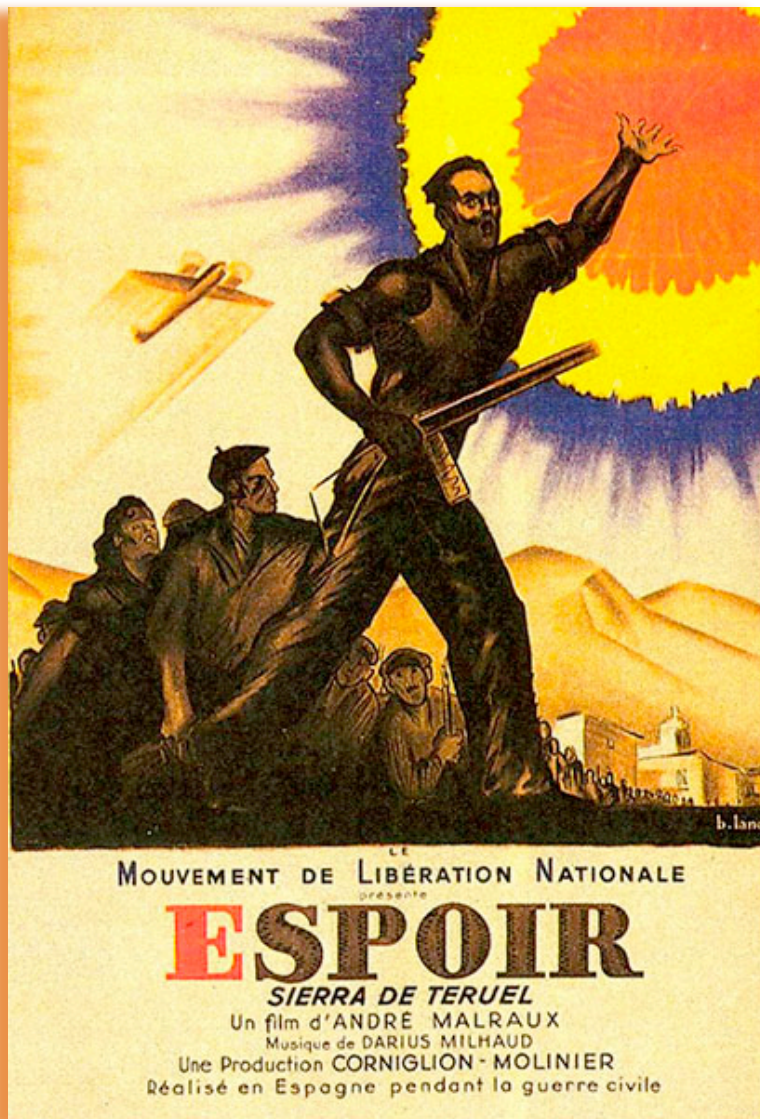


LE PALIMPSESTE DES BATAILLES

BENOÎT VIROLE



*« Nous n'étions pas dans la boue de l'automne,
nous n'étions nulle part mille ans ou deux milles ans plus
tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre les Atrides. »*

Claude Simon La route des Flandres.

UNE INTERPRÉTATION DE LA LITTÉRATURE SUR LA GUERRE

Nous proposons une interprétation de la littérature sur la guerre qui ne prétend pas à épuiser l'immensité du corpus littéraire dans un sens univoque, mais constitue, parmi d'autres lectures possibles, une trajectoire de sens. La guerre, est un défi à la pensée. Dans l'histoire des idées, la guerre a été considérée comme inhérente à l'homme, liée à la violence de l'altérité, à une pulsion de mort indestructible malgré le développement de la civilisation¹, exerçant une fonction malthusienne de régulation démographique, consécutive à une agressivité innée enracinée dans notre organisation biologique, générée par des rapports de classe, par la nécessité de l'ennemi pour la construction d'une identité collective. Les interprétations sont multiples et souvent spéculatives. Un pas décisif a été franchi avec Clausewitz. La politique est la continuation de la guerre – donc l'obtention de buts – par d'autres moyens. Le conflit des puissances existe dans une strate profonde continue qui s'actualise soit sous la forme de la guerre, soit sous la forme du politique. Elle n'est pas réduite à un déchaînement d'agressivité, mais est l'instanciation, dans la violence, du rapport politique entre les groupes humains afin d'obtenir des buts précis : domination, extension territoriale, captation économique, obtention d'une réserve stratégique...

Mais insérer les buts de la guerre dans le continuum de la politique n'épuise pas son sens et en constitue peut-être une rationalisation. Car la guerre échappe à la raison, y compris scientifique. La guerre est indéterminée et le hasard y joue un rôle majeur². Quelque que soit le niveau de préparation, de contrôle, d'analyse, de

¹ « Au prix de quelque spéculation, nous sommes parvenus à concevoir que cette pulsion travaille à l'intérieur de tout être vivant et a donc pour tendance de provoquer sa dégradation, de ramener la vie à l'état de matière non vivante. Elle mériterait en toute rigueur le nom de pulsion de mort, tandis que les pulsions érotiques représentent les aspirations à la vie. La pulsion de mort devient pulsion de destruction en étant retournée, avec l'aide d'organes particuliers, vers l'extérieur, sur les objets. L'être vivant préserve pour ainsi dire sa propre vie en détruisant une vie étrangère. » Freud S., *Pourquoi la guerre ?*, 1932, p. 77.

² « Il semblait toujours que le plus important fût accompli et que seul un obstacle insignifiant, dû au hasard, eût empêcher de mener les choses à bonne fin. Que signifiaient ces quelques centaines de mètres qui les séparaient de la Volga, ces usines à demi détruites, ces

maîtrise des chaînes de commandement, de rapport de forces, la dynamique des événements est imprévisible (« *le brouillard de la guerre* »)³. Les formes de guerre sont intemporelles. Il existe un *palimpseste des batailles*⁴. Une bataille en rappelle une autre. La géographie, c'est-à-dire les contraintes inhérentes à l'espace, impose des morphologies et des dynamiques qui sont indépendantes du temps, indépendantes de l'environnement technologique, indépendantes du génie du chef. Ces dynamiques sont comparables à des phénomènes physiques (cristallisation, fragmentation) et constituent des archétypes topologiques : la ligne (front), la percée, l'îlot, avec des dynamiques associées (la percée, la duplication, l'encerclement...). Mais la géographie n'explique pas tout. Ces dynamiques sont présentes quelque que soit l'espace substrat. Elles sont présentes par exemple dans un champ de bataille numérique en cyberguerre ou sur un théâtre d'affrontement idéologique. La guerre est aussi un processus psychique où se mêlent la volonté de vaincre, celle de survivre, le don de soi, l'agressivité, la lâcheté, la ruse, (etc.). Ce facteur moral⁵ est paradoxal. L'efficacité militaire exige la mise en suspens de la conscience individuelle. La guerre est un caméléon (Raymond Aron) et change constamment de formes. La guerre des

carcasses vides de maisons incendiées, comparées aux espaces grandioses conquis pendant l'offensive de cet été ? ... Ce n'étaient aussi que quelques kilomètres de désert qui séparaient Rommel de son oasis égyptienne. Il n'avait manqué que quelques heures et quelques kilomètres, en fin, à Dunkerque, pour que le triomphe fut complet et la France brisée. » Grossman V., *Vie et Destin*, p. 321.

³ Méconnue par la plupart des chercheurs en sciences humaines, la littérature technique (histoire militaire, stratégie, tactique, logistique...) est centrée sur la question de l'analyse des guerres en dehors de toute autre considération. Elle n'est pas dans une extra-territorialité du monde de la recherche universitaire dont les idées et les pratiques l'inspirent en partie, mais elle reste centrée sur son objet central : comprendre et agir efficacement dans la guerre, c'est-à-dire l'affrontement des puissances dans la dérégulation. Elle propose des concepts : friction, hasard, risque, incertitude, coût, manœuvre, feinte (...), qui sont de haute valeur non seulement pour une épistémologie générale de la connaissance mais pour leurs applications dans toutes sortes de domaines : économie de marché - autre combat mené entre les hommes - psychopathologie, rapports sociaux.

⁴ Le terme a été emprunté à Jean Roudaut. Les ouvrages de stratégies classent les formes d'engagement selon leur type (enveloppement par l'aile, enfoncement du centre, etc.) et les désignent par leur modèle historique (Cannes,...). On lit chez Marcel Proust, féru d'histoire militaire, une évocation sur ce qu'il nomme l'étymologie des batailles : « *Autrefois, cela l'intéressait, l'étymologie des batailles. Je te disais alors qu'on reverrait, même dans les conditions les plus différentes, les batailles typiques, par exemple, le grand essai d'enveloppement par l'aile, la Bataille d'Ulm. Hé bien ! si spéciales que soient ces guerres balkaniques, Loullé-Bourgas, c'est encore Ulm, l'enveloppement par l'aile.* » Proust M., *La recherche, Le temps retrouvé*, p. 705 et aussi « *Mais, comme pour certains tableaux où il ne suffit pas de regarder pourquoi le peintre lui a mis dans les mains un calice, ce qu'il symbolise par là, ces opérations militaires, en dehors même de leur but immédiat, sont habituellement dans l'esprit du général qui dirige la campagne, calquées sur des batailles plus anciennes qui sont, si tu veux, comme le passé, comme la bibliothèque, comme l'érudition, comme l'aristocratie des batailles nouvelles.* » Proust M., *La recherche, du côté de Guermantes*, p. III.

⁵ Aux moments critiques de la guerre, le facteur, ce x inconnu de l'équation de la victoire est toujours le facteur moral : « *Ce x est le moral des troupes, c'est-à-dire le plus ou moins grand désir de se battre et de s'exposer au danger que peuvent avoir tous les soldats qui composent une armée, et ceci, tout à fait indépendamment de la question de savoir s'ils se battent sous le commandement de génies ou de non-génies, sur trois lignes ou sur deux, avec des gourdins ou des fusils tirant trente coups à la minute. Les hommes qui ont le plus grand désir de se battre se mettront toujours d'eux-mêmes dans les conditions les plus favorables au combat.* » Tolstoï L., *La guerre et la paix*, p. 1351.

partisans oblige à reconsidérer le statut du soldat retrouvant son individualité dans des affrontements utilisant généralement les ressources de la topographie (embuscade, gué, défilés, collines...). La guerre est un processus catastrophique indéterminé (Thom), hasardeux, a-historique, créateur de zones de stabilité transitoire (front, éparpillement...) et de zones instables où le facteur critique est d'ordre moral. Elle est par essence un processus complexe au sens fort du terme, une dynamique multidimensionnelle échappant à l'entendement humain.

L'écriture littéraire est une modalité de réduction de cette complexité à un sens intelligible préalable au déploiement thématique propre à chaque auteur. Ceux-ci sont multiples et fort divers, entre ceux qui ont fait la guerre et ceux qui la fuient, ceux qui l'encensent et ceux qui l'abhorrent, ceux qui l'imaginent et ceux qui la décrivent, ceux qui s'en servent comme décor pour leurs intrigues et ceux qui la mettent au centre de leur écriture, ceux qui se placent en chroniqueurs, en correspondants, en historiens, en analystes, en dramaturges... Les thèmes déployés dans les récits sont nombreux : dénonciation de l'horreur, exaltation du sacrifice, extase du combat⁶, culte des héros, camaraderie, l'amour au front avec ses figures incontournables, l'infirmière secourable, la cantinière, l'épouse à l'arrière, fidèle ou infidèle, mais aussi la déraison, la trahison, l'indifférence des civils, la fascination de armes, les grandeurs et les servitudes du service (Vigny), la déshumanisation, la fraternité, le sadisme des chefs (Céline), l'honneur, le sacrifice, le souci de la préservation de la vie, l'amour de la patrie, la destruction de la nature, l'absurdité des conduites de guerre, l'excitation au combat, l'extase au feu (Jünger), la bêtise des chefs (Drieu La Rochelle), la dépersonnalisation du soldat dans le meurtre légal de l'ennemi, la culpabilité secrète, l'art de la guerre, la ruse (Flaubert)... La guerre, comme l'amour, est pour l'écrivain un thème sans fond. Il est vain d'espérer réduire l'immensité de la littérature de guerre à une typologie de thèmes où à un noyau générateur unique. Mais dès lors qu'un auteur

⁶ « ...l'amour du combat est la nourriture dont nous vivons. La poussière de la mêlée est l'air que respirent nos narines ! Nous ne vivons... nous ne souhaitons vivre que tant que nous sommes victorieux et renommés. » Walter Scott, *Ivanhoé*, p. 344.

cherche, au-delà d'un thème de surface, à rendre compte du sens de la guerre, il a amené à devoir résoudre cette aporie : comment rendre compte par l'écriture, textuelle, linéaire, forcément bornée, de la réalité complexe, multidimensionnelle de la guerre ?



La littérature sur la guerre propose des figures qui sont autant de mode de résolution de cette aporie. La première figure est celle du héros. Dans le réel, le conflit des puissances se réalise dans les combats se déroulant dans toutes les dimensions spatiales

et temporelles. Pour être intelligible par l'écriture, il doit être transformé en une délégation d'adversaires engagés dans des combats singuliers entre deux protagonistes, chacun devenant le représentant des puissances adverses. Il s'agit d'un collapse dimensionnel. La complexité multidimensionnelle des affrontements se réduit à un duel symbolique. Les héros de *l'Iliade*, engagés dans des corps à corps⁷, le roman de chevalerie de Walter Scott⁸, en sont des exemples types, mais il serait faux d'imaginer que l'héroïsation individuelle disparaît de la littérature à l'époque des guerres de masse. Dans Stalingrad assiégé, les tireurs d'élite s'opposent dans des combats singuliers et accèdent à la divination des héros de l'armée rouge (Vassili Grossman) ; les aviateurs, seuls sur leur machine, s'opposent dans les airs comme dans la plaine devant Troie⁹. La stratégie arabe toute entière est traversée par la figure du héros, cavalier solitaire, fedayin,

⁷ Cf. le catalogue des héros troyens et achéens dans *l'Iliade*. Homère décrit la guerre comme une collection de duels de héros.

⁸ Dans *Ivanhoé* de Walter Scott, l'attaque du château fait l'objet d'un récit à l'intérieur du récit. Ivanhoé est alité, prisonnier et on lui raconte l'assaut sous la forme d'une succession de duels.

⁹ Sur la dimension mythique de la guerre aérienne cf. W. Faulkner dans *Parabole*.

martyre¹⁰... Même au cœur des masses se jetant l'une contre l'autre, la délégation héroïque ne disparaît pas. La tranchée de combat se transmue en boyau d'attaque ne laissant passer qu'un seul homme, soumis alors au dilemme de la fuite ou du sacrifice (*La comédie de Charleroi*, Drieu La Rochelle). Elle peut se retrouver à l'échelle d'une unité plus large que l'individu, par exemple dans les récits de charge de cavalerie (Les cuirassiers à Waterloo, dans *Les Misérables* de Victor Hugo.). Mais il s'agit toujours d'une personnification où l'élément indéterminé de la guerre tend à être bousculé, renversé par la puissance d'un facteur psychologique (la volonté, le courage, la rage de vaincre..).



La seconde figure est celle de la masse devenant elle-même héros du roman de guerre devenu fresque, description gigantesque des affrontements et nécessitant la multiplicité des personnages, les allers et retours entre des points de vue locaux, circonstanciés, et des panorama de haute volée¹¹. Mais les nécessités du récit imposent toujours des condensations, des cristallisations sur des péripéties exemplaires. Les morphologies dynamiques de la guerre sont utilisées par l'écrivain des pivots narratifs, des métaphores car elles exemplifient l'ensemble de la guerre, et des métonymies car elles en constituent un détail. On assiste alors à une symbolisation de la complexité globale à une situation locale. La maison 6^{bis}, encerclée à Stalingrad, et où est retranchée une unité isolée de l'armée rouge, devient le symbole de la guerre toute entière. L'attaque de la tour dans *Quatre-vingt-treize*, avec ses multiples singularités, ses trous, ses passages secrets, ses souterrains ses brèches, condense toute la guerre des chouans. Le facteur moral devient idéologique. De l'héroïsation du défenseur de Roncevaux, bloqué dans son ravin, à celle des hoplites défendant le défilé des Thermopyles, à celle des soldats de l'armée rouge

¹⁰ Cf. Charnay J.P., *Principes de stratégie arabe*, L'Herne, 2003.

¹¹ Cf. de façon exemplaire, *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, qui contient des chapitres entiers de réflexion sur le sens de l'histoire, mais aussi *Vie et Destin* de Grossman... avec sa réflexion sur le mal.

bloqués dans la maison 6^{bis}, clef de la bataille de Stalingrad, un même mouvement celui de la sublimation de l'individu dans les valeurs collectives, une fusion du sujet dans la masse. *L'Espoir* de Malraux se lit comme une apologie de l'esprit des républicains espagnols, *Pour une juste cause* de Grossman comme une apologie de l'esprit de l'armée rouge. La victoire sur les Français est celle de l'âme russe dans *la Guerre et la Paix* de Tolstoï. La guerre est la concrétisation de l'affrontement des hommes pour leurs idées. La question posée par la guerre est ici celle de la disparition de l'individu dans l'exigence idéologique collective. La guerre est ici proche de la religion.

Plus rare est la troisième figure apparaissant dans la littérature à partir de *la Chartreuse de Parme* (Stendhal) et associée de façon remarquable à l'innovation littéraire du témoin hors réalité effective. Elle est celle de l'individu isolé face à la toute puissance de la destruction. Fabrice à Waterloo erre sur la champ de bataille, sans y prendre part. À l'abri d'une mère secourable, la cantinière, il observe les détails étranges de la guerre (des morphologies comme les petites champignons créés par les boulets de canon) et se familiarise avec la mort qui le regarde de son œil unique (scène du premier cadavre rencontré). La mise en scène de l'absurdité de la guerre, mais aussi le début de l'interrogation subjective sur la guerre, contraste avec les descriptions lyriques de la même bataille chez Hugo (la charge de cuirassiers) et le récit factuel chez Chateaubriand. L'individu échappe à la masse, dans la solitude du *no man's land*, l'aire sans hommes où justifie se reconstruit l'homme, (Cendras)¹², dans la fosse (Malraux), dans le balcon en forêt (Gracq)¹³, vit une expérience existentielle de transformation, dans une vacuole de

¹² « La peur. Ils me font rire ceux qui racontent n'avoir jamais eu peur au front. Et moi aussi je le croyais quand je patrouillais tout seul en avant de La Croix, alors que la peur me tenait et non pas seulement le cafard comme je le supposais. La peur m'avait intoxiqué car la peur est une drogue, je ne le sais qu'aujourd'hui... Il fallait être fou ou tout du moins cinglé pour aller rôdailler entre les lignes comme je le faisais... Quel drôle de noctambulisme. C'est très grave. Un signe de détraquement nerveux. Mais que j'étais bien ! La solitude était intégrale, et quelle paix entre les lignes ennemis par ces belles nuits d'été !... » Cendras B., *L'homme foudroyé*, p.189,

¹³ « À mesure que le temps passait, Grange sentait grandir en lui un sentiment de sécurité irréaliste, né bizarrement de ce pas de géant de la bataille qui les avait enjambés. L'air fraîchissait délicieusement ; le poudrolement de la lumière rasante sur la forêt était si riche, si insolite, qu'une envie brusque, irrésistible, lui venait de s'y baigner, de s'y retremper. 'Qui m'empêche ?' se dit-il avec un mouvement de jubilation encore inconnu, très trouble. 'Les ponts sont coupés. Je suis seul ici. Je fais ce que je veux. ' » Gracq J., *Un balcon en forêt*, p. 113.

paix insérée dans le déchaînement de la guerre. Objets insolites, détails devenus signifiants, observation de la nature (ou de ce qu'il en reste), réflexions esthétiques à la vision du feu des combats, abondent dans ces moments suspendus où l'homme, dans ce lieu singulier, généré par la dynamique de la guerre gagne une conscience nouvelle de son existence au milieu de l'indétermination de la guerre. Il ne s'agit pas d'un gain de liberté par le choix de l'action, comme Mathieu, le personnage de Sartre retardant par son tir une colonne allemande de quelques minutes, acte tactique inutile. La même scène est présente dans Hemingway à la fin de *Pour qui sonne le glas ?* mais cette fois le thème n'est pas celui d'une liberté existentielle par le choix de l'action, mais la soumission à l'éternel retour des choses, celles de la vie et celles de la mort. Il s'agit de la disjonction de l'homme du réel, par l'actualisation de la guerre ouvrant à la perception intime de son existence comme esprit et chair.

Les récits mettant en scène cette troisième figure magnifient les singularités physiques générées par la guerre au-delà de leur importance stratégique ou tactique réelle. S'agit-il d'un procédé ? Le dégagement de ces singularités topographiques serait des métaphores donnant un cadre symbolique au récit. L'entonnoir de trou d'obus symbolise la future tombe du soldat blessé, la fosse où chute le char est un sépulcre, le balcon en forêt symbolise l'élévation de l'âme avant le désastre, le boyau où s'engouffre le fantassin est l'ombilic le menant à la mort, etc. Ces métaphores sont certes présentes. Elles sont efficaces dans la genèse des connotations, des effets de sens, de la mise en scène du drame par projection sur le cadre externe d'une action des éléments de la dynamique interne. Cette interprétation technique est vraie mais trompeuse car elle laisse dans l'ombre ce qui fait la puissance signifiante de cette troisième figure : l'émergence d'une nouvelle conscience individuelle au lieu même où le chaos de la guerre crée une forme physique individuée. L'individu aliéné dans une existence sociale (le soldat, le partisan, le grade, la mission..) se retrouve

prisonnier, isolé, sur une singularité morphodynamique générée par la complexité de la guerre et vit alors une transformation interne, une renaissance¹⁴, une métamorphose, parfois une extase¹⁵.

La littérature propose, au-delà de son histoire, de la variété de ses thèmes et des auteurs, une réflexion originale sur la guerre. Elle doit décentrer l'homme pour penser la dynamique d'un phénomène échappant à l'échelle humaine puis réintroduire un homme transformé devenu conscient de sa solitude devant la puissance. C'est bien évidemment cette dernière figure, l'homme seul face à la destruction, qui est la plus forte, la plus singulière, de la littérature sur la guerre. Elle nous amène à percevoir l'homme, mû par l'instinct d'autoconservation, ou par la pulsion de vie au sens freudien, quitter les idéologies, s'accrocher aux saillances de la réalité physique, vivre une expérience esthétique¹⁶, en prenant conscience de l'immensité de la destruction déchaînée qui l'entoure et dont la finalité est de ramener toute forme à la boue¹⁷. Si nous doutions encore de la justesse de la conception freudienne de la pulsion de mort, la littérature sur la guerre nous fournit un implacable argument sur la réalité de la déliaison des pulsions de vie et de mort¹⁸. La guerre, créatrice de formes transitoires sur

¹⁴ « ... la nuit qui n'est plus le sépulcre de la fosse, la nuit vivante m'apparaît comme un don prodigieux, comme une immense germination. » Malraux André, *Les Noyers de l'Altenburg*, tome II, p. 763.

¹⁵ « Quand je parvenais à oublier la dévastation et la terreur que ces bombes et ces obus déchaînaient sur des villages à moitié endormis, le spectacle était incontestablement magnifique. Je n'avais aucun mal à le regarder, et c'était même une tentation à laquelle on pouvait difficilement résister ; j'étais complètement absorbé, envoûté, indifférent à ce que l'avenir immédiat nous apporterai(...) Oui, le principal attrait esthétique de la guerre réside dans le sentiment du sublime, auquel nous autres, enfants de la nature, que nous le désirions ou non, sommes conduits » Gray J.G., *Au combat*, p.76 et 77.

¹⁶ « C'est la guerre, ça, ce calme, ce repos, cette paix entre les lignes et cette canonnade continue et monotone qui descend du nord et que l'on n'entend plus tellement elle fait partie du paysage nocturne dont elle est comme la respiration, une force cosmique, depuis les mois et les mois qu'elle roule et déverse avec la régularité, le bercement de l'océan ? Cendrars B., *L'homme foudroyé*, p.189.

¹⁷ « Et au bout d'un moment il le reconnut : ce qui était non un anguleux amas de boue séchées mais (les pattes osseuses jointe et repliées en posture de prière, la carcasse à demi recouverte, absorbée par sa gangue d'argile – comme si déjà la terre avait commencé à la digérer – avec, sous la croûte dure et friable, son aspect, sa morphologie à la fois d'insecte et de crustacé) un cheval, ou plutôt ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les vertes prairies) et retournait maintenant, ou était déjà retourné à la terre originelle sans apparemment avoir eu besoin de passer par le stade intermédiaire de la putréfaction, c'est-à-dire par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée, comme si la marge de temps normalement nécessaire au passage d'un règne à l'autre avait été cette fois franchie d'un coup. » Simon CL., *La Route des Flandres*, 1960, La Pléiade, 2006, p.265. La mort dans la boue est la hantise des aviateurs : « Elle est propre ici au moins la mort ! Une mort de glace et de feu. De soleil, de ciel, de glace et de feu. Mais, là en bas, cette digestion par la glaise ! » Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, p.96.

¹⁸ « À quoi sert de vivre, si on ne sert pas de sa vie pour la choquer contre la mort, comme un briquet ? Guerre - ou révolution, c'est-à-dire guerre encore -, il n'y a pas à sortir de là. Si la mort n'est pas au cœur de la vie comme un dur noyau – la vie, quel fruit mou et bientôt blet ? » Drieu la Rochelle P., *La comédie de Charleroi*, p. 393.

lesquelles se retranche la vie, finit par réduire toute forme différenciée à la boue primitive, si de temps en temps, la politique, dernier sursaut de l'intelligence humaine, venait, parfois, y mettre un terme transitoire.

BIBLIOGRAPHIE

- Aron R., *Penser la guerre*, (deux volumes), Tel Gallimard, 1976, 2009.
- Bernand A., « Antiquité grecque, la grande barbarie », *Écrire la guerre*, Le Magazine littéraire, nouveaux regards, 2013.
- Bouthoul G., *Le phénomène guerre*, petite bibliothèque Payot, 1962.
- Céline F., *Voyage au bout de la nuit*, romans, tome I, La Pléiade, Gallimard, 1981.
- Cendrars B., *L'homme foudroyé*, Œuvres autobiographiques, La Pléiade, Gallimard, 2013.
- Charnay J.P., *Principes de stratégie arabe*, L'Herne, 2003.
- Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, Livre XIII à XXIV, Le livre de poche, 1998.
- Clausewitz C.V., *De la guerre*, les éditions de Minuit, 1955.
- Desportes V., *Décider dans l'incertitude*, Économica, 2007.
- Drieu La Rochelle P., *La comédie de Charleroi*, 1934, La Pléiade, Gallimard, 2012.
- Faulkner W., *Paraboles*, Œuvres Complètes, La Pléiade, Gallimard, 1977.
- Flaubert S., *Salammbô*, Œuvres I, La Pléiade, Gallimard, 1951.
- Freud S., *Pourquoi la guerre ?*, Lettre à Einstein, 1932, Œuvres complètes, XIX, Puf, 1995.
- Galula D., *Contre-insurrection*, Économica, 2006.
- Gracq J., *Œuvres complètes*, I et II, La Pléiade, Gallimard, 1995.
- Gray J.G., *Au combat, Réflexions sur les hommes à la guerre*, Préface de Hannah Arendt, 1959, Texto, 2013.
- Homère, *Iliade – Odyssée*, La Pléiade, Gallimard, 1955.
- Hemingway E., *L'adieu aux armes*, Œuvres romanesques, tome I, La Pléiade, 1966.
- Hemingway E., *Le soleil se lève aussi*, Œuvres romanesques, tome I, La Pléiade, 1966.
- Hemingway E., *Pour qui sonne le glas*, Œuvres romanesques, tome II, La Pléiade, 1966.
- Hugo V., *Les Misérables*, Livre de poche, 1998.
- Hugo V., *Quatrevingt-treize*, édition de Bernard Leuilliot, Le Livre de poche, 2001.
- Jünger E., *Journaux de guerre*, deux tomes, 1914-1918, 1939-1948, La Pléiade, Gallimard, 2008.

Karpov A., Phelizon, *Psychologie de la bataille*, Stratégies et doctrines, Économica, 2004.

Liddell Hart B.H., *Stratégie*, Tempus, 2007.

Malraux A., *L'espoir*, 1937, Œuvres complètes, La Pléiade, Gallimard, 1996.

Malraux A., *Les Noyers de l'Altenbourg*, 1948, Œuvres complètes, La Pléiade, Gallimard, 1996.

Petitot J., *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

Proust M., *À la recherche du temps perdu*, trois tomes, La Pléiade, Gallimard, 1954.

Roudaut J., « Proust épris d'histoire militaire », *Écrire la guerre*, Le Magazine Littéraire, Nouveaux regards, 2013.

Saint-Exupéry A. de., *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1994.

Sartre J.P., *La mort dans l'âme*, Œuvres romanesques, La Pléiade, Gallimard, 1982.

Scott W., *Ivanhoé et autres romans*, La Pléiade, Gallimard, 2007.

Simon CL., *La route des Flandres*, Œuvres, La Pléiade, Gallimard, 2006.

Shun Tzu, *The Art of the War*, Pocket classic.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Romans et nouvelles, La Pléiade, Gallimard, 1948.

Thom R., *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, 1966, Christian Bourgeois, 1980.

Thom R., *Stabilité structurelle et morphogenèse*, deuxième édition, Interéditions, Paris, 1977.

Tolstoï L., *La guerre et la paix*, La Pléiade, Gallimard, 1952.

Vigny A., *Servitude et grandeur militaires*, Folio.

Yakovleff M., *Tactique théorique*, Économica, 2006.

ICONOGRAPHIE

- Figure 1 : Affiche du film : *L'Espoir* (1939) d' André Malraux (Titre complet : « Espoir, Sierra de Teruel ») réalisé par Boris Peskine.
- Source : <http://forum.foreignmoviesddl.org/viewtopic.php?t=1344>
-
- Figure 2 : « *A l'intérieur d'un bombardier* » : image extraite du film *L'Espoir* d'André Malraux, avec Andrés Mejuto & Nicolás Rodríguez.
- Source : <http://films.blog.lemonde.fr/2015/06/22/espoir-andre-malraux/>
- Figure 3 : Extrait du livre *L'espoir* de Malraux (1^{ère} Ed. 1937). Source : Citations.co <http://www.citations.co/citation/3184/Lespoir+des+hommes+cest+leur+raison+de+vivre+et+mourir+>