d'avoir recyclé dans *Le Feu* les éléments qui furent de tout temps ceux de la littérature réaliste guerrière : narration omnisciente³⁹, style sublime, rythme enlevé, grandiloquence et truculence picturale qui contribuent à faire de la Grande Guerre, en dépit qu'en ait Barbusse, un cataclysme *littérairement orné*, ce qui est pure indécence aux yeux de Cru qui s'exclame : « les faits réels furent assez extraordinaires et assez nombreux pour ne demander aucun ornement, aucune addition » (1929 : 306), de ces additions cosmétiques qui agissent alors comme un sésame auprès de l'Académie Française, comme en témoigne le style des œuvres qu'elle a primées entre 1915 et 1929. *Témoins* travaille donc à périmer à *la fois* une vision de la guerre et une conception de la littérature comme art de l'ornement : le vrai, le juste, le bien la concerne aussi, estime Cru. Et l'on comprend

³⁷ « J'estime que Maupassant et, à un moindre degré, Zola ont une part de responsabilité dans les atrocités d'août 1914 » (... quinze ans avant Sartre, et avec d'autres cibles, mais dans les mêmes termes) : leurs descriptions, regorgeant de « détails horribles » inventés de toute pièce (comme ce turco, qui sert à son lieutenant « un excellent filet » de Prussien, dans *Tombouctou* de Maupassant) « étaient très lus en Allemagne ». Résultat : elles ont servi de modèle aux Allemands en 1914. « Les inventions saugrenues de deux grands romanciers français ont agi comme les mensonges qui retombent sur ceux qui les ont lancés ou sur leurs voisins innocents » (1929 : 49).

³⁸ « Il est à cause de ça difficile à suivre, pour ne pas dire terrifiant. » (Dulong 1998 : 88). Certains voient même dans cette critique adressée à un prix Goncourt la preuve ultime que Jean Norton Cru n'entendait rien à la littérature.

³⁹ Cf. la vision panoramique dès l'incipit et les multiples stratagèmes permettant au narrateur homodiégétique, censé patauger dans la boue des tranchées, de s'élever dans les airs et d'en montrer toujours le plus possible.

son isolement à une époque où la vie littéraire se résume à une grande course aux prix, arbitrée par des critiques tout acquis à la cause du flamboiement, mesurant la littérarité à la virtuosité, et confondant corollairement simplicité et littéralité plate – *Témoins* consistant donc aussi en une critique de la critique.

Bref, *Le Feu*, c'est encore trop beau pour être vrai. Ou, pour le dire autrement : à pousser le raffinement dans la mise en scène de l'apocalypse, Barbusse est tombé dans le piège du grandiose et du mauvais goût⁴⁰. Or la littérature faite avec de mauvais sentiments est de la mauvaise littérature démontre Jean Norton Cru, au sens non seulement *moral* – « je considère comme un sacrilège de faire avec notre sang et nos angoisses de la matière à littérature, “to put romance around the vilest of human inventions” » (lettre du 22 novembre 1917, Cru 1967 : 165) – mais aussi, et c'est tout l'objet de sa lecture critique que de le montrer, *esthétique*. Ainsi il ne faut pas voir l'entreprise critique de Cru comme procédant d'un moralisme étroit – il n'est pas un adepte de la censure (il la critique) : il s'agit bien plutôt pour lui d'éclairer le lectorat, c'est-à-dire de former son goût en éveillant son esprit critique (non de lui interdire de lire certains livres) en démontrant qu'après tout, les grands écrivains ne sont peut-être pas ceux qui parviennent à rendre séduisante « cette fameuse beauté du carnage » (lettre du 22 novembre 1917, Cru 1967 : 165). Quoi de plus facile et de moins original, de fait, que de battre des records de vente en mettant aux prises deux armées barbaresques s'affrontant frénétiquement tandis que « le sang rutilé splendidement sur les armures »⁴¹ ? Sans compter que dans ce genre de livres, le déluge pyrotechnique a en général un corollaire : l'auteur passe sous silence ce qui tortura le plus ardemment les poilus. Barbusse en effet s'attarde sur la descriptions des souffrances physiques, *au détriment des souffrances morales* qui furent pourtant les pires (il faut dire que c'est moins vendeur). Alors bien sûr, on rétorquera que le propos de Barbusse n'était pas de rendre compte le plus fidèlement possible des réalités de la vie du soldat, mais seulement de dénoncer les horreurs de la guerre. Mais du coup, dit Cru, *il a omis l'essentiel*, ne parvenant guère à rendre compte de la réalité de l'horreur d'une manière qui interpelle véritablement le lecteur plus qu'elle ne flatte ses goûts – « Etranges pacifistes qui oublient d'accuser la guerre de ce qu'elle a de plus barbare, de plus intolérable, de plus inhumain ! » (Cru 1929 : 148-149)⁴².

⁴⁰ Cf. l'étreinte par un prétendant éconduit du cadavre en putréfaction de la blonde Eudoxie. Cet érotisme morbide est l'un des secrets du succès du roman historique, et c'est ce que Cru déplore. 90 ans après *Le Feu*, *Les Bienveillantes*, prix Goncourt 2006, montre la fortune du procédé. Sur la question (notamment) de l'esthétique pornographique à laquelle a donné lieu l'extermination, voir le chapitre XII d'*Ulysse à Auschwitz* de François Rastier, « Après-culture et posthumanité » (2005 : 137-177).

⁴¹ Ce goût apparemment ne s'est pas perdu, si l'on en juge d'après l'article où Jean d'Ormesson qualifia poétiquement le génocide des Tutsi de « massacres atroces dans des paysages sublimes » (*Le Figaro*, 20 juillet 1994, p. 24) – le sang est à peine sec alors, ce qui rehausse sûrement les tons.

⁴² Christophe Prochasson, qui reproche à Jean Norton Cru d'anticiper « les mécanismes propres au négationnisme » (2001 : 166), ne s'est visiblement pas avisé que ce que Jean Norton Cru reprochait aux « mauvais témoins », c'est d'avoir *minimisé* certaines souffrances, et notamment d'avoir fait de la douleur morale du combattant un *détail*. Le « bon témoin » est au contraire celui qui a su trouver les mots pour dire

En mettant en valeur l'exigence éthique qui avait poussé quelques dizaines de poilus, passés inaperçus à l'époque, à tenter de dire l'horreur le plus justement possible, et en attirant l'attention de ses contemporains sur la qualité littéraire que recelait l'éloquence maigre de leur prose, promue antidote du kitsch, Jean Norton Cru invente un genre. Dans *Témoins*, véritable livre-épreuve, il rassemble des ouvrages ressortissant à cinq catégories génériques (journaux, souvenirs, réflexions, lettres, romans), et en les critiquant il en crée une sixième, le témoignage, genre critique, qui apparaît donc à l'occasion de la Première Guerre mondiale – une guerre longue impliquant une armée de civils (c'est-à-dire d'hommes qui ne vivent pas, comme l'armée de métier, de la guerre, mais se contentent d'en mourir), et à laquelle prirent part des millions de citoyens (c'est-à-dire d'hommes sans-grade et néanmoins instruits). Cependant les poilus n'ont pas laissé de « témoignages » au sens strict, ne serait-ce que parce que, comme le dit Cru lui-même, la plupart ont « témoigné sans le savoir » dans des écrits qu'ils ne destinaient pas *a priori* à la publication ; *Témoins*, où sont promus des récits testimoniaux fort similaires à ceux qu'écriront les survivants des camps, constitue toutefois une étape essentielle dans le processus qui fit sortir le témoignage du prétoire et le fit entrer en littérature.

Du témoignage (1930), second et ultime ouvrage de Jean Norton Cru, entérine par son titre la naissance du genre.

NB : cet article est à paraître sur papier en 2008 dans la revue *Studia Romanica Tartuensia*.

BIBLIOGRAPHIE

AMOSSY Ruth. 2005. « L'écriture littéraire dans le témoignage de guerre », *Esthétique du témoignage*, sous la direction de DORNIER Carole et DULONG Renaud, Actes du colloque tenu à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen du 18 mars au 21 mars 2004, p. 19-40.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette. 2000. *14-18, Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires.

BLOCH Marc. 1990. *L'étrange défaite. Témoignage écrit en 1940*, Gallimard, coll. Folio Histoire.
-----1999. *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Paris, éd. Allia.

CRU Jean Norton. 1929. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles (réed. Presses universitaires de Nancy, 1993).

l'horreur dans toute son étendue. La perspective de Cru est donc, sur ce point aussi, opposée à celle des négationnistes (sur cette « nouvelle affaire Norton Cru » cf. Rousseau 2003 : 255-271).

-----1930. *Du témoignage*, Paris, Gallimard, coll. « Les documents bleus. Notre Temps ».

-----1967. *Du témoignage*, suivi d'une biographie de Jean Norton Cru par Hélène Vogel, Jean-Jacques Pauvert éditeur, coll. Libertés.

DULONG Renaud. 1998. *Le Témoin oculaire*, Paris, éd. de l'EHESS, Recherches d'histoire et de sciences sociales.

-----2003. « L'émergence du témoignage historique lors de la Première Guerre Mondiale », *Formes discursives du témoignage*, sous la direction de François-Charles Gaudard et Modesta Suarez, coll. Champs du Signe, éd. Universitaire du Sud, p. 11-20.

KLÜGER Ruth. 1997. *Refus de témoigner. Une jeunesse*, (trad. par Jeanne Etoré de *Weiter Leben, eine Jugend*, 1992), préface d'Alain Finkielkraut, éd. V. Hamy.

LEVI Primo. 1988. Si c'est un homme, trad. par Martine Schruoffeneger de *Se questo è un uomo*, Paris, Presses pocket.

PEREC Georges. 1992. « Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle.

PROCHASSON Christophe. 2001. « “Les mots pour le dire” : Jean Norton Cru, du témoignage à l'histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 48/4, oct.-déc. 2001.

RASTIER François. 2005. *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Les Editions du Cerf, Paris.

ROUSSEAU. 2003. *Le procès des témoins de la Grande Guerre. « L'affaire Norton Cru »*, Seuil, Paris.

TREVISAN Carine. 2003. « Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage », *Témoignage et écriture de l'histoire*, Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, L'Harmattan, coll. Questions contemporaines, pp. 47-65.