

## À propos du *Feu* d'Henri Barbusse

### La brutalisation de la guerre entre 1914 et 1918 a-t-elle entraîné une brutalisation de l'écriture?

Christian Godin (Clermont-Ferrand)

**RÉSUMÉ :** « Brutalisation » est un néologisme proposé par l'historien George L. Mosse pour désigner la culture de guerre qui s'est maintenue après 1918, en temps de paix, dans les sociétés européennes. Ce mot est ici appliqué à la Première guerre mondiale, laquelle peut être appelée la première guerre totale. Cet article se propose d'examiner la question de savoir si, à la brutalisation de la guerre a correspondu, dans *Le Feu*, d'Henri Barbusse (1916), un livre qui se présente comme un document, une « brutalisation de l'écriture ». On verra que le parti pris naturaliste dans lequel s'inscrit ce roman non seulement n'interdit pas les excursions du côté de l'imaginaire et du fantastique, mais semble les appeler.

**MOTS CLÉS :** naturalisme; réalisme; Henri Barbusse; brutalisation; guerre

**SCHLAGWÖRTER:** Naturalismus; Realismus; Barbusse, Henri; Brutalisierung; Krieg; Erster Weltkrieg

« Brutalisation » est un néologisme proposé par l'historien américain d'origine allemande George L. Mosse<sup>1</sup> pour désigner un processus historique issu de l'esprit de guerre et par lequel les sociétés européennes après 1918 ont consenti à la violence extrême et au fascisme. La brutalisation désigne une culture de guerre qui perdure après l'armistice, une culture de guerre entretenue en temps de paix.

Dans cet article, nous appliquerons ce mot à la Première Guerre mondiale elle-même qui, par sa durée, son intensité, le nombre de ses victimes, par l'irruption de nouvelles armes mécaniques et chimiques particulièrement destructrices (des canons d'une grosseur inédite, les gaz de combat, les lance-flammes, les avions, et, pour finir, les tanks) peut à bon droit être appelée la

<sup>1</sup> Le terme ne figure pas dans le titre de l'ouvrage de George L. Mosse *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars* (Oxford: University Press, 1990). Il est en revanche présent dans le sous-titre de la traduction française *De la Grande Guerre aux totalitarismes. La brutalisation des sociétés* (Paris: Hachette Littérature, 1999).

première guerre totale.<sup>2</sup> La guerre totale signifie également la mobilisation de l'économie et de la société tout entières des pays pour la guerre (c'est en ce sens que Goebbels reprendra ce thème pour sa propagande après Stalingrad).

*Le Feu*, écrit entre 1914 et 1916, a été publié en 1916. Récompensé par le prix Goncourt, le livre rencontra un succès immédiat. Son auteur, Henri Barbusse (1873–1935), bien que connu en tant qu'écrivain pacifiste, s'était engagé en 1914, comme bien d'autres de sa génération. En 1923, il adhérera au parti communiste et se fera le chantre de la littérature prolétarienne.

*Le Feu*, qui est resté l'ouvrage le plus célèbre de son auteur, est sous-titré *Journal d'une escouade*. Il se présente donc non comme un roman, comme un récit de fiction, mais comme un document rédigé à partir d'un vécu personnel. C'est le réalisme de ce livre, un réalisme qui confine au naturalisme (nous reviendrons sur cette importante question) qui a touché directement les lecteurs, dont la plupart y ont retrouvé leur propre expérience. De fait, l'ouvrage de Barbusse évoque la vie d'une escouade en 1915. Tous les épisodes de l'existence des soldats de cette guerre y sont successivement décrits : la tranchée, les bombardements, les assauts, le repos à l'arrière, les permissions... Chacun des 24 chapitres qui composent cet ouvrage évoque un moment particulier de ce que les Allemands appellent la *Kriegserlebnis*, le vécu, l'expérience de guerre.

Nous nous proposons d'examiner la question de savoir si, à la brutalisation de la guerre a correspondu, dans le livre de Barbusse, une brutalisation de l'écriture. Dès lors, en effet, que le parti pris réaliste ou naturaliste en littérature considère celle-ci, pour reprendre une célèbre image de Stendhal, comme un miroir promené le long d'un chemin, il serait logique qu'un livre décrivant la réalité nue de la guerre, sans lyrisme ni épopée, imitât ou évoquât par son style et par son contenu les traits de violence de cette guerre. Le fait même qu'en français « brut » signifie « sans ornements » donne une force supplémentaire à cette exigence.

Maintenant, la question est de savoir ce que serait une brutalisation de l'écriture, de savoir si cette expression peut avoir un sens. L'écriture, en effet, comme élément du symbolique, est incommensurable au réel. Dès lors, une réalité « brutale » ne pourra jamais être rendue par des moyens empruntés à

---

<sup>2</sup> Voir John Horne, dir., *Vers la guerre totale. Le tournant de 1914–1915* (Paris : Tallandier, 2010). L'expression de guerre totale apparaît en France en 1917–1918. Le général Ludendorff, qui dirigea l'armée allemande entre 1916 et 1918, écrivit en 1935 un ouvrage traduit seulement deux ans plus tard en France et intitulé *La guerre totale* (Paris : Flammarion, 1937).

cette réalité même. Et s'il est vrai que l'érotisme littéraire a un pouvoir d'excitation, on n'attend pas du lecteur qu'il meure, avec un goût d'arsenic dans la bouche, au dernier chapitre de *Madame Bovary*.

Cela dit, il existe bien une violence symbolique qui, par ses effets, peut ne pas le céder à la violence physique : que l'on songe à la diffamation, à l'injure, à l'insulte etc. Le langage, qu'il soit écrit ou parlé, peut être brutal, et c'est bien ainsi qu'il est entendu.

Alors, pour reprendre la question, que serait une brutalisation de l'écriture? On pourrait donner cette réponse schématique : sur le plan lexical, ce serait une « sauvagerie » du vocabulaire (l'argot a cette fonction : « fric » est plus brutal qu'« argent »), sur le plan syntaxique, une dislocation de la grammaire. Une analogie avec un autre art, la peinture, illustre cette double dimension, formelle et matérielle. Le cubisme<sup>3</sup>, né dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale, a représenté, par rapport et par opposition à la douceur de l'impressionnisme, une évidente brutalisation plastique : *les Demoiselles d'Avignon* n'ont plus le visage que l'on attend des demoiselles, un masque barbare l'a remplacé, et les règles qui constituaient, depuis le Quattrocento, la grammaire de la peinture, ont volé en éclats. Si *Guernica*, peint trente ans après *Les Demoiselles d'Avignon*, est devenu le tableau emblématique de la guerre moderne dans ce qu'elle peut avoir de plus inhumain, c'est précisément parce que la dislocation des traits et des figures semble répondre à la mutilation des corps et à la destruction des villes. D'ailleurs, rétrospectivement, le cubisme sera interprété comme le signe avant-coureur, quasiment prophétique, d'une catastrophe historique, ces quatre années de guerre sans merci au cours desquelles l'Europe s'est suicidée.

Or, nous ne constatons aucune rupture semblable dans le livre de Barbusse, dont le style s'inscrit dans la continuité ou l'héritage de celui de Zola. La révolution littéraire qui, par sa radicalité, répond à la fois à la catastrophe historique de la guerre moderne et aux différentes révolutions plastiques et musicales, sera plutôt opérée par Dada (né en pleine guerre, justement), puis par le surréalisme, auquel Barbusse restera étranger, sinon hostile.

Cela dit, le parti pris naturaliste de Barbusse dans sa description du vécu de la guerre marque bien un changement de point de vue sur celle-ci, même s'il a été largement préparé par Stendhal, Tolstoï et par Zola lui-même. La

<sup>3</sup> On pourrait prendre également l'exemple du dodécaphonisme qui, en disloquant la gamme classique, ruine la mélodie. Mais la révolution musicale effectuée par Schönberg et ses amis de l'école de Vienne est non seulement postérieure au cubisme, mais postérieure à la Grande Guerre.

guerre divine, qui était celle des antiques épopées (de l'Iliade au Mahabharata), est devenue humaine, et en devenant humaine, elle s'est faite inhumaine. Signe de cette guerre déshumanisée : le soldat a remplacé le guerrier, et le courage change complètement de sens lorsqu'il ne disparaît pas.<sup>4</sup> Barbusse est le témoin de la mort de l'épique et du lyrique au combat :

– Oui, c'est ça, la guerre, répète-t-il d'une voix lointaine. C'est pa' aut' chose.

Il veut dire, et je comprends avec lui :

« Plus que les charges qui ressemblent à des revues, plus que les batailles visibles déployées comme des oriflammes, plus même que les corps à corps où l'on se démène en criant, cette guerre, c'est la fatigue épouvantable, surnaturelle, et l'eau jusqu'au ventre, et la boue et l'ordure et l'infâme saleté. C'est les faces moisies et les chairs en loques et les cadavres qui ne ressemblent même plus à des cadavres, surnageant sur la terre vorace. C'est cela, cette monotonie infinie de misères, interrompue par des drames aigus, c'est cela, et non pas la baïonnette qui étincelle comme de l'argent, ni le chant du coq du clairon au soleil ! »<sup>5</sup>

Dans les tranchées, le soldat soumis à des tortures continuelles attend ce qu'on appelait alors « la bonne blessure », celle qui atteint sans tuer, et ne mutile pas trop, celle qui permet cette libération : l'évacuation à l'arrière, la fin de l'enfer.

Dans *Le Feu*, comme pour signifier la désertion de l'esprit, les éléments imposent leur présence martyrisante. La bonne eau, celle qui désaltère, est remplacée par la mauvaise, la pluie qui transforme la terre en boue, laquelle pour le poilu devient une espèce de prison molle. Le feu, lui, est si massif et continu que l'image, empruntée à l'eau mortelle, du déluge, vient aussitôt (le « déluge de feu »). Les fleurs et les arbres ayant été détruits par les bombardements, les seules odeurs respirées sont celles des déjections des soldats vivant dans une infâme promiscuité, celles de la décomposition et de la pourriture des morts. Les oiseaux ayant fui dès le premier jour pour laisser les hommes à leur folie, les combattants n'entendent plus que des bruits qui apportent la mort :

Dans une odeur de soufre, de poudre noire, d'étoffes brûlées, de terre calcinée, qui rôde en nappes sur la campagne, toute la ménagerie donne, dé-

<sup>4</sup> Il faut bien du courage pour supporter, dans la boue et le froid des tranchées, les bombardements incessants du camp ennemi. Mais ce courage passif n'a plus rien à voir avec le courage actif d'Achille ou d'Hector.

<sup>5</sup> Henri Barbusse, *Le Feu*, chapitre XXIV, « L'Aube » (Paris : Flammarion, 1916), 357. Le chant du coq du clairon au soleil est une allusion polémique aux poèmes patriotiques et guerriers de Paul Déroulède.

chaînée. Meuglements, rugissements, grondements, farouches et étranges, miaulements de chat qui vous déchirent féroceement les oreilles et vous fouillent le ventre, ou bien le long hululement pénétrant qu'exhale la sirène d'un bateau en détresse sur la mer. Parfois même des espèces d'exclamation se croisent dans les airs, auxquelles des changements bizarres de ton communiquent comme un accent humain. La campagne, par places, se lève et retombe; elle figure devant nous, d'un bout de l'horizon à l'autre, une extraordinaire tempête de choses.<sup>6</sup>

La Nature, on le voit, a disparu en même temps que la Culture. Ne reste que la Technique au service de la pulsion de mort.

Mais si Barbusse décrit sans complaisance la guerre, son attitude vis-à-vis d'elle n'est pas sans ambiguïté. On a déjà noté que ce pacifiste s'est engagé volontairement. S'il décrit, comme on vient de le voir avec les deux extraits cités, les horreurs de cette guerre, il n'en souligne pas moins la prétendue nécessité. L'auteur du *Feu* n'avait, au moment où il a écrit son livre, pas l'esprit critique suffisamment aiguisé pour ne pas tomber dans le mythe justificatif de « la der des ders » : certes, les poilus souffrent le martyr, mais leur page sanglante finira par être définitivement tournée et, de ce fait, leurs tortures acquièrent un sens quasi sacrificiel :

Mais on a une vague notion de la grandeur de ces morts. Ils ont tout donné ; ils ont donné, petit à petit, toute leur force, puis, finalement, ils se sont donnés, en bloc. Ils ont dépassé la vie ; leur effort a quelque chose de surhumain et de parfait.<sup>7</sup>

Si les soldats de l'escouade subissent et voient des choses inhumaines, que Barbusse *semble* décrire de façon réaliste, ils n'en deviennent pas pour autant eux-mêmes inhumains, ils continuent de se porter de manière « civilisée ». Sur ce point, le lecteur d'aujourd'hui, qui a également vu un certain nombre de films, ne peut manquer d'avoir quelque soupçon : peut-on rester humain dans un contexte de barbarie généralisée ? Un soupçon qui se trouverait conforté par l'accueil rencontré par ce livre, lequel non seulement n'a été l'objet d'aucune censure, mais a été immédiatement récompensé, alors que la guerre faisait rage à Verdun, par ce qui représentait déjà le plus prestigieux des prix littéraires, le prix Goncourt.

À cette idéalisation de l'homme dans la guerre, qui transfigure sa réalité, et donc la trahit en quelque manière, répond tout un ensemble de traits qui contredisent le parti pris documentariste annoncé au départ. Mais sans

<sup>6</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XIX, « Bombardement », 230.

<sup>7</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XII, « Le Feu », 290.

doute est-ce la nature même du naturalisme que de tomber fatalement dans cette autocontradiction : de même que la peinture la plus « réaliste » tombe nécessairement dans l'illusion au nom de la vérité même (tel est le cas du trompe-l'œil), de même la description la plus « crue » de la « réalité » aboutit, par une sorte de torsion, à un irréel fantasmatique. Certes, on ne peut reprocher à un texte d'être « littéraire », mais on eût sans doute indigné Barbusse et ses premiers lecteurs à ranger *Le Feu* dans la « littérature » et à le cataloguer comme « roman ». Pourtant, on trouve, dans ce prétendu « journal » bien des invraisemblances. Par exemple, Barbusse fait dialoguer entre eux les poilus dans un argot commun, alors que dans les tranchées de 1914 le français n'était pas encore la langue unique comprise et parlée par tous, que les langues régionales, les dialectes et les patois dominaient. L'argot fait peuple, il donne l'impression que l'on a affaire à la réalité concrète, très loin de la « littérature », d'où la tentation à laquelle un écrivain peut céder, d'imaginer une réalité plus « vraie » que la réalité elle-même. Victor Hugo l'a fait avant Barbusse, Céline le fera après lui. Cette « face de pet »<sup>8</sup> et ce « vieux moule à caca », par lesquels un poilu apostrophe son voisin de tranchée sont probablement des inventions d'écrivain.

D'ailleurs, le terme de surréalisme, un néologisme que Guillaume Apollinaire forgea à propos du cubisme, justement, ne renvoie-t-il pas à un « plus que réel », comme à celui qu'un peintre peut nous offrir lorsqu'il nous montre, contre les règles d'une perspective forcément appauvrissante, un même objet, une chaise ou une guitare par exemple, à la fois de biais et de dessus ? La « face de pet » est proprement surréaliste, car un pet n'a pas de forme.

Normalement, si l'on peut dire, un écrivain réaliste devrait s'en tenir à ce que Victor Hugo appelait « les choses vues ». Mais il arrive, à plusieurs reprises dans *Le Feu*, que la *vision* remplace la vue. Alors la surréalité confine aussi sûrement à l'irréalité que le trompe-l'œil confine à l'illusion :

Plus loin, on a transporté un cadavre dans un état tel qu'on a dû, pour ne pas le perdre en chemin, l'entasser dans un grillage de fil de fer qu'on a fixé ensuite aux deux extrémités d'un pieu. Il a été ainsi porté en boule dans ce hamac métallique, et déposé là. On ne distingue ni le haut, ni le bas de ce corps ; dans le tas qu'il forme, seule se reconnaît la poche béante d'un pantalon. On voit un insecte qui en sort et y entre.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre II, « Dans la Terre », 47.

<sup>9</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XII, « Le Portique », 160.

Cela dit, la guerre des tranchées ayant été elle-même un cauchemar, il n'est pas impossible que ces visions de cauchemar correspondent à des choses observées :

Devant lui, assis aussi, les coudes sur les genoux, les poings au cou, un homme a tout le dessus du crâne enlevé comme un œuf à la coque... À côté d'eux, veilleur épouvantable, la moitié d'un homme est debout : un homme coupé, tranché en deux depuis le crâne jusqu'au bassin, est appuyé, droit, sur la paroi de terre. On ne sait pas où est l'autre moitié de cette sorte de piquet humain dont l'œil pend en haut, dont les entrailles bleuâtres tournent en spirale autour de la jambe.<sup>10</sup>

On trouve par ailleurs dans ce livre qu'il faut bien appeler un roman, une dimension symboliste qui contribue elle également à sa surréalité. Ainsi, au chapitre II, un soldat brandit une hache préhistorique mise au jour grâce au fouaillage de la terre par les obus, une image particulièrement riche de sens et qui n'est pas sans faire songer à la formidable et très fameuse ellipse de 2001, L'ODYSSÉE DE L'ESPACE, de Stanley Kubrick. L'histoire humaine forme une boucle où le civilisé rejoint le sauvage et où la technique la plus sophistiquée voisine avec la plus primitive.

Plus éloignées encore de la réalité empirique immédiate, sont des images et des scènes qui possèdent une véritable dimension fantastique. On pourrait faire la même remarque à propos de Zola : non seulement le naturalisme n'exclut pas certains débordements imaginaires, mais semble les appeler. Dans le roman de Barbusse, il y a un personnage très étrange de jeune fille. Eudoxie (un nom qui peut faire songer à la mythologie grecque) apparaît aux soldats, comme une sylphide, avec ses très longs cheveux parmi les arbres. Elle semble à la fois chercher et fuir l'amour.<sup>11</sup> Le lecteur se demande si elle n'est pas un peu simplette. Eudoxie disparaît, mais lorsque son amoureux la revoit, « Elle était pourrie ». <sup>12</sup> La description de cette victime de la guerre est l'un des passages les plus saisissants du roman :

« Voilà une poutrelle qui cède, et c'drôle de sac qui m'tombe et me pèse dessus. J'étais coincé et une odeur de macchabée qui m'entre dans la gorge... En haut de c'paquet, il y avait une tête et c'était les cheveux que j'avais vus qui pendaient.

<sup>10</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XX, « Le Feu », 294.

<sup>11</sup> Détail qui contribue au caractère irréaliste du *Feu* : le livre ne fait allusion ni à la masturbation ni à l'homosexualité. Le personnage d'Eudoxie représente la seule exception à l'univers asexué des soldats de Barbusse.

<sup>12</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XVII, « La Sape », 213.

« Tu comprends, on n'y voyait pas beaucoup clair. Mais j'ai r'connu les che-  
veux qu'y en a pas d'autres comme ça sur la terre, puis le reste de la figure,  
toute crevée et moisie, le cou en pâte, le tout mort depuis un mois, p't-être.  
C'était Eudoxie, j'te dis.

« Oui, c'était c'te femme que j'ai jamais su approcher avant, tu sais, – que  
j'y voyais d'loin, sans pouvoir jamais y toucher, comme des diamants. Elle cou-  
rait, tout partout, tu sais. Elle bagotait dans les lignes. Un jour, elle a dû r'ce-  
voir une balle, et rester là, morte et perdue, jusqu'au hasard de c'te sape.

« Tu sais la position. J'étais obligé de la soutenir d'un bras comme je pou-  
vais, et de travailler de l'autre. Elle essayait de m'tomber d'ssus de tout son  
poids. Mon vieux, elle voulait m'embrasser, je n'voulais pas, c'étaï' affreux.  
Elle avait l'air de m'dire : « Tu voulais m'embrasser, eh bien, viens, viens  
donc ! ». Elle avait sur le..., elle avait là, attaché, un reste de bouquet de fleurs,  
qu'était pourri aussi, et, à mon nez, c' bouquet fouettait comme le cadavre  
d'une petite bête.

« Il a fallu la prendre dans mes bras, et tous les deux, tourner doucement  
pour la faire tomber de l'autre côté. C'était si étroit, si pressé, qu'en tournant,  
à un moment, j'l'ai serrée contre ma poitrine sans le vouloir, de toute ma force,  
mon vieux, comme je l'aurais serrée autrefois, si elle avait voulu...

« J'ai été une demi-heure à me nettoyer de son toucher et de c't' odeur  
qu'elle me soufflait malgré moi et malgré elle. Ah ! Heureusement que j'suis  
esquinté comme une pauv' bête de somme ». <sup>13</sup>

Peut-on raisonnablement reprocher à un écrivain dont l'œuvre repose sur un  
parti pris réaliste de s'écarter de la réalité? Que peut signifier en littérature  
« s'écarter de la réalité »? Comment écrire *la guerre*? Si la guerre est une forme  
de barbarie comme destruction cruelle de l'humain, il y a quelque chose de  
fatalement irréprésentable dans la barbarie, dans la mesure même où celle-ci  
signifie l'anéantissement du symbolique. Au front, Fernand Léger a un appa-  
reil photo. Il voit des mains aux doigts coupés par les dents (un homme qui  
souffre l'intolérable se mange lui-même). Fernand Léger ne peut pas prendre  
la photo, et il ne peindra pas cela.

Il y a donc quelque chose d'auto-contradictoire dans le projet d'écrire ou  
de décrire la barbarie puisque l'écriture ou la description marque la transcen-  
dence du réel par le symbolique. Il existe néanmoins deux ruses littéraires  
qui permettent de contourner ou d'esquiver le réalisme, et en même temps  
d'atteindre certains noyaux de réel : la dérision (exemple : *Le Brave Soldat  
Chvéïk*, de Jaroslav Hašek), et le grotesque (exemple : *Voyage au bout de la  
nuit*, de Céline). Tels seront également les deux registres des peintres expres-

<sup>13</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XVII, « La Sape », 213–4.



sionnistes de la guerre comme Otto Dix ou Georg Grosz. La dérision et le grotesque sont deux moyens de faire sens en exhibant l'absurdité des scènes et des situations. Ils sont à la fois inverses et corollaires. Par la dérision, l'esprit se venge du réel en le rabaisant, par le grotesque, il le fait en l'exagérant. On reconnaîtra là les deux formes inverses du comique, l'ironie et l'humour.

En 1917, dans la préface à une édition spéciale de son roman, Henri Barbusse écrit : « Je vous empêcherai d'oublier de quel rayon de beauté morale et de parfait holocauste s'éclaira là-bas, en vous, la monstrueuse et dégoûtante horreur de la guerre »<sup>14</sup>.

Jamais Céline n'écrira cela. Et pourtant, Barbusse fait dire par ailleurs à l'un de ses personnages, deux pages avant la fin de son roman : « Des héros, des espèces de gens extraordinaires, des idoles? Allons donc! On a été des bourreaux »<sup>15</sup>. Et puis, quelques lignes plus loin : « Ce serait un crime de montrer les beaux côtés de la guerre [...], même s'il y en avait ! »<sup>16</sup>

Hegel définissait la tragédie comme la contradiction non résolue, ou seulement résolue par la mort. Le pacifiste engagé qu'était Barbusse a peut-être voulu annuler ses contradictions par son témoignage, mais, en écrivant *Le Feu*, il les a non seulement aggravées, mais il en a mis au jour des nouvelles.

<sup>14</sup> Barbusse, *Paroles d'un combattant : articles et discours 1917–1920* (Paris : Flammarion, 1920), 44.

<sup>15</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XXIV, « L'Aube », 376.

<sup>16</sup> Barbusse, *Le Feu*, chapitre XXIV, 376.

