

Édition avec dossier

# Barbusse

## Le Feu

(Journal d'une escouade)

Présentation  
par Denis Pernot

**PRÉPAS  
SCIENTIFIQUES  
2015**



**GF**

# Barbusse

## Le Feu

(Journal d'une escouade)



Pour les hommes du 231<sup>e</sup> régiment d'infanterie, les différences d'âge et de condition sociale n'importent plus. Tous sont venus s'enterrer dans les tranchées boueuses de Crouy, sous la pluie et le feu de la mitraille allemande. Leur seule certitude face aux armées ennemies : « I' faut t'nir. »

Barbusse fut l'un des leurs. Tiré de ses carnets de guerre, ce roman, prix Goncourt 1916, révéla à ceux de l'arrière le quotidien des poilus : leur courage, leur camaraderie, leur argot, mais aussi la saleté, l'attente et l'ennui. Cette guerre, l'état-major, le gouvernement et la presse patriotique la censurent. Il faudra un roman comme *Le Feu* pour en dire toute la barbarie mécanique, mais aussi l'espoir : celui d'en sortir vivant...

### Dossier

1. Propagandistes et bourreurs de crâne
2. Dire la « vérité » de la guerre
3. La réception du *Feu* (1916-1919)
4. Oublier, condamner, commémorer

Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie et glossaire par Denis Pernot

Texte intégral

Illustration :

Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

# Le Feu

(Journal d'une escouade)



BARBUSSE



# Le Feu

(Journal d'une escouade)



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

GLOSSAIRE

par Denis Pernot

GF Flammarion

Denis Pernot est professeur de littérature française à l'université Paris-13. Ses recherches portent sur la littérature française de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle dans ses rapports avec la politique, la société, la presse et l'enseignement. Membre du comité de rédaction de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, il est l'auteur de *Le Roman de socialisation (1889-1914)* (PUF, « Écriture », 1998) et de *La Jeunesse en discours (1880-1925). Discours social et création littéraire* (Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2007).

N° d'édition : L.01EHPN000618.N001  
Dépôt légal : mai 2014

© Flammarion, Paris, 2014.  
ISBN : 978-2-0813-0990-6

## Présentation

Chaque année, le mois de novembre, mois de la commémoration de la victoire de 1918, voit les tables des librairies se charger de dizaines d'ouvrages consacrés à la Grande Guerre. Beaucoup d'entre eux sont signés par des historiens dont les travaux se tournent depuis plusieurs années vers une histoire culturelle du conflit émancipée des cadres nationaux, cadre dans lequel ils s'intéressent notamment à la vie quotidienne des soldats, faite de moments d'ennui, de quêtes dérisoires de vin ou de tabac, de temps consacré à la lecture des journaux et à l'écriture de lettres<sup>1</sup>.

À côté de ces ouvrages figurent aussi, chaque automne en apportant son lot, des éditions de journaux et de correspondances, de témoignages laissés par des combattants. Le carnet et les lettres du front de Barbusse ont ainsi été publiés peu après sa disparition<sup>2</sup>. À côté d'eux se trouvent également des œuvres d'écrivains. Bien que l'intérêt suscité par les témoignages contribue à le faire oublier, la guerre de 1914-1918 est aussi un événement littéraire, dont le souvenir, frappé du sceau du deuil, s'inscrit dans de nombreux romans du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Elle

---

1. Voir, par exemple, Stéphane Audoin-Rouzeau, « *Le Feu* de Barbusse, un Goncourt pour la révolte », *1914-1918, la très grande guerre des lettres*, Le Monde Éditions, 1994, p. 137-143.

2. Voir Henri Barbusse, *Lettres de Henri Barbusse à sa femme (1914-1917)*, Flammarion, 1937. « Le Carnet de notes » de l'écrivain est également repris dans ce volume (*ibid.*, p. v-XIII).

3. Voir Dossier, *infra*, p. 482.

est en effet au cœur d'œuvres récentes comme *14* (2012) de Jean Echenoz, de romans que d'anciens combattants ont publiés une vingtaine d'années après l'armistice – comme *Petit-Louis* d'Eugène Dabit (1930), *Le Grand Troupeau* (1931) de Jean Giono ou *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline –, mais aussi de textes écrits sur le moment, qui peuvent être tenus pour des témoignages ou pour des fictions, à commencer par *Le Feu* (1916) de Barbusse.

Plus que d'autres, ce roman a fait date. L'intérêt qu'il éveille est aussitôt sanctionné par l'obtention du prix Goncourt (1916) et par un large succès de librairie, puisque 200 000 exemplaires en sont vendus entre 1916 et 1918<sup>1</sup> et que son tirage atteint les 350 000 en 1934, à la veille de la mort de Barbusse. Comme le montrent ces données chiffrées, *Le Feu*, connu de tous, est un livre par rapport auquel tous les romans ultérieurs de la Grande Guerre ont eu à se situer<sup>2</sup>. Il a été, à l'heure du conflit, cet ouvrage par la lecture duquel de jeunes combattants, à l'image du Petit-Louis de Dabit qui le lit avant de rejoindre le front, ont pu appréhender les expériences qui les attendaient :

J'ai un compagnon, un livre : *Le Feu* d'Henri Barbusse. Une œuvre tragique et désespérante. Je la pénètre lentement, à peine si je lis dix pages chaque soir. Impossible de lire davantage. Le sens de certaines phrases m'échappe. Il y a des tirades que j'entends mal, des termes techniques auxquels je me bute. Et bientôt l'émotion m'empoigne, ma mémoire se brouille ; je m'arrête<sup>3</sup>.

1. Voir Jacques Meyer, « *Le Feu* d'Henri Barbusse », *Europe*, n° 477, 1969, p. 47-48.

2. Plusieurs des romans de la guerre sont régulièrement analysés dans le cadre d'études qui les rapprochent du *Feu*. Pour un travail de cet ordre, voir, par exemple, Czesław Grzesiak, « La condition humaine des poilus dans *Le Feu* d'Henri Barbusse, *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès et *Vie des martyrs* de Georges Duhamel », *La Condition humaine dans la littérature française et francophone*, dir. Krystina Modrzejevska, Opolski (Pologne), Opole, 2011, p. 35-43.

3. Eugène Dabit, *Petit-Louis*, Gallimard, 1930 ; rééd. « L'Imaginaire », 1988, p. 112.



Afin de comprendre pourquoi ce roman a retenu aussi durablement l'attention, il importe de le situer au sein du vaste contexte des écritures de la guerre, de comprendre les choix qui le caractérisent et de s'interroger sur la vision de la guerre que construisent les nombreux discours, placés dans la bouche de poilus, qu'il fait entendre.

## LA GUERRE DES LETTRES

La Première Guerre mondiale a été abondamment et plus écrite que toutes les guerres qui l'ont précédée. Dès la fin du conflit, les premiers bibliographes<sup>1</sup> de la guerre recensent plusieurs milliers d'écrits, des articles de presse qui évoquent le déroulement des événements aux romans qui les scénarisent de manière à la fixer dans les mémoires.

Plusieurs phénomènes permettent de comprendre cette extraordinaire prolixité. Celle-ci tient tout d'abord au développement du système scolaire français à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui entraîne une hausse significative du taux d'alphabétisation de la population masculine. À ce titre, les poilus – vocable par lequel seront très vite désignés les combattants<sup>2</sup> – sont pour la plupart, à leur manière, fils de Jules Ferry et de l'école républicaine. Ce sont en outre des hommes dont la moyenne d'âge est élevée : 50 % d'entre eux ont entre 29 et 47 ans à l'heure de la mobilisation, Barbusse ayant 41 ans en 1914. Pour beaucoup, ils sont issus de milieux où la culture de l'écrit, du

---

1. Voir, par exemple, Jean Vic, *La Littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications en langue française*, Payot (vol. 1-2) et Les Presses françaises (vol. 3-5), 1918-1923. Aux yeux de Jean Vic, *Le Feu* « n'est pas un roman » (*ibid.*, vol. 3, p. 1099).

2. Ce terme, que certains (Barrès, Henry Bordeaux...) trouvent vulgaire, est usuel dès le mois d'août 1914 et se généralise à partir de l'été 1915. Son emploi est officialisé par l'organisation les 21 octobre et 1<sup>er</sup> novembre 1915 d'une « journée du Poilu ». Voir *infra*, note 1, p. 78.

livre ou du journal, est désormais solidement implantée. Ainsi, le personnage du caporal Bertrand, d'origine ouvrière, à qui Barbusse prête des propos essentiels, fait état d'une culture littéraire et classique, dont les fondements sont scolaires, quand il évoque les noms de Plutarque et de Corneille<sup>1</sup>, tandis que Volpatte, moins doté culturellement que lui, est lecteur de littérature populaire et, comme ses compagnons d'escouade, de journaux<sup>2</sup>.

L'abondance des écrits de guerre ou consacrés à la guerre peut s'expliquer aussi par l'ampleur de la mobilisation, par la durée du conflit et par les conditions du combat dans lequel les armées en présence ont été engagées. Après une guerre de mouvement (août-octobre 1914), marquée par l'invasion du territoire national par les forces allemandes, dont l'avancée menace Paris aux premiers jours de septembre, les lignes de front se stabilisent au lendemain de la bataille de la Marne (6 septembre-12 septembre) et de la «course à la mer» (20 septembre-20 octobre), batailles qui permettent de les repousser. Elles resteront par la suite stables, à quelques kilomètres et quelques moments près, jusqu'à l'issue du conflit. À une guerre de mouvement succède ainsi une guerre de position, contexte dans lequel Barbusse situe le cadre temporel de son roman. *Le Feu* s'ouvre en effet au cinq-centième jour<sup>3</sup> de la bataille et, publié un an plus tard, en ignore l'issue, ce que signale l'indication temporelle qui le conclut : «*Décembre 1915*<sup>4</sup>». Phénomène souvent relevé : au cours d'une telle guerre, l'ennui menace les troupes. Les attaques et les mouvements ne sont pas quotidiens dans l'univers de tranchées qui se font face, et les moments de cantonnement sont des moments d'inactivité. Aussi le poilu doit-il tuer le temps

---

1. Voir *infra* p. 340.

2. Voir *infra*, p. 92 et 143.

3. Voir *infra*, p. 55.

4. Voir *infra*, note 2, p. 440.

et n'a-t-il guère pour le faire, outre les cartes et l'alcool, d'autres moyens à sa disposition que ceux de la lecture et de l'écriture :

Ces 18 mois passés ici ont été très durs [...]. Je le sens [...] par mes lettres qui sont de plus en plus longues [...]. C'est formidable ce que j'aurai écrit pendant cette guerre. Heureusement que j'avais cette diversion. J'y serais crevé sans cela <sup>1</sup>.

Le témoignage de Fernand Léger, si forte qu'en soit la formulation, n'a rien d'exceptionnel. De nombreuses éditions de correspondances le montrent : le poilu est épistolier. Les historiens estiment en effet qu'en moyenne chaque combattant aura rédigé une lettre par jour, soit environ mille lettres sur la durée du conflit <sup>2</sup>. Leur bonne circulation, essentielle au maintien du moral des troupes, est tout à la fois favorisée et contrôlée par les autorités militaires, cependant que les journaux, dès les premiers jours du conflit, ouvrent des rubriques où ils signalent les plus remarquables d'entre elles <sup>3</sup>...

Épistolier, le poilu est également diariste, homme de carnets de notes ou de journaux intimes. Cette pratique, scolairement encouragée, est fréquente, et beaucoup de carnets et de journaux tenus par des poilus, quelles que soient leurs origines sociales, ont pu être transcrits et publiés. Au nombre de ceux qui ont écrit lettres, carnets ou journaux durant la guerre figurent, au côté de combattants pour qui cette pratique est nouvelle, des intellectuels à qui elle est familière <sup>4</sup>. Bien que l'incorporation de ces derniers ait été contestée à partir du moment où

---

1. Fernand Léger, *Une correspondance de guerre à Louis Poughon (1914-1918)*, Éditions du Centre Georges-Pompidou, « Les Cahiers du Musée national d'art moderne », 1990, p. 58.

2. Voir Carine Trévisan, « Lettres de poilus », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2003, p. 331-341, et Évelyne Desbois, « Paroles de soldats, entre images et écrits », *Mots*, n° 24, 1990, p. 44.

3. Voir Dossier, *infra*, p. 462-465.

4. Voir Benjamin Gilles, *Lectures de poilus. Livres et journaux dans les tranchées*, Autrement, « L'Atelier d'Histoire », 2013.

il est apparu qu'ils payaient un lourd tribut de sang à l'effort national et que leur disparition entraînait un appauvrissement des forces nécessaires à la reconstruction matérielle et morale du pays, ils n'ont bénéficié, à l'heure de la mobilisation, ni d'exemptions ni d'affectations de faveur.

Bon nombre de figures déjà importantes de la vie littéraire ont ainsi été jetées dans la mêlée, quand d'autres, plus âgées, à l'instar de Barbusse, ont choisi de s'engager : Alain, Alain-Fournier, Apollinaire, Cendrars, Péguy<sup>1</sup>, Louis Pergaud, Jacques Rivière... Plusieurs d'entre eux ont trouvé la mort dès les premiers combats, dont Péguy, tombé à Villeroy, le 5 septembre 1914, ou Ernest Psichari, le petit-fils d'Ernest Renan, militaire de carrière et romancier reconnu, mort à Rossignol le 22 août 1914, jour le plus meurtrier de la guerre<sup>2</sup>. À leurs noms viendront bientôt s'ajouter ceux de Louis Pergaud, d'Alain-Fournier, d'Émile Clermont... Rien ne signale mieux le tribut payé par les hommes de lettres à l'effort de guerre que les anthologies qui sont alors publiées, comme celle de Carlos Larronde (*Anthologie des écrivains français morts pour la patrie*, 1916), préfacée par Barrès, ou la collective *Anthologie des écrivains morts à la guerre (1914-1918)*, dont les cinq volumes ont été publiés de 1924 à 1927, et la liste de près de sept cents noms que la Société des gens de lettres fait graver au Panthéon à l'issue du conflit.

## CENSURE, PROPAGANDE, BOURRAGE DE CRÂNE

Qu'il devienne homme d'épée ou que son âge le lui interdise, l'homme de lettres n'en abandonne pas pour

---

1. Sur Péguy et la place qui va être faite à son œuvre dans les discours de guerre, voir Dossier, *infra*, p. 457.

2. Jean-Michel Steg, *Le Jour le plus meurtrier de l'Histoire de France. 22 août 1914*, Fayard, 2013.

autant la plume. À ceux qui rédigent lettres, carnets, poèmes, articles de journaux, essais ou romans dans les moments d'ennui ou de relâche de la bataille viennent en effet s'adjoindre tous ceux qui, sans combattre, mettent leur plume au service de l'effort de guerre. Ils font le plus souvent œuvre de journalistes et donnent, parfois à un rythme soutenu, des nouvelles du front. Les plus prestigieux vétérans du monde des lettres s'engagent ainsi, plus ou moins longuement, dans des entreprises journalistiques à vocation patriotique ou cocardière : Paul Bourget, Maurice Barrès, Anatole France et Pierre Loti sont de ce nombre. Faute de disposer d'informations fiables ou, s'ils en disposent, faute de pouvoir les livrer au public à cause de la censure qui les en empêche, les gens de lettres se trouvent en situation de dire une guerre qu'ils ne peuvent se représenter, sinon sur la base d'un imaginaire culturel, solidement véhiculé par l'institution scolaire, valorisant l'héroïsme et le sacrifice. Nombreuses sont alors sous leurs plumes les références à l'univers médiéval des épopées, notamment à *La Chanson de Roland*, ainsi qu'à des figures héroïques nationales, Bayard et Jeanne d'Arc faisant l'objet d'un véritable culte.

Conscientes de la portée qui peut être celle de leur voix dans un temps où la lecture du journal est devenue une pratique quotidienne, les autorités militaires, qui ne s'entourent pas encore de correspondants de presse, organisent dès les premières semaines du conflit des visites sur le front, auxquelles des écrivains sont invités : Barrès se rend ainsi à plusieurs reprises sur la ligne de front en Alsace, en Lorraine, puis dans l'Artois et dans la Somme<sup>1</sup>. De même, Loti est mandaté pour donner une série de reportages consacrée aux batailles de la Somme. Reste que les autorités militaires choisissent ce qu'elles veulent bien montrer de la bataille et de ses secteurs, et que la plupart des petits journalistes, comme l'ensemble de la population, en sont réduits à lire les

---

1. Voir Dossier, *infra*, p. 445.

communiqués, comptes rendus quotidiens de la situation sur le front qui, étroitement contrôlés, demeurent souvent laconiques et toujours imprécis. Le journal ayant horreur du vide et la population étant avide d'informations, ils se voient contraints de dire une guerre qu'ils ne font pas et ne voient pas, d'en rendre compte avec les moyens qui sont d'ordinaire les leurs. Ceux de la rhétorique, de l'éloge et de l'amplification lorsqu'il s'agit de célébrer le « sacrifice » d'un combattant tombé au champ d'honneur ; ceux de la littérature d'imagination la plus facile quand ils évoquent la bataille, littérature qui donne lieu à des récits où les cadavres allemands s'amoncellent tandis que brillent de sang les baïonnettes victorieuses des Français.

Ainsi se développent des entreprises de propagande et de bourrage de crâne : rumeurs, fausses nouvelles et bobards se répandent à l'envi. Ils suscitent la lassitude des lecteurs de l'arrière, la colère des combattants et une perte de confiance généralisée dans les vertus communicationnelles du langage. Dans ce contexte, la dénonciation du bourrage de crâne et des bobards devient l'un des thèmes les plus travaillés des écritures de la guerre : Roland Dorgelès évoque cette question à travers le personnage de Sulphart dans les derniers chapitres des *Croix de bois*<sup>1</sup>, Léon Werth y consacre plusieurs moments de *Clavel soldat* (1919)<sup>2</sup>, tandis que Barbusse joue, dans un chapitre du *Feu*, à parodier des titres d'articles de presse bourreurs de crânes, qu'il invente mais juge vraisemblables<sup>3</sup>.

## MENSONGES ET ÉPOPÉE

---

Envisagée sur ces fondements, la guerre de 1914-1918 engage un processus capital de décrédibilisation de l'écri-

---

1. Voir Dossier, *infra*, p. 465.

2. Sur Léon Werth et *Clavel soldat*, voir Dossier, *infra*, p. 462.

3. Voir *infra*, p. 91-92.

vain et de délégitimation de la littérature. Élie Faure note ainsi dans *La Sainte Face* (1917), ouvrage qui rassemble ses notes de guerre, que « les littérateurs se mentent à eux-mêmes ou mentent sur la guerre soit pour l'exalter, soit pour la flétrir », qu'« aucun n'a la loyauté ou le courage de se placer en plein centre du drame et de rechercher passionnément le sens qu'il peut bien avoir, car les littérateurs plus que les autres hommes ont horreur de la vérité »<sup>1</sup>. Ce faisant, il projette de mesurer – projet qu'il ne tient qu'en partie – les répercussions de la guerre sur le monde d'idées qui était le sien en 1914, de réfléchir aux bouleversements que le conflit entraîne, plutôt que d'en raconter le déroulement ou d'en décrire des scènes en une suite de choses vues – tâche à laquelle s'adonnaient, à l'en croire, les « littérateurs », terme péjoratif qu'il emploie pour désigner les écrivains.

Ancien combattant et lecteur critique d'une grande part de la littérature de guerre, Jean-Norton Cru<sup>2</sup> fait un constat semblable, en 1929, lorsqu'il met au jour que nombre de romans de guerre, à commencer par *Le Feu*, contreviennent à la vérité des faits non seulement par la présence de notations ou d'affirmations qui peuvent aisément être infirmées, mais également par un travail excessif de dramatisation des épisodes qu'ils relatent. Il reproche ainsi à Barbusse d'avoir exclu de son récit tous les combattants du front qui, dans la vie civile, exerçaient une profession libérale ou intellectuelle, oubliant que le

---

1. Élie Faure, *La Sainte Face* [1917], Bartillat, 2005, p. 190.

2. Fils d'un pasteur ardéchois et d'une mère anglaise, Jean-Norton Cru (1879-1949) enseigne aux États-Unis au moment de l'entrée en guerre. Il regagne la France et combat d'octobre 1914 à février 1917. Il consacre par la suite un ouvrage à la littérature de guerre, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (1929), dans le cadre duquel il élabore des critères permettant de différencier les écrits relevant du bourrage de crâne de ceux, seuls dignes d'intérêt à ses yeux, qui donnent une vision fidèle du conflit.

narrateur précise : « parmi ceux qui m'entourent <sup>1</sup> ». À ses yeux, il est également impossible qu'un soldat ait pu profiter de l'aide de soldats ennemis pour franchir la ligne de front et se rendre à Lens, ville alors tenue par les Allemands, comme le fait Poterloo pour y rencontrer son épouse <sup>2</sup>. Jean-Norton Cru lit ainsi près de trois cents écrits de guerre, qu'il analyse dans le détail, mais s'en prend surtout à l'influence modélisatrice de toute une culture littéraire, celle qui a été transmise dans les classes des écoles et des lycées de la République :

L'agent déformateur principal, dans l'esprit du témoin de guerre, est la *tradition* : la guerre selon l'histoire, les romans et les journaux, la guerre apprise dès l'enfance, à l'école primaire, la guerre des discours officiels et des proclamations patriotiques <sup>3</sup>.

Aussi en vient-il à penser que le roman ne peut témoigner, dire la guerre dans sa nudité et sa cruauté, que s'il est écrit par des auteurs irrespectueux de la « tradition », c'est-à-dire par des débutants ou des écrivains qui, ne cherchant pas le succès, l'abordent « sans se demander si Dame Littérature voudra de ce thème tel qu'il est, tout brut et sans fard, si le public saura s'intéresser à un récit dépourvu du mélodrame attendu, dépourvu des incidents traditionnels <sup>4</sup> ». Si différentes que soient leurs intentions et les perspectives dans lesquelles ils s'expriment, Élie Faure et Jean-Norton Cru placent ainsi, résolument, la littérature de guerre sous le signe du mensonge. Comme pour eux, elle est aux yeux de Céline fabrique de menteurs et productrice de mensonges :

---

1. Jean-Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Les Étincelles, 1929 ; rééd. Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 558 (déjà cité dans cette dernière édition). Pour le passage en question, voir *infra*, p. 69.

2. *Ibid.*, p. 559. Pour le passage, voir *infra*, p. 227-229.

3. Jean-Norton Cru, *Du témoignage*, Gallimard, « Les Documents bleus. Notre temps », 1930 ; rééd. Allia, 1990, p. 110.

4. *Ibid.*, p. 89.



On mentait avec rage au-delà de l'imaginaire, bien au-delà du ridicule et de l'absurde, dans les journaux, sur les affiches, à pied, à cheval, en voiture<sup>1</sup>.

Dans les pages qu'il consacre au conflit, l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* fait ainsi mentir tous ses personnages, ceux qui se vantent d'avoir été braves, à l'image du lieutenant de Sainte-Engence qui affirme avoir à lui seul « sabré deux » Allemands, aussi bien que les lâches, à l'exemple de Léon Robinson qui, après avoir déserté, cherche le moyen d'être fait prisonnier<sup>2</sup>. À sa manière, truculente et provocante, le roman de Céline prend les aspects d'une vaste entreprise de dénonciation des mensonges engendrés par le conflit, entreprise similaire à celle, scientifique, que mena Jean-Norton Cru quelques années auparavant. Précisant quelle tradition littéraire fait obstacle aux écritures de la guerre, Jean-Norton Cru s'en prend à l'épopée dès les pages d'ouverture de *Témoins*. Il y indique qu'elle célèbre et valorise le combat dans des cadres que les formes modernes de la guerre excèdent et rendent caducs. Aussi en tient-il les conventions pour un réservoir de mensonges à l'usage des littérateurs.

De fait, la Première Guerre mondiale est, à bien des égards, une guerre nouvelle, qui a surpris tant par sa longueur et par son ampleur (multiplication des nations engagées et des fronts ouverts) que par sa technicité (artillerie lourde, armes chimiques) et son déroulement (guerre de position, échec des tentatives d'offensives de part et d'autre du front). Par plusieurs de ces données, elle résiste aux cadres que pourrait lui imposer la tradition épique : aux combats singuliers, élément traditionnel des représentations guerrières, ont été substitués des duels d'artillerie, des tirs de barrage, des marmitages, etc. ; aux armes de touche du combattant valeureux a été

---

1. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Denoël, 1932 ; rééd. Gallimard, « Folio », 2008, p. 31 et 54.

2. Sur *Voyage au bout de la nuit*, voir Dossier, *infra*, p. 487.

adjoind tout un arsenal d'armes nouvelles (obus, grenades, shrapnels, etc.) ; le bouclier, destiné à parer les coups de l'adversaire, a disparu au profit de la cervelière et du casque destinés à se protéger des tirs de l'ennemi ; au culte stratégique de l'offensive et de la charge, ancré dans la culture de guerre de l'état-major, la réalité sanglante et meurtrière des combats a peu à peu conduit à préférer une gestion plus défensive des opérations...

Dans ce contexte, la chasse au mensonge des littérateurs à laquelle se livre Jean-Norton Cru passe d'abord par un repérage de leurs emprunts aux récits guerriers d'autrefois, emprunts qui les éloignent des pratiques de combat désormais prédominantes. Ainsi, lorsqu'il identifie les « légendes » qu'il reproche à Barbusse et à d'autres de reproduire, l'auteur de *Témoins* s'arrête surtout à des éléments d'ordre thématique (« la lutte », « la charge », « le choc », « les attaques en rangs serrés », la « baïonnette »<sup>1</sup>...) et indique qu'ils « appartiennent au folklore [...] des guerres passées » et que ceux qui se les approprient sont des « narrateurs infidèles<sup>2</sup> ».

D'autres caractéristiques, plus formelles, interdisent *a fortiori* d'appréhender la guerre moderne sur des fondements repris à la tradition épique. Pour se développer, l'épopée s'appuie en effet sur des héros, le plus souvent dépourvus de toute profondeur psychologique, dont la valeur tient exclusivement à leur allant combatif, à leur courage, à leur force, voire à leur brutalité. Compte tenu des conditions dans lesquelles elle se déroule, la guerre moderne ne laisse que peu de place à l'expression de telles qualités, qui ne peuvent se retrouver que dans le cadre, exceptionnel, de combats au corps à corps et à la baïonnette, combats célébrés par les chantres cocardiers de la guerre<sup>3</sup>. Significativement, un seul des domaines de la guerre a donné lieu à l'invention de héros conçus sur

---

1. Jean-Norton Cru, *Témoins...*, *op. cit.*, p. 27-37.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. Voir Dossier, *infra*, p. 443 sq.

le modèle de l'épopée, celui de l'aviation, le combat aérien de l'époque pouvant aisément être représenté dans la filiation de scènes de combats singuliers. Les exploits de Georges Guynemer (1894-1917) et de Manfred von Richthofen (1892-1918), le fameux « baron rouge », sont en effet abondamment ressassés, de même ceux d'Oreste Salomone (1879-1918) ou de Victor Chapman (1890-1916). Fantassins ou artilleurs ne bénéficieront jamais d'une pareille auréole de gloire parce qu'ils ne peuvent être isolés de leurs compagnons d'armes et qu'ils ne peuvent être nommés, ce que symbolisera, le 11 novembre 1920, l'ensevelissement de la dépouille d'un soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe, à Paris. Comme l'indique le choix qui est alors retenu par les autorités, contre toutes les exigences de la tradition épique, le héros de la Grande Guerre n'a pas de nom :

Ce qu'on a trouvé de mieux, au lendemain de la Première Guerre mondiale, c'est d'honorer le [...] héros anonyme<sup>1</sup>.

Un héros dont on ne saurait écrire la biographie, un héros dont les hauts faits ne sauraient être racontés, un héros à qui la parole ne peut être confiée. Dès lors, beaucoup de ceux qui ont voulu écrire la guerre de 1914-1918 ont été contraints de révéler des héros inconnus, qu'ils aient donné, à l'image de Henry Bordeaux dans *La Jeunesse nouvelle* (1917), des vies héroïques de combattants obscurs ou qu'ils aient fait le choix du roman et inventé des personnages héroïques.

## LE POILU : UN ANTIHÉROS ÉPIQUE

Le héros épique n'est pas que le support d'un discours de célébration et de mobilisation, un type dont la mémoire doit être conservée parce qu'il incarne des

---

1. Georges Hyvernaud, *Lettre anonyme* [posth.], Le Dilettante, 2002, p. 14. Sur Georges Hyvernaud, voir Dossier, *infra*, p. 489.

valeurs qui doivent être défendues, il est également l'élément autour duquel un récit d'actions s'organise, un actant autour duquel se construit la continuité d'une intrigue et la lisibilité d'une suite d'événements. Au nombre des qualités qui lui sont traditionnellement prêtées figurent donc la clairvoyance et la capacité d'analyse, qualités qui sont celles du chef d'armée qu'il est le plus souvent et qui se traduisent, à de rares exceptions près, par des aptitudes stratégiques – célèbre est, à cet égard, la ruse d'Ulysse afin de s'introduire dans la place de Troie.

À son image, le héros guerrier doit être en mesure d'apprécier les forces en présence, de peser les chances de victoire ou les risques de défaite d'un engagement, de connaître, d'interpréter et de comprendre l'ensemble des événements qui se produisent dans l'espace d'une bataille. L'expérience de la Grande Guerre, par son déroulement, invalide cette conception du héros guerrier : l'étendue du front, sur plusieurs centaines de kilomètres, de Belfort à Dunkerque, l'éclatement de son terrain en divers secteurs et en autant de batailles (Argonne, Artois, Somme...), sa dispersion entre de multiples lignes de tranchées, des labyrinthes de boyaux<sup>1</sup> et des postes d'observation mal reliés à un commandement situé à l'arrière rendent impossible toute vision globale du théâtre des opérations et toute interprétation générale de leur cours. De ce point de vue, le poilu est pareil à Fabrice del Dongo qui, au seuil de *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal, assiste à la bataille de Waterloo sans la voir ni rien comprendre de son déroulement :

Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisines : il n'y comprenait rien<sup>2</sup>.

1. Voir *infra*, note 1, p. 432.

2. Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], LGF, « Le Livre de Poche. Classique », 2000, p. 78.

Dans cette situation, il est conduit à se demander à bon droit si le spectacle qu'il a sous les yeux est bien celui d'« une véritable bataille » et, par la suite, si « ce qu'il avait vu était [...] une bataille »<sup>1</sup>. Reste que la bataille de Waterloo, comme le montrent les pages que Victor Hugo lui consacre dans *Les Misérables* (1862) et dans un poème (« L'Expiation ») de *Châtiments* (1853), peut encore être dite sur le modèle de la tradition épique.

À la vision autrefois surplombante du héros guerrier se substitue, à l'heure de la Grande Guerre, le travail d'observation des ballons, les « saucisses », que le narrateur de Barbusse mentionne<sup>2</sup>, et des aviateurs qui, d'un coup d'œil, peuvent apercevoir le tracé des lignes dans un secteur donné et évaluer les forces en présence, celui qui apparaît dans *Le Feu* étant, manière de renforcer une confusion déjà généralisée, incapable de voir :

D'en haut, du ciel, on ne voit pas grand-chose, vous savez<sup>3</sup>.

Cette situation conduit à une paradoxale scission entre deux éléments que la tradition épique associe d'ordinaire au héros : sa valeur combative et ses capacités de stratège. Si, dans la guerre moderne, l'homme de troupe est, pour une part, dépossédé des occasions de manifester son courage, il y est également privé des facultés d'analyse qui permettent au héros épique d'organiser le cours de la bataille. Les héros ne sont plus des chefs et les chefs ne sont plus des héros parce qu'ils sont tenus à l'arrière de la ligne de front. Qu'aucun officier ne figure dans le roman de Barbusse est à cet égard révélateur. L'armée de conscription<sup>4</sup> fait en outre passer une nette frontière, sur

1. *Ibid.*, p. 80 et 117.

2. Voir *infra*, p. 215 et 287.

3. Voir *infra*, p. 367.

4. Dans les années qui suivent la défaite de 1870, le pouvoir républicain fait voter plusieurs lois qui, progressivement, rendent le service militaire universel. En 1913, sa durée est portée de deux ans à trois ans. Barbusse, qui a fait un service d'un an (1893-1894), ne prend pas position dans les débats, particulièrement nourris, que suscite la « loi des trois ans ». La guerre de 1914-1918 est la première à avoir été faite par

laquelle Céline insiste dans *Voyage au bout de la nuit*, entre un monde de chefs, d'officiers et d'officiers supérieurs, souvent issus des classes élevées de la population (aristocrates, bourgeois), et un monde de combattants, d'origines plus modestes (ouvriers, artisans, paysans), de sorte que la valeur combattante se trouve dissociée de la valeur sociale, que l'héroïsme n'est plus le fait de rois, de suzerains ou de princes, mais d'êtres anonymes et sans grade, de ces figures de la vie sociale qui ont longtemps été exclues des sphères de la représentation et qui n'y ont été introduites que par la voie, peu valorisante, du comique<sup>1</sup>. S'il ne confronte guère ses personnages au monde des officiers que par le biais du récit que Volpatte rapporte des mois que, blessé, il a passés à l'arrière<sup>2</sup>, ce qui lui interdit de leur prêter une forte conscience de classe, Barbusse leur donne des aspects comiques, notamment par les propos qu'il leur fait prononcer et par quelques-unes des situations où il les place.

Le combattant de la Grande Guerre ne saurait être représenté que sous les aspects, qui n'ont rien d'héroïques, d'un actant passif qui reçoit des ordres et n'en donne pas, qui les exécute sans les comprendre, sans chercher à les comprendre ou sans pouvoir les comprendre, sous les aspects d'un rustre ou d'un vilain qui se heurte à des barrières de feu, à des tonnerres de détonations, à des pluies de métal. Aussi meurt-il souvent en pantin désarticulé, son cadavre pouvant être comparé, comme le fait Barbusse à propos de celui du caporal Bertrand, à un « grotesque<sup>3</sup> ». Le poilu est aux prises avec un univers sur lequel il n'a pas prise, un univers qui outrepassa ses facultés perceptives autant que ses capaci-

---

des conscrits plutôt que par des militaires professionnels, ceux-ci étant toutefois chargés de la conduite des opérations.

1. Sur ce point, voir Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, [1949], Gallimard, 1968.

2. Voir *infra*, p. 174.

3. Voir *infra*, note 1, p. 352.

tés cognitives : « Les sons s'embrouillaient ; on ne comprenait pas <sup>1</sup>. »

## BARBUSSE AU FEU

S'il n'a encore jamais manifesté son intérêt pour les questions politiques ou sociales <sup>2</sup>, l'auteur du *Feu* a derrière lui, au moment où il rejoint le front, une double expérience de la vie littéraire. Il a en effet occupé des fonctions importantes dans le monde de l'édition, fonctions qui lui ont permis de nouer d'étroites relations avec nombre d'écrivains et l'ont amené à parfaitement connaître la littérature de son temps, les goûts et les attentes de son lectorat. Il dispose par ailleurs d'une solide expérience de la littérature d'imagination puisqu'il a déjà publié deux romans, *Les Suppliants* (1903) et *L'Enfer* (1908), ainsi qu'un recueil de nouvelles, *Nous autres* (1914), qui ont d'abord été données à un grand quotidien, *Le Matin*. Il n'est donc ni le débutant des lettres ni l'écrivain indifférent au succès <sup>3</sup> en qui Jean-Norton Cru voit les seuls romanciers capables de dire, sans mentir, la guerre moderne.

---

1. Voir *infra*, p. 409. Le verbe « comprendre » apparaît à une quarantaine de reprises dans *Le Feu*, le plus souvent dans des contextes négatifs ou interrogatifs.

2. Son indifférence aux grands débats politiques et aux grandes polémiques de son temps distingue Barbusse de beaucoup des intellectuels de sa génération (Péguy, Blum...). Voir Madeleine Rebérioux, « La génération de Barbusse devant la crise des valeurs politiques et culturelles », *Europe*, septembre 1974, p. 46-52.

3. Ainsi qu'en témoignent les correspondances qu'il a conservées, Barbusse suit précisément le travail de son éditeur, s'inquiète des tirages et des ventes et se préoccupe des campagnes publicitaires lancées dans la presse parisienne afin de faire connaître son œuvre. *Le Matin*, où il a écrit, et *Le Petit Parisien* refuseront de publier ces publicités en 1918. Sur ce point, voir Barbusse, « Papiers II – Œuvres XIV-XIX : *Le Feu* », NAF 16481, Bibliothèque nationale de France ; voir aussi Dossier, *infra*, p. 469 sq.

Ce n'est toutefois pas en homme de lettres soucieux de faire œuvre d'une expérience inédite que Barbusse s'engage, mais en patriote et en républicain désireux de combattre et de vaincre l'impérialisme allemand, « le Sabre, la Botte et [...] la Couronne », comme il l'indique dans *L'Humanité* du 9 août 1914<sup>1</sup>. Âgé de 41 ans, il aurait pu choisir le confort de la vie de l'arrière et, s'étant porté volontaire, rester dans les troupes de réserve et servir dans des postes ou sur des positions moins exposés que ceux qu'il va occuper, simple soldat d'infanterie, à partir du mois de décembre 1914, en participant aux combats de Crouy (de janvier à mai 1915), dans la région de Soissons<sup>2</sup>, puis dans l'Artois (de mai à novembre 1915), avant de passer plusieurs mois, jusqu'au moment de sa réforme (en juin 1917), entre des bureaux de l'arrière et des lieux de convalescence pour cause de dysenterie.

Le comportement de Barbusse au feu ayant été sanctionné par deux citations et l'attribution de la Croix de guerre, encore rarement décernée, Jean-Norton Cru se montre sans aucun doute malveillant lorsqu'il laisse entendre que son expérience du front est limitée :

Barbusse n'a pas de chance dans ses efforts pour nous prouver qu'il a été poilu. A-t-il seulement jamais été guetteur la nuit ? A-t-il vu un guetteur utiliser son créneau par une nuit sans lune<sup>3</sup> ?

S'il fait la guerre en fantassin, Barbusse n'oublie toutefois pas l'homme d'édition et l'homme de lettres qu'il a été au cours des années qui ont précédé le conflit. Dans sa correspondance, le poète Louis Krémer (1883-1918), qui a été incorporé dans le même régiment que lui et blessé lors des combats de Crouy, le décrit comme « un

---

1. Barbusse, *Paroles d'un combattant. Articles et discours (1917-1920)*, Flammarion, 1920, p. 8.

2. Combats mentionnés dans la dédicace du *Feu* ; voir *infra*, p. 47.

3. Jean-Norton Cru, *Témoins...*, *op. cit.*, p. 560.



grand homme maigre, jaune, malade et ridé » qui a « l'air d'un long don Quichotte souffreteux, très taciturne, très flegmatique, terne », qui fait « très noblement son devoir » et avec qui il a « des discussions littéraires fort intéressantes » :

Très au courant des milieux artistiques (il a fait la critique théâtrale au *Journal*, a ses entrées au *Matin*, est directeur littéraire de la librairie Hachette), il connaît fort bien P. Adam, H. de Régnier, P. Louÿs, D'Annunzio, Mme de Noailles, etc., etc. Je recueille de sa bouche mille détails ou anecdotes amusants<sup>1</sup>.

Ce n'est qu'après qu'il a été éloigné du terrain de la bataille que Barbusse envisage d'exploiter littérairement son expérience du feu :

Pour le moment, je songe surtout à profiter des loisirs que j'ai [...] pour amasser des lignes, encaisser et thésauriser de la littérature pour la sortir ensuite dans les meilleures conditions possibles. C'est ouvrageux, comme disait un brave camarade que j'avais au 8<sup>e</sup><sup>2</sup> et qui était chiffonnier à Ville-moble. Déjà, je n'ai qu'ébauché, indiqué ; il me manque des sujets entiers, et cependant je commence à être encombré par la paperasse<sup>3</sup>.

Il indique alors prendre des « notes » en vue d'un « bouquin », d'un « livre sur la guerre » qu'il conçoit bientôt comme un roman :

Je grappille tout ce que je peux sur mon travail de secrétaire pour mon travail de romancier<sup>4</sup>.

Pour cet ouvrage, en bon connaisseur des rouages de la réputation littéraire qu'il est, il envisage d'emblée une

---

1. Louis Krémer, *D'encre, de fer et de feu. Lettres à Henry Charpentier (1914-1918)*, éd. Laurence Campa, La Table Ronde, 2008, p. 59.

2. Durant la guerre, les hommes sont souvent désignés par le numéro du bataillon dans lequel ils servent.

3. Barbusse, *Lettres de Henri Barbusse à sa femme (1914-1917)*, *op. cit.*, p. 190-191.

4. *Ibid.*, p. 192 et 198.

parution en feuillets, solution qui présente l'avantage, étant donné ses conditions de travail, de lui permettre d'en avancer la rédaction sans trop se préoccuper de sa continuité et de sa composition générale. À cet égard, *Le Feu* se situe dans la filiation des nouvelles qu'il a données au journal *Le Matin* avant la guerre. Il a été écrit dans une certaine urgence, en un peu plus de six mois, Barbusse en poursuivant l'écriture après que les premières livraisons furent parues dans *L'Œuvre*, quotidien frondeur et anticonformiste que dirigeait Gustave Téry<sup>1</sup>.

Le 3 août 1916, jour où la publication commence, l'épouse de Barbusse, chargée de transmettre les manuscrits à la rédaction, n'a reçu de son mari que quelques pages, et il n'est encore question que de quelques-uns des feuillets à paraître<sup>2</sup>, trois chapitres (« La Vision », « Habitudes » et « Argoval »<sup>3</sup>) étant même conçus et écrits pour la parution en volume<sup>4</sup>. Ses manuscrits l'attestent : Barbusse est loin d'écrire d'un seul jet et, surtout, mécontent de voir certaines de ses phrases être « échoppées<sup>5</sup> » dans les colonnes du journal qui le

---

1. Normalien, agrégé de philosophie, journaliste à *La Petite République*, puis au *Matin*, Gustave Téry (1870-1928) fonde *L'Œuvre* en 1904. Cet organe est, à la veille de la guerre, le lieu de campagnes de presse, parfois xénophobes et antisémites, et d'attaques polémiques visant le personnel politique (Briand, Jaurès...). Pendant la guerre, *L'Œuvre* connaît, du fait de sa liberté de ton qui l'éloigne du « bourrage de crâne », une hausse significative de son tirage (89 000 exemplaires en 1916). Barbusse choisit d'y donner son feuilleton autant pour des raisons d'ordre idéologique que pour des motifs d'ordre stratégique.

2. *Le Feu* est subdivisé dans *L'Œuvre* en 93 feuillets qui paraissent du 3 août au 9 novembre 1916.

3. Voir *infra*, note 1, p. 53, note 2, p. 151, et note 1, p. 198.

4. Selon Jacques Meyer, « *Le Feu* », *Europe*, n° 477, janvier 1969, p. 27.

5. Un nombre important de suppressions, de corrections et de modifications ponctuelles mutilent le texte que l'écrivain transmet à *L'Œuvre*. Barbusse en tient Gustave Téry pour responsable plutôt que la censure officielle. Voir Barbusse, *Lettres de Henri Barbusse à sa femme (1914-1917)*, *op. cit.*, notamment p. 209, p. 215 et p. 228.

publie, il ne se sent nullement tenu par les pages parues dans *L'Œuvre* :

Ils sont embêtants, embêtants, embêtants avec leurs suppressions continuelles qui diminuent et affaiblissent le texte à chaque instant. Que le diable les fume<sup>1</sup> !

Il songe donc à publier son livre en volume, indépendamment de sa parution en feuilletons. Aussi, au moment où il réfléchit à la réorganisation des pages qui ont été publiées dans *L'Œuvre*, a-t-il l'occasion de se heurter aux difficultés que, des années plus tard, Jean-Norton Cru met au jour en indiquant que le roman est impropre à représenter la guerre moderne et que celle-ci ne peut s'écrire que dans des cadres délivrés de la tradition épique. Aidé par les réactions de ses premiers lecteurs, Barbusse se demande en effet, sans toutefois formuler explicitement ces questions, à quels efforts il doit se plier pour rendre compte de la guerre dans une fiction, comment il lui faut la montrer afin de la faire voir à ceux qui ne la font pas et afin que la reconnaissent ceux qui la font.

## LE FEU : JOURNAL ET ROMAN ?

Dans une chronique datée de 1918, Fernand Vandérem<sup>2</sup> signale que la « littérature de guerre » est « usée », que, faute de se renouveler, elle ne suscite plus d'intérêt et ne donne plus naissance qu'à des œuvres qui se ressemblent et se répètent, phénomène qu'il attribue à l'importance prise, depuis la stabilisation du front, par les carnets et les souvenirs dans la « littérature des tran-

1. *Ibid.*, p. 239.

2. Fernand Vandérem (Fernand Vanderheyem, dit, 1864-1939) est un journaliste et un critique très au fait de la littérature de son temps. Barbusse est attentif à ce qu'il lui écrit à propos des feuilletons parus dans *L'Œuvre* (voir *Lettres de Henri Barbusse à sa femme (1914-1917)*, *op. cit.*, p. 237-241). Voir Dossier, *infra*, p. 472-475.

chées ». Songeant toutefois que du conflit peut et doit naître une littérature originale, il indique que celle-ci aura à s'affranchir du souci de témoigner. S'opposant par avance à Jean-Norton Cru, il voit le roman comme un outil susceptible de donner naissance à « une littérature originale et neuve<sup>1</sup> ».

Dans la mesure où, dans cette même chronique, il fait du roman de Barbusse une des œuvres les plus remarquables de la « littérature de guerre », il invite à le lire dans des perspectives permettant d'en mesurer l'originalité et la nouveauté. Celles-ci tiennent aux partis pris de mise en forme et de composition, de scénarisation et d'orchestration, auxquels l'écrivain va se plier. Barbusse procède d'emblée à des choix formels qui lui permettent d'aborder dans toute leur complexité les données centrales de la guerre moderne. Peu après qu'il a indiqué à son épouse prendre des « notes » en vue d'un « bouquin », il lui précise ses intentions :

Mon livre sur la guerre n'est pas nouveau, oh non ! Il s'agit de décrire une escouade de soldats à travers les diverses phases et péripéties de la campagne. Ce n'est pas trop commode à mettre au point<sup>2</sup>.

Il s'arrête donc d'abord à une idée : mettre en scène une « escouade », c'est-à-dire un groupe combattant d'une vingtaine de poilus. Cela lui offre la possibilité de ne pas organiser son œuvre autour d'une seule et unique figure et, ainsi, de la situer d'emblée à distance des représentations épiques. Distance qu'il creuse encore au fil de l'œuvre puisque plusieurs des membres de l'escouade disparaissent du récit, qu'ils soient envoyés à l'arrière comme Pépère<sup>3</sup>, qu'ils soient malades, blessé et évacués

---

1. Fernand Vandérem, *Le Miroir des lettres*, Flammarion, 1919, t. II, p. 36-39.

2. Barbusse, *Lettres de Henri Barbusse à sa femme (1914-1917)*, *op. cit.*, p. 198.

3. Voir *infra*, p. 133.

comme Tiroir et Tulacque<sup>1</sup> ou qu'ils trouvent la mort comme Cocon, Volpatte, Poterloo ou Bertrand<sup>2</sup>, et que d'autres y apparaissent :

L'escouade avait dix-sept hommes quand elle est partie pour la guerre. Elle en a, à présent, dix-sept aussi, avec les bouchages de trous<sup>3</sup>.

L'escouade est construite ici comme une unité aux dimensions si variables qu'il est parfois difficile de savoir qui en est et qui n'en est pas. Elle est un ensemble au sein duquel le romancier, bien qu'il y individualise des figures, se met dans l'impossibilité d'offrir à aucune d'elles un statut de héros, ce que montrent aussi les « nous » et les « on » qui lui permettent de l'envisager comme une collectivité.

Conscient que son projet « n'est pas trop commode à mettre au point », Barbusse pense d'abord « décrire » plutôt que raconter. Il lui faut donc trouver comment passer du « livre sur la guerre » au roman, c'est-à-dire qu'il lui faut mettre au point le moyen de construire une intrigue alors qu'il a renoncé à l'agencer autour d'une figure centrale. Dans ces conditions, sans qu'il s'en explique, il fait deux autres choix capitaux. Pressé par la publication dans *L'Œuvre* des pages qu'il a déjà rédigées, il leur donne la forme peu structurée d'un « journal ».

*Le Feu* se présente ainsi comme le « journal d'une escouade » que publie un journal<sup>4</sup>, ce qui l'inscrit doublement dans le domaine des écritures périodiques. Les épisodes qu'il y rapporte étant de quelques mois antérieurs au moment de leur publication, Barbusse les inscrit tout à la fois dans le registre du reportage et dans celui du feuilleton. Contrairement à une exigence que la forme du « journal » impose, aucune des pages de l'œuvre n'est

1. Voir *infra*, p. 309.

2. Voir *infra*, p. 350, 239, 352.

3. Voir *infra*, p. 260.

4. Sa publication dans *L'Œuvre* est assortie d'un sous-titre, « Notes d'un combattant », qui minore cette dimension.

datée<sup>1</sup>. Barbusse se met dès lors en situation de tirer profit des effets d'authenticité de l'expression à la première personne et au présent de l'indicatif, sans, pour autant, se contraindre à suivre précisément les notes qu'il a prises sur le front. Plutôt que de fixer dans la chronologie des opérations militaires les épisodes qu'il évoque – solution qu'il ne semble pas avoir envisagée –, il reprend, après avoir hésité longuement, la plupart des titres des feuilletons de *L'Œuvre*. Il les transforme alors en autant de chapitres et confère au *Feu* le statut de roman plutôt que d'en faire une suite de nouvelles, ce qui l'amène à compléter son texte par un certain nombre de passages qui ont une évidente fonction de liaison<sup>2</sup>.

Par voie de conséquence, la première des libertés que Barbusse s'octroie est une liberté de composition. Il appuie en effet le mouvement de son œuvre sur des jeux d'orchestration et crée des contrastes entre des chapitres qui relatent des combats et d'autres les heures plus mornes des cantonnements où le temps se passe en conversations, lesquelles, à leur tour, rappellent soit des scènes de la bataille, soit des épisodes situés à l'extérieur du théâtre des opérations (à l'image de « La Grande Colère », où Volpatte raconte sa découverte du monde des « embusqués », et du « Portique », où Poterloo raconte qu'il a franchi la ligne de front pour se rendre à Lens<sup>3</sup>). Ce travail d'orchestration, Barbusse le développe par de vastes réseaux d'images qui associent les chapitres du *Feu* les uns aux autres<sup>4</sup>.

Il place l'ensemble de son roman sous les registres opposés de l'eau (la pluie, l'orage, la boue...) <sup>5</sup> et du feu

1. Barbusse a conservé dans ses papiers un projet de table des matières du *Feu* sur lequel il a inscrit, en vis-à-vis des titres des chapitres, les moments de son expérience du front auxquels ils renvoient.

2. On peut penser à cet égard aux pages 269-271.

3. Voir *infra*, p. 227-229.

4. Sur ce point, voir Jean Relinger, *Henri Barbusse, écrivain militant*, PUF, « Écrivains », p. 82.

5. Voir, par exemple, *infra*, p. 236-237, 408 et l'intégralité du chapitre « L'Aube ».

(lueurs, flammes, feux d'artifice...) <sup>1</sup>, registres sur lesquels viennent se greffer des contrastes de couleurs entre le noir, associé aux cadavres <sup>2</sup>, et le blanc, lié aux paysages des champs de bataille <sup>3</sup>. Ces jeux d'orchestration thématique servent en outre d'appui à la reprise de scénarios mythiques que Barbusse emprunte à des textes fondamentaux de la culture occidentale. Le monde des tranchées est présenté dans *Le Feu* comme un univers labyrinthique, toujours prêt à avaler ou à engloutir ceux qui y sont jetés, l'écrivain se réappropriant alors le mythe grec du Minotaure dévorateur (« chaque nation apporte à l'idole de la guerre la chair fraîche de quinze cents jeunes gens <sup>4</sup> »). De manière similaire, les théâtres des opérations prennent l'aspect d'un terrifiant univers souterrain, où les poilus s'enfoncent, rencontrent la mort sous la forme d'un « monceau d'êtres anéantis <sup>5</sup> » ou d'un « entassement de viscères et d'entrailles <sup>6</sup> », avant, pour certains d'entre eux, de retrouver la lumière <sup>7</sup>. Barbusse voit et fait voir les scènes de guerre comme une nouvelle descente aux Enfers.

Il montre au demeurant que le poilu, ainsi distingué du héros épique, est dans l'incapacité de se rendre intelligible l'univers hostile dans lequel il est plongé (« on comprend ce qui s'est passé sans bien comprendre <sup>8</sup> ») et fait alors allusion au mythe platonicien de la caverne, allusion qu'appuient des jeux sur les ombres et les lumières, souvent réduites à des « lueurs <sup>9</sup> ».

L'ultime chapitre du *Feu*, « L'Aube » <sup>10</sup>, est particulièrement révélateur du travail de symbolisation auquel se

---

1. Voir, par exemple, *infra*, p. 282-285 et 400.

2. Voir, par exemple, *infra*, p. 217, 220 et 349.

3. Voir, par exemple, *infra*, p. 219, 284, 298 et 330.

4. Voir *infra*, p. 431-432.

5. Voir *infra*, p. 219.

6. Voir *infra*, p. 304.

7. Voir, par exemple, *infra*, p. 395-396.

8. Voir *infra*, p. 280.

9. Voir, par exemple, *infra*, p. 256, 269 et 300.

10. Voir *infra*, p. 410-440.

livre ainsi Barbusse. Il se donne en effet comme une scène d'après le déluge et comme une scène de révélation, comme une apocalypse, où l'écrivain fait appel, comme à d'autres moments de son œuvre, à sa culture biblique. Parvenant, par ces jeux d'orchestration et de symbolisation, à s'éloigner des écritures de l'épopée<sup>1</sup>, *Le Feu* est surtout porté par une ambition encyclopédique, par une volonté de dire toute la guerre et pas seulement l'un de ses aspects, d'en évoquer tous les moments et pas seulement ceux que les hommes passent dans les tranchées ou vivent lors des attaques. Barbusse confie ainsi, ostensiblement, à l'un des personnages de l'escouade, Cocon, le soin de dresser des listes, d'énumérer, de dénombrer et d'expliquer, attitude qui lui vaut le surnom d'« homme-chiffre<sup>2</sup> » et le rapproche surtout des figures de techniciens sur lesquelles le roman naturaliste prend volontiers appui<sup>3</sup>.

Ce faisant, Barbusse situe son œuvre dans la filiation des grands projets réalistes d'un Balzac ou d'un Zola ou, plus exactement, du fait du décousu apparent de sa composition, dans celle, miniaturisée, de la littérature panoramique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Par l'intermédiaire de personnages qui se souviennent d'autres combats que ceux dans lesquels ils sont engagés, qui ont des informations sur d'autres lieux que les champs de bataille où ils se

---

1. Dans le texte du *Feu*, on relève deux emplois de l'adjectif « épique », tous deux déplacés par rapport à la tradition littéraire de l'épopée. Le premier est associé à une « gesticulation » (*infra*, p. 200), le second à la « cessation » des hostilités (*infra*, p. 414).

2. Voir par exemple, *infra*, p. 69.

3. Sur ce point, voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 1983.

4. Walter Benjamin désigne ainsi des recueils collectifs de textes composés dans l'esprit du feuilleton et qui ont pour ambition de dresser le tableau aussi complet que possible d'un large ensemble de réalités sociales et culturelles nouvelles (voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Cerf, p. 547).



trouvent, Barbusse parvient à mentionner tous les temps du combat (la bataille de la Marne, par exemple, à travers une mention des combats de Montyon<sup>1</sup>), tous les théâtres du front (l'Argonne, Verdun, « la première expédition des Dardanelles »<sup>2</sup>), mais aussi un grand nombre de situations particulières (permissions, corvées, relèves...) sur le front ou à l'arrière. De manière similaire, il signale, par le tracé de silhouettes et l'emprunt de quelques mots (« casba », « gourbi »<sup>3</sup>...), la participation des troupes coloniales (tabors, zouaves, tirailleurs...)<sup>4</sup> au conflit.

Son ambition est donc moins épique qu'encyclopédique, ses intentions moins situées sur le plan de la célébration que sur celui de la description, d'une description qu'il veut aussi complète que possible et qu'il rend réaliste aux yeux de beaucoup de ses lecteurs par le travail auquel il se livre sur la langue des poilus.

## LES GROS MOTS DES POILUS

Barbusse donne le sentiment, ne cessant de déléguer la parole à ses personnages, de travailler à faire dire la guerre de multiples manières, d'en associer entre elles diverses perceptions qu'il attribue aux différents membres de l'escouade qu'il met en scène.

Au détour d'un reportage sur le front de la Somme, Loti indique que « tout est Babel en 1916<sup>5</sup> » et, comme lui, à l'heure même du conflit, plusieurs savants ont été frappés par les bouleversements linguistiques qu'ont

---

1. Voir *infra*, p. 228.

2. Voir *infra*, respectivement p. 294, 292, 191.

3. Voir *infra*, p. 179 et 345.

4. Voir *infra*, p. 100, 348 et 101.

5. Loti, « Il pleut sur l'enfer de la Somme », *L'Illustration*, 25 novembre 1916 ; repris dans Loti, *Quelques Aspects du vertige mondial*, Flammarion, 1917, p. 263.

entraînés le rapprochement, dans les unités de combat, d'hommes de diverses origines sociales et régionales, d'hommes qui ne maîtrisaient pas également la langue et qui, de ce fait, pouvaient peiner à se comprendre, d'hommes qui, aux prises avec des réalités nouvelles, se trouvaient aussi dans la nécessité de trouver des mots pour les dire<sup>1</sup>. En témoignent ses lettres du front, où il relève des termes et des expressions qui lui étaient jusqu'alors inconnus. De fait, Barbusse a été sensible à l'ensemble des phénomènes linguistiques qui ont caractérisé le langage des poilus. S'étant mis en situation de confier la parole aux personnages de l'escouade dont il raconte la vie quotidienne, il s'est placé dans l'obligation de donner à entendre les voix des personnages qui la composent et de faire en sorte de les différencier. Comme le montre l'importance qu'il accorde au dialogue, *Le Feu* est un roman parlant<sup>2</sup>.

Afin de faire entendre ses personnages, Barbusse multiplie les marques d'oralité : apocopes (chute des « e » muets marquant des faits de prononciation), nombreux « que » d'insistance inutiles et fautifs, tournures familières dans les systèmes interrogatifs, jurons et injures...

---

1. Philologue et combattant, Gaston Esnault entre en contact avec Barbusse au moment de la publication du *Feu* dans *L'Œuvre*. Il obtient par la suite de l'écrivain des informations et des explications précises sur plusieurs des mots qu'il a relevés dans son texte et en reprend quelques-unes dans *Le Poilu tel qu'il se parle. Dictionnaire des termes récents et neufs employés aux armées en 1914-1918 étudiés dans leur étymologie, leur développement et leur usage* (1919). Il ressort des indications fournies par Gaston Esnault que Barbusse a introduit dans *Le Feu* des mots qu'il a entendus, des mots qui lui ont été rapportés et dont il n'a pas contrôlé l'authenticité et qu'il a aussi eu recours, pour d'autres, à des dictionnaires. Sur la langue des tranchées et les travaux auxquels elle a donné lieu avant même l'issue du conflit, voir Odile Roynette, *Les Mots des tranchées. L'invention d'une langue de guerre*, Armand Colin, 2010, et Christophe Prochasson, *14-18. Retours d'expériences*, Texto, « Le Goût de l'Histoire », 2008, p. 331-361.

2. Voir Jérôme Meizoz, *L'Âge d'or du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

Afin de différencier les voix qu'il parvient ainsi à faire entendre, il transcrit des accents, « l'accent quasi belge et chantant de ceux de "ch' Nord"<sup>1</sup> », quand il fait parler Bécuwe (« V'là tin pain, tin viande<sup>2</sup> ») ou, dans une moindre mesure, Poterloo ; d'autres aussi, qu'il lui arrive de marquer en employant des expressions régionales, à l'image du « bagasse, nom de Dieu, macarelle<sup>3</sup> » ou des « Coquine de Dios<sup>4</sup> » qu'il fait intervenir dans les propos de Fouillade.

Ce travail sur les accents et les mots locaux sert également à marquer l'identité sociale des personnages. Il délivre en effet des informations sur les milieux dont ces derniers sont issus, mais aussi sur leur niveau culturel et leur maîtrise de la langue. Le mot « toboggan », qui, d'introduction récente dans la langue française, n'est alors employé que dans le domaine réservé à une élite des sports, est ainsi tout à fait inconnu de Poterloo<sup>5</sup>. De manière similaire, de même que des termes difficiles à prononcer, des mots rares ou savants sont reproduits tels qu'ils sont prononcés pour signaler qu'ils restent étrangers à ceux à qui les emploient : « arnicoche » pour anicroche, « biothèque » pour bibliothèque, « teinturiette » pour teinture d'iode...

Dans ce contexte, Barbusse fait du caporal Bertrand celui de tous ses personnages qui maîtrise le mieux la langue, comme le montre ce fragment de dialogue où il corrige une double erreur d'expression :

- « [...] va donc faire un tour à la voiture estomalogique. »  
 – La voiture tomatologique, corrigea Barque.  
 – Stomatologique, rectifia Bertrand<sup>6</sup>.

Si attentif qu'il soit aux mots et aux expressions qu'il a entendus au cours des mois qu'il a passés au front,

---

1. Voir *infra*, p. 67.  
 2. Voir *infra*, p. 204.  
 3. Voir *infra*, p. 110.  
 4. Voir *infra*, p. 124 et 201.  
 5. Voir *infra*, p. 225.  
 6. Voir *infra*, p. 59.

Barbusse ne peut toutefois pousser trop loin cette entreprise de reproduction des parlers des poilus. Trop peu étendu, le répertoire lexical dont il dispose ne le lui permet pas, et il ne le maîtrise qu'imparfaitement. Sans doute est-il aussi attentif à ce que son texte demeure compréhensible à ses lecteurs de l'arrière. Il choisit donc, pour maintenir ses personnages dans les mondes populaires dont ils sont issus, de faire massivement appel au plus connu des argots, l'argot parisien, dont il a une bonne connaissance puisqu'il a longtemps vécu dans le quartier de Montmartre, qu'adolescent il a écrit des pastiches d'Aristide Bruant<sup>1</sup> et qu'il a par la suite été en relation avec Jehan Rictus<sup>2</sup>. Il choisit également, se souvenant du temps de son service militaire (1893-1894), d'utiliser l'argot militaire qui est familier à l'ensemble de la population masculine (« tringlot », « artiftlot », « juteux »<sup>3</sup>...), et d'y adjoindre quelques-uns des mots que la guerre invente, de l'argot des tranchées et même de son régiment : « zouaviller », « démieller », « macavoué »<sup>4</sup>...

La langue du *Feu* est donc moins une langue fidèle au parler des poilus qu'une langue travaillée pour les effets qu'elle peut produire, son étrangeté et sa beauté<sup>5</sup>. Au demeurant, beaucoup de corrections lexicales qui figurent sur les manuscrits de l'écrivain montrent qu'il a fait en sorte, comme s'il écrivait dans une langue qui lui

---

1. Poète et chansonnier, Aristide Bruant (1851-1925) s'est rendu célèbre par des textes rédigés en langue argotique où il donne la parole à des ouvriers, à des voyous et à des marginaux. Sur les pastiches de Bruant écrits par Barbusse, voir Philippe Baudorre, *Barbusse. Le pourfendeur de la Grande Guerre*, Flammarion, 1995, p. 26.

2. Gabriel Randon, dit Jehan Rictus (1867-1933), a composé ses œuvres, notamment *Les Soliloques du pauvre* (1897), en faisant usage de la langue populaire. Sur les relations entre Barbusse et Rictus, voir Philippe Baudorre, *Barbusse. Le pourfendeur de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 48-49.

3. Voir *infra*, note 4, p. 139, note 1, p. 291, et note 1, p. 134.

4. Voir *infra*, note 2, p. 78, note 3, p. 84, et note 1, p. 112.

5. Sur l'ensemble de ces phénomènes, voir Henri Mitterand, « La langue populaire dans *Le Feu* », *Europe*, septembre 1974, p. 76-81.

était peu familière, de traduire en mots du peuple ou d'argot des termes ou des expressions qui lui sont d'abord venus en langue littéraire ou commune. Pour en donner quelques exemples, il substitue « fantaboche » à « troufion », « jaspineur » à « parleur » et « ficher le camp » à « partir ». Révélatrices du même phénomène sont les corrections qu'il fait porter sur la langue de son narrateur, langue dont il s'efforce parfois d'éteindre la tonalité littéraire : « puérole » devient « enfantine », « légendaire » fait place à « fameux », « nous montâmes » est remplacé par « nous remontons », l'« émotion » se mue en « peur »...

Par l'originalité qui est la sienne, par l'inventivité dont elle fait montre, la langue du *Feu* ne pouvait donc satisfaire ceux qui, à l'image de Jean-Norton Cru, auraient préféré que Barbusse restât fidèle à des choses entendues<sup>1</sup> ni ceux qui, à l'image du directeur de *L'Œuvre*, concevaient la littérature comme consubstantiellement liée à l'usage de la belle langue. Au grand mécontentement de l'écrivain, Gustave Téry, le directeur du journal, s'est en effet permis des corrections dans les feuilletons qu'il fait paraître, corrections qui ont consisté à en effacer des « gros mots », soit en les remplaçant par d'autres, soit en les effaçant par des pointillés. De telles interventions lui ont semblé si mutilantes que Barbusse a hésité, avant de s'y résoudre, à donner à *L'Œuvre* « Les Gros Mots », chapitre au cours duquel son narrateur, assimilable ici à sa personne, s'explique sur la langue qui est la sienne et indique qu'elle seule peut rendre l'atmosphère de la guerre :

[...] si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car, enfin, pas, [...] tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i's disent et qu'i's répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef imprimer. [...]

---

1. Voir Jean-Norton Cru, *Témoins...*, *op. cit.*, p. 559.

– Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité<sup>1</sup>.

## LE NARRATEUR ET LES GRANDS DISCOURS DE LA GUERRE

---

*Le Feu* ne devient le « journal d'une escouade » qu'au prix de jeux de délégation de la parole, son narrateur servant à associer des faisceaux de discours et à donner une continuité à la suite des chapitres qui le compose. Il est celui à qui les poilus parlent et celui qui retranscrit leur propos ; celui à qui ils s'adressent en multipliant les « tu comprends ? » inquiets et pressants ; celui qui les comprend bien qu'ils « ignor[ent] l'art de s'exprimer »<sup>2</sup>, de sorte qu'il lui arrive de traduire leurs pensées après avoir transcrit leurs paroles : « Il veut dire, et je comprends avec lui [...] »<sup>3</sup>. Le narrateur du *Feu* n'a donc pas qu'un rôle structurant : sur les fondements d'une suite déliée de propos dont beaucoup cherchent, sans y parvenir, à « démêler le sens »<sup>4</sup> de la guerre, il est l'élément organisateur d'un discours surplombant qui, à son tour, s'efforce de lui en attribuer un. Il est à cet égard un opérateur idéologique dont le rôle pourrait être similaire à celui des narrateurs des romans à thèse qui commentent les propos de personnages<sup>5</sup>. À la différence des instances autoritaires dont font usage avant guerre de nombreux romans de Barrès ou de Bourget, il reste toutefois discret et mystérieux. Il est loin d'intervenir explicitement chaque fois qu'il donne à entendre des propos de poilus. Si attaché que Barbusse soit à la dénonciation du bour-

---

1. Voir *infra*, p. 241.

2. Voir *infra*, p. 97 et 138.

3. Voir *infra*, p. 417.

4. Voir *infra*, p. 296.

5. Voir Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, PUF, « Écriture », 1983.

rage de crâne, ce que montre la scène où des journalistes visitent les tranchées, il laisse son narrateur retranscrire, sans rien en dire, les propos de Biquet et de Tulacque qui se vantent de leur bravoure et de leurs faits d'armes, alors même qu'ils en calquent le récit sur les bobards que fait circuler la presse patriotique et cocardière :

[...] – Moi, dit Biquet, j'ai pas sauvé des Français, mais j'ai poiré des Boches. Aux attaques de mai, il a filé en avant ; on l'a vu disparaître comme un point, et il est revenu avec quatre gaillards à casquette.

– Moi, j'en ai tué, dit Tulacque. Il y a deux mois, il en a aligné neuf, avec une coquetterie orgueilleuse, devant la tranchée prise<sup>1</sup>.

La distance que le narrateur prend ici avec les propos de ses personnages n'est rendue perceptible que par un choix, celui du discours narrativisé, qui les résume et en accentue ainsi l'exagération : un fantassin, tout seul, fait quatre prisonniers ! Un autre, seul également, tue neuf Allemands<sup>2</sup> ! Comme le montre cet exemple, choisi parmi d'autres, le narrateur du *Feu* s'exprime moins par des commentaires explicites qu'à travers des jeux d'alternance, parfois complexes, entre les diverses modalités du récit de paroles. Il ne fait pas siens les propos qu'il rapporte et atteste seulement qu'ils ont été tenus et qu'il les a entendus. Aussi montre-t-il l'ennemi tel que le voient ses compagnons d'escouade, c'est-à-dire sur le fondement de caricatures (« bide énorme », « immense képi, encerclé de galons<sup>3</sup> ») qui font du casque à pointe<sup>4</sup> le marqueur de son identité.

1. Voir *infra*, p. 87.

2. Jean-Norton Cru relève l'invraisemblance des récits de Biquet et de Tulacque dans *Témoins...*, *op. cit.*, p. 558.

3. Signe de leur dimension caricaturale, ces traits sont donnés à un adjudant de l'armée française, autoritaire, « bête » et « méchant », dont le nom, Loeb, laisse entendre qu'il est d'origine alsacienne. Voir *infra*, p. 318.

4. Jean-Norton Cru fait remarquer que l'armée allemande a abandonné le casque à pointe en 1915, ce qui n'empêche pas l'officier qui est assassiné par Pépin dans « Les Allumettes » d'en porter un. Voir *Témoins...*, *op. cit.*, p. 558, et *infra*, p. 278.

Le narrateur est aussi la plus mystérieuse des figures de l'escouade, puisque le lecteur ignore son nom, à la différence de ceux de ses compagnons, et qu'il ne fait l'objet d'aucun signalement d'ordre biographique. Rien n'est dit de son âge, de ses origines sociales, de sa vie professionnelle ou familiale d'avant la guerre. Bien que Barbusse lui donne une capacité de compréhension (« je comprends<sup>1</sup> ») et des facultés d'expression (« dans ton livre<sup>2</sup> ») supérieures à celles des poilus qu'il écoute parler et dont il retranscrit les propos, il le place dans une position d'infériorité à l'égard du caporal Bertrand en indiquant que ce dernier parvient à formuler mieux qu'il n'aurait pu le faire son idée de la guerre :

J'ai toujours pensé toutes ces choses, murmurai-je<sup>3</sup>.

Bertrand est donc ici son porte-parole, mais un porte-parole paradoxal : l'intrigue le fait disparaître après cette scène alors que le journal de l'escouade est loin d'être achevé. Mystérieux et discret, le narrateur du *Feu* ne saurait par conséquent être tenu pour une autorité fiable ni pour le porteur d'une « vérité » sur la guerre. Cette « vérité » à laquelle Barbusse a toujours prétendu être fidèle tient plutôt à la polyphonie qu'il est parvenu à organiser par son travail d'écriture, polyphonie fort sensible dans « L'Aube », dont un passage énumère les interprétations qui sont ordinairement données de la guerre sans les hiérarchiser :

- [...] il y a ceux qui disent : « Comme ils sont beaux ! »  
 – Et ceux qui disent : « Les races se haïssent ! »  
 – Et ceux qui disent : « J'engraisse de la guerre, et mon ventre en mûrit ! »  
 – Et ceux qui disent : « La guerre a toujours été, donc elle sera toujours ! »

---

1. Voir *infra*, p. 108, 318 et 417.

2. Voir *infra*, p. 240.

3. Voir *infra*, p. 341.



– Il y a ceux qui disent : « Je ne vois pas plus loin que le bout de mes pieds, et je défends aux autres de le faire ! »

– Il y a ceux qui disent : « Les enfants viennent au monde avec une culotte rouge ou bleue sur le derrière ! »

– Il y a, gronda une voix rauque, ceux qui disent : « Baissez la tête, et croyez en Dieu ! »<sup>1</sup>.

Aussi *Le Feu* s'achève-t-il moins sur une révélation que sur la promesse d'une révélation et démêle-t-il moins le sens de la guerre, celle-ci n'étant pas achevée (« Ça r'prend<sup>2</sup> »), qu'il n'indique qu'il reviendra aux survivants, la paix revenue, de donner sens à l'événement par la manière dont ils vivront cette journée qu'annonce une aurore placée sous le signe de la blancheur, de l'inconnu d'une page d'Histoire qui reste à écrire.

\*

Comme le montre l'accueil qui lui sera fait, le roman de Barbusse peut être compris comme une œuvre de témoignage qui parviendrait, mieux qu'aucune autre avant lui, à faire voir la guerre, mais aussi comme une œuvre qui, donnant une vision trop crue, parfois insoutenable, du quotidien des hommes et des combats, nuirait au moral des troupes ou encore comme une œuvre qui en appellerait, dans « L'Aube », à la signature d'une paix blanche et véhiculerait ainsi un message défaitiste. Autant de lectures auxquelles Barbusse est attentif, auxquelles il répond, souvent sèchement, en affirmant qu'il a fait une œuvre de vérité jusqu'au moment où il publie un deuxième roman de guerre, *Clarté* (1919). En lui donnant les formes du roman de formation et du roman à thèse, l'écrivain choisit là, entre tous les grands discours sur la guerre que *Le Feu* fait entendre, celui qu'il portera désormais : un message pacifiste.

---

1. Voir *infra*, p. 433-434.

2. Voir *infra*, p. 432.

Ce message, les lecteurs de *Clarté* vont l'associer rétroactivement à son roman de 1916, alors même que celui-ci ne représente qu'une étape, certes capitale, du parcours idéologique de Barbusse. Ce n'est en effet qu'à partir du moment où la révolution russe de 1917 donne un sens concret et précis à l'appel à la révolution de « L'Aube », ce n'est qu'à partir du moment où l'écrivain en adopte les idéaux et multiplie les activités militantes, nouvelles pour lui, que *Le Feu* peut devenir le véhicule d'un message pacifiste et internationaliste<sup>1</sup>. *Clarté* et les engagements de Barbusse postérieurs au retour à la paix sont le principal « agent déformateur » de son œuvre<sup>2</sup>.

Denis PERNOT

---

1. Sur ce point, voir Horst F. Müller, « La vision du caporal Bertrand ou plaidoyer pour une lecture historique du *Feu* d'Henri Barbusse », *Cahiers Henri Barbusse*, n° 14, 1989, p. 21-39, et Olaf Muel-ler, « *Le Feu* de Barbusse : la "vraie bible" des poilus. Histoire de sa réception avant et après 1918 », *La Grande Guerre. Pratiques et expériences*, dir. Rémy Cazals, Emmanuelle Picard et Denis Roland, Toulouse, Privat, 2005, p. 131-140.

2. Sur les engagements militants, politiques et littéraires, de Barbusse après la guerre, voir notamment Philippe Baudorre, *Barbusse. Le pourfendeur de la Grande Guerre*, *op. cit.* ; Nicole Racine, « Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt : *Clarté* (1921-1928) », *Revue française de science politique*, 1967, n° 3, p. 484-519 ; et Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985. Sur la réception du *Feu*, voir Dossier, *infra*, p. 469 sq.

## NOTE SUR L'ÉDITION

Le texte de la présente édition suit l'édition originale de 1916.

Par souci de fidélité, mais aussi de lisibilité, l'emploi des capitales, la ponctuation ainsi que la mise en pages des dialogues ont été respectés.

Ce même souci de lisibilité nous a néanmoins conduit à uniformiser en chiffres arabes les numéros des régiments, d'escouades et autres sections militaires.

D. P.



# Le Feu

(Journal d'une escouade)



À LA MÉMOIRE DES CAMARADES  
TOMBÉS À CÔTÉ DE MOI À CROUY  
ET SUR LA COTE 119.

H. B.





## LA VISION

*La dent du Midi, l'aiguille Verte et le mont Blanc font face aux figures exsangues émergeant des couvertures alignées sur la galerie du sanatorium.*

*Au premier étage de l'hôpital-palais, cette terrasse à balcon de bois découpé, que garantit une véranda, est isolée dans l'espace, et surplombe le monde.*

*Les couvertures de laine fine – rouges, vertes, havane ou blanches – d'où sortent des visages affinés aux yeux rayonnants, sont tranquilles. Le silence règne sur les chaises longues. Quelqu'un a toussé. Puis, on n'entend plus que de loin en loin le bruit des pages d'un livre, tournées à intervalles réguliers, ou le murmure d'une demande et d'une réponse discrète, de voisin à voisin, ou parfois sur la balustrade, le tumulte d'éventail d'une corneille hardie échappée aux bandes qui font, dans l'immensité transparente, des chapelets de perles noires.*

*Le silence est la loi. Au reste, ceux qui, riches, indépendants, sont venus ici de tous les points de la terre, frappés du même malheur, ont perdu l'habitude de parler. Ils sont repliés sur eux-mêmes, et pensent à leur vie et à leur mort<sup>1</sup>.*

---

1. L'ensemble de ce passage est inspiré à Barbusse par le souvenir du long séjour (1912) qu'il a dû faire pour se soigner au sanatorium de Leysin (Suisse).

*Une servante paraît sur la galerie ; elle marche doucement et est habillée de blanc. Elle apporte des journaux, les distribue.*

*– C'est chose faite, dit celui qui a déployé le premier son journal, la guerre est déclarée<sup>1</sup>.*

*Si attendue qu'elle soit, la nouvelle cause une sorte d'éblouissement, car les assistants en sentent les proportions démesurées.*

*Ces hommes intelligents et instruits, approfondis par la souffrance et la réflexion, détachés des choses et presque de la vie, aussi éloignés du reste du genre humain que s'ils étaient déjà la postérité, regardent au loin, devant eux, vers le pays incompréhensible des vivants et des fous.*

*– C'est un crime que commet l'Autriche, dit l'Autrichien.*

*– Il faut que la France soit victorieuse, dit l'Anglais.*

*– J'espère que l'Allemagne sera vaincue, dit l'Allemand.*

\*

*Ils se réinstallent sous les couvertures, sur l'oreiller, en face des sommets et du ciel. Mais, malgré la pureté de l'espace, le silence est plein de la révélation qui vient d'être apportée.*

*– La guerre !*

*Quelques-uns de ceux qui sont couchés là rompent le silence, et répètent à mi-voix ces mots, et réfléchissent que c'est le plus grand événement des temps modernes et peut-être de tous les temps.*

*Et même, cette annonce crée sur le paysage limpide qu'ils fixent, comme un confus et ténébreux mirage.*

*Les étendues calmes du vallon orné de villages roses comme des roses et de pâturages veloutés, les taches magnifiques des montagnes, la dentelle noire des sapins et la dentelle blanche des neiges éternelles, se peuplent d'un remuement humain.*

---

1. Au terme d'un mois de tensions internationales, la guerre entre la France et l'Allemagne est déclarée le 3 août 1914. La mobilisation générale a été proclamée la veille.

*Des multitudes fourmillent par masses distinctes. Sur des champs, des assauts, vague par vague, se propagent, puis s'immobilisent ; des maisons sont éventrées comme des hommes, et des villes comme des maisons ; des villages apparaissent en blancheurs émiettées, comme s'ils étaient tombés du ciel sur la terre, des chargements de morts et des blessés épouvantables changent la forme des plaines.*

*On voit chaque nation dont le bord est rongé de massacres, qui s'arrache sans cesse du cœur de nouveaux soldats pleins de force et pleins de sang ; on suit des yeux ces affluents vivants d'un fleuve de morts.*

*Au Nord, au Sud, à l'Ouest, ce sont des batailles, de tous côtés, dans la distance. On peut se tourner dans un sens ou l'autre de l'étendue : il n'y en a pas un seul au bout duquel la guerre ne soit pas.*

*Un des voyants pâles, se soulevant sur son coude, énumère et dénombre les belligérants actuels et futurs : trente millions de soldats. Un autre balbutie, les yeux pleins de tueries :*

*– Deux armées aux prises, c'est une grande armée qui se suicide.*

*– On n'aurait pas dû, dit la voix profonde et caverneuse du premier de la rangée.*

*Mais un autre dit :*

*– C'est la Révolution française qui recommence.*

*– Gare aux trônes ! annonce le murmure d'un autre.*

*Le troisième ajoute :*

*– C'est peut-être la guerre suprême.*

*Il y a un silence, puis quelques fronts encore blanchis par la fade tragédie de la nuit où transpire l'insomnie, se secouent.*

*– Arrêter les guerres ! Est-ce possible ! Arrêter les guerres ! La plaie du monde est inguérissable.*

*Quelqu'un tousse. Ensuite, le calme immense au soleil des somptueuses prairies où luisent doucement les vaches vernissées, et les bois noirs, et les champs verts, et les distances bleues, submergent cette vision, éteignent le reflet*

*du feu dont s'embrase et se fracasse le vieux monde. Le silence infini efface la rumeur de haine et de souffrance du noir grouillement universel. Les parleurs rentrent, un à un, en eux-mêmes, préoccupés du mystère de leurs poumons, du salut de leurs corps.*

*Mais quand le soir se prépare à venir dans la vallée, un orage éclate sur le massif du Mont-Blanc.*

*Il est défendu de sortir, par ce soir dangereux où l'on sent parvenir jusque sous la vaste véranda – jusqu'au port où ils sont réfugiés – les dernières ondes du vent.*

*Ces grands blessés que creuse une plaie intérieure embrassent des yeux ce bouleversement des éléments : ils regardent sur la montagne éclater les coups de tonnerre qui soulèvent les nuages horizontaux comme une mer, et dont chacun jette à la fois dans le crépuscule une colonne de feu et une colonne de nuée, et bougent leurs faces blêmes aux joues écorchées pour suivre les aigles qui font des cercles dans le ciel et qui regardent la terre d'en haut, à travers les cirques de brume.*

*– Arrêter la guerre ! disent-ils. Arrêter les orages !*

*Mais les contemplateurs placés au seuil du monde, lavés des passions des partis, délivrés des notions acquises, des aveuglements, de l'emprise des traditions, éprouvent vaguement la simplicité des choses et les possibilités béantes...*

*Celui qui est au bout de la rangée s'écrie :*

*– On voit, en bas, des choses qui rampent !*

*– Oui... c'est comme des choses vivantes.*

*– Des espèces de plantes...*

*– Des espèces d'hommes.*

*Voilà que dans les lueurs sinistres de l'orage, au-dessous des nuages noirs échevelés, étirés et déployés sur la terre comme de mauvais anges, il leur semble voir s'étendre une grande plaine livide. Dans leur vision, des formes sortent de la plaine, qui est faite de boue et d'eau, et se cramponnent à la surface du sol, aveuglées et écrasées de fange, comme des naufragés monstrueux. Et il leur semble que ce sont des soldats. La plaine, qui ruisselle, striée de longs*



Mise en page par Meta-systems  
59100 Roubaix