

« Le murmure des tranchées. Stylistique de la langue orale dans *Le Feu* d'Henri Barbusse »,

Les Cahiers Henri Barbusse n° 38, pp. 13-26.

Nicolas Bianchi

Avec le déclenchement du premier conflit mondial et la plongée subite de milliers de civils au cœur d'un univers de fer et de feu dont jamais les arts n'avaient pu se faire l'écho, une foisonnante production littéraire émergea dans toute l'Europe, qui fut très vite amenée à questionner ses propres moyens de dire la guerre en constatant la relative caducité de l'héritage légué par le XIXe siècle. Walter Benjamin soulignait ainsi dans un de ses essais la dimension incommensurable de l'expérience de la guerre moderne, la première peut-être à priver les hommes de leur pouvoir de *conter*, de cette « faculté qui [...] semblait inaliénable, la plus assurée d'entre toutes : la faculté d'échanger des expériences¹ ». Ainsi, la voix la plus volontiers assimilée à l'auteur au sein des romans de témoignage, celle du narrateur, fut la première à pâtir de cette crise des moyens de la représentation, et à rendre nécessaire la mise en place de stratégies littéraires destinées à renouveler les capacités de la langue à dire la guerre.

L'essentiel de la production des premières années de guerre trahit les difficultés rencontrées pour aborder l'univers des tranchées en employant les outils narratologiques et poétiques propres au roman réaliste. L'actualité de ces textes au ton parfois gouailleur et patriote sera vite remise en question par la nature même de la guerre moderne (note a) ; en août 1916 paraît *Le Feu*, roman d'Henri Barbusse dont la spécificité par

rapport à l'ensemble de ces textes se voit consacrée par l'obtention du prix Goncourt cette même année. Outre sa place parmi les premiers grands textes pacifiques du conflit, *Le Feu* se signale par la réponse originale et radicale qu'il tente d'apporter à la crise de la narration affectant alors le monde romanesque. Cette réponse, du fait de motifs politiques autant que d'une conscience aiguë du renouvellement littéraire que la démarche est susceptible d'augurer, Barbusse choisit de la faire passer par la langue orale, la langue que parlent les soldats qu'il côtoie dans les tranchées et que quelques textes ont commencé à mettre à l'honneur, sans toutefois pousser aussi loin que lui l'expérience⁵.

Même s'il cherche à démontrer le côté selon lui peu naturel et difficilement lisible de la langue barbusienne⁶, le critique J. Cruickshank montre bien que le « dénoteur⁷ » de langue orale le plus marquant du *Feu* consiste peut-être en sa restitution de la prononciation populaire, qui mobilise un nombre étendu de métaplasmes, « altérations du mot par adjonction, suppression ou inversion de sons ou de termes⁸ ». Cette technique, au-delà de son pouvoir visuel, a pour intérêt de rapprocher le texte de la langue parlée au plan phonique et d'en reproduire avec réalisme la fluidité et les fluctuations permanentes, selon un art de la variation arbitraire⁹ qui constitue un moyen majeur de toucher au réalisme. Parmi ces figures, les apocopes (retranchement d'une syllabe en fin de mot : « s'mett' à quatt' pattes » (98), « l'm' faut mes péniches » (100)), syncopes (retranchement au milieu d'un mot : « f'sais » (125), « p'têt' bien » (90)) et aphèreses (retranchement en début de mot : (« mon jeux » (77), « l'pitaine » (263)) sont les plus fréquentes dans le texte. Et l'originalité du travail de l'auteur provient essentiellement du refus de toute systématité dans leur emploi, qui aurait réduit le texte à une perception normée de la langue que Barbusse cherche précisément à écarter ; ainsi que de l'absence de limites à cette démarche : la plupart des natures

de mots sont touchées, et le texte ajoute aux métaplasmes courants (« l'sixième », 60) des syncopes populaires bien plus rares, comme celles qui peuvent toucher un digramme consonantique (« artieurs », 238). S'il est vrai que l'on peut percevoir dans un premier temps la dimension artificielle de ce travail de transcription de la prononciation, le caractère déroutant de ces dénoteurs tend à n'être sensible que dans la courte période de familiarisation avec les dialogues et invite à une lecture lente et réflexive : Barbusse, loin d'appliquer un « code », a bien plutôt réussi à le « diluer¹⁰ » pour figurer physiquement de façon réaliste une langue dont la transcription interdit toute lecture superficielle.

La langue façonnée par l'auteur présente une autre qualité majeure au sein du texte : l'intégration qu'elle parvient à faire des différentes strates lexicales de la langue du front, issues des origines géographiques et sociales diverses des poilus¹¹. Si la qualité et la densité du vocabulaire argotique du *Feu* a pu faire l'objet des critiques les plus sévères de Jean Norton-Cru¹², Barbusse avait pris la précaution de relever le lexique des tranchées dans des *Carnets* de guerre¹³ et de constituer une documentation capable de répondre autant à la nécessité de vérité qu'au besoin de « pittoresque » propre au roman :

« [...] je bâtis actuellement tout le bouquin, et c'est justement le moment où rien ne doit manquer de ma documentation [...] : cette documentation étant composée en grande partie d'expressions pittoresques trop abondantes pour rester dans ma mémoire à la portée de ma plume, si je puis dire, il me faut des notes écrites¹⁴. »

L. Spitzer avait ainsi avancé qu'à ses yeux, *Le Feu* témoignait de ce que Barbusse disposait d'une « conception scientifiquement parfaite de l'argot des tranchées »¹⁵, et l'on constate à la lecture des notes de l'auteur que toutes les expressions relevées n'ont pas été intégrées au texte, sans doute pour retrouver l'équilibre entre niveaux de langue propre au

« parler poilu ». Même si le cadre fictionnel et la partialité nécessaire des choix lexicaux invitent à aborder avec prudence l'idée de *scientificité*, la sensibilité de Barbusse à l'univers sonore des tranchées, évidente dans ses *Carnets*, donne une idée de la qualité du travail de l'auteur et explique un autre aspect de son oralité : l'intégration du lexique à de véritables situations d'énonciation où conversations et bruits extérieurs se superposent les unes aux autres, comme c'est le cas dans un contexte oral¹⁶.

S'il est difficile d'isoler précisément la provenance de chaque mot de ce corpus, du fait des incertitudes étymologiques et du manque de travaux linguistiques d'époque sur l'argot, il reste possible de distinguer plusieurs fonds, dans lesquels Barbusse puisa abondamment afin de rendre compte du « parler poilu ». Le premier est l'argot parisien, celui de la gouaille ouvrière de la Belle Époque déjà présent chez Courteline, Zola ou le Jehan Rictus des *Soliloques du Pauvre* (1897), argot qui informa largement le lexique des soldats de la Grande Guerre et plus encore leurs témoignages littéraires, comme le souligne l'historienne O. Roynette¹⁷. On peut relever des termes comme « boulotter » (107), « picoler » (316), « le pucier » (le lit), « décaniller » (sortir), « en lousdoc » (insidieusement), « viser » (regarder, 33), « avoir les foies » (94), « l'ouvrir » (parler), « se mettre la tringle » (être privé de quelque chose, 199) ou encore « cavalier » (72). La surreprésentation des termes argotiques désignant des parties du corps ou en lien avec la nourriture montrent combien cette langue est présentée dans l'œuvre comme la seule capable de *dire* une guerre qui rend nécessaire à tous égards une mise à distance des événements vécus. La matérialisation du réel et l'ironie propres à l'argot sont les instruments de cette mise à distance, qui cherche en parallèle à atténuer la violence du monde en le ressaisissant à travers les repères rassurants d'un lexique familier. A cet apport lexical parisien, se mêle une

importante proportion d'argot de caserne répondant à la nécessité de désigner des réalités matérielles comme les hiérarchies (« juteux » (96) et « adjudette » (202) pour adjudant, « doublard » ou « capiston » (263) pour capitaine...), la nourriture (« pajot », « rata »...) et les armes (« seringue » (76), « marmites » (238) ou « cure-dents » (32)). En outre, on trouve dans le texte nombre d'inventions lexicales propres à la Grande Guerre (note b) comme les termes « Boches », « Poilus », « boîte de singe », « Rosalie », « taube » (avion, 147), ou encore « les feuillées » (toilettes des tranchées, 207), qui inscrivent avec précision le roman dans le contexte de sa rédaction. (note c) Une comparaison avec des romans de guerre contemporains permet de prendre la mesure de ce qui est l'un des lexiques les plus riches de la période, remarquable par sa fidélité à l'hétérogénéité à la langue des tranchées.¹⁹ L'originalité de Barbusse se caractérise aussi par son attention aux langues régionales, qui lui permettent de mobiliser des dénoteurs dialectaux très rares dans la littérature de l'époque, et de rendre ainsi hommage à bien des soldats du front pratiquant ces langues et qui, pour certains d'entre eux, ne parlaient pas français. Outre des références plaisantes aux parlers méridionaux (note d), c'est la langue du Nord qui est travaillée en profondeur dans le texte, grâce au personnage de Bécuwe. Ce dernier introduit de nouveaux métaplasmes (« bric'ler », 64 ; « n'affaire » pour « une affaire », 46, « l'marmite », 46, « s'pâtée », 159) et des faits de prononciation particuliers comme la prééminence du – i (« vir » pour voir, 146, « minge » pour mange, 159, « ine grille », 158) ou la transformation des chuintantes en vélaires sourdes [k] : « cauffer » (46), « kien » (159), « kemise » (158). Quelques termes de dialecte ont même été intégrés au français : « ilo » (celui-ci), « ilà » ou encore « tubins ». En prenant le risque de rendre la compréhension délicate, Barbusse a fait avec ce parler le pari de la vérité, qui n'empêche pas toutefois la lisibilité des dialogues, étant donné

que l'usage de ce dialecte est circonscrit à quelques passages du texte et que les autres intégrations dialectales (parlers paysans, coloniaux, morvandiaux...) sont de l'ordre de l'allusion²¹. Barbusse prenait ainsi mesure d'un contexte réel demandant une extension des pratiques propres au réalisme et la soumission de certaines règles classiques de clarté aux exigences que pouvait faire naître la vérité de la langue.

Pour ce qui est de la syntaxe, il semble possible d'analyser le travail stylistique de Barbusse en le divisant par strates, afin de montrer à quel point la langue *courante* et la langue *populaire* sont imbriquées dans les dialogues du roman, la dernière constituant l'apport essentiel de l'auteur par rapport à ses prédécesseurs. La proposition de Barbusse tient largement de la *restitution* : elle participe d'un vécu, d'une expérience qui a vu se mêler des traits *populaires*, *courants*, sociolectiques, idiolectiques, qu'il s'agissait de fondre dans une syntaxe cohérente éloignant absolument le texte du statut de simple collection de vocabulaire exotique.

La strate de langage *courant*, presque omniprésente chez les locuteurs issus du peuple, constitue la base de vraisemblance du dialogue barbussien, sur laquelle viennent se greffer des interférences diastratiques (strate *populaire*) ou diatopiques (parlers régionaux). On peut classer dans cette langue de base les licences légères comme les très nombreuses négations incomplètes (« j'ai presque point roupillé », 30 ; « là où j'ai pas réussi », 153), l'usage du présentatif au seul singulier (« Tous ceux qui [...], c'est, si tu veux, des embusqués »), la suppression du pronom introducteur des tours unipersonnels, améliorant le débit d'élocution (« Y a », « Paraît que »), la préférence allant aux formes contractées (« ça » est omniprésent), les *que* inverseurs en séquence régressive (« Quelle misère que c'te guerre ! », 92) ou encore les absences d'inversion dans les tournures interrogatives, qui, pour n'être

pas systématiques, restent particulièrement fréquentes (« T'as pas entendu ? », 29 ; « Tiens, t'as vu ça ? », 78 ; « C'est un blessé ? », 339). Cette langue *courante* affectionne également la multiplication des épanorthoses et les constituants détachés par dislocations mimant dans leur chute une phrase construite au fil de la prise de parole : « J'en ai jamais vu comme ça, d'bombardement ! crie Barque » (240). Dans cette syntaxe courante viennent s'imbriquer des traits plus irréguliers encore, qui constituent un apport essentiel de Barbusse et que nous choisirons de qualifier de proprement « *populaires* ». Contrairement à un Balzac qui, comme l'a montré P. Macherey, fait le choix dans *Les Paysans* (1844) de camoufler sous quelques traits lexicaux populaires une véritable rhétorique normée trahissant la fausseté et la fourberie d'un monde insoumis toujours prêt à la révolte²², l'auteur du *Feu* s'est imprégné de ce que la syntaxe orale avait de plus original²³ pour signaler sa sympathie à l'égard de ses locuteurs. Ces incorrections revêtent des formes diverses. Au plan morphosyntaxique, toutes les classes grammaticales sont touchées, en particulier le verbe, régulièrement conjugué avec le mauvais auxiliaire au passé composé²⁴ : « j'm'ai installé » (121), « j'm'ai engagé » (149), « j'suis marché en trébuchant » (181). Divers temps et modes sont concernés : les exemples « soye » (95) et « qu'on aye besoin » (133) reproduisent par l'introduction d'un *yod* la méconnaissance des conjugaisons du subjonctif. Les erreurs touchent également d'autres verbes (« J'vas crever », 36 ; « Tu voiras », 208), parfois par attraction modale : « Mais tu voudrais que ce s'rait toi, pas ? » (134), ou faute de nombre : « ces deux oreilles qui pend » (77). Le substantif est lui aussi touché, avec des pluriels et singuliers fautifs pour les noms en – al : « l'animau » (45), « hopitau » (78, 316), « hôpitals » (78), ou encore l'emploi d'un article défini devant nom propre : « l'Eudoxie » (100). Les pronoms et adjectifs sont moins concernés. On notera que la plupart de ces

altérations répondent au « besoin d'invariabilité » défini par Henri Frei comme l'une des caractéristiques de la langue de son temps²⁵ : l'emploi d'*avoir* pour tous les verbes ou de pluriels semblables au singulier signalent bien souvent une résistance plus ou moins consciente des locuteurs aux variations imposées par la syntaxe de la langue normée. La construction de la phrase est elle-aussi touchée, avec la présence d'énoncés négatifs calqués sur une syntaxe d'énoncés positifs : « crois-moi ou crois-moi pas » (52), l'emploi de pronoms fautifs pour introduire les subordonnées, comme le *que* employé comme adverbe relatif à la place de *dont* : « çui que l'vêto disait qu'c'était [...] » (121), ou encore l'emploi d'un pronom *que* décumulatif développant abusivement ce qui aurait dû être un *qui* : « moi que j'suis établi boucher » (289). On peut ainsi s'étonner devant la variété des tours rares qui n'apparaissent qu'à quelques reprises dans le texte pour tirer une phrase *courante* vers un registre plus *populaire*, à l'instar des adjectifs épithètes antéposés par erreur : « des malins gars » (203), de l'association du tour unipersonnel « il y a » avec un présentatif « c'est que » : « Y a qu'la poche que c'est vraiment pratique » (198) ou encore l'ajout d'une préposition dans la syntaxe du verbe : « Il n'peuvent pas d'partir à c'soir » (126). L'attention portée à la syntaxe *populaire* fait des dialogues du roman un véritable laboratoire de la voix écrite, irréductible à la démarche initiale de recension qui guida l'auteur dans ses choix littéraires. Le travail de Barbusse ne s'arrête pas à une restitution des nécessités de *clarté*, d'*invariabilité* et de *brièveté* propres à la langue populaire : pour transcrire le « besoin d'*expressivité* » que signale également H. Frei, *Le Feu* présente nombre de formules d'insistance, à l'instar de la particule de renforcement du démonstratif – là, omniprésente dans le texte²⁶ : « c'129-là » (30), « c'te putain-là » (30), « ces fumiers-là » (30).

On saisit donc combien la richesse de la langue orale

populaire mise en œuvre par Barbusse tend à invalider le parti-pris de certains critiques qui avancent parfois dans la droite ligne de P. Van Rutten que « presque tout l'effet en est obtenu par ce que les stylisticiens nomment l'haplologie ou l'hyphaeresis et ses figures dérivées que sont la syncope ou l'apocope. [...] Que l'on rétablisse cette lacune orthographique et le texte sera en français très classique. Qu'on le prononce d'une manière soignée, et l'on entendra une langue normale.²⁷ » Le travail sur le lexique (tout de même évoqué par la suite par P. Van Rutten) ainsi que celui qui porte sur la syntaxe viennent invalider de pareilles allégations, qui occultent la réelle dimension novatrice de Barbusse dans ce qui reste le choix esthétique qui est le sien : celui de repousser les limites d'un travail réaliste, vraisemblable, sur une parole populaire à laquelle l'auteur se veut fidèle, sans toutefois recourir à la transcription systématique. A aucun moment l'accumulation des termes argotiques ne donne la sensation que le texte produit un *calque* de la langue orale, puisqu'il cherche bien plutôt la fidélité dans une transcription raisonnée qui exploite les traits les plus importants sans s'y limiter, et sans surtout faire de l'écriture de l'oralité une recension scientifique qui, dans le champ littéraire, aurait bien peu de sens. C'est l'*esprit* de la langue populaire que tente de préserver Barbusse, dans ses caractéristiques (besoin d'invariabilité, de brièveté, d'expressivité), sa variété (dialectes, sociolectes, idiolectes), et surtout sa dynamique inventive permanente. C'est en ce sens que le constat de Philippe Baudorre paraît toucher à la spécificité même du *Feu* :

« Barbusse ne tente pas d'imiter la langue orale ; montrant la voie à Céline qui reconnaitra fortement sa dette, il essaie d'en restituer les effets. »²⁸

Dès lors, on peut en arriver à se demander d'où vient le manque d'intérêt de la critique littéraire contemporaine, qui ne voit bien souvent dans Barbusse que le précurseur des romans

de la vocalité²⁹ qui ouvrirent le XXe siècle dans la lignée de Ramuz et Céline. La réponse tient largement à la construction macro-structurelle du roman, qui préserve la distinction entre une langue narratoriale académique et la langue orale, et n'opère pas le « décloisonnement énonciatif³⁰ » qui permit à Bardamu d'adopter le langage des autres personnages de *Voyage au bout de la nuit*. Le narrateur du *Feu* fait usage d'une langue oscillant entre le style simple des romanciers populaires de la Belle Époque et un style proprement littéraire, trahissant même parfois une tentation poétique évidente³¹ et qui entre dans un contraste réel mais conscient avec l'esthétique propre du langage populaire. Outre la qualité de ce travail de contraste - contraste qui ne nous semble pas un motif suffisant pour disqualifier l'œuvre, il reste à noter que la proportion des dialogues dans le texte ainsi surtout que la délégation de nombreuses fonctions narratoriales aux locuteurs populaires (narration, commentaire, distribution de la parole, description...) invitent à repenser cette idée d'un cloisonnement strict et à percevoir combien la langue populaire, régulièrement opposée au discours normé de l'Arrière³², est la seule à pouvoir dire la guerre, exprimer l'expérience du feu en renouvelant les perspectives narratives du roman et en rendant possible cet « effet de licitation³³ » dont Céline lui-même reconnut l'importance³⁴. On peut avancer plusieurs raisons au choix que fit Barbusse de garder une distance vis-à-vis de cette langue qui lui était chère : la première est esthétique et signale l'attachement relativement paradoxal de Barbusse à ce français « normé » littéraire qui était l'apanage de sa classe, même s'il s'y opposait politiquement ; la deuxième, elle aussi esthétique, tient dans l'idée de contraste mentionnée plus haut ; la troisième relève d'une réserve éthique : Barbusse, conscient de la distance sociale le séparant des ouvriers et paysans des tranchées, fit le choix de ne pas s'approprier une langue qui n'était pas la

sienne et de préserver au sein du roman un espace distinct de celui où la voix du peuple est libre de présenter les vérités factuelles du conflit. La dernière, enfin, est politique et explique une autre ambiguïté du roman. Pour Barbusse, la langue du peuple méritait le traitement littéraire le plus conséquent mais n'était pas la langue de l'émancipation politique. L'écrivain considérait que cette dernière nécessitait l'acquisition par la classe ouvrière des outils langagiers des classes dominantes, et que le bon sens populaire ne suffisait pas à remettre en cause les structures en place malgré le réel pouvoir contestataire qu'il offre aux parler du peuple dans *Le Feu*. Nombre de ses prises de position publiques invitent à lire de cette façon la dimension politique de l'oralité du roman :

« Si nous n'accordons pas de valeur absolue à l'écriture, en revanche, nous devons affirmer la nécessité d'une expression pleine et maîtresse d'elle-même. C'est ce qui nous engage, dans l'intérêt même de la littérature prolétarienne, à insister sur l'apprentissage de l'écrivain-ouvrier, qui n'a pas toujours été suffisamment considéré dans le mouvement des correspondants ouvriers de journaux.³⁵ »

Cette conception explique l'ambiguïté de cette oralité qui, confiant la vérité factuelle à la langue populaire, au sein de moments qui ressortissent parfois d'une véritable maïeutique menant à l'avènement du politique³⁶, circonscrit le discours politique structuré à la langue académique de deux personnages : le narrateur et le caporal Bertrand, dont l'autorité n'est jamais démentie. C'est pourquoi, tout en souscrivant à l'analyse de P. Baudorre, qui montre bien le poids du dernier chapitre de l'œuvre dans l'élaboration d'une polyphonie achevée de discours politiques, nous n'affirmerions pas avec lui que cette quête est composée de « blocs compacts de dialogues en langue populaire³⁷ », puisque la langue des soldats paraît au contraire tendre de plus en plus à répondre aux normes du langage académique, et donc du langage politique³⁸.

Ce constat semble confirmer l'hypothèse selon laquelle *Le Feu*, dont Barbusse ne conçoit et ne perçoit que progressivement la puissance contestataire³⁹, est bien en avance sur le parcours politique de son auteur⁴⁰.

NOTES

1 BENJAMIN (Walter), *Le Conteur. A propos de Nicolas Leskov*, (publié en 1936 in *Orient und Okcident*, n°3). Traduction de Pierre Rusch in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, collection « Folio essais », p. 116.

(note a) On peut citer parmi ces premiers romans de guerre, dont le succès en librairie signale l'intérêt du public pour une parole différente de celle que véhiculait alors la presse, le roman cocardier et belliciste d'Adrien Bertrand, *L'Appel du sol*, qui présente de longs débats philosophiques sur le sens de la guerre et tend à éclipser la parole des soldats pour laisser à un groupe d'officiers le monopole de la réflexion sur l'héroïsme et le sens de la guerre. BERTRAND (Adrien), *L'Appel du sol*, Paris, Calmann-Lévy, 1925 [1915].

5 On peut penser par exemple à *Gaspard* de René Benjamin (1915), ou aux *Poilus de la 9^e* d'Arnould Galopin (1915). Cf. l'analyse de cette langue « comme aseptisée » que propose GAYDIER (Anne-Marie), « L'écriture de la parole dans les évocations de la Grande Guerre », in *Ecrire la guerre*, études réunies par Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 79.

6 L'auteur relève les phrases « qu'est-c'qu'alle dit » et « c'est qu'i's peuv'ent pas ». CRUICKSHANK (John), *Variations on catastrophe, Some french responses to the Great War*, Oxford (Royaume-Uni), Oxford University Press, 1982, p. 40.

7 Les « dénoteurs » sont les différents traits caractéristiques signalant le recours à un modèle langagier oral. ROUAYRENC (Catherine), « L'oralité chez Céline », in Actes du 22e colloque d'Albi, *Langages et significations*, « L'oralité dans l'écrit et réciproquement... », Toulouse, Presses de l'Université Toulouse-Le Mirail, 2002, p. 81.

8 DUPRIEZ (Bernard), *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, 2003, p. 289.

9 Les métaplasmes sont largement dépendants des nécessités expressives, qui tolèrent par exemple l'emploi d'une apocope de la syllabe – re dans le groupe nominal même où figure un – re non apocopé : « L'pauv' bougre » (115).

10 ROUAYRENC (Catherine), *Recherches sur le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939*, Thèse pour l'obtention du doctorat d'Etat ès Lettres, Lille, A. N. R. T. Université de Lille III, 1988, p. 445.

11 Nous ne reviendrons pas sur la conscience qu'avait Barbusse de son travail sur l'oralité, qui transparait dans de nombreux passages métalittéraires du texte, dont le plus célèbre, « Les gros mots » (9) a été analysé par P. Baudorre dans un article très éclairant sur la question du lien entre langue populaire et narration. BAUDORRE

(Philippe), « “Les gros mots” : *Le Feu* d’Henri Barbusse », in *Les voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles*. Actes du colloque de Strasbourg, 12, 13 et 14 mai 2005, Corinne Grenouillet et Eléonore Reverzy (éd.), Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 174.

12 « Mais il est d’autres traits qui appartiennent en propre à Barbusse. L’un des plus connus est l’argot ordurier du *Feu*. [...] [le lecteur se voit vite convaincu de] l’artificiel d’un tel étalage » ou « En réalité, on parlait peu l’argot au front, les patois y tinrent une place beaucoup plus grande. En général, on parlait simplement français, un français mêlé d’un peu d’argot de caserne, d’argot colonial, adaptés et un peu augmentés pour les besoins de la guerre ». NORTON-CRU (Jean), *Témoins*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006 [Paris, Les Etincelles, 1928], p. 564.

13 BARBUSSE (Henri), *Le Feu, Journal d’une escouade*, suivi du *Carnet de guerre*, Paris, Flammarion, Collection Le Livre de Poche, 1965, p. 383. Cf. cette édition pour nos renvois.

14 BARBUSSE (Henri), 9 février 1916, in *Lettres à sa femme 1914-1917*, Paris, Flammarion, 1937, p. 192.

15 SPITZER (Leo), « Die Sprache der Soldaten », in *Studien zu Henri Barbusse*, Bonn, F. Cohen, 1920, p. 59 : « Barbusse hat eine wissenschaftlich tadellose Auffassung vom ‚Argot des tranchées‘ », lorsqu’il le définit au début de son œuvre.

16 A.-M. Gaydier donne à propos de cette question l’exemple de la partie de manille des pages 261-262, où est gommée la *successivité linéaire* propre à l’écrit afin de rendre plus vraisemblable la situation de communication orale. Cf. aussi l’usage qui est fait des onomatopées : « Pssii...un obus » (49), « Pan ! pan ! Zim, zim... » (54)...

17 ROYNETTE (Odile), *Les Mots des tranchées, L’invention d’une langue de guerre 1914-1919*, Paris, Armand Colin, 2010.

(note b) Cf. la recension d’O. Roynette, in ROYNETTE (Odile), *op. cit.* p. 85 sqq.

(note c) Au-delà de ces apports précis, le texte est parcouru de variations figurant le manque de maîtrise des personnages, qui induit quelques épenthèses (« oubelié », 76) et autres procédés de confusion (« voiture estomalogique », 31), signalant avant tout la signification sociale de cette langue orale.

19 Pour en saisir l’originalité par rapport aux romans de l’époque, cf. l’étude statistique comparée de C. Rouayrenc dans sa thèse (*op. cit.* p. 345-346) : *Gaspard* emploie 461 vocables « populaires » différents, *Le Feu*, 856 et *Les Croix de bois*, 444. 90% du vocabulaire du *Feu* est constitué de vocables ayant de 1 à 4 occurrences, tandis qu’il faut recenser les mots présents de 1 à 6 fois dans les deux autres pour atteindre la même proportion. En outre, sur 1246 vocables, seuls 129 sont communs aux trois romans, tandis que 167 se rencontrent uniquement dans *Les Croix*, 197 uniquement dans *Gaspard* et 496 seulement dans *Le Feu*.

(note d) Ceux-ci sont employés par Volpatte et Fouillade et se signalent surtout par des dénoteurs lexicaux signalant la nostalgie des personnages (« mon pitchoun », 161 « bou diou », 164, « mille dious », 165) et des traces d’accent (« Une chopine de ving et du bonn... »). Leur traitement, disparate (concentrations dans certains

passages : 164...) et imprécis (l'héraultais Fouillade parle par ailleurs un argot essentiellement parisien) montre que l'ambition de Barbusse ne ressortit pas d'une démarche scientifique, mais d'un réalisme original.

[21](#) Le travail sur les parlers coloniaux est peut-être le moins convaincant de ceux que mène Barbusse dans l'œuvre, puisqu'il ne se départit que peu des préjugés en vogue à son époque pour faire parler les troupes passant devant ses protagonistes à la page 68 : « Pas kam'rad, non pas kam'rad, jamais ! Couper cabèche ! ». La démarche n'est pas systématique, puisqu'à l'intégration de quelques traits du vocabulaire colonial emprunté à l'arabe, aux pages 222-223 (soldats marocains), répond la langue parfaitement courante des coloniaux rencontrés à l'infirmerie, qui ne se distingue par de celle des autres camarades. Barbusse n'aura donc pas exploité les formules originales consignées dans ses *Carnets* (*op. cit.* p. 397) après avoir écouté des discussions de tirailleurs.

[22](#) MACHEREY (Pierre), « Histoire et roman dans *Les Paysans* de Balzac », in DUCHET (Claude) (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 140.

[23](#) On peut penser à des formules comme le « du coup qu't'as un galon, t'es tout le temps emmerdé » de la page 383, que l'on trouvait déjà à la page 262 et qui montre combien Barbusse a fait le choix d'intégrer et varier les formules syntaxiques les plus audacieuses que présentent les parlers oraux.

[24](#) F. Déchelette souligne au détour de l'un de ses articles l'ancrage de cette tendance linguistique dans les tranchées : « Gourer, Tromper. *Se gourer*, se tromper. Se conjugué comme beaucoup de verbes poilus avec l'auxiliaire avoir : *Je m'a gouré* ». Dans *Le Feu*, comme à l'oral, les cas concernant l'auxiliaire *être* sont largement minoritaires. DECHELETTE (François), *L'argot des Poilus, Dictionnaire philologique et humoristique du langage des soldats de la grande guerre de 14*, préface de G. Lenôtre, Genève, Slatkin reprints, 1972, p. 122.

[25](#) FREI (Henri), *La grammaire des fautes*, Rennes, Ennoïa, 2003, p. 231.

[26](#) Ce dénoteur essentiel apparaît 99 fois dans l'ensemble du roman, sans servir au balancement avec la particule –ci. Des formules récurrentes variées assument un rôle similaire : « dont t'as pas une idée d'sus », « partout où c'qu'on passe » (52).

[27](#) VAN RUTTEN (Pierre), « Le style du *Feu* de Barbusse », in *Pensée*, no. 172 (1973), p.129.

[28](#) BAUDORRE (Philippe), « La Grande Guerre et le Prix Goncourt », in *Les Goncourt dans leur siècle, Un siècle de Goncourt*, Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (ed.), Presses universitaires Septentrion, 2005.

[29](#) Cf. par exemple PHILIPPE (Gilles), PIAT (Julien), (dir.) *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 68.

[30](#) Certaines de ces critiques, particulièrement virulentes, abordent comme un simple paradoxe l'esthétique du contraste construite par Barbusse, pour affirmer que « [c]ette dichotomie de la voix du récit et de celle des personnages trouve son point d'expression le plus achevé, et aussi le plus absurde, dans le roman d'Henri

Barbusse, *Le Feu*, où le narrateur s'exprime dans un français cultivé, académique, tandis que la parole des soldats, placée entre guillemets, est une transcription du français oral et populaire. » WOLF (Nelly), *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, p. 154.

31 On peut penser, par exemple, aux brillantes descriptions des pages 352-353.

32 La langue de l'Arrière, qui s'oppose aux parlars populaires par son académisme banal, se voit souvent tournée en dérision par la dimension caricaturale des propos qu'elle sert : « – J'aurais bien voulu être soldat, moi, dit le monsieur, mais je n'ai pas de chance : mon chef de bureau ne peut pas se passer de moi. » (326)

33 « Parmi d'autres romans de l'avant-guerre, *Le Feu* (1916) de Barbusse a poussé très loin l'intrusion de la langue dite populaire, sans transgresser toutefois le principe du cloisonnement énonciatif. *Le Feu* a cependant exercé, semble-t-il, un effet de licitation sur les écrivains qui vont aller à l'extrême, dix à quinze ans plus tard, jusqu'à l'oralisation de la voix narrative. », MEIZOZ (Jérôme), *L'âge du roman parlant (1919-1939), Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Genève (Suisse), Droz, 2001, p. 86.

34 Dans l'interview avec Charles Chassé publiée par *La dépêche de Brest et de l'Ouest* n° 18-187 du 11 novembre 1933, il déclare : « Peut-être, si vous tenez absolument à me trouver d'autres influences plus littéraires, peut-être que vous pourriez indiquer les livres de Barbusse », cité in *Les Cahiers Céline, Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, p. 88.

35 La position de Barbusse sur les *rabcors*, correspondants ouvriers dans les journaux, paraît éclairante pour comprendre la réflexion de l'auteur dans son roman même. BARBUSSE (Henri), « Ce que nous pensons. L'écrivain et la révolution », *Monde* du 5 décembre 1931, p. 4, cité in MEIZOZ (Jérôme), *op. cit.* p. 216.

36 Cf. par exemple la p. 146 où le livreur parisien Barque apprend à Volpatte qui est Millerand et permet à un discours d'indignation concernant les embusqués de glisser vers le sujet des « inégalités ».

37 BAUDORRE (Philippe), « “Les gros mots” : *Le Feu* d'Henri Barbusse », *op. cit.* p. 174.

38 Cf. les dernières répliques du roman, aux pages 373-374, où les dénoteurs sont réduits à quelques métaplasmes signalant l'origine sociale des locuteurs, tandis que le discours paraît toujours plus élaboré par rapport à l'idéal de justice et de paix auquel aspirent ces hommes. Le refus d'un emploi littéraire permanent de la langue populaire distingue précisément Barbusse des « populistes » que l'auteur dit « haïr » dans une lettre à son épouse (24 juillet 1917).

39 « Je suis fort sensible aux éloges qu'on fait du *Feu*, à cause de l'importance que peut prendre ce livre dans la bataille des idées. Je n'avais pas tant de prétentions lorsque j'ai commencé à l'écrire ; mais j'ai eu la chance d'avoir des loisirs et des facilités, et ça m'a permis d'unifier et de corser. » BARBUSSE (Henri), lettre du 26 octobre 1916, in *Lettres à sa femme 1914-1917, op. cit.* p. 234.

40 L. Riegel rappelle qu'à l'époque de la rédaction du roman, Barbusse fait montre d'« une vision socialiste aux contours encore mal définis. » RIEGEL (Léon), *Guerre*

et littérature : le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande guerre : littératures française, anglo-saxonne et allemande, 1910-1930, Paris, Klincksieck, 1978, p. 240.