

Les rôles des personnages féminins comme arguments contre l'usage de la force dans quelques récits de combat en France dans les années trente

Sylvain Rheault
Université de Regina

Picasso, lors d'une discussion : « [...] les femmes sont des machines à souffrir. »
(Malraux, *Miroir des limbes* 800)

Introduction

Qualifier de poudrière la situation politique des années trente, en Europe, pourrait passer pour un euphémisme. Dans un contexte politique tendu, alors que Mussolini et Hitler consolidaient leur emprise sur le pouvoir et qu'un conflit armé apparaissait inévitable, des gens de lettres comme Aragon, Bernanos, Brasillach, Céline, Drieu La Rochelle, Giono, Giraudoux, Malraux, Nizan, Saint-Exupéry, ont posé des gestes politiques concrets : ils ont écrit des articles dans les journaux, ils ont participé à des manifestations, ils sont devenus membres de partis politiques. Certains sont même allés au cœur des événements, au front, par exemple pendant la guerre d'Espagne, en tant que reporters ou combattants. Par leurs écrits, les littérateurs participaient aux grands échanges d'arguments sur la place publique. Ils étaient « engagés », selon le sens qu'Astier donne à ce terme, pour qui l'engagement se définit comme le fait de « combattre pour une idéologie [...] qui aiderait à modifier ou à détruire et remplacer l'ordre établi, et pour des valeurs qui permettraient enfin (peut-être?) de donner ou de redonner un plein sens à la vie » (27).

Dans la tourmente des événements des années trente, ont été publiés des récits de combat où les héros adoptent diverses stratégies face à l'usage de la force. Les textes de ce qui constitue le corpus du présent article ont été choisis parce que les auteurs ont participé à des combats.

Bernanos, Céline, Drieu la Rochelle, Giono, Giraudoux, Romains sont des vétérans de la Grande Guerre, tandis que Malraux et Saint-Exupéry ont vu le feu lors de la guerre d'Espagne. Il apparaissait pertinent, vu le sujet de l'article, de réunir des auteurs ayant de l'usage de la force une expérience directe. Les textes retenus sont essentiellement des récits de combat, où la menace de la force, ou sa potentialité, apparaît dans sa plénitude. Il faut remarquer dans ces oeuvres la relégation des personnages féminins à des rôles particuliers.

La question qui est posée ici consiste à déterminer quels rôles ont été réservés aux personnages féminins et quelles sont les visées argumentatives de ces rôles. La réflexion aura pour point de départ un commentaire de Simone Weil sur l'*Illiade* développant les implications pour les humains de l'usage de la force. Suivra une description des stratégies argumentatives qu'il est possible d'adopter pour contrer l'usage de la force avec une interprétation des rôles actanciels attribués aux personnages féminins découlant de ces stratégies.

L'usage de la force et les sexes

Dans ses réflexions sur les conflits de son époque, Simone Weil sonde les sources historiques à la recherche d'explications sur le pourquoi des guerres. Rappelons, à propos de la philosophe, que son œuvre, même si elle a été publiée à la fin des années quarante, a été écrite au plus fort des tourmentes politiques des années trente. Dans ce contexte, Weil, analysant le plus vieux poème épique d'Occident, propose que « le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l'*Illiade*, c'est la force. La force qui est maniée par les hommes, la force qui soumet les hommes, la force devant quoi la chair des hommes se rétracte » (11). Dans une optique rhétorique, l'usage de la force permet de régler un litige sans avoir à faire de sacrifice. La force départage immédiatement un perdant et un gagnant. Dans les années trente, les exemples d'usage de la force par les nations

ne manquent pas : la conquête de l'Éthiopie par l'Italie en 1935, l'envoi de troupes par Hitler et Mussolini en Espagne en 1936, l'Anschluss en 1938. Si les exactions commises au nom de l'idéologie fasciste abondent, il ne faut pas non plus passer sous silence celles qui furent motivées par des visées communistes révolutionnaires. Dans tous les cas, « Reared on war [First World War], extremist ideologues preferred violence to reason, action to rhetoric » (Mazower 22). Pour les penseurs promouvant ces idéologies absolues (Jünger, Marinetti, Drieu la Rochelle), dans un climat où le compromis ne semblait plus possible, la force brute apparaissait comme un moyen tenu en haute estime. Partout en Europe, afin de prendre le pouvoir, des formations politiques s'étaient dotées de milices pour effectuer des coups de main. Il s'agissait de véritables formations paramilitaires, avec uniformes et encadrement hiérarchique. D'autre part, les penseurs qui, comme Marx, Lénine et Trotsky, avaient réfléchi à ce que devait être une révolution populaire, affirmaient que la prise du pouvoir par le peuple ne pouvait se faire sans passer par la lutte armée. Ainsi, on lit chez Trotsky : « Le pathétique et la poésie de la Révolution résident dans le fait qu'une nouvelle classe révolutionnaire devient maîtresse de tous ces instruments de lutte et qu'au nom d'un nouvel idéal pour élever l'homme et créer un homme nouveau, elle mène le combat contre le vieux monde, tour à tour défaite et triomphante, jusqu'au moment décisif de la victoire » (89). Lorsque les arguments rhétoriques traditionnels ne suffisent plus, la pensée cède le pas à la force (Weil 21) et la lutte armée apparaît comme le seul moyen de régler le problème, c'est-à-dire de « poursuivre la politique par d'autres moyens » (52), comme dirait Clausewitz. L'usage du pouvoir de contrainte pour remporter le litige et soulager la tension, n'est pas sans conséquences importantes pour l'argumentation.

L'usage de la force l'emporte sur la raison et la justice. Bernanos parle d'ailleurs de l'emploi de la force comme de « l'indiscutable légitimité du plus fort » (98). S'il est vrai que la

justice aussi s'appuie sur la force, il faut que cette dernière soit mesurée. Or ce n'est pas le cas dans le discours de combat, où l'usage de la force n'apparaît soumis à aucun contrôle.

L'usage incontrôlé de la force détruit l'essence même de l'homme qui en est victime, puisque « la force, c'est ce qui fait de quiconque lui est soumis une chose. Quand elle s'exerce jusqu'au bout, elle fait de l'homme une chose au sens le plus littéral, car elle en fait un cadavre » (Weil 11). Il faut s'attendre à trouver dans les textes de combat un processus de déshumanisation de l'autre, qui permette de banaliser l'élimination de ce dernier.

L'usage de la force amène inévitablement à parler des armes parce qu'elles sont des instruments au service de la force et parce qu'en tant que symboles, elles exercent une fascination ensorcelante chez ceux qui convoitent ou craignent le pouvoir. Weil constate d'ailleurs, dans *Écrits historiques et politiques*, que les armes en viennent parfois à prendre toute la place : « De même la guerre, de nos jours, se définit par la subordination des combattants aux instruments de combat; et les armements, véritables héros des guerres modernes, sont, ainsi que les hommes voués à leur service, dirigés par ceux qui ne combattent pas » (233). Par un curieux équilibre des choses, à la chosification de l'ennemi correspond la personnification des armes. En effet, certaines armes portent des noms; il suffit de penser à l'Égide de Zeus, à Durandal, l'épée de Roland et à Excalibur, l'épée d'Arthur. Il en fut de même lors de la Grande Guerre pour désigner certaines armes, avec l'artillerie (le fameux « 75 »), la mitrailleuse (la Chauchat), le char (le Renault FT17), et l'avion (le Nieuport 17). Malraux se laissera envoûter par la puissance des avions de *L'Espoir*, dont il fera presque des personnages à part entière, qu'il s'agisse des avions de son escadrille ou des avions russes qui, à la fin, renversent le sort des armes en faveur des Républicains. On peut noter, au passage, que les avions de *L'Espoir* portent des noms : le *Jaurès*, le *Marat*, et le *Canard*. Malgré leur esthétique douteuse, les armes modernes, par leur

potentiel destructeur et leur symbolisme viril, plaisent aux hommes que la force fascine. On ne s'étonnera pas que, dans *Verdun*, Romans décrive le tir d'un puissant canon en usant de connotations sexuelles (262). Le symbolisme du phallus semble omniprésent : l'épée se présente tout en longueur, le fusil décharge par le bout. On peut faire les mêmes observations à propos du char et de l'avion.

L'allusion au phallus amène à parler d'une dernière caractéristique de l'usage de la force : le combat armé reste, à peu d'exceptions près, l'apanage exclusif du mâle. Ce fut le cas non seulement dans les années trente, mais aussi tout au long de l'histoire humaine. John Keegan, adoptant un point de vue anthropologique dans *A History of Warfare*, constate que le conflit armé se révèle être une affaire presque exclusivement d'hommes : « Women, however, do not fight. They rarely fight among themselves and they never, in any military sense, fight men. If warfare is as old as history and as universal as mankind, we must now enter the supremely important limitation that it is an entirely masculine activity » (76). Cette remarque du célèbre historien militaire pourrait expliquer pourquoi les personnages féminins occupent si peu de place dans les œuvres épiques ou dans les récits de guerre. Toutefois, leur effacement en tant que combattantes ou en tant que personnages ne signifie nullement que les femmes, au cours des siècles, soient restées indifférentes à la guerre, bien au contraire. Andrée Michel fait remonter le discours antibelliciste des femmes françaises au moins jusqu'à Christine de Pisan (11), mais ce sujet déborde le cadre du présent article.

Le rôle de combattante

L'argument « héroïque » par excellence contre l'usage de la force consiste à user soi-même de la force. En pratique, il s'agit de combattre jusqu'à changer le rapport de force en sa

faveur. À noter qu'il n'est pas possible de simplement niveler le rapport de force, il faut que l'un des partis en vienne à dominer l'autre. Le combat résulte inévitablement en une situation où il y a un gagnant et un perdant. Pour qui utilise la force, le danger est grand, on le constate, d'en devenir une victime potentielle : « Qui frappe de l'épée périra de l'épée » rappelle Bernanos dans *Les grands cimetières sous la lune* (109). « C'est ainsi que ceux à qui la force est prêtée par le sort périssent pour y trop compter », renchérit Simone Weil dans son analyse de *l'Illiade* (22). La philosophe présage bien le risque d'escalade : « Un usage modéré de la force, qui seul permettrait d'échapper à l'engrenage, demanderait une vertu plus qu'humaine, aussi rare qu'une constante dignité dans la faiblesse » (26). Combattre l'usage de la force par l'usage de la force a pour conséquence, rappelle Girard, d'alimenter le conflit jusqu'à ce que soit entièrement consumé l'un ou l'autre des partis belligérants (46). Quoi qu'il en soit, le héros d'un récit de combat doit être en mesure de contrôler l'usage de la force, et non pas de se laisser dépasser par elle. Pendant la guerre d'Espagne, alors que la vérité était tout autre selon l'historien Thomas Hugh (205-206), Malraux présente, dans *L'Espoir*, des troupes républicaines faisant preuve de clémence en préservant la vie des prisonniers, et des nationalistes exécutant les leurs.

Dans une oeuvre littéraire, on désigne comme combattant un personnage qui use de la force pour parvenir à ses fins. Aucun des auteurs étudiés ne laisse aux personnages féminins l'option de prendre les armes. Il peut être intéressant de rappeler que les femmes n'obtiendront le droit de vote en France qu'en 1945. Jusqu'à ce moment, en vertu du code Napoléon, les femmes seront encore considérées comme des mineures. Il n'est donc pas envisageable de leur laisser l'usage des armes puisqu'elles n'ont pas, aux yeux des écrivains mâles de l'époque, de dispositions naturelles pour ce faire. D'autant plus, comme on l'a vu plus tôt, qu'un fusil ou une épée symbolisent si puissamment et si exclusivement la virilité.

On pourrait objecter que l'amazone, ce personnage issu de la mythologie grecque, portait les armes et savait les manier. Les textes la présentent cependant comme une femme dénaturée; l'amazone devait se brûler un sein afin de pouvoir tirer à l'arc. L'usage de l'arme, symbole exclusivement masculin, ne pouvait se faire qu'en sacrifiant une part de féminité. Il en fut de même pour Jeanne d'Arc qui a dû sacrifier ses longs cheveux afin de ressembler à un homme. De plus, Jeanne d'Arc a toujours affirmé avoir été choisie par Dieu « le père ». Elle se bat en Son nom et c'est Lui que l'on respecte en Jeanne, non pas la femme qu'elle est. Pour Rallo et ses collègues, la femme combattante doit donc nier sa féminité (139). Par contre, si certaines femmes symbolisent la guerre, comme Marianne et Jeanne, Brosnan rappelle que c'est parce qu'elles personnifient la mère patrie encourageant ses enfants à combattre (44). L'hymne national français commence d'ailleurs par ces mots : « Allons enfants de la patrie... ».

Mais pour en revenir aux personnages féminins des années trente, le fait est qu'il était, rhétoriquement parlant, trop audacieux de donner une arme à un protagoniste de sexe féminin. Et si on lui en avait donné une, ç'aurait été une erreur, comme le rapporte Saint-Exupéry dans « À la recherche de la guerre », un article écrit alors qu'il couvrait la guerre d'Espagne et qu'on trouve dans *Un sens à la vie*. Apercevant quatre hommes et deux femmes qui défendent un village, il note : « Je remarque d'ailleurs que les deux femmes ne savent pas tenir un fusil » (97). On lit dans la même série de reportages sur l'Espagne qu'il trouve « raisonnable » qu'on n'admette pas les femmes au départ des hommes pour le front (94). Les femmes sont ensuite désignées comme des « mères » qui « accouchent » des hommes. Cette vision quelque peu réductrice laisse entrevoir la conception hétéronormative d'un monde où chacun a un rôle prédéterminé à jouer. Le raisonnement ressemble à ceci : les attributs traditionnels des personnages masculins se prêtent admirablement bien au combat et il ne vaut pas la peine de

remettre les choses en question en attribuant les mêmes caractéristiques aux personnages féminins. Dans l'esprit des auteurs du corpus, donner l'usage de la force aux personnages féminins, ce serait soit risquer de dénaturer ces dernières, comme les amazones, soit risquer un usage inefficace de la force, puisqu'elles n'ont pas les compétences nécessaires.

Afin de mettre les choses en perspective, il vaut la peine de faire un rapide survol de l'évolution du rôle de combattante depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. En réalité, même dans les nations les plus progressives, très peu de femmes ont embrassé la carrière des armes et les institutions militaires résistent hypocritement à leur présence, ce qu'entérine Creveland dans *Men, Women and War*. Dans la littérature, les personnages féminins faisant usage de la force restent rares. Cependant, on remarque l'émergence d'un nouveau type de personnage féminin dans la culture populaire, la superhéroïne, qu'on pourrait qualifier d'amazone féminine puisqu'elle combat et porte des armes sans rien sacrifier de sa féminité. On peut penser à Wonder Woman, à Barbarella (Jane Fonda), qui combat avec ses charmes, à Ellen L. Ripley (Sigourney Weaver), qui sait se servir des armes mieux que les hommes dans *Alien*, enfin à Xena (Lucy Lawless), qui combattait tout en étant enceinte.

Pour en revenir aux personnages féminins des années trente, s'il ne leur est pas donné l'option de prendre les armes, quels rôles leur reste-t-il?

Le rôle de pacifiste

Au point de vue argumentatif, en faisant la promotion de la paix et de l'amour, on oppose à la force son antithèse. En gros, l'idéologie pacifiste consiste à affirmer que le maintien de la paix à tout prix reste une option préférable au combat, peu importent les enjeux. Giono souscrit inconditionnellement à cette vision pacifiste et son engagement passionné dans cette voie, à

l'aube de la Seconde Guerre mondiale, le conduira en prison pour avoir incité les Français à refuser d'obtempérer aux ordres de mobilisation. Giono, dans *Le grand troupeau*, présente les personnages masculins et féminins comme des êtres débordants de vie. La vitalité hyperbolique de ces derniers contribue à créer un effet de contraste saisissant avec le phénomène de chosification décrit par Weil. À cette fin, le texte regorge de petits détails crus qui distinguent l'être vivant du cadavre : « Olivier rota un rot puissant » (159). Micheline Tison-Braun note que les paysans et les paysannes font naturellement figure de pacifistes (223) puisque leur occupation les amène à communier avec la nature. Puisque la guerre, qui détruit la vie, n'est pas une activité naturelle, les personnages dans *Le grand troupeau*, et plus particulièrement les paysans étant près de la nature qui crée la vie, se révèlent naturellement opposés à la guerre. Rhétoriquement parlant, Giono s'appuie sur le lieu de l'essence. Toujours de manière antinomique, comme l'usage de la force entraîne la destruction, la paix est envisagée comme un espace de création, d'où cette affirmation du papé, en conclusion du roman, en parlant d'un garçon qui vient de naître : « C'est là-dessus qu'on peut bâtir » (248). L'enfant, par essence, est une « créature », donc un produit de la paix, une continuation de la création. Pour rester près de la nature, pour favoriser la pro-création, le rôle attribué à un personnage féminin qui servira le mieux les visées pacifistes sera celui de sujet érotique.

Dans les années trente, lorsqu'on fait référence à la Grande Guerre, on s'en souvient comme d'un répertoire d'atrocités : des tranchées, de la boue, des rats et, surtout, une mort anonyme qui plane sur tout cela. Pour l'écrivain, il apparaît comme hors de question de faire un quelconque rapprochement entre ces horreurs et la femme comme sujet érotique (il faut cependant mentionner qu'Apollinaire a exploré des associations de ce genre, entre autres dans les poèmes qu'il a consacrés à Lou). En temps de guerre, l'homme consacre ses énergies à la

destruction de l'ennemi et cette mission doit l'accaparer tout entier. Le personnage féminin comme sujet érotique se voit immanquablement évacuée du texte de combat : il faut éviter de distraire le guerrier de sa tâche, mais aussi il importe de tenir à l'écart des activités de destruction un personnage voué à la « création ». Il s'agit encore une fois d'une vision hétéronormative du monde où les rôles sont prédéterminés. Dans les contes traditionnels, le héros qui revient victorieux de sa quête reçoit une femme en récompense (Propp). Cependant, dans le contexte des années trente, où les combats sont motivés avant tout par des idéologies, les récompenses potentielles s'inscrivent dans des projets de société plutôt que dans des quêtes individuelles. Ainsi, on ne trouve pas un seul personnage féminin ayant la parole dans *L'Espoir* de Malraux, roman où les héros incarnent d'abord des mouvements de société. Pour en revenir à Giono, sa stratégie argumentative contre l'usage de la force dans *Le grand troupeau* consiste d'abord à présenter le personnage féminin comme un sujet érotique, puis à lui accorder une importance égale à celle du personnage masculin. Le protagoniste de sexe féminin devient ainsi un obstacle à l'usage de la force. Giono alterne les épisodes du front, dépeint comme un monde sans femmes, et de l'arrière, dépouillé de ses hommes, ce qui met en évidence la facticité grossière imposée à l'ordre naturel, où l'on s'attendrait à trouver ensemble les hommes et les femmes. Dans les tranchées, les personnages masculins pensent aux épouses, auprès desquelles ils souhaitent retourner, et non pas à l'ennemi en face. Le désir érotique naturel mine la volonté de détruire.

Le rôle de martyr

Céline, dans *Voyage au bout de la nuit*, dépeint Bardamu comme un personnage profondément marqué par son expérience de la Grande Guerre. C'est que l'usage de la force fait nécessairement des victimes. Dans le récit épique traditionnel, on les voue pudiquement à

l'oubli. Dans l'imagerie populaire, les glorieux tableaux de soldats fonçant au pas de charge, comme on en trouve à la galerie des batailles du château de Versailles, ont fait place, après la Grande Guerre, à des photos en noir en blanc montrant aussi bien des canons et des soldats que des ruines et des cadavres. En effet, la photographie d'actualité, encore à ses débuts, fournissait au peuple avide de nouvelles des images toutes fraîches du front. À cause du danger de s'exposer en première ligne et des pellicules qui demandaient un certain temps d'exposition, les photographes en venaient plutôt à braquer leur objectif sur des scènes plus faciles à croquer, c'est-à-dire les morts et les paysages de destruction (Puisseux 80). En partie à cause de ces nouvelles images, la victime allait prendre de plus en plus de place dans les récits de combat.

L'homme qui combat tire gloire de ses actions, même si son camp a perdu. Andrée Michel constate cependant que la femme, une fois le conflit terminé, est souvent détruite dans ce qui fait son identité (26). Réfugiée, elle a perdu sa maison. Veuve, elle a perdu son mari. Mère éplorée, elle a perdu un enfant. Violée, elle a perdu sa dignité. Dans les textes de combat, on ne s'étonne pas des misères que le personnage féminin doit endurer. Selon la tradition chrétienne, n'est-ce pas une « grâce » héritée de la faute originelle et que Dieu lui accorde, puisqu'on trouve dans la Bible : « À la femme, Il [Yahvé] dit : je multiplierai les peines de tes grossesses, dans la peine tu enfanteras des fils. Ta convoitise te poussera vers ton mari, et lui dominera sur toi » (*Gen. 3:16*). S'inspirant de cet esprit, Claudel écrit, dans *L'Annonce faite à Marie* : « VIOLAINE — [...] Le mâle est prêtre, mais il n'est pas défendu à la femme d'être victime » (157). Dans le corpus des années trente, le lot des personnages féminins semble être de souffrir. Même Giono, qui semblait faire bande à part avec ses idées pacifistes, fait dire à Julia qui force Madeleine à boire une tisane au goût horrible dans *Le grand troupeau* : « Force-toi, tu es une femme » (210). Dans le contexte, il faut comprendre : « Force-toi, tu sais endurer la souffrance ».

Quelle est au juste la valeur argumentative du rôle de martyr? Le protagoniste de sexe féminin souffre, autant dans son corps (prisonnière, blessée, violée) que dans son âme (veuve de guerre ou mère éplorée) et témoigne ainsi des abus de la force commis par l'autre camp. Pour la propagande, le personnage féminin martyrisé devient la preuve tangible et irréfutable que l'ennemi ne sait pas faire montre de mesure et qu'il est à blâmer pour l'escalade dans l'usage de la force. Si aucun protagoniste de sexe féminin ne prend la parole dans *L'Espoir*, en revanche Malraux exploite les victimes féminines.

Aurait-on pu envisager le personnage féminin qui souffre comme une victime émissaire, selon la conception qu'en propose René Girard? Dans les textes que nous avons vus, les souffrances des protagonistes de sexe féminin ne servent pas à mettre un terme à la vengeance sociale, bien au contraire. Les souffrances, réinvesties dans l'escalade de la violence, servent plutôt à aviver le *thymos*, cette colère qui excite le guerrier à tuer. Ainsi, les personnages féminins jouant le rôle de martyres participent à la propagande belliqueuse.

Conclusion : Le silence des personnages féminins

Dans le contexte d'une Europe particulièrement tendue au point de vue politique, plongés malgré eux dans une période de profonde incertitude, sur la scène nationale autant qu'internationale, les écrivains du corpus circonscrit pour le présent article ont voulu proposer, par le biais de l'écriture, des idées pouvant contribuer à construire une société nouvelle et plus juste.

Les passions étant alors trop vives pour qu'il soit possible d'engager sérieusement un débat raisonné, les stratégies rhétoriques que les écrivains devaient utiliser s'appuyaient d'abord sur le pathos, l'idée étant de provoquer dans le public des émotions susceptibles de contrer un

usage incontrôlé et immodéré de la force.

Pour promouvoir efficacement leurs idées, il fallait que les écrivains recourent à des stéréotypes immédiatement accessibles au public. Plutôt que d'inventer de nouveaux rôles pour les personnages féminins, qui auraient sans doute mieux incarné les réalités nouvelles ainsi que les aspirations légitimes des femmes vivant à leurs côtés, les écrivains du corpus — tous des hommes — ont choisi de se rabattre sur les rôles masculins et féminins traditionnels.

L'imminence de la guerre représentait alors un danger pressant, et il paraissait plus urgent d'encadrer si possible l'usage de la force que de repenser le rôle traditionnel des femmes. La convention tacite des écrivains semble avoir été de s'accrocher à des certitudes, fussent-elles périmées, de manière à mieux faire face au grave conflit armé qui pointait à l'horizon.

Dans une perspective rhétorique globale, pour contrer l'usage de la force, les écrivains français engagés dans les grandes questions de leur époque avaient à leur disposition trois stratégies relevant du pathos : la force, la paix et la souffrance. On a vu comment se définissaient les visées argumentatives propres à ces stratégies, et comment étaient ensuite déterminés les rôles correspondants des personnages féminins. Qu'un écrivain choisisse de contrer l'usage de la force par l'usage de la force et le personnage féminin se voit refuser le rôle de combattante sous prétexte qu'on ne peut la laisser utiliser des armes, outils qui augmentent la force, certes, mais trop empreints de symbolisme masculin. Inspiratrice de l'amour et de la paix, le personnage féminin sera encore une fois mis à l'écart du récit de combat puisqu'elle nuit à l'usage de la force. Néanmoins, des écrivains comme Giono mettront en valeur l'érotisme des protagonistes de sexe féminin afin de soutenir leurs visées pacifistes. Enfin, les écrivains du corpus retenu n'hésitent pas à présenter le personnage féminin comme victime de la brutalité adverse. Cela sert bien le récit de combat en donnant au personnage masculin des raisons de combattre.

Les écrivains étudiés pour cet article se contentent d'encarcanner les personnages féminins dans des rôles qui servent leurs visées argumentatives. Aux personnages féminins n'est pas donné le rôle de sujet parlant. On n'entend pas ce qui pourrait constituer une perspective féminine sur la situation. Cette suppression aliénante de la parole chez les personnages féminins, créées par des auteurs masculins, frise la censure. Benoitte Groult, dans la préface du livre de Madeleine Gagnon, évoque le silence historique dans lequel on a relégué les femmes (10). Gagnon, à son tour, citant *Le livre des questions* d'Edmond Jabès, rappelle que « le silence n'est pas le mutisme » (24). En poursuivant cette ligne de pensée jusqu'au bout, on pourrait affirmer avec Marguerite Duras que « le silence, c'est les femmes » (104).

En faisant la synthèse des énoncés précédents, il en résulte l'idée que le silence des personnages féminins ne devrait pas être interprété comme un refus de parler. On l'a vu, la principale stratégie rhétorique employée par les écrivains du corpus consiste à présenter les personnages féminins comme des martyres afin de susciter le désir de vengeance des personnages masculins. Pour les écrivains mâles, le rôle de la martyre n'a pas de voix, il s'agit simplement de subir l'usage de la force.

Il resterait à découvrir la stratégie féminine sur les manières de contrer l'usage de la force. Selon les catégories qui ont été construites pour le présent article, il s'agirait encore de présenter le personnage féminin comme une victime de l'usage de la force, mais de lui donner la parole. C'est le projet de Madeleine Gagnon dans *Les femmes et la guerre*. Sans voix, le personnage de la martyre n'est qu'une excuse pour continuer le cycle de la violence. Seul un personnage de martyr ou de martyre prenant la parole a une chance de rompre le cycle de l'horreur. Mais c'est une démarche qui demande beaucoup de courage et, malheureusement, l'usage de la force s'accommode trop bien du silence.

Ouvrages cités

- Collectif. *La guerre et la paix dans les lettres françaises de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne*. Reims : Presses Universitaires de Reims, 1983.
- Astier, Pierre. *Écrivains français engagés : La génération littéraire de 1930*. Paris : Nouvelles Éditions DeBresse, 1978.
- Bernanos, Georges. *Les grands cimetières sous la lune*. 1938. Paris : Librairie Plon, 1969.
- Brosnan, Catherine Savage. *Visions of War in France*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1999.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. 1932. Paris : Gallimard, 1996.
- Clausewitz, Carl von. *De la guerre*. 1832. Paris : Éditions Gérard Lebovivi, 1989.
- Creveld, Martin van. *Men, Women and War*. London : Cassel, 2001.
- Drieu la Rochelle, Pierre. *Gilles*. 1939. Paris : Gallimard, 1969.
- Dupriez, Bernard. *Gradus*. 1977. Paris : UGÉ, 1980.
- Dupriez, Bernard, et Sylvain Rheault. *La clé des procédés littéraires*. 1998. Montréal : ETC, Décembre 2003, <<http://www.cafe.edu/cle>>.
- Duras, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris : POL, 1987.
- Gagnon, Madeleine. *Les femmes et la guerre*. Montréal : VLB Éditeur, 2000.
- Giono, Jean. *Le grand troupeau*. 1931. Paris : Gallimard, 1992.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
- Giraudoux, Jean. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. 1935. Paris : Larousse, 1994.
- Gonick, Cy. « Fascisme ». *L'Encyclopédie canadienne*. Janvier 2002, <www.thecanadianencyclopaedia.com>.

- Groupe μ . *Rhétorique générale*. 1970. Paris : Seuil, 1982.
- Halsall, Albert W. *L'art de convaincre*. Toronto : Paratexte, 1988.
- Hassner, Pierre. *La violence et la paix*. Paris : Le Seuil, 2000.
- Hoffmann, Joseph. *L'Humanisme de Malraux*. Paris : Klincksieck, 1963.
- Keegan, John. *A History of Warfare*. 1993. New York : Vintage Books, 1994.
- Malraux, André. *L'Espoir*. 1937. Paris : Gallimard, 1996.
- . *Le miroir des limbes*. Paris : Gallimard, 1976,
- Mazower, Mark. *Dark Continent*. 1998. New York : Knopf, 1999.
- Michel, Andrée et Floh. *Citoyennes militairement incorrectes*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Montreynaud, Florence. *Le XXe siècle des femmes*. Paris : Nathan, 1989.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. 1928. Paris : Le Seuil, 1970.
- Puiseux, Hélène. *Les figures de la guerre*. Paris : Gallimard, 1997.
- Rallo, Elizabeth, Patricia Legangneux, Emmanuelle Lambert, et Henri Suhamy. *La mise en scène de la guerre*. Neuilly : Atlande, 2000.
- Romains, Jules. *Prélude à Verdun*. 1938. Paris : Flammarion, 1945.
- . *Verdun*. Paris : Flammarion, 1938.
- Thomas, Hugh. *La guerre d'Espagne*. 1977. Paris : Robert Laffont, 1985.
- Thornberry, Robert S. *André Malraux et l'Espagne*. Genève : Librairie Droz, 1977.
- Tison-Braun, Micheline. *La crise de l'humanisme : Tome I*. 1958. Paris : Minard, 1986.
- Trotsky, Léon. *Littérature et révolution*. 1924. Paris : Julliard, 1964.
- Weil, Simone. *Écrits historiques et politiques*. Paris : Gallimard, 1960.
- . *La source grecque*. Paris : Gallimard, 1953.