UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ DE NANTES

Thèse de Doctorat

Jérémy CAMUS

Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université de Nantes
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

École doctorale : Sociétés ; Cultures, Échanges (ED 496)

Discipline : Langue et littérature françaises (Section 9)
Unité de recherche : Laboratoire L'AMo EA 4276

Soutenue le 5 décembre 2016

Henri Barbusse et la culture religieuse

JURY

Rapporteurs :	**Bruno CURATOLO**, Professeur émérite, Université de Franche-Comté **Michel NIQUEUX**, Professeur émérite, Université de Caen Normandie
Directeur de Thèse :	**Régis TETTAMANZI**, Professeur des Universités, Université de Nantes
Co-directeur de Thèse :	**Philippe BAUDORRE**, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à Régis Tettamanzi pour sa bienveillance, sa patience, ses conseils, pour la sincérité dont il a toujours fait preuve à l'égard de mon travail, pour m'avoir soutenu et encouragé pendant si longtemps. Je suis également extrêmement reconnaissant à Philippe Baudorre de l'attention qu'il a portée à mes recherches, de sa sollicitude, et d'avoir tant contribué à enrichir ma connaissance de Barbusse.

Je remercie Bruno Curatolo et Michel Niqueux d'avoir accepté de lire ces pages et d'honorer ma soutenance de leur présence. Je tiens également à adresser mes vifs remerciements à Julien Gœury qui a su attiser mon goût pour la recherche en encadrant mon mémoire de Master 1.

Je remercie sincèrement l'ensemble du laboratoire l'AMo, et tout particulièrement Yves Ansel et Véronique Dominguez pour leurs conseils. Merci également à Sylvie Dilhan pour son soutien.

Par ailleurs je tiens à exprimer ma reconnaissance aux bibliothécaires de l'Université, en particulier à Benoît Chetaille dont l'aide me fut précieuse.

Je pense également aux nombreuses rencontres faites à l'occasion de colloques ou de séminaires… à Véronique Montémont pour ses encouragements et son extrême bienveillance, à Denis Pernot pour l'intérêt qu'il porte à mon travail. Je n'oublie pas non plus Hervé Baudry, Manu Braganca, et beaucoup d'autres encore.

Un grand merci aussi à mes collègues de bureau, de couloir, d'étage – ceux de Lettres, ceux de Sciences du langage, ceux de Sciences de l'éducation, et ceux d'ailleurs.

Un immense et profond merci à mes parents qui n'ont cessé de m'encourager, avec patience, engouement, souvent avec pudeur – qui ont su trouver au fond d'eux tant de façons de conjuguer le verbe *soutenir*. À mon frère, Charlie, pour sa présence (qui a bien souvent eu raison de mes doutes – et parfois de ma concentration), et pour s'être impliqué avec un tel enthousiasme dans ce travail.

À mes amis enfin, auxquels je dois d'être parvenu à achever cette thèse : Juliette (les nénuphars fleurissent parfois bien au-delà des étangs, dans de plus profonds abîmes), François (Georges Abitbol rougit déjà d'avoir perdu son titre), Typhanie (les poulpes fuient le rivage, le phare continue de jeter sa lumière à la surface des océans), Manon (des chemises, du chutney, du café, de l'art enfin : et voilà le monde qui sourit), Cyril (on peut battre le pavé – il me semble qu'on peut aussi le jeter), Jocelyn (les décadences n'ont plus d'excuses à se mettre sous la dent – et c'est tant mieux), Cécile (un jour les crevettes danseront le sirtaki dans une mer de tomates), Antoine (il pleut, il pleut des années qui cristallisent en séchant), Alex (les montagnes ont déménagé au beau milieu des campagnes, et les ouvrent à l'altitude), Lauriane (la mémoire se fouille comme on écorne un coin de page – avec dévotion).

À ceux dont les noms manquent mais que je n'oublie pas pour autant.

Aux grenouillons qui vadrouillent dans les synapses de Maître Capello !

À Léo Ferré, qui m'a appris les mots – et la révolte.

« Ayant allumé une lanterne en plein jour, il dit : “Je cherche un homme”. »

Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*.

HENRI BARBUSSE ET LA CULTURE RELIGIEUSE

Sommaire

REMERCIEMENTS **3**

SOMMAIRE **7**

INTRODUCTION **9**

I LA FORMATION INTELLECTUELLE D'HENRI BARBUSSE **23**

1.1 De l'ecolier au jeune poete 25

1.2 L'heritage pictural : l'importance du clair-obscur 57

1.3 Maitres et influences de jeunesse 84

II LA QUETE DU SUBJECTIF : VERS UNE *RELIGION DU CŒUR* **122**

2.1 Barbusse et la Bible 124

2.2 La quete sacree de l'absolu 158

2.3 Une religion nouvelle : l'idealisme barbussien 193

III LA CULTURE RELIGIEUSE FACE A LA PRISE DE CONSCIENCE POLITIQUE **220**

3.1 La Grande Guerre : une guerre sainte ? 222

3.2 Ruptures et continuites spirituelles 262

3.3 Barbusse et la vie religieuse de l'entre-deux guerres 297

IV LA FOI POLITIQUE DE BARBUSSE : LE COMMUNISME COMME ALTERNATIVE A DIEU **328**

4.1 La trilogie consacree a Jesus 330

4.2 L'insupportable synthese de la religion et du communisme 362

4.3 Le communisme comme « religion seculiere » 395

CONCLUSION **426**

INDEX ALPHABETIQUE **437**

BIBLIOGRAPHIE **442**

TABLE DES MATIERES **461**

Introduction

Au moment d'aborder ce travail de thèse, il y a quelques années, notre première tâche fut d'arpenter les librairies alentour afin de nous procurer les œuvres d'Henri Barbusse. Dans la plupart d'entre elles, seule une poignée d'exemplaires du *Feu* témoignait de la présence de l'écrivain sur les rayons. Et si parfois une édition peu récente de *L'Enfer* disputait ses pages à l'oubli, certains libraires quant à eux laissaient se côtoyer librement Barbey d'Aurevilly et Barjavel. Le même constat s'imposait dans les couloirs des bibliothèques : là aussi, des romans tels que *Clarté* ou *Les Enchaînements* demeuraient absents des étagères. Il nous fallut donc nous résigner à acquérir les éditions originales des livres de Barbusse – ou bien à les consulter en ligne au format numérique[1].

Ceci nous permet de mesurer combien, aujourd'hui encore, l'œuvre littéraire de cet écrivain demeure peu connue, et peu lue. Pour beaucoup, le nom d'Henri Barbusse réveille pourtant quelques souvenirs épars, où le sang des poilus se mêle à la boue des tranchées. Le succès retentissant du *Feu*, dont le tirage atteignait déjà les 320 000 exemplaires quatre ans seulement après sa publication, vaut effectivement à son auteur d'être considéré de nos jours comme l'un plus importants chroniqueurs de la Première Guerre mondiale. L'intensité avec laquelle Barbusse a su dépeindre l'horreur du conflit, son exigence de réalisme conçue comme une réponse au « bourrage de crâne » officiel, le soin apporté à restituer le plus fidèlement possible l'argot des poilus : ces différents éléments vouaient ainsi son « journal d'une escouade » à lui assurer une relative postérité. *Le Feu*, qui semble une page écornée dans le livre de la Grande Guerre, ne souffre pas à cet égard du manque de rééditions. La maison Flammarion, à laquelle Barbusse avait confié la publication de son roman en 1916, fait ainsi régulièrement paraître de nouvelles éditions du texte, et ce jusque dans les années 2000. Celle que propose Pierre Paraf en 1965 notamment, retient notre attention, dans la mesure où le fondateur de l'association des Amis d'Henri Barbusse édite à la suite du texte les notes du « Carnet de guerre » de l'écrivain, jusqu'alors inédites. Pierre Paraf joue d'ailleurs un rôle décisif dans l'entreprise de réédition des œuvres de Barbusse, puisque c'est également à son initiative que la maison Albin Michel, dépositaire des droits pour *L'Enfer*, choisit de rééditer ce roman en 1991. Hormis *Le Feu* et *L'Enfer*, seule une œuvre de Barbusse connaît

[1] À de rares exceptions près, l'ensemble des œuvres littéraires de Barbusse est disponible sur Gallica, bibliothèque numérique associée à la BnF.

une réédition avant même d'appartenir au domaine public. À l'occasion du centième anniversaire de la mort de Zola, fêté à l'automne 2002, les éditions du Temps des Cerises ont effectivement permis de redécouvrir le portrait que l'écrivain avait esquissé de l'architecte des *Rougon-Macquart* quelques soixante-dix ans plus tôt.

À partir de l'année 2005, date à laquelle l'œuvre littéraire de Barbusse tombe dans le domaine public, un certain nombre de ses écrits suscitent l'attention des éditeurs. L'exemple le plus édifiant est évidemment celui du *Feu*, dont le rythme des rééditions s'intensifie jusqu'à atteindre son apogée lors de l'anniversaire du centenaire de la Première Guerre mondiale, qui confirme plus que jamais le statut privilégié que la mémoire collective accorde à cette œuvre. C'est ainsi que sur les douze rééditions du « journal d'une escouade » publiées entre 2005 et 2015, nous pouvons en dénombrer sept pour la seule année 2014[1]. Notons qu'un tel regain d'intérêt s'explique également par le fait que ce roman figurait parmi le corpus littéraire des classes préparatoires scientifiques pour l'année scolaire 2014-2015. Sans doute est-ce dans cette même perspective que sont rééditées les *Lettres à sa femme* en 2006 par la maison Buchet-Chastel, dans la mesure où Barbusse a rédigé l'ensemble de ces missives pendant les mois qu'il a passés au front ou en convalescence. Parmi les œuvres de l'écrivain qui ne relèvent pas du contexte de la Grande Guerre, nous pouvons constater que les nouvelles parues dans divers journaux au cours des premières années du XIXe siècle éveillent la curiosité des éditeurs, ainsi que des lecteurs. Tandis que les éditions de L'Escalier rassemblent un petit nombre de ces « contes » au sein d'un recueil intitulé *L'Illusion* (2010), le Temps des Cerises opte pour un plus large format en choisissant d'éditer la quasi-totalité des nouvelles parues dans le journal *Le Matin*. Ajoutons que l'intérêt particulier de ce recueil, publié sous le titre *Nouvelles du Matin* (2013), réside dans les commentaires critiques qui accompagnent chacun de ces textes afin d'en expliciter les enjeux littéraires. Les romans et manifestes politiques de Barbusse obtiennent également la faveur de quelques maisons d'éditions, à l'exemple de *Staline*, réédité chez L'Harmattan en 2006, ou encore plus récemment des *Paroles d'un combattant*, publié par Delga pendant l'année 2013. Citons pour finir le cas surprenant de la réédition de *Jésus*, le premier volet de la trilogie que l'écrivain consacre à la figure du Galiléen, par les éditions Théolib en 2013.

Si certains de ces choix éditoriaux peuvent susciter certaines interrogations – voire même laisser perplexe – il convient toutefois de s'intéresser aux maisons d'éditions dont ils émanent pour mieux en comprendre la démarche. Notons pour commencer qu'il s'agit dans la

[1] Parmi ces nombreuses rééditions, il nous semble important de citer celle de Denis Pernot (Paris, Flammarion, coll. « GF », 2014), dans la mesure où il s'agit de la première édition critique de ce roman.

plupart des cas de maisons relativement récentes[1], et généralement orientées vers un type de littérature bien spécifique. Ainsi les éditions du Temps des Cerises se caractérisent par leur volonté de proposer aux lecteurs des œuvres situées « hors des sentiers battus de la pensée dominante ». Les récentes éditions Delga quant à elles s'inscrivent dans une approche plus politique, portées par le désir de favoriser des œuvres littéraires et des travaux de recherche liés à la doctrine marxiste et au mouvement du communisme international. Ceci nous permet de constater que les enjeux de ces différentes rééditions, notamment en ce qui concerne *Zola* et les *Paroles d'un combattant*, correspondent assez nettement au parti pris militant adopté par Barbusse lui-même. Nous ne saurions en dire autant des éditions Théolib, organe éditorial fondé par une association de théologiens et de penseurs qui prônent un protestantisme détaché du dogme. Car en considérant cet élément, il semble effectivement difficile de ne pas s'interroger sur les motivations qui ont pu conduire cette maison à rééditer un texte si puissamment révolutionnaire, et ne souffrant aucune ambiguïté quant à l'exigence politique sur laquelle il repose. Pour finir, il est intéressant de souligner qu'à l'exception du *Feu*, aucune des œuvres de Barbusse rééditées depuis l'année 2005 n'appartient à proprement parler au genre romanesque : ni *Les Suppliants*, ni *Les Enchaînements*, ni même *Clarté* – qui pourtant traite de la Grande Guerre –, ne connaissent à ce jour de rééditions.

Si les ouvrages critiques consacrés à Barbusse n'offrent pas encore l'occasion d'appréhender son œuvre littéraire sous tous ses aspects, nous constatons tout de même que celui-ci suscite au fil des époques un intérêt continu auprès des universitaires. Entre 1953 et 2003, nous pouvons recenser onze ouvrages de référence dédiés à l'écrivain, dont la majorité est issue de recherches effectuées dans le cadre d'une thèse de doctorat. Envisagés dans leur ensemble, ces ouvrages nous permettent d'ores et déjà de constater que, si Barbusse éprouvait lui-même quelque réticence à dissocier en lui l'homme de plume de l'homme d'action, particulièrement dans les dernières années de sa vie, les critiques qui s'attachent à décrire sa vie et son œuvre paraissent gagnés par le même scrupule ; à tel point qu'une étude purement littéraire de ses écrits ne semble pas plus cohérente, en définitive, qu'une analyse strictement politique de son cheminement intellectuel.

Près de vingt ans après sa mort, la secrétaire de Barbusse, Annette Vidal, retranscrit les échos de sa mémoire dans un texte que Marcel Cachin désigne à juste titre comme un « livre

[1] Pour exemple, la maison L'Harmattan est fondée en 1975, Le Temps des Cerises en 1993, Théolib en 1999, Delga en 2004 et L'Escalier entre 2008 et 2010.

de souvenirs[1] ». Déployant les perspectives ouvertes par ce travail biographique, Vladimir Brett publie en 1963 le premier ouvrage véritablement critique consacré à Barbusse, au sein duquel il se propose d'étudier l'itinéraire politique de l'écrivain, depuis sa jeunesse jusqu'au mouvement Clarté[2]. Bien qu'il prétende focaliser son regard sur les aspects politiques et sociaux de la pensée de Barbusse, Vladimir Brett fait preuve d'une remarquable finesse dans ses analyses littéraires, notamment en ce qui concerne le « vague » poétique de *Pleureuses* et le réalisme halluciné du *Feu*. Il faut, après cela, attendre l'année 1973, qui marque le centième anniversaire de la naissance de l'écrivain, pour qu'un colloque organisé à cette occasion donne lieu à un numéro spécial de la revue *Europe*[3]. Cette initiative conduit également à la création, deux ans plus tard, de l'association des Amis d'Henri Barbusse sous l'impulsion de Pierre Paraf. Jusqu'au milieu des années 2000 cette association, qui regroupe non seulement des spécialistes de Barbusse, mais également un certain nombre de membres de l'ARAC (l'Association républicaine des Anciens Combattants fondée par Barbusse, Paul Vaillant-Couturier, Raymond Lefebvre et Georges Bruyère), continue d'alimenter la mémoire de l'auteur du *Feu* à travers la publication des *Cahiers Henri Barbusse*[4]. Toutefois, si l'on en croit l'abandon de ces parutions annuelles, et la récente clôture du site internet qui lui était attachée, il y a tout lieu de croire que l'association se trouve désormais dissoute.

Malgré les différents travaux que nous venons d'évoquer, la vie et l'œuvre littéraire de Barbusse n'avaient pas encore fait l'objet en France d'études générales, susceptibles d'éclairer avec le recul critique nécessaire sa trajectoire artistique, philosophique, politique et spirituelle. Deux livres majeurs vont alors pallier ce manque. Il s'agit tout d'abord de l'ouvrage que Jean Relinger publie en 1994 sous le titre *Henri Barbusse, écrivain combattant*[5], au sein duquel le critique met en évidence la relation étroite qui unit les conceptions politiques et littéraires de l'écrivain. L'année suivante paraît la biographie de Philippe Baudorre, intitulée *Barbusse. Le pourfendeur de la Grande Guerre*[6]. À l'appui d'une documentation extrêmement fouillée, Philippe Baudorre dresse un portrait intime de l'auteur du *Feu* ; à la fois celui d'un suppliant en quête perpétuelle d'absolu, et celui d'un crieur désireux de porter haut la voix de son idéal. Au reste, la critique barbussienne se trouve

[1] Marcel CACHIN, « Préface », Annette VIDAL, *Henri Barbusse, soldat de la paix*, Paris, Éditeurs français réunis, 1953, p.7.
[2] Vladimir BRETT, *Henri Barbusse : sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté*, Prague, éd. de l'Académie tchécoslovaque des sciences, 1963.
[3] *Henri Barbusse, Europe*, Actes du colloque international tenu au Palais du Luxembourg des 18 et 19 mais 1973 à l'occasion du centenaire de l'auteur du Feu, 52e année, septembre 1974.
[4] *Cahiers Henri Barbusse*, Villejuif, éd. du Réveil des Combattants, n°1 à 28, 1975-2003.
[5] Jean RELINGER, *Henri Barbusse, écrivain combattant*, Paris, PUF, 1994.
[6] Philippe BAUDORRE, *Barbusse. Le Pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995.

marquée par plusieurs travaux non francophones de première importance. Ainsi en 1980, Constance D. Weems achève une thèse volumineuse destinée à retracer « l'odyssée intellectuelle de Barbusse »[1]. Si celle-ci s'attarde peu sur les caractéristiques littéraires de l'œuvre de l'écrivain au profit d'une perspective plus volontiers biographique, ses recherches se distinguent par une volonté constante de contextualisation qui l'incite à étudier Barbusse au regard de la génération fin-de-siècle à laquelle il appartient. Un autre ouvrage majeur, le plus récent à ce jour, paraît en Allemagne en 2003 sous la forme d'une bio-bibliographie[2]. Son auteur, Hörst F. Müller, y recense l'ensemble des œuvres et articles publiés par Barbusse en France et à l'étranger, ainsi que les ouvrages et articles qui lui ont été consacrés jusqu'alors. Une telle somme se révèle être une source d'information inestimable pour qui souhaite envisager la production littéraire de l'écrivain de manière exhaustive. En marge de ces différents travaux, qu'il convient de considérer comme des ouvrages de référence, nous ne pouvons manquer de citer quelques autres études, bien moins approfondies, et qui, par conséquent, nous semblent être de moindre importance d'un point de vue critique : c'est le cas par exemple de l'étude politique de Joseph Arthur Cimon[3], des thèses de Laurence Michel[4] et de Mustapha Bouhamda[5], et enfin des deux recueils de textes de Barbusse accompagnés de courts commentaires critiques édités par Paul Markidès[6]. Ceci dit il n'est pas pour autant question de balayer ces travaux d'un revers de main puisque, bien au contraire, nous n'hésiterons pas à nous y référer lorsque notre propos le réclamera. Il s'agit simplement de mentionner que la plupart d'entre eux réduisent leur analyse à un champ d'investigation trop restrictif, qui par conséquent ne leur permet pas d'entrevoir le large réseau de références qui lie entre elles les œuvres de l'écrivain.

Au demeurant, la lecture de l'ensemble de ces ouvrages nous conduit à constater que l'étude de la culture religieuse et de la spiritualité dans l'œuvre littéraire de Barbusse s'avère être relativement peu étudiée, à quelques rares exceptions près. Sachons ainsi reconnaître notre dette envers Jean Relinger qui a jeté les bases d'une solide réflexion sur cette question dans l'un des chapitres majeurs de son ouvrage dédié à la thématique du « messianisme

[1] Constance D. WEEMS, *The intellectual odyssey of Henri Barbusse (1873-1935)*, McGill University, Montréal, PhD thesis, 1980.
[2] Hörst F. MÜLLER, *Henri Barbusse (1873-1935), Bio-Bibliographie*, Weimar, VDG, 2003.
[3] Joseph Arthur CIMON, *The novels of Henri Barbusse : an evolution toward propaganda*, Florida State University, PhD thesis, 1971.
[4] Laurence MICHEL, *Henri Barbusse : littérature et engagement*, Université de Paris 8, Thèse de doctorat, 1987.
[5] Mustapha BOUHAMDA, *Les années d'apprentissage d'Henri Barbusse*, Université de Limoges, Thèse de doctorat, 1999.
[6] Paul MARKIDES, *Barbusse, clartés pour aujourd'hui*, Montataire, éd. Valmont, 1997 ; et Paul MARKIDES, Jean SANITAS, Pascal RABATE, *Barbusse, la passion d'une vie*, Montataire, éd. Valmont, 1996.

social ». Il a su montrer, notamment, que la trilogie consacrée à la figure de Jésus n'avait pas vocation à marquer une rupture dans l'œuvre de Barbusse, mais qu'il était nécessaire de l'interpréter comme la mise en place des théories que celui-ci allait développer par la suite dans ses différents ouvrages relatifs à l'URSS. Cette analyse posait ainsi les premiers jalons d'une réflexion sur le rapport de Barbusse à la religion, réflexion que devait approfondir Edward O'Brien quelques années plus tard dans sa thèse intitulée *Henri Barbusse and the Quest for Faith*[1]. Le critique y développe des interprétations particulièrement éclairantes, qui reposent sur des analyses souvent audacieuses. Cependant son discours est desservi par la structure même de son travail. D'une part, Edward O'Brien choisit d'appuyer son discours sur un corpus de sept œuvres seulement, ce qui réduit considérablement la portée de son étude, et d'autre part analyse ces textes indépendamment les uns des autres, ce qui ne lui permet pas de faire émerger les jeux d'échos qui caractérisent la réflexion de Barbusse sur la religion, ni non plus de montrer combien cette réflexion fait l'objet d'une progression continue qui, à partir de *Pleureuses*, évolue sans cesse jusqu'à trouver son accomplissement dans *Staline*.

Lorsqu'on l'envisage d'un point de vue global, la recherche scientifique consacrée à l'œuvre littéraire de Barbusse laisse entrevoir un certain paradoxe en ce qui concerne le positionnement critique adopté par la plupart de ses représentants. Nous constatons effectivement qu'un grand nombre des ouvrages que nous venons d'évoquer tendent à porter un regard général à la fois sur l'œuvre littéraire et sur le combat politique de l'écrivain. À cet égard, le principal enjeu des critiques consiste à mettre l'accent sur le cheminement de la pensée politique, littéraire ou encore spirituelle de Barbusse. Les titres et sous-titres de plusieurs de ces ouvrages en témoignent d'ailleurs assez nettement, puisqu'on y retrouve les termes *marche, mouvement, évolution, quête,* ou encore *odyssée*. Leurs auteurs sont donc manifestement portés par le désir de retracer, pas à pas, le parcours de Barbusse, qu'il s'agisse de ses conceptions littéraires ou de son engagement politique. Le plus souvent, toutefois, les critiques structurent leur travail comme une succession de monographies, chacune dédiée à l'analyse précise et circonstanciée d'une œuvre particulière. Or là se situe précisément le paradoxe, dans la mesure où une telle approche structurelle ne permet pas véritablement de dégager les éléments fondamentaux autour desquels s'articulent l'ensemble des livres de l'écrivain. Le caractère monographique de la majorité de ces travaux critiques réduit donc dans une certaine mesure la portée de ces discours, et empêche parfois leurs auteurs de déployer pleinement les perspectives théoriques ouvertes par leur réflexion. En second lieu,

[1] Edward O'BRIEN, *Henri Barbusse and the Quest for Faith : a study of religion in selected works by Henri Barbusse (1873-1935)*, University of Hull, PhD thesis, 2002.

nous observons que très peu de critiques ont prêté une attention soutenue à la génération de Barbusse, qui se caractérise pourtant par un héritage, une sensibilité, et des valeurs communes – en somme par une perception particulière du monde. Bien que la trajectoire intellectuelle de l'écrivain se définisse par certaines idiosyncrasies, notamment lorsqu'on envisage son rapport à la culture religieuse, de très nombreux artistes et écrivains appartenant à cette génération fin-de-siècle partagent les préoccupations littéraires, philosophiques ou encore spirituelles de Barbusse. Cette question nous semble d'autant plus essentielle que l'auteur du *Feu* a toute sa vie entretenu des liens étroits avec ses contemporains : dans les divers salons du Paris littéraire de la Belle Époque pendant sa jeunesse, mais également après-guerre au sein de la sphère communiste française ainsi que des différents mouvements pacifistes et antifascistes d'envergure internationale. Ceci s'explique entre autres par la tendance de la critique barbussienne à se focaliser sur les enjeux politiques de l'œuvre de Barbusse au détriment de sa dimension philosophique et littéraire. En accordant la prééminence au contexte politique et social dans lequel s'inscrit la réflexion de l'auteur du *Feu*, la majorité des critiques privilégie ainsi la relation que celui-ci entretient avec le collectif, délaissant généralement les interactions individuelles dont se nourrit sa pensée au fil de ses lectures et de ses échanges. Pour n'en citer qu'un exemple, nous remarquons qu'aucune étude précise de ses articles de critique littéraire parus dans *L'Humanité* au cours des années 1926-1927 n'a jusqu'à présent été entreprise. Cela représente pourtant une source d'informations non négligeable, qui témoigne avec précision des conceptions littéraires de l'écrivain et permet de mieux comprendre la manière dont il envisage l'art prolétarien à cette époque. Considérant ces éléments, il semble ainsi que le principal reproche que nous puissions faire à la critique barbussienne est de ne pas être parvenue à mettre en lumière la profonde continuité qui anime son œuvre littéraire, depuis ses premiers poèmes d'adolescents jusqu'à la ferveur communiste de ses dernières années.

L'une des questions fondamentales autour de laquelle s'articule l'œuvre de Barbusse, celle qui de notre point de vue garantit le mieux la cohérence de son parcours intellectuel, est celle de sa spiritualité, ou pour être plus précis de la relation que celui-ci entretient avec la culture religieuse. Dans une plus large mesure, nous pouvons dire qu'il s'agit-là d'une question essentielle pour comprendre l'état d'esprit littéraire, philosophique, et métaphysique de cette génération fin-de-siècle à laquelle Barbusse appartient. En ce crépuscule du XIXe siècle, les écrivains, artistes et intellectuels européens portent au plus profond d'eux-mêmes le poids lancinant des turpitudes romantiques. Héritiers d'une poésie meurtrie, suppliciée, qui

avait longtemps cherché ses prophètes à mi-chemin entre le ciel et la terre, les jeunes gens de cette génération orpheline se caractérisent par un traumatisme qu'ils ne parviennent pas à dépasser, celui de l'absence de Dieu. Quelques décennies plus tôt, Jean Paul Richter et Gérard de Nerval, entres autres, avaient paraphé l'acte de décès de la divinité. Si le matérialisme et l'enthousiasme positiviste de la seconde moitié du XIXe siècle avaient paru combler l'abîme existentiel dans lequel les fils du romantisme s'employaient à enfouir leurs doutes et leur désespoir, la génération suivante, née dans les années 1860-1880, ne pouvait plus désormais s'en contenter. Pour ceux-là le matérialisme se révélait être sec, rigide, il froissait leur sensibilité et contredisait les effusions spirituelles de leur âme. Or contrairement au soldat de Rimbaud, Dieu semblait mort – mais il dormait seulement, attendant que le « réveil religieux » de la fin des années 1880 vienne mettre fin à son sommeil. Les dernières décennies du XIXe siècle se distinguent effectivement par une grande vague de conversions, notamment chez les intellectuels et les artistes, parmi lesquels nous pouvons citer Huysmans, Péguy, Bourget ou Claudel. À la même époque, d'autres vont quant à eux chercher à satisfaire leurs velléités spirituelles à travers la quête d'une alternative à Dieu, qu'ils incarnent dans le Moi. À la suite de Barrès, Gide, Barbusse et Rolland par exemple, vont ainsi intérioriser la figure divine en exaltant leur subjectivité selon différentes modalités.

Cette mise au point n'a évidemment rien d'anecdotique dans la mesure où elle permet de comprendre les raisons pour lesquelles la culture religieuse acquiert une telle importance dans l'œuvre de Barbusse. Puisqu'à maints égards, c'est précisément son rapport à la religion, et plus encore à une certaine forme de spiritualité, qui garantit la profonde continuité de l'œuvre littéraire ainsi que du combat politique de l'écrivain. Là se situe donc le point de départ de notre travail de recherche. L'intérêt d'une telle problématique réside dans l'éclairage nouveau qu'elle apporte sur l'œuvre de Barbusse, aussi bien en ce qui concerne ses aspects spirituels que littéraires, philosophiques et politiques. Car aujourd'hui encore, la quasi totalité des critiques s'entend à diviser l'œuvre de l'écrivain en deux parties distinctes, estimant que l'expérience des tranchées témoigne d'une évidente rupture dans sa trajectoire littéraire et politique. D'après ces chercheurs le Barbusse d'avant-guerre, qui mène une vie relativement mondaine, partage sa plume entre son activité de journaliste et d'homme de lettres, qui développe dans ses écrits une pensée centrée sur la notion de subjectivité, n'a rien de semblable avec le Barbusse d'après-guerre devenu homme public, « crieur » de vérité au service de la révolution russe. Tout au plus, ces critiques estiment qu'il est possible de déceler une relative continuité dans l'évolution de la pensée politique de l'écrivain, depuis sa timide sympathie pour le socialisme jusqu'à son ardente ferveur communiste. Nous croyons pouvoir

postuler cependant que l'œuvre littéraire de Barbusse se distingue par une impérieuse continuité. Lorsqu'on envisage le rapport qu'il entretient avec la culture religieuse, et plus particulièrement la manière dont il traduit les aspirations spirituelles qui l'animent, nous remarquons en effet que l'évolution de sa réflexion intellectuelle poursuit une trajectoire constante, fruit d'un désir intime de cohérence et d'indéfectibilité. L'enjeu majeur de ce travail de thèse consiste donc à mettre en évidence cette profonde continuité, en démontrant que l'œuvre littéraire de Barbusse matérialise sa quête perpétuelle d'une alternative à Dieu. Cette problématique nous permettra ainsi de démontrer qu'en réalité, l'expérience des tranchées ne marque pas une rupture dans l'œuvre de l'écrivain, mais confirme bien au contraire l'extrême cohérence de son œuvre, dans la mesure où elle représente une étape décisive dans l'évolution de sa réflexion ; étape qui le mène à élargir, en même temps qu'à approfondir, les perspectives de sa quête spirituelle. Nous montrerons effectivement que si le jeune Barbusse incarne son *dieu intime* dans son cœur, source de sa subjectivité, le traumatisme de la Grande Guerre le conduit à délaisser ses velléités individualistes au profit d'une perception collective du monde et des êtres. La prise de conscience politique née de cette expérience sacrificielle l'incite donc à professer une foi non plus dans l'homme, mais dans l'humanité entière. Cristallisant sa ferveur nouvelle dans le collectif, la doctrine marxiste s'offre alors comme un moyen pour Barbusse de transcender son individualisme. Désormais, le communisme seul incarne à ses yeux l'alternative à ce Dieu absent, et matérialise par conséquent l'accomplissement de cette quête spirituelle qu'il poursuit depuis ses plus jeunes années.

Cette réflexion nous permettra en outre d'éclairer d'un jour nouveau les relations qui unissent Barbusse à l'ensemble de ses contemporains. Car nous pensons que cette quête d'une alternative à Dieu, poursuivie par Barbusse depuis *Pleureuses* jusqu'à *Staline*, détermine dans une large mesure le rapport que celui-ci entretient avec les intellectuels de son temps. À bien des égards, l'œuvre de Barbusse est tout à fait représentative de l'état d'esprit de cette génération fin-de-siècle qui, après avoir quitté les bancs du matérialisme, découvrait avec fascination la philosophie d'Henri Bergson. Pour Barbusse comme pour beaucoup de ses contemporains, l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* incarnait un idéalisme nouveau – ou plutôt une foi nouvelle, qui devait conduire l'homme à faire l'expérience du pouvoir créateur de sa conscience et ainsi l'inciter à se réapproprier le monde. Les premiers écrits de Barbusse illustrent d'ailleurs assez nettement les différentes modalités à travers lesquelles se traduit le foisonnement philosophique et littéraire de la Belle Époque. Mais à l'aube du XXe siècle, l'entrée en guerre des pays européens vient balayer d'un revers de main

cet enthousiasme intellectuel. Est-il besoin de rappeler combien l'horreur des tranchées a littéralement ébranlé les préceptes idéologiques d'une génération entière et modifié considérablement le rapport des hommes au monde ? À l'image du personnage de Poulbot qui pendant le conflit ramassait les vieilles hardes des soldats pour s'en vêtir, la génération nouvelle née sur les ruines de la Grande Guerre glanait son désespoir dans les traumatismes d'une société meurtrie. La plupart de ces jeunes gens avaient alors donné son congé à Dieu et ne fondaient plus tellement d'espoir dans une quelconque consolation religieuse. Sans pour autant revendiquer un nihilisme absolu, il s'agissait-là d'une génération désabusée à laquelle la société de l'immédiat après-guerre n'était pas en mesure d'apporter des repères stables. Bien que Barbusse ait lui-même vécu le quotidien des tranchées, principalement en tant que fantassin, il continue d'exprimer dans son œuvre d'après-guerre les préoccupations philosophiques et spirituelles qui sont celles de l'esprit fin-de-siècle. La trilogie qu'il consacre à Jésus révèle notamment l'influence persistance de l'héritage kantien et bergsonien sur sa pensée – héritage qu'ont désormais repoussé les représentants de la génération née dans les premières années du XXe siècle. Nous pouvons donc constater que la ferveur communiste de Barbusse n'évanouit pas en lui les idées et les idéaux qui caractérisaient sa réflexion avant-guerre ; il les prolonge bien au contraire à travers elle. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la plupart des écrits politiques de l'auteur du *Feu* susciteront de vives réactions au sein de cette génération d'après-guerre. Ceci nous conduit donc à postuler que les conceptions littéraires, philosophiques, voire même politiques, que Barbusse élabore dans les années 1920-1930 se trouvent en décalage, si l'on peut dire, avec l'état d'esprit de bon nombre de ses contemporains. Ainsi, au gré d'une constante mise en contexte de ses écrits et de sa pensée, notre réflexion tirera largement profit de ces *aspects générationnels* afin de montrer que l'œuvre littéraire ainsi que le combat politique de Barbusse constituent les témoins privilégiés d'une époque vouée aux ferveurs les plus ambivalentes, partagée entre espoirs et désillusions.

Afin de rendre compte au mieux des différentes perspectives de notre réflexion, nous avons opté pour une structure thématique permettant l'étude de motifs littéraires, philosophiques et spirituels récurrents dans les écrits de Barbusse sans pour autant délaisser l'enchaînement chronologique de ses œuvres.

Dans la première partie, nous nous intéresserons à la *formation intellectuelle* de l'écrivain en soulignant les nombreuses influences qui ont nourri sa pensée, mais également son style littéraire. Nous montrerons que l'état d'esprit de Barbusse se révèle être profondément marqué par le souvenir de ses ancêtres camisards, qui l'incline à affirmer avec ardeur sa liberté individuelle. Cette revendication de son individualité le rend alors sensible à

la philosophie de Kant, et plus généralement à l'ensemble des mouvements philosophiques et littéraires ayant vocation à placer l'homme au centre du monde. D'autre part, sa sensibilité exacerbée le conduit dans sa jeunesse à s'identifier à de grandes figures romantiques telles que Werther, Oberman, et René. Convaincu d'être le dépositaire d'un « mal du siècle » moderne, sous des cieux que Dieu a définitivement désertés, Barbusse cède à la tentation romantique qui lui apprend à conjuguer ses doutes avec son désespoir. L'art pictural joue également un rôle primordial dans la formation de Barbusse, et nous aurons l'occasion d'observer que les techniques du clair-obscur investies par Rembrandt, Le Caravage et Eugène Carrière en particulier, exerceront une influence décisive sur son écriture. Nous montrerons ainsi que l'écrivain ne cesse de transposer les procédés picturaux de ses maîtres dans son œuvre littéraire au gré d'une poétique de spiritualisation du clair-obscur. Cette analyse de la formation intellectuelle de Barbusse nous incitera en outre à focaliser notre attention sur les deux figures tutélaires qui, chacune à sa manière, ont déterminé sa conception de la littérature. Tandis que son admiration intime pour Hugo l'entraînait à assouvir son désir de lyrisme, le réalisme de Zola lui enseignait que la littérature peut aussi être mise au service de convictions politiques. Nous verrons enfin que certains de ses contemporains ont également exercé une influence sur le jeune Barbusse. Les idées qu'il développe dans ses premiers écrits témoignent effectivement d'un dialogue soutenu avec la pensée égotiste de laquelle il se sent proche, et c'est précisément ce dialogue qui le conduira par la suite à mener une profonde réflexion sur la notion de subjectivité.

La seconde partie sera consacrée à cette *quête du subjectif* poursuivie par Barbusse dans les œuvres littéraires qu'il publie avant-guerre. Nous montrerons dans un premier temps que l'élaboration de sa « religion du cœur », qui constitue l'aboutissement de cette quête spirituelle, s'accompagne d'une violente remise en question de l'Église chrétienne. Les nombreux exemples de réécritures d'épisodes bibliques, notamment au sein de ses premiers romans témoignent ainsi de sa volonté d'investir les Écritures afin de les réinterpréter de manière souvent audacieuse. Témoin sans doute de ses origines protestantes, Barbusse se révèle hanté par la question de la faute sous les différents aspects que lui prête la religion. Or nous verrons que cette obsession dénote en réalité un traumatisme intime chez l'écrivain qui l'incite à condamner violemment la figure divine, qu'il tient pour seule responsable des turpitudes de l'homme. Dieu toutefois n'est pas l'unique cible de Barbusse, puisqu'il professe dans la plupart de ses écrits un anticléricalisme radical qui manifeste son rejet définitif de l'Église chrétienne. C'est donc hors de la religion que l'écrivain entend exalter l'infini qu'il porte en lui. Dans cette perspective, nous nous attacherons à montrer que sa quête sacrée d'un

infini immanent s'exprime à travers la notion de désir. Les trois modalités du désir que Barbusse distingue alors – le rapport au passé, à la pauvreté, ainsi qu'à l'amour – représentent ainsi les trois différentes voies d'accès par lesquelles l'homme est en mesure de faire valoir l'infini sacré de sa subjectivité, et par là même de prétendre à la divinité. Ceci nous amènera en dernier lieu à mettre en évidence les caractéristiques de la religion immanente mise au point par Barbusse dans ses œuvres d'avant-guerre. Nous verrons que si les égotistes revendiquaient le culte du Moi, l'auteur de *L'Enfer* quant à lui sacralise le cœur de l'homme, qui est selon lui la source de sa subjectivité. Par un phénomène d'inversion des principes théologiques chrétiens, Barbusse déchoit l'Éternel biblique de son caractère divin pour le transférer dans l'homme. À cet instant, sa *religion du cœur* représente donc de son point de vue la souveraine alternative à ce Dieu qu'il sait absent. L'élaboration de cette religion nouvelle est d'autant plus importante dans ce contexte qu'elle permet à l'écrivain de satisfaire pleinement les ambitions prophétiques qu'il nourrit depuis sa jeunesse.

Dans notre troisième partie, nous aborderons la manière dont la prise de conscience politique de Barbusse l'a conduit à transformer et approfondir son rapport à la culture religieuse, afin de l'adapter aux bouleversements intellectuels et sociaux provoqués par la Première Guerre mondiale. Nous montrerons tout d'abord que l'expérience des tranchées a permis à Barbusse de mesurer les dangers du nationalisme, notamment parce qu'il donnait lieu à un culte patriotique contre lequel il était nécessaire de se prémunir. Or tandis que le conflit mondial convertissait certains à une foi cocardière, il semblait aux autres que de telles horreurs constituaient une preuve irréfutable de l'inexistence de Dieu – et Barbusse était de ceux-là. L'auteur du *Feu* percevait néanmoins dans la guerre quelque chose de spirituel, considérant comme beaucoup de ses contemporains que les poilus accomplissaient-là un sacrifice christique. Ceci nous offrira donc l'occasion d'étudier les procédés au moyen desquels Barbusse entreprend de spiritualiser la Grande Guerre, en somme de l'envisager à travers le prisme de sa culture religieuse. Et nous verrons que d'une manière plus sensible encore, le baptême du feu représente pour lui une révélation mystique puisqu'elle fait l'objet, dans le roman *Clarté*, du récit d'une conversion où le chemin des Dames se trouve symboliquement assimilé au chemin de Damas. Nous nous proposerons ensuite d'évoquer certains aspects macro-structurels des textes de Barbusse qui nous permettront de remarquer que son rapport à la culture religieuse se traduit également dans les aspects narratifs de son œuvre littéraire. La réédition en 1920 de son recueil de poèmes *Pleureuses* initialement publié en 1895 s'offre en effet comme un témoin privilégié de la profonde continuité qui caractérise sa trajectoire intellectuelle et spirituelle. Nous montrerons en outre que la façon dont il

appréhende les instances narratives dans la plupart de ses écrits participe là encore d'une quête spirituelle : celle du regard de Dieu. Nous examinerons ensuite le rôle joué par Barbusse dans la vie religieuse de l'entre-deux guerres. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, en cette époque troublée où l'entreprise de reconstruction sociale et morale du pays cristallise les rivalités qui mettent aux prises les différentes factions politiques, l'auteur du *Feu* engage une lutte acharnée contre les partisans de la droite chrétienne. Pendant toute la durée des années 1920, il s'efforce de contrecarrer les efforts des mouvements religieux, désireux de restaurer l'alliance de l'Église et de l'État. Nous verrons qu'il continue de mener ce combat antireligieux jusque dans les années 1926-1927, époque à laquelle il occupe la fonction de directeur littéraire de *L'Humanité* ; nous aurons alors à interroger les enjeux véritables de la tribune littéraire qu'il y tient chaque semaine.

Notre quatrième et ultime partie, centrée sur la question de la *foi politique* de Barbusse, visera à comprendre les raisons pour lesquelles, à partir du milieu des années 1920, il en vient à envisager le communisme comme la plus souveraine alternative à Dieu. Nous nous attarderons pour commencer sur la trilogie qu'il consacre à la figure de Jésus, en montrant qu'à l'appui des recherches effectuées par l'exégèse moderniste l'écrivain entend alimenter la théorie selon laquelle l'enseignement originel du Galiléen fut subverti au fil des siècles par l'Église chrétienne. D'après lui, une analyse approfondie des Évangiles permet d'affirmer qu'en définitive Jésus fut un révolutionnaire marxiste, et qui plus est athée. Approfondissant cette mise en correspondance, il postule même que les communistes recommencent à l'époque contemporaine l'œuvre révolutionnaire des premiers chrétiens. Une étude de la réception de cette trilogie nous conduira à décrire le scandale provoqué par de telles idées dans les milieux intellectuels français et soviétiques. Au reste, cette polémique réveillera dans certains esprits le souvenir des mouvements philosophico-religieux de l'intelligentsia russe, qui, dans les premières années du XXe siècle, cherchaient à synthétiser religion et socialisme. Désireux d'investir cette perspective, nous entreprendrons alors de confronter les théories de Barbusse à celles du mouvement russe des « constructeurs de Dieu » afin de déterminer s'il existe bel et bien des points de convergences entre ces différentes réflexions sur la doctrine marxiste. Dans la continuité de ce développement, nous évoquerons la question des « religions séculières » en nous appuyant notamment sur les travaux des philosophes de l'histoire. Ceci nous conduira à étudier, pour conclure, les différents procédés au moyen desquels Barbusse en viendra à sacraliser, dans ses dernières œuvres, la révolution russe et son accomplissement dans le régime soviétique.

Au printemps 1928, le premier numéro de la revue *Monde*, fondée à l'initiative de Barbusse, fait paraître un article de l'écrivain intitulé « Ouvrir les chemins ». Au sein de ce texte, l'auteur du *Feu* propose une réflexion particulièrement éclairante sur la manière dont il convient selon lui d'analyser les œuvres littéraires, réflexion que nous pourrions reprendre à notre compte afin d'illustrer la démarche scientifique à laquelle nous nous sommes efforcé de rester fidèle tout au long de nos recherche :

> […] rien de systématique ici, sinon la manie de ne jamais considérer les œuvres "en soi", comme si elles étaient suspendues dans le vide, et de ne pas employer une parole qui ne s'appuie sur quelque chose[1].

[1] Henri BARBUSSE, « Ouvrir les chemins », *Monde*, Paris, n°1, 9 juin 1928, p.7.

I

La formation intellectuelle d’Henri Barbusse

1.1 De l'écolier au jeune poète

1.1.1 Les ancêtres camisards et le désir de liberté

Le souvenir des ancêtres camisards

La culture religieuse d'Henri Barbusse s'inscrit avant tout dans une mémoire familiale qui cultive depuis des siècles une très vive tradition protestante. Au fil des générations, le souvenir des ancêtres camisards a entretenu, et parfois consolidé, la foi dans la religion réformée au point qu'elle constitue, aux yeux de cette famille cévenole, un véritable héritage spirituel.

L'histoire de la révolte des camisards commence bien avant la révocation de l'Édit de Nantes puisque, dès le début de son règne, Louis XIV entreprend de proscrire la religion réformée. Ainsi, le milieu des années 1660 inaugure déjà la fermeture de nombreux temples protestants, et devient le théâtre des premières dragonnades. Ces tensions naissantes s'apaisent toutefois dès l'année 1669, date à laquelle le roi se trouve engagé dans la guerre de Hollande. Selon Philippe Joutard, « le roi ne voulait pas donner le sentiment à l'Europe réformée que sa lutte contre les Provinces-Unies était une croisade antiprotestante, et il espérait sans doute parvenir à faire disparaître dans la douceur "l'hérésie de Calvin"[1] ». Or, dès la fin de ce conflit, Louis XIV s'emploie de nouveau à persécuter les réformés, notamment dans le Sud du royaume, où la population est particulièrement attachée au calvinisme. À partir de 1680, la situation devient insupportable pour ces réformés, de plus en plus nombreux, qui sont bastonnés ; pour ceux dont on viole les femmes et enlève les enfants. En 1685, Louis XIV, qui n'est plus qu'un « roi parjure » aux yeux des protestants, révoque l'Édit de Nantes. Dès lors, les autorités du Languedoc cherchent à obtenir les abjurations des huguenots de toute la région, en les menaçant de l'arrivée imminente des dragons. Et c'est dans ce contexte qu'on trouve les plus anciennes traces des ancêtres d'Henri Barbusse, ayant pris part aux luttes menées par les Camisards. Les registres de l'époque révèlent l'existence d'un certain Simon Barbusse, qui habite avec ses frères le petit village de Tornac dans les hauteurs des Cévennes. À l'automne 1685, trois jours après l'arrivée dans la région de Nicolas Lamoignon de Bâville, qui emploie toutes les ressources de sa fonction d'Intendant du Languedoc au service de la persécution des réformés, la famille Barbusse décide d'abjurer « l'hérésie calviniste ». Toutefois, ainsi que le note Jean Guille dans un article consacré aux origines camisardes de

[1] Philippe JOUTARD, *Les Camisards*, Paris, Gallimard, 1976, p.21.

Barbusse, « aux registres de la paroisse, le nom de Barbusse est rayé à deux reprises sur la liste des convertis. Sans doute par le curé qui n'a aucune illusion sur ces "obstinés"[1] ». Ces abjurations obtenues par la menace ne sont d'ailleurs prononcées que du bout des lèvres, et ont aussi peu de valeur aux yeux des protestants qui les profèrent qu'à ceux des curés qui les consignent. Évidemment, presque la totalité de ceux qui avaient abjuré continuent de prendre part aux assemblées organisées dans le Désert par les Prédicants. De longues séances sont même aménagées au sein de ces manifestations pour permettre aux apostats de renouer avec la religion réformée :

> Ils [les Prédicants] organisent leurs assemblées à la manière des anciens cultes. Mais toute une partie est consacrée à un acte capital après les abjurations collectives, *la réconciliation avec Dieu*, c'est-à-dire la *contre-abjuration*, le retour à l'église réformée[2].

Bien qu'aucun document ne l'atteste, les ancêtres de Barbusse ont très certainement assisté à ce type d'assemblées, et sans doute ont-ils eux aussi bénéficié de ces cérémonies de « *contre-abjuration* ». Cette hypothèse paraît d'autant plus probable que parmi les fils de Simon Barbusse, et de son frère Pierre, plusieurs ont été arrêtés par les autorités royales pendant l'année 1700. Dans le registre d'écrou du bagne de Toulon, Jean Guille a retrouvé la trace d'André Barbusse, fils de Simon, à qui est affecté le matricule 26 139. L'intransigeance démesurée, si l'on peut dire, des instances catholiques le condamne à perpétuité pour « assemblées illicites, avec port d'armes et contraventions aux ordonnances royales[3]. » Cet envoi au bagne ne constitue en réalité rien moins qu'une condamnation à mort, et André Barbusse expire deux ans plus tard à l'hôpital des forçats, à l'âge de trente-huit ans. Le destin de son cousin, Jean Barbusse, suit la même trajectoire. Au cours de l'été 1700, il est arrêté avec l'un de ses compagnons, coupables tous deux de « contraventions aux ordonnances du Roi, ayant entrepris d'aller dans la Principauté d'Orange sans permission[4] »[5]. Jean et son coreligionnaire comparaissent alors devant Lamoignon de Bâville, qui les condamne à trois années de galères. Les sources nous indiquent que Jean Barbusse est libéré le 18 mars 1704, puis elles se tarissent, et nous ignorons absolument tout ce qui concerne la suite de son

[1] Jean GUILLE, « Origines cévenole et camisarde de la famille d'Henri Barbusse », *Europe*, n° spécial, septembre 1974, p.11.
[2] Philippe JOUTARD, *op. cit.*, p.14.
[3] Jean GUILLE, *op. cit.*, p.11.
[4] *Loc. cit.*
[5] On remarquera au passage que les registres ne mentionnent que très rarement les véritables raisons qui ont conduit les autorités royales à arrêter les réformés cévenols, qui sont évidemment des raisons religieuses. Les exemples que nous venons de citer laissent plutôt entendre qu'il s'agit de criminels ou d'agitateurs. Ceci révèle nettement combien le pouvoir royal est appliqué à dissimuler les motifs religieux qui sous-tendent ces accusations. Sur ce point, voir Philippe JOUTARD, *op. cit.*, p.21-23.

existence. Il est permis de penser, avec Jean Guille, que son nom s'est « perdu dans la nuit de la résistance camisarde[1]. » Quelques mois avant la libération de Jean Barbusse, pendant l'hiver 1703-1704, les camisards remportent leurs premières batailles contre les soldats du roi. Et peu à peu cette révolte populaire, menée par de simples paysans, tel Jean Cavalier, accule le pouvoir royal et l'oblige à céder. Louis XIV décide finalement d'envoyer des émissaires dans le Languedoc afin de rétablir, timidement, une relative tolérance vis-à-vis des réformés.

Cet épisode camisard a manifestement marqué de son empreinte la mémoire de la famille Barbusse. Non seulement parce que certains de ses membres ont directement pris part à cette révolte, mais également parce que les générations suivantes continueront d'habiter le mas Barbusse, dont chaque pierre rappelle ce passé tumultueux, jusqu'au début du XIXe siècle.

En 1815 pourtant, le grand-père d'Henri Barbusse, Auguste, décide de quitter la propriété familiale pour s'installer quelques kilomètres en aval, dans la petite ville d'Anduze, où il s'établit marchand de vin. Il faut rappeler qu'à cette époque, le souvenir des camisards est encore très présent dans cette région des Cévennes, et qu'il continue d'entretenir la foi des réformés. Dans sa biographie consacrée à Barbusse, Philippe Baudorre évoque même les grandes assemblées « qui réunissaient dans le temple d'Anduze, le plus grand de France, des protestants venus de toute la région célébrer un culte pour lequel on les avait si longtemps persécutés[2]. » Il n'est pas exclu de penser qu'Auguste Barbusse, « le pieux huguenot d'Anduze[3] », a pu assister ou prendre part à de telles manifestations. Au mois de mars 1841, Auguste et sa femme, Louise Coulomb, donnent naissance à Adrien, le père d'Henri Barbusse. L'atmosphère familiale au sein de laquelle il grandit se caractérise par une extrême dévotion. En effet, Auguste Barbusse est un homme profondément croyant, qu'une ferveur rigoureuse incline parfois à la sévérité ; et Adrien s'en accommode mal. Après s'être difficilement plié aux exigences de « cette éducation familiale frisant la bigoterie[4] », il décide tout de même de poursuivre des études de théologie à la faculté de Genève. Mais dans ce cadre nouveau règne également une spiritualité qu'il juge morne et austère, et qui, finalement, achève de le porter vers l'athéisme :

[1] Jean GUILLE, *op.cit.*, p.11.
[2] Philippe BAUDORRE, *Barbusse, le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995, coll. « Grandes Biographies », p.12.
[3] Jean GUILLE, *op. cit.*, p.16.
[4] Annette VIDAL, *Henri Barbusse, soldat de la paix*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1953, p.25.

> L'atmosphère calviniste de l'Université de Genève, dont le *rigorisme* n'a pas été atténué par le Réveil piétiste de 1817, convient mal au jeune Adrien, porté vers la tradition populaire, tolérante et démocratique des Camisards. Alors, c'est la *rupture avec toutes les églises*[1].

Cette évocation des camisards montre une fois de plus combien cet épisode cristallise avec force l'appréhension du religieux dans la famille Barbusse.

Après avoir terminé ses études, Adrien Barbusse embarque pour Londres où il épouse Annie Benson, une jeune anglaise. Ils ont ensemble trois enfants, dont Henri, qui naît à Asnières le 17 mai 1873. Annie Barbusse meurt trois ans plus tard, en mettant au monde une fille, à qui l'on donnera le prénom de sa mère. Dès lors, Adrien se voue presque exclusivement à l'éducation de ses enfants, et passe de longues soirées à leur raconter l'histoire de leurs ancêtres cévenols, qui, autrefois, ont subi les dragonnades et les galères pour défendre leur liberté de culte :

> C'est la partie qui passionne le plus Henri. Imaginez : un petit village qui porte encore son nom ! Il est issu d'une lignée dont l'origine se perd dans un passé très ancien et dont certains membres ont été mêlés à des chapitres de son livre d'histoire[2] !

Propice aux plus chevaleresques rêveries, le récit des aventures et des batailles vécues par ses aïeux provoque très tôt l'engouement du jeune Barbusse, en même temps qu'elles éveillent son imagination. On peut également supposer que cet enthousiasme pour ses ancêtres camisards ait pu le porter vers une littérature qui, justement, puise son inspiration dans cet épisode de l'histoire de France.

Car il est intéressant d'observer que depuis le milieu du XIXe siècle, de nombreux auteurs puisent dans les luttes menées par les révoltés cévenols la matière de leur inspiration. Rappelons que jusqu'à présent l'historiographie leur était plutôt défavorable. Toutefois, les années 1840-1850 voient naître un regain d'intérêt pour les camisards, et quelques écrivains de cette époque entreprennent alors de les réhabiliter. Cette « révolution historiographique », d'après l'expression de Philippe Joutard, s'exprime tout d'abord dans la littérature, sous la plume des auteurs romantiques. Parmi les figures qu'ils érigent en modèle pour faire valoir un complet renversement des valeurs, certains poètes romantiques se réclament des camisards, qui incarnent parfaitement leur révolte spirituelle :

---

[1] Jean GUILLE, *op. cit.*, p.15.
[2] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.13.

> Leur prophétisme irrationnel est vertu face à la raison desséchante de leurs opposants cultivés, les comportements extrêmes, signes de déséquilibre pour une psychologie classique, sont la marque des tempéraments puissants[1].

Comme un double du romantique, sa représentation fantasmée, le camisard « devient le héros solitaire opposé à toutes les contraintes politiques, sociales, religieuses[2]. » Il n'est donc pas étonnant que Victor Hugo lui-même, revendiquant toutes les hérésies au sein d'un quatrain férocement satirique, s'improvise camisard :

> Je consens à me voir
> Déclarer dans l'enceinte ou neige sa parole
> Par Saint Marc Girardin, flanqué de Monsieur Rolle
> Romantique, hérétique, Albigeois, Camisard[3].

Ces quelques éléments nous conduisent à penser que ce n'est sans doute pas par le seul biais des histoires que lui raconte son père que le jeune Barbusse s'est attaché à l'épisode de la révolte cévenole. D'autant plus que pendant les années 1880-1919, c'est-à-dire à partir de l'enfance et l'adolescence de Barbusse, les romans consacrés au thème des camisards ont bonne presse, et sont largement diffusés[4].

De toute évidence, le souvenir des ancêtres camisard tient une place importante dans l'éducation du jeune Henri. Et tout porte à croire qu'il a constitué une première étape, aux yeux d'Adrien Barbusse, dans la sensibilisation de ses enfants à la culture biblique. Bien qu'il ait rompu avec les Églises, celui-ci s'emploie à donner à son fils et ses filles une éducation protestante. On sait par exemple, d'après Jean Réande, que « Henri Barbusse et sa sœur aîné Hélène, fréquentent une école libre, protestante[5]. » Manifestement, les vastes connaissances bibliques dont témoigneront plus tard les œuvres de Barbusse – et qui ont chez lui l'apparence de réflexes – ne peuvent résulter que d'une éducation soucieuse de l'enseignement des Écritures. Or il semble que « seul l'ancien élève pasteur de Genève a pu donner à Henri Barbusse le goût d'une culture biblique qu'il a acquise par la suite[6]. » Mais il est tout aussi certain, si l'on considère le parcours d'Adrien Barbusse, et la manière dont il s'est insurgé contre les religions instituées, qu'il ait souhaité amener ses enfants à porter sur cet héritage biblique un regard critique. En ce sens, la culture réformée acquise par Henri Barbusse dès son enfance s'inscrit dans le cadre d'une éducation qui a d'abord pour vocation d'être un apprentissage de la liberté individuelle.

---

[1] Philippe JOUTARD, *La Légende des camisards, une sensibilité au passé*, Paris, Gallimard, 1977, p.210.
[2] *Loc. cit.*
[3] Victor HUGO, *Œuvres poétiques*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p.415.
[4] Voir Philippe JOUTARD, *op. cit*, p.189 *sq*.
[5] Jean REANDE, « L'Enfance et l'adolescence à Montmartre », *Europe*, n° spécial, septembre 1974, p.22.
[6] Jean GUILLE, *op.cit.*, p.16.

La Revendication de la liberté

Cette notion de liberté est déterminante en ce qui concerne la formation intellectuelle d'Henri Barbusse, puisqu'elle constitue le fondement d'un état d'esprit, d'un caractère, particulièrement soucieux de son individualité. Très jeune déjà, Barbusse considère que l'obéissance due à l'autorité, quelle qu'elle soit, contredit son désir de liberté. Dans une lettre qu'il adressera à sa femme quelques années plus tard :

> Henri Barbusse lui-même rappellera qu'à l'époque de son enfance, il « était remué pour un rien », possédé par « *une passion incomparable de la liberté* », qu'il avait « une facilité à apprendre ce qu'il aimait, mais par contre une insurmontable difficulté à s'assimiler ce qui ne lui plaisait pas »[1] […].

Comme on le comprend à travers cette citation, la sphère scolaire va cristalliser cette insoumission de Barbusse vis-à-vis de l'autorité. Cet aspect de sa personnalité est nettement perceptible dans le personnage principal de son premier roman intitulé *Les Suppliants*, qui entretient de nombreuses similitudes avec Barbusse. Cette œuvre se caractérise en effet par une indéniable valeur autobiographique. Notons tout d'abord qu'à l'instar de Barbusse le jeune Maximilien Desanzac est orphelin de sa mère, qui meurt alors qu'il est âgé de trois ans. Ce personnage se distingue également par sa tendance à l'introspection qui fait écho au caractère extrêmement introverti de Barbusse dans sa jeunesse. D'autre part, nous pouvons voir dans la relation qui unit Maximilien à son ami Jacques la transposition par Barbusse de l'amitié fraternelle qu'il entretient pendant son adolescence avec Jean Weber, son camarade du collège Rollin. Enfin, nous pouvons remarquer que l'auteur dédie son roman à une femme prénommée Éveline, pour laquelle il semble éprouver de profonds sentiments[2]. Or on observe que dans *Les Suppliants*, Maximilien entretient une brève relation avec une jeune femme qui s'appelle Évangeline. Si ces deux prénoms sont relativement proches d'un point de vue phonétique, on remarque en outre que pour former le second Barbusse a inséré le terme « ange » au milieu du premier, cherchant sans doute à rendre hommage à la dédicataire de son roman. Ces différents éléments illustrent assez nettement la valeur autobiographique des *Suppliants*, et nous incitent donc à postuler que le personnage de Maximilien constitue dans une large mesure un *alter ego* littéraire de Barbusse. Il semble ainsi que nous puissions établir un parallèle entre le caractère insoumis du personnage principal de ce roman et l'attitude révoltée de l'écrivain pendant sa jeunesse. Au début des *Suppliants*, le jeune

[1] Vladimir BRETT, *Henri Barbusse : sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté*, Prague, éd. de l'académie tchécoslovaque des sciences, 1963, p.12 (je souligne).
[2] Voir Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, Paris, Fasquelle, 1903, p.VI : « […] j'ai besoin d'écouter ici ton nom, j'ai besoin de regarder dans ces ombres-ci ton sourire, ce lien qui m'unit à toi. »

Maximilien explique en effet que son père « le mit au collège pour le rendre semblable aux autres[1]. » Dès l'abord, le collège est perçu par Barbusse comme le lieu d'une dépossession de l'individualité, et donc de la liberté. Les heures de cours, la stricte discipline qu'on entend lui imposer, mais aussi et plus généralement l'institution scolaire représentée par les professeurs, cette « organisation hostile[2] », révoltent Barbusse. Dès lors, comme l'écrit Baudorre, « il rejette le carcan scolaire, les cadres trop étroits de la discipline[3]. » Il les rejette avec d'autant plus de violence que ces atteintes portées à sa liberté prennent à ses yeux une forme guerrière. Sur ce point, le vocabulaire employé par le narrateur des *Suppliants* est significatif. Les études imposées à Maximilien, personnage principal du roman et double de Barbusse, sont « menaçantes », « l'assi[ègent] », et chaque fois qu'il pénètre dans la cour du collège, il subit « l'assaut de la banalité »[4]. Cet aspect belliqueux de la discipline scolaire affermit alors le caractère introverti de l'élève Barbusse. Se repliant sur lui-même, à dessein de préserver son individualité, il en vient peu à peu à développer un véritable culte de la liberté :

> Il désira la liberté. La liberté est douce et paisible comme le pain : on n'y fait pas attention aux jours suffisants ; mais dès qu'on ne l'a plus, on se rappelle le bon goût qu'elle avait. Il adora sa liberté perdue, sa liberté future. Souvent, la face aux carreaux grillagés, serré au front par la prison, il fixait les rues, les rues inaccessibles, les rues surnaturelles. Et vraiment, à le voir, on eût dit qu'il cherchait quelqu'un, qu'il implorait une absence[5] […].

Il s'agit ni plus ni moins, ici, que d'une prière, dans la mesure où cette attitude pieuse de Maximilien s'apparente à celle d'un suppliant. La manière même dont le narrateur décrit l'attachement du personnage à la liberté n'est pas sans évoquer la ferveur, le ravissement du croyant. L'écolier – qu'il s'agisse du Maximilien des *Suppliants* ou de Barbusse lui-même – accorde ainsi une valeur profondément spirituelle à la liberté. Elle devient dès lors une divinité qu'il apprend à chérir dans l'intimité de son cœur. Le jeune Barbusse a une conscience trop aiguë de son individualité pour continuer d'obéir à cette discipline qu'il juge insupportable. C'est la raison pour laquelle, « volontaire, déterminé, il choisit de s'affirmer en disant “non” à tout ce qu'on veut lui imposer[6]. » L'esprit de révolte, qui le conduit à se soulever contre l'autorité, s'érige alors en culte rendu à cette liberté qu'il perçoit comme divine. Barbusse, par exemple, écrit dans *Les Suppliants* que, face aux assauts de la discipline,

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.34.
[2] *Ibid.*, p.35.
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.21.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.36.
[5] *Ibid.*, p.38.
[6] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.21.

Maximilien « résista brusquement, se recueillit avec violence[1]. » L'emploi dans ce contexte du verbe *recueillir* nous laisse entendre que la rébellion du personnage s'inscrit dans une perspective spirituelle ; la désobéissance de Maximilien prend plus que jamais la forme d'une prière. Dans ce processus de spiritualisation de sa révolte, la contestation de l'écolier peut même conduire à des moments d'extase :

> Il se fit résistance, montra ce mauvais esprit qui attire la haine des maîtres. Les réprimandes, les punitions tombèrent sur lui. Il les aima. Elles lui donnèrent un sourire plus vrai. Il lui plut de sortir des rangs, dénoncé, coupable, dans une honte qui ressemblait à de la gloire parce qu'on le contemplait. Ses lèvres prirent goût à dire : non. Il lui semblait faire aux empereurs de son enfance des refus impériaux[2].

Ainsi, la désobéissance à laquelle se voue Maximilien devient à ses yeux un facteur de transfiguration. Son insoumission le couronne d'une gloire qui le distingue parmi ses camarades, et lui donne l'apparence du Christ sur le mont Thabor. Il est intéressant d'observer enfin que la révolte du jeune Barbusse prend également un caractère spirituel sous la plume de ses biographes – sans doute par effet de contamination. C'est ainsi que, décrivant les punitions accumulées par l'écolier du collège Rollin, Annette Vidal écrit :

> Pendant des années, il n'y eut pas un dimanche, pas un jeudi sans qu'il fût obligé d'aller au collège expier les sottises que lui dictaient une juste révolte, une sensibilité bafouée[3].

Si la notion de liberté acquiert une telle importance chez le jeune Barbusse, c'est avant tout parce qu'elle seule lui permet d'affirmer son individualité : avoir la possibilité de se distinguer d'autrui constituant la plus primaire des formes d'expression de la liberté. Ainsi cristallisée à travers ce processus de révolte, l'individualité, telle que la conçoit déjà Barbusse, se présente comme étant à la fois cause et conséquence de cette liberté qui lui est chère.

1.1.2 L'apprentissage philosophique : germe de l'athéisme

La formation philosophique du lycéen

La prise de conscience par Barbusse de son individualité, du pouvoir créateur de ses émotions, de sa conscience, capables d'agir sur ce qui l'entoure, s'impose à ses yeux comme une découverte majeure et lui ouvre les portes d'un monde nouveau. Son caractère introverti,

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.36.
[2] *Ibid.*, p.39-40.
[3] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.30.

solitaire, incite Maximilien – double de Barbusse, rappelons-le – à fuir la réalité extérieure afin de plonger au plus profond de lui-même :

> Il s'isolait, il s'isolait... Il vibrait, il frissonnait, il s'étendait en lui-même. L'émotion, c'était son émotion ; les cœurs, c'était son cœur, et tout cela c'était lui seul, lui seul, hélas !... Et il s'enchaînait à sa solitude, et il semblait pencher dans l'attente de quelque avenir inouï de bonheur, – d'apothéose personnelle, – son pâle visage qui ressemblait à de la gloire[1].

Dans l'appréhension d'une vérité qu'il ne peut encore formuler, l'isolement du personnage des *Suppliants* prend la forme d'une initiation à la subjectivité. De même que Maximilien, le jeune Barbusse passe beaucoup de temps seul. Dans ses souvenirs de collège d'ailleurs, il décrira l'écolier qu'il fut comme « ce moi vague, tendre, doux et terriblement seul[2] ». Alors, pour tenter d'échapper à une réalité qui l'ennuie, qu'il juge d'autant plus décevante qu'elle lui paraît absolument vaine, il puise dans ses émotions afin de se forger une réalité plus intérieure. Ces élans introspectifs, fruits d'une imagination féconde et d'une ardente sensibilité, lui permettent de faire l'expérience de sa *subjectivité*. Cette découverte du moi, de la vie intérieure de son être, devient à ses yeux un référent bien plus réel, et bien plus palpable pourrait-on dire, que n'importe quel objet qui lui est extérieur. Cependant, plutôt que de se replier dans un « individualisme à outrance[3] », Barbusse va étancher cette soif de subjectivité à travers ses cours de philosophie, ainsi qu'à la lecture de penseurs qui joueront dès lors un rôle de premier plan dans sa formation intellectuelle.

Élève au collège Rollin de 1883 à 1891, Barbusse compte parmi ses professeurs de philosophie Pierre Janet et Henri Bergson. En cette fin de XIXe siècle, tous deux appartiennent à une génération de philosophes désireux de s'affranchir d'un positivisme qu'ils jugent desséchant. Depuis quelques décennies en effet, la philosophie professait un scientisme trop rigoureux, trop concret au goût de cette génération nouvelle. Les efforts fournis par la science objective, qui s'était employée à fouiller la réalité extérieure pour y trouver des lois propres à décrire l'univers, avaient relégués au second plan – nous pourrions même dire au dernier plan – l'homme et sa subjectivité. En « réaction contre la science positive », pour reprendre les termes d'Alfred Fouillée, le renouveau philosophique né au début des années 1870, et qui prend la forme d'un idéalisme métaphysique, entend réintégrer la vie intérieure de l'homme, les émanations de sa subjectivité, au centre de ses réflexions. Par le biais d'une ironique palinodie du fondateur du positivisme, Alfred Fouillée décrit ainsi ce renouvellement

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.24.
[2] Constance D. WEEMS, *The intellectual odyssey of Henri Barbusse*, McGuill University, Montreal, PhD thesis, 1980, p.17.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.25.

de la pensée : « Après avoir traversé une période où, selon le mot d'Auguste Comte, l'intelligence était en insurrection contre le cœur, nous entrons dans une autre où le cœur est en insurrection contre l'intelligence[1]. » Désormais, la philosophie entend se donner pour tâche de sonder au plus profond la subjectivité humaine ; ce qu'Alfred Fouillée exprime clairement lorsqu'il écrit que plusieurs philosophes ont déjà « tenté de faire reposer une synthèse universelle sur l'analyse des premières données de la conscience, sensation, représentation, pensée, action, etc.[2] » Pierre Janet, l'un des illustres professeurs de philosophie de Barbusse, est d'ailleurs considéré comme l'un des pionniers de ce mouvement, avec les recherches qu'il mène dans le domaine de la psychologie, et notamment dans l'étude des phénomènes inconscients. Nous pouvons dès lors mesurer l'importance que prendra cette orientation nouvelle de la philosophie dans l'esprit de Barbusse, et combien les théories développées par Janet, Fouillée, et Bergson, entre autres, exalteront le lycéen et sembleront lui renvoyer l'écho de ses propres intuitions.

L'année 1890 marque un tournant dans la scolarité de Barbusse. Bien qu'il fût brillant, il s'était jusque-là montré dissipé, éprouvant certaines difficultés à mettre en ordre ses idées. C'est le constat de Pierre Janet, justement, qui note dans ses appréciations que Barbusse « travaille beaucoup, prend beaucoup d'intérêt à ce qu'il fait, mais n'a ni ordre ni méthode, esprit confus qui doit s'appliquer à mettre de la simplicité et de la clarté dans ses idées[3]. » Mais à la rentrée suivante, Barbusse prend désormais conscience qu'il veut réussir. Ainsi que le fait observer Philippe Baudorre,

> Il remplit des cahiers de réflexions, de citations, accumule les plans, les tableaux, tente surtout de « systématiser » son esprit, d'acquérir la clarté de vues, la méthode de raisonnement qui jusque-là lui faisaient défaut[4].

Il travaille à présent ses devoirs avec acharnement, et manifeste un intérêt croissant pour la plupart des disciplines, particulièrement pour les cours de Janet et de Bergson :

> Il prend la philosophie vraiment au sérieux. Il attend d'elle une clé pour comprendre le mystère du monde, pour atteindre cette vérité rapidement entrevue, en de brusques illuminations, et qu'il tente de cerner, d'approcher[5] […].

[1] Alfred FOUILLEE, *Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, Paris, Félix Alcan éd., 1896, p.V.
[2] Alfred FOUILLEE, *L'Avenir de la métaphysique fondée sur l'expérience*, Paris, Félix Alcan éd., 1889, p.IX-X.
[3] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.17-18.
[4] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.25.
[5] *Loc. cit.*

Ainsi, la philosophie remplit un double rôle auprès du jeune Barbusse. D'une part, elle lui permet de mettre de l'ordre dans ses idées, de dépasser la désorganisation de son esprit ; d'autre part, cet enseignement le conduit à approfondir ses propres réflexions, à les confronter avec celles des plus illustres penseurs, afin d'appréhender cette vérité qu'il pressent déjà au fond de lui-même.

Au contact de ses professeurs, Barbusse découvre, et demeure fasciné, par ce qu'on pourrait appeler les doctrines de la subjectivité. Le lycéen est en effet particulièrement sensible aux philosophies qui placent l'homme et sa conscience au centre du monde. Au milieu de cet héritage philosophique, dont il commence à peine à sonder les abîmes, Descartes fait figure d'ancêtre. Est-il besoin de rappeler que le fameux *cogito* du père de la pensée moderne, affirmant que le sujet existe avant tout par la conscience qu'il a de lui-même, avait constitué l'équivalent, dans le domaine moral, de la révolution copernicienne. Et c'est précisément pour cette raison que Barbusse lit et étudie le *Discours de la méthode*. Il connaît l'importance de ce livre, non seulement pour ce qu'il représente dans l'histoire de la philosophie, mais également parce qu'il y trouve des éléments qui lui permettent d'approfondir sa propre réflexion. Les premiers romans de Barbusse témoignent d'ailleurs explicitement de l'influence qu'a eue sur lui la pensée de Descartes. Dans *L'Enfer*, par exemple, au sein d'un discours sur la métaphysique dans lequel il affirme que « le monde, tel qu'il semble nous apparaître, ne prouve que nous, qui croyons le voir[1] », Barbusse revient sur l'une des grandes paroles de Descartes :

> Non, il n'est pas sûr que la vérité qui commence en nous, continue ailleurs, et lorsque, après avoir dit cette parole que personne après lui n'a pu même songer à nier : « Je pense, donc je suis », le philosophe a essayé, raisonnement par raisonnement, de conclure à quelque chose de réel en dehors du sujet pensant, il est sorti pas à pas de la certitude[2].

Selon Barbusse, le *cogito* cartésien a permis à l'homme de comprendre que tout ce qui l'entoure, tout ce qui existe dans le monde, procède de sa seule conscience. La découverte de la pensée de Descartes inaugure une première étape dans l'apprentissage, et dans l'appropriation, par Barbusse des principes fondateurs de la philosophie idéaliste.

Mais plus encore que celles de Descartes, les théories d'Emmanuel Kant ont profondément, et durablement, influencé Barbusse. Il est à ses yeux le premier philosophe, qui, dans la continuité de l'auteur du *Discours de la Méthode*, soit parvenu à une véritable synthèse du subjectif. La distinction kantienne entre noumènes (choses en soi, qui émanent

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer* [1908], Paris, Albin Michel, 1991, p.244.
[2] *Loc. cit.*

d'une réalité absolue) et phénomènes (choses telles qu'elles se présentent à notre conscience) offre à Barbusse de nouveaux outils de compréhension du monde. La lecture de la *Critique de la raison pure* passionne le lycéen. Cependant, exalté par une ferveur idéaliste, Barbusse ne retient de la philosophie kantienne que ses aspects subjectivistes. À travers les ouvrages de Kant, il voit transcrites, résumées, simplifiées, ses propres vues sur les rapports qu'il avait présupposés entre la réalité et la conscience. C'est la raison pour laquelle il écrit dans *L'Enfer* que la *Critique de la raison pure* est une « traduction des cris d'humanité qui sont venus jusqu'à [lui][1]. » La lecture de Kant est capitale en ce qui concerne la formation intellectuelle de Barbusse dans la mesure où elle conditionne alors toute sa réflexion sur le rapport de l'homme au monde. Et ses premières œuvres littéraires, depuis *Pleureuses* jusqu'à *L'Enfer*, constituent en réalité une quête perpétuelle de la subjectivité humaine, qu'il est possible de concevoir comme un approfondissement, une illustration poétique et esthétique des théories kantiennes. Sur ce point, il est d'ailleurs intéressant d'observer que dans sa critique de *L'Enfer*, Georges Pioch traitera longuement – et presque exclusivement – de l'influence de Kant sur l'écrivain, et évoquera au passage ce qu'il considère comme « sa poétisation et son amplification du kantisme » ; Pioch ira même jusqu'à qualifier *L'Enfer* de « poème en prose kantien[2] ». Barbusse, loin de dissimuler cette influence dans son roman, la revendique pleinement, et le jugement qu'il y porte sur le philosophe allemand, à la suite du paragraphe consacré à Descartes, ne souffre aucune équivoque :

> Le cœur humain saignait et s'éployait à travers les lignes froides et calculées de l'écrivain allemand. Peut-être faut-il une certaine gravité pour s'affranchir de l'apparence et pour comprendre les formules grandioses de la vérité ainsi purifiée. Mais je dis que ces paroles sont les plus magnifiques qui aient jamais été dictées aux hommes, et qu'elles font du livre du philosophe de Kœnigsberg l'œuvre qui se rapproche le plus de la vraie bible. Les paroles de Jésus-Christ, faites pour régenter la société selon de nobles lignes, apparaissent, à côté, superficielles et utilitaires[3].

La référence religieuse est audacieuse, dans la mesure où elle favorise l'assimilation du philosophe allemand aux grandes figures bibliques. Mieux encore, il les dépasse par la vérité dévoilée par sa plume. La *Critique de la raison pure* devient alors un équivalent biblique, comme un Testament nouveau qui, selon Barbusse, ouvre les hommes à une divinité nouvelle : celle du « cœur humain » d'où saigne une vérité nue. En regard de Kant, l'enseignement de Jésus lui-même, pour lequel Barbusse nourrit pourtant une très intime

[1] *Ibid.*, p.245.
[2] Georges PIOCH, « "L'Enfer" de Henri Barbusse », *La Nouvelle revue*, Paris, troisième série, tome II, mars-avril 1908, p.111.
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p245.

admiration, est ravalé à un matérialisme vague. Bien qu'il semble se détacher, après la Grande Guerre, de l'ombre du maître allemand, il est encore possible d'en retrouver de sporadiques évocations à travers des notes et des brouillons. En témoigne par exemple la liste des « Grands Livres » que Barbusse établit alors qu'il est au front. Au sein de la vingtaine d'ouvrages qui composent cette liste, figure en bonne place la *Critique de la raison pratique*, qui s'avère être d'ailleurs le seul livre philosophique de cette anthologie barbussienne[1].

En fait, cet attachement de Barbusse aux théories du philosophe de Königsberg est symptomatique d'un renouveau de la pensée, qui inscrit dans la continuité de l'empirisme kantien sa réaction contre le scientisme du XIXe siècle. Parmi les penseurs contemporains du jeune Barbusse, et notamment parmi ceux qu'il se choisit pour modèles, tous entreprennent de rénover la métaphysique sur les fondements érigés par Kant. Si l'on en croit Constance Weems, « l'un de ses philosophe favoris, Alfred Fouillée, fut parmi les premiers à rechercher des alternatives à l'aridité du positivisme[2]. » Toutefois ce propos est à nuancer, car Fouillée ne jette pas si franchement le discrédit sur le positivisme. En réalité, l'essentiel de sa réflexion, qui repose sur un idéalisme métaphysique hérité de la doctrine transcendantale de Kant a davantage pour vocation de réconcilier matérialisme et idéalisme à travers la métaphysique. Il résume clairement cette ambition dans l'un de ses ouvrages majeurs, *Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, publié en 1896 : « La "synthèse objective" du savoir que poursuivait le positivisme et la "synthèse subjective" que poursuit l'idéalisme, doivent elles-mêmes s'unir en une synthèse universelle[3]. » Sans se borner à l'étude des choses extérieures, à l'instar de la science objective, mais sans non plus centrer sa réflexion sur le moi, comme le fait la psychologie, la métaphysique « met en rapport les deux termes et cherche quelle est, parmi les diverses façon de réagir, celle qui aboutit à la plus complète harmonie de la conscience tout entière avec la réalité universelle[4]. » Envisagée en ce sens, la métaphysique apparaît en définitive, au regard du philosophe, comme « une conciliation de tous les points de vue possibles sur le réel[5]. » Aussi ce désir de synthèse qui sans cesse régit la pensée de Fouillée a-t-il pu séduire Barbusse, à une époque où celui-ci cherche à accorder ses aspirations idéalistes, proche d'un certain mysticisme, avec une rigueur scientifique dont il ne peut se départir. Mais en dehors de telles suppositions, il demeure difficile de cerner avec

[1] Voir Henri BARBUSSE, « Les Carnets de guerre », in *Le Feu*, Paris, Librairie générale française, 1988, p.460-461.
[2] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.23 : « one of his favorite philosophers, Alfred Fouillée, was an early searcher for alternatives to the aridities of positivism. » (je traduis).
[3] Alfred FOUILLÉE, *op. cit.* (1896), p.X.
[4] Alfred FOUILLÉE, *op. cit.* (1889), p. 7.
[5] *Ibid.*, p.8.

précision quelle fut l'influence véritable des doctrines de Fouillée sur le jeune Barbusse, dans la mesure où, exceptée une timide évocation de la part de Vladimir Brett, seule Constance Weems en fait mention, dans l'ouvrage qu'elle a consacré à l'auteur du *Feu*. Considérant les idées de Fouillée, et son intérêt pour Kant et Descartes[1], nous pouvons tout au moins supposer qu'il représente dans la formation philosophique de Barbusse une étape nécessaire, qui a pu le prédisposer à accueillir avec enthousiasme les théories d'Henri Bergson.

De 1889 à 1890, Barbusse assiste pendant deux ans aux cours de philosophie que Bergson dispense au collège Rollin. Selon le témoignage d'un camarade de classe de Barbusse, rapporté par Constance Weems, « tous les élèves de Bergson devinrent bergsoniens, sinon pour la complexité de ses idées, du moins pour la richesse de son expression et son concept libérateur de "durée réelle"[2] ». En effet, les rangs qui constituent l'auditoire de Bergson commencent à voir naître une génération nouvelle, que la philosophie officielle ne satisfait plus. De toute évidence, le matérialisme des décennies passées ne convient plus à ces élèves en quête d'idéal. Pour beaucoup d'entre eux, l'enseignement de Bergson fait figure de révélation. Les concepts qu'il développe alors, à travers ses travaux sur la subjectivité de la conscience, offrent à ses élèves de nouveaux horizons métaphysiques et fait directement écho à cette recherche du moi qui caractérise cette génération. Sur ce point, Barbusse ne fait pas exception, ainsi que l'exprime Vladimir Brett :

> Bergson et sa philosophie tendant d'abord à une métaphysique du rêve et du subjectif étaient autant admirés par les condisciples de Barbusse que par Barbusse lui-même. Celui-ci, à cette époque, s'adonnait déjà à « l'auscultation du moi » et cherchait l'absolu dans le subjectif, dans un romantisme intérieur, dans un rêve de vie intérieure isolée de la réalité extérieure, de la réalité sociale surtout[3].

Les théories bergsoniennes offrent aux préoccupations subjectivistes de Barbusse un cadre métaphysique dans lequel elles peuvent s'incarner. Les très nombreuses pages de notes prises par le lycéen pendant les cours de Bergson laissent penser qu'il le considère alors comme un maître, susceptible de l'initier à des principes philosophiques qu'il entrevoyait, sans parvenir à les formuler clairement. À l'appui de cette hypothèse, soulignons qu'au cours de l'année 1889, Barbusse assiste à la soutenance de thèse de Bergson, à la Sorbonne, et qu'il commente abondamment la thèse de son professeur, récemment publiée chez Félix Alcan, le fameux

[1] Fouillée a consacré une brochure à la philosophie cartésienne (*Descartes*, Paris, Hachette et Cie, 1893) et, plus tardivement, un ouvrage théorique sur Kant (*Le Moralisme de Kant et l'amoralisme contemporain*, Paris, Félix Alcan, 1905).
[2] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.24 : « all Bergson's students became Bersgonians, if not for the complexities of his thought, then for the richness of his expression or the liberating concept of "la durée réelle" » (je traduis).
[3] Vladimir BRETT, *op. cit.*, p.15.

Essai sur les données immédiates de la conscience[1]. Les idées développées par son professeur permettent à Barbusse d'approfondir ses propres intuitions philosophiques, et de délimiter selon des contours plus francs sa conception de la subjectivité. Quand, à travers le concept de la durée, par exemple, Bergson affirme que le temps n'a rien d'absolu ni de transcendant, mais qu'il doit être entendu comme immanent, c'est-à-dire relatif à l'esprit qui en a l'intuition, le lycéen en vient à se figurer qu'à l'image du temps, rien n'existe qui ne soit un miroir de la conscience. Comme ce fut le cas pour Kant, Barbusse ne lit Bergson, et ne retient de lui, que ce qui entre en résonance avec ses propres idées. C'est la raison pour laquelle, sa lecture de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* convainc Barbusse – s'il en était encore besoin – que le monde qui l'entoure n'est autre qu'une représentation de sa conscience.

En définitive, il semble que la pensée de Bergson matérialise aux yeux de Barbusse un aboutissement philosophique, comme s'il venait apporter, à travers le spiritualisme de sa métaphysique, une conclusion aux théories échafaudées au fil des siècles, depuis Descartes jusqu'à Fouillée, en passant par Kant.

Les origines philosophiques de l'athéisme de Barbusse

La nécessité individualiste, qui accapare l'esprit de Barbusse depuis son enfance, prend donc une dimension plus intime dès lors que cet apprentissage philosophique le conduit, et l'autorise, à revendiquer pleinement la primauté de sa subjectivité. Comme nous l'avons montré, les réflexions métaphysiques de Barbusse s'inscrivent désormais dans une tradition immanentiste héritée de Kant et Bergson. Et dans cette perspective, il en vient à refuser tout ce qui, à ses yeux, prend une valeur absolue. L'idée de transcendance fait ainsi l'objet d'une constante remise en question, dans la mesure où elle contredit radicalement l'idéalisme dont il se réclame.

Dans une lettre adressée à Hélyonne Mendès, fille cadette de Catulle Mendès, avec laquelle il se fiance au cours de l'année 1896, Barbusse « assure à sa fiancée qu'elle épouserait un athée qui souscrit aux théories immanentistes d'Emmanuel Kant et d'Henri Bergson[2] ». Cette mise en garde à l'usage de sa future femme reflète particulièrement bien l'état d'esprit de Barbusse à cette époque, et nous apporte des éléments intéressants en ce qui concerne la manière dont il envisage alors ses propres conceptions philosophiques et

[1] Voir Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.25.
[2] Edward O'BRIEN, *Henri Barbusse and the Quest for Faith : a study of religion in selected works by Henri Barbusse*, University of Hull, PhD thesis, 2002, p.19 : « [leaves] his fiancée in no doubt that she should be marrying a non-believer who subscribed to the immanentist theories of Immanuel Kant and Henri Bergson » (je traduis).

spirituelles. On voit, dans ces propos rapportés par Edward O'Brien, que Barbusse établit un parallèle assez explicite entre son athéisme et les théories « immanentistes » de Kant et Bergson. Ceci nous permet de supposer que la lecture de ces philosophes a pu conduire Barbusse à s'interroger sur la religion, et qu'elles ont pu l'inviter, *ipso facto*, à remettre en question la réalité de Dieu. À l'appui de cette idée, nous retrouvons un exemple similaire, quoique plus appuyé, dans *L'Enfer*. Après avoir émis l'hypothèse que les hommes puissent être guidés par leur seul désir, le narrateur du roman s'écrie :

> Je comprends, moi à qui il est donné de dominer ces crises humaines, – si déchaînées que Dieu, à côté, paraît inutile –, je comprends que beaucoup de choses que nous situons en dehors de nous, sont en nous, et que c'est là le secret[1].

Là encore, Barbusse évoque au sein d'une même phrase l'inutilité de Dieu, conséquence de son athéisme, et l'idée que la conscience doit être à l'origine de toute réalité. Il n'y a pas véritablement ici de rapport de cause à effet entre ces deux affirmations, du moins il n'est pas revendiqué par le narrateur. Ceci dit, il est probable – pour ne pas dire certain – que la parenthèse ouverte par le protagoniste de *L'Enfer* annonce la proposition qui suit, et l'illustre par anticipation.

Pour un idéaliste tel que Barbusse, disciple de Kant et Descartes, il est impératif d'interroger le spirituel, et de confronter l'idée de divinité à la conscience humaine. La prééminence chez Barbusse de la notion de subjectivité, selon laquelle il considère la conscience comme seule source valable de la connaissance, le conduit ainsi à opposer farouchement la transcendance à l'immanence. L'idée de Dieu, qui représente la transcendance dans ce qu'elle a de plus absolu, ne peut à ses yeux entrer en ligne de compte au sein d'un raisonnement fondé sur l'immanence. Nous comprenons donc que si Barbusse refuse avec une telle ardeur l'idée de Dieu, c'est parce qu'elle entre en conflit avec les prémices mêmes de sa réflexion sur la subjectivité. Car affirmer qu'aucune vérité ne peut exister en dehors de la conscience de l'homme consiste inévitablement à refuser l'existence d'une divinité qui lui serait extérieure. Là-dessus, Barbusse semble s'écarter de Descartes et de Kant, qui s'étaient efforcés d'intégrer Dieu au sein d'une pensée qui, pourtant, prenait sa source dans l'esprit humain. Dans *Les Suppliants*, Barbusse évoque justement, au cours d'un long dialogue entre Maximilien et une jeune fille, cette impossibilité de concilier la pensée subjectiviste avec l'idée de Dieu :

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.103.

> – Dites-moi, demanda-t-elle, les noms des plus grands philosophes ?
> – Aristote, Descartes, Kant...
> – Eh bien, ceux-là attaquent l'athéisme, n'est-il pas vrai ?
> – Leurs philosophies y conduisent. Dieu n'est pas la conséquence de leurs systèmes. Ils imposent cette conclusion de Dieu à des doctrines qui, de toute la force de leurs préludes, la refusent... Vous connaissez leurs idées ?
> – Un peu, dit-elle, un peu sincère.
> – Ils font sortir tous trois la vérité de l'être pensant. Et on ne peut pas édifier Dieu sur ce commencement-là –, qui est le seul commencement[1].

Le personnage de Maximilien soulève ici ce qui lui semble manquer de cohérence dans la pensée « des plus grands philosophes ». Il affirme en effet qu'Aristote, Descartes et Kant, qu'ils en aient été conscients ou non, ont tous trois établi les fondements d'une philosophie qui conduit à l'athéisme. Si Dieu constitue l'achèvement de leur système, selon Maximilien, il ne s'agit ni plus ni moins que d'une exigence de leur foi. La dernière phrase de cet extrait résume particulièrement bien cette volonté du personnage de suivre jusqu'au bout la logique de son raisonnement. C'est ce qui le conduit à déclarer qu'aucune transcendance divine ne peut intervenir dans un schéma idéaliste, au sein duquel la conscience de l'homme est seule source de vérité. À travers cet exemple, où la pensée de Maximilien exprime nettement celle du jeune Barbusse, nous constatons que son athéisme est à considérer comme la conséquence logique d'un raisonnement philosophique.

Cette prise de conscience philosophique de l'impossible existence de Dieu entérine un pressentiment, une appréhension vague que Barbusse cultive depuis son enfance, celle de l'absence de Dieu. Assez tôt en effet, celui-ci se rend compte que « [s]i on adresse une immense interrogation vivante à la destinée, on ne reçoit pas de l'infini d'immense réponse vivante. On n'est pas embrassé. On est orphelin[2]. » Il est difficile, cependant, d'établir à quelle époque précise Barbusse a commencé à douter de l'existence de Dieu, et sans doute faut-il d'abord y voir le résultat de son éducation, comme le souligne Constance Weems : « Malgré l'influence de son père, dont l'athéisme farouche fut renforcé par une éducation laïque, Barbusse a ressenti l'absence de Dieu, de la foi en Dieu, comme une perte personnelle. La conscience de cette absence a créé en lui un vide que rien d'autre ne pouvait remplir[3]. » Constance Weems a raison d'insister de cette façon sur le désespoir que provoque ce sentiment chez le jeune Barbusse. Car cette absence supposée de Dieu est bel et bien ressentie par lui comme une perte personnelle (« a personal loss »). C'est d'ailleurs ce qui le conduit à

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.152.
[2] *Ibid.*, p.66.
[3] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.82 : « Though the influence if his father's convinced atheism had been reinforced by a lay education, Barbusse felt the absence of God, of faith in God, as a personal loss. This sense of absence created a void which nothing else could fill. » (je traduis).

se considérer comme « orphelin du bon Dieu[1] ». Barbusse a manifestement entretenu un lien très personnel avec le « bon Dieu », pendant son enfance, pour que cette perte symbolique devienne à ce point intime et profonde.

Or, les conclusions philosophiques auxquelles il aboutit métamorphosent cette vague appréhension en une certitude fondée sur un raisonnement logique. Tandis que cette absence de Dieu ne constituait à ses yeux qu'un pressentiment, le jeune Barbusse entretenait un certain espoir. Mais comme nous venons de le montrer, toutes ses lectures, toutes ses réflexions métaphysiques l'amènent à remettre en question l'existence de Dieu, et le convainquent même de sa nécessaire absence. Ainsi cette prise de conscience, irréfutable selon lui, de l'inexistence de Dieu, inaugure un traumatisme à la fois métaphysique, spirituel et religieux, qui est un traumatisme fondateur en ce qui concerne la vie et l'œuvre de Barbusse. Car tout cela fait alors naître chez Barbusse un jeu de tensions entre une polarité affective qui le porte à espérer que les cieux ne soient pas vides, et une polarité intellectuelle qui s'inscrit dans un strict athéisme.

1.1.3 Les Héros romantiques : Werther, René, Oberman

De Werther à Oberman

Ce tiraillement entre raison et désir de foi permet ainsi d'expliquer combien la conception du spirituel qui caractérise alors Barbusse est ambivalente. Bien qu'il ressente au plus profond de lui la volonté de croire, il ne peut se résoudre à contredire ce qui lui apparaît désormais comme une évidence : Dieu a déserté le ciel. Comme nous venons de le montrer, ce traumatisme spirituel fait naître un sentiment de déréliction chez Barbusse. L'expression la plus évocatrice – et sans doute la plus pathétique – de cette absence, de ce sentiment d'abandon, se trouve dans *Les Suppliants*, lorsque Maximilien se décrit comme un « orphelin du bon Dieu ». À travers l'emploi de ce terme, Barbusse ne cherche pas seulement à intensifier sa douleur, mais à dramatiser, à mettre en scène tout le tragique de cette absence, afin de la rendre plus tangible, pourrait-on dire, aux yeux du lecteur. Or on observe que l'évocation d'une semblable prise de conscience, formulée dans les mêmes termes, se retrouve sous la plume de Jean Paul Richter, dans un texte intitulé *Un songe* et sous-titré « Le discours du Christ mort », paru en 1796. À la faveur d'oniriques chimères, Jean Paul assiste au réveil des morts, au milieu desquels figure Jésus :

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.57.

> Une figure sublime et qui portait la marque d'une impérissable souffrance descendit alors des hauteurs sur l'autel, et tous les morts s'écrièrent : « Christ ! N'est-il point de Dieu ? »
> Il répondit : « Il n'en est point ! »[1]

L'affirmation, sur laquelle ne plane aucune équivoque, est évidemment lourde de sens, dans la mesure où Jean Paul y désavoue, par la bouche même du Christ, l'existence de Dieu. Par cette seule phrase, l'écrivain creuse un gouffre entre les hypostases divines du christianisme, et réaffirme par là l'humanité de Jésus. Dès lors, celui-ci n'est plus que le fils d'un Dieu absent, mort peut-être, et rejoint dans leur plainte les enfants trépassés qui viennent à lui :

> Alors parurent dans le temple, terrifiant le cœur, les enfants morts qui s'étaient éveillés au cimetière ; ils se jetèrent aux pieds de l'Apparition sublime qui était sur l'autel, s'écriant : « Jésus ! n'avons-nous pas de Père ? » – Il répondit en versant un torrent de larmes : « Nous sommes tous orphelins, vous et moi, nous sommes sans Père. »[2]

Il est impossible pour Jésus de consoler ces « enfants morts » qui constatent à leur tour que Dieu n'existe pas. Puisqu'il prend désormais conscience qu'il est orphelin, et que tous ceux qui avaient espéré entrevoir leur Père après leur mort le sont également. Cette image de l'orphelin nous permet donc d'établir un parallèle entre Jean Paul et Barbusse, dans la mesure où tous deux expriment d'une même manière la tragédie métaphysique qui les tourmente.

Il convient de rappeler que la première publication française du *Songe* de Jean Paul traduit par Mme de Staël paraît en 1813, et connaît un succès retentissant auprès de la jeune génération romantique. Dans les premières décennies du XIXe siècle, en effet, de nombreux poètes trouvent dans ce court récit l'expression d'un sentiment religieux qu'ils n'avaient su encore formuler. Ainsi, en même temps qu'il va cristalliser les angoisses métaphysiques de cette époque, le *Songe* de Jean Paul va ouvrir la voie à une perception nouvelle de la spiritualité qui s'incarnera dans le romantisme. Considérant cela, il nous apparaît donc possible d'envisager ce jeu d'écho qui l'unit à Jean Paul comme un premier indice de l'influence qu'a pu exercer le romantisme sur le jeune Barbusse.

D'une manière générale, nous pouvons distinguer dans les premières émotions qui animent Barbusse, et dont nous pouvons retrouver les traces dans ses écrits de jeunesse, de profondes similitudes avec l'esprit mélancolique, et les effusions lyriques qui furent celles de la première génération des romantiques. Cette sensation de vide, d'ennui, ce désespoir latent dans lequel Barbusse lui-même croit discerner une certaine forme de « vague des passions », le conduisent à se choisir pour modèles les personnages les plus représentatifs des

[1] Jean Paul RICHTER, *Choix de rêves*, Paris, Corti, 1964, p.169.
[2] *Ibid.*, p.130.

commencements du romantisme : à savoir Werther, Oberman, et surtout René. Ces trois figures représentent selon lui les trois facettes d'une même douleur, et Barbusse reconnaît son mal dans chacune d'elles.

Dans *Les Souffrances du jeune Werther*, publié pour la première fois en 1774, Goethe exprime déjà – bien avant Chateaubriand et Senancour – l'extrême lassitude d'une génération offerte à l'ennui et au désespoir. Au-delà de l'impossible histoire d'amour vécue par Charlotte et Werther, et qui conduira ce dernier à un suicide que bon nombre de lecteurs jugeront scandaleux, l'immense succès de cette œuvre tient dans la peinture du caractère de Werther. Il s'agit-là d'un personnage fondamentalement mélancolique. D'un tempérament excessif, Werther ne parvient pas à apaiser ses angoisses existentielles ; aussi, chacune des émotions qu'il éprouve n'est-elle qu'une concession faite à ses passions. Et peu à peu, Werther en vient à se replier dans sa vie intérieure pour se prémunir contre le vide immense qui l'environne. C'est ainsi que Goethe introduit, avec *Les Souffrances du jeune Werther*, une sensibilité nouvelle dans la littérature de la fin du XVIIIe siècle. Une sensibilité qui s'inscrit d'ailleurs dans un cadre particulier puisqu'elle illustre les idées développées par les précurseurs du romantisme allemand au sein du *Sturm und Drang*. Le formidable retentissement des *Souffrances du jeune Werther* contribuera en outre à diffuser dans toute l'Europe les principes mis au point entre autres par Herder et les frères Schiller. Et une fois que ces théories auront été introduites en France, notamment par l'entremise de Mme de Staël, le roman de Goethe deviendra l'inspiration majeure d'écrivains français tourmentés par le même mal. De ce point de vue, René et Oberman, parmi quelques autres, entretiennent une évidente fraternité avec Werther, ainsi que l'observe Pierre Bertaux dans sa préface à la réédition française du roman de Goethe :

> Le werthérisme inspire à Chateaubriand son *René* (1802), dont Alfred de Vigny disait crûment en 1836 : « *René* est imité de *Werther* ! ». Il inspire à Senancour son *Oberman* (1804), à Benjamin Constant son *Adolphe*, à Nodier trois ou quatre ouvrages[1].

Oberman et René partagent effectivement avec Werther ce même désespoir issu d'un caractère profondément mélancolique. C'est ce qui conduit René, par exemple, à n'apercevoir en lui que « le vide d'un cœur solitaire[2] ». Et sur le seuil de ce néant, l'ennui seul apporte une vaine réponse à son désir inaltérable : « Bientôt mon cœur ne fournit plus d'aliment à ma pensée, et

[1] Pierre BERTAUX, « Préface », Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Gallimard, 1973, p.15.
[2] François René de CHATEAUBRIAND, *Atala. René. Le Dernier Abencérage*, Paris, Gallimard, 1971, p.158.

je ne m'apercevais de mon existence que par un profond sentiment d'ennui[1]. » Comme celui de René, le lyrisme d'Oberman est particulièrement représentatif des débuts de l'âge romantique, et les sensations éprouvées par le personnage de Senancour répondent de manière saisissante à la déploration de René. C'est ainsi que dès ses premières lettres, alors qu'il n'a pas plus de vingt ans, Oberman écrit : « Je ne connais point la satiété, je trouve partout le vide[2]. » Abonnés aux mêmes turpitudes, les mêmes mots servent aux auteurs à décrire les sentiments de leur personnage. Aussi la manière dont Senancour exprime l'attitude d'Oberman face à ce vide existentiel renvoie-t-elle assez nettement à celle de Chateaubriand : « Tout est froid, tout est vide ; on végète dans un lieu d'exil, et, du sein des dégoûts, on fixe dans sa patrie imaginaire ce cœur chargé d'ennui[3]. » Et lorsqu'un peu plus âgé, Oberman reviendra dans ses lettres sur sa jeunesse, c'est avec des termes identiques qu'il décrira l'homme qu'il fut : « Alors je devins sombre ; le vide se creusa dans mon cœur ; des besoins sans bornes me consumèrent dans le silence, et l'ennui de la vie fut mon seul sentiment dans l'âge où l'on commence à vivre[4]. » À travers ces quelques exemples, nous pouvons déjà entrevoir combien les notions de vide et d'ennui constituent un leitmotiv qui ponctue et structure le *René* de Chateaubriand comme l'*Oberman* de Senancour.

Le caractère solitaire de Barbusse, son accablement face au néant lui donnent l'impression d'entretenir une relative proximité avec ces trois grandes figures romantiques que sont Werther, René et Oberman. Et ce n'est pas un hasard si, pour formuler sa propre déréliction, Barbusse investit les images et le vocabulaire de ses aînés. Dans *Les Suppliants* par exemple, lorsque Maximilien, tombé amoureux de Mme Évangeline, Barbusse écrit, pour évoquer leur commune langueur : « Rien de ce qu'ils pouvaient faire n'était assez important pour combler le vide, la soif de leur cœur. Et ils étaient restés tranquille par immensité[5]. » Dans cet autre exemple, plus éloquent encore, la description par Barbusse du désespoir de Maximilien traduit de façon plus manifeste l'influence de ses lectures romantiques :

> Maximilien, délaissé, se mettait à éprouver cruellement le néant. Son cœur, où tout s'engloutissait, allait pourtant en quête de quelque chose. Il levait dans la fuite du temps sa tête adorante. Il appelait au secours du fond de ses profondeurs[6].

[1] *Ibid.*, p.160.
[2] Etienne P. de SENANCOUR, *Oberman* [1804], Paris, Gallimard, 1984, p.60.
[3] *Ibid.*, p.149.
[4] *Ibid.*, p.382.
[5] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.126.
[6] *Ibid.*, p.59.

Alors que chez Goethe et Senancour, ce mal-être laissait pressentir, sans toutefois oser l'admettre, une remise en question de la divinité, l'appréhension barbussienne du néant, quant à elle, est directement issue d'une prise de conscience de l'absence de Dieu. C'est ce qui explique la présence dans cet extrait d'un vocabulaire aux connotations religieuses, perceptible d'une part à travers l'adjectif « adorante », et d'autre part dans l'expression « du fond de ses profondeurs », qui est à l'évidence une référence au *De profundis* biblique. En ce qui concerne Chateaubriand les choses sont différentes, principalement parce qu'aux yeux de Barbusse, René n'a jamais véritablement douté de l'existence de Dieu. C'est pour cette raison que Barbusse éprouve moins de compassion vis-à-vis du personnage de Chateaubriand que vis-à-vis de Werther et d'Oberman. À son sens, René choisit volontairement de fermer les yeux sur Dieu, et par là sur une consolation qui s'avère ancrée au fond de lui : « René se bâillonne lui-même, […] il traîne une consolation cramponnée à jamais à lui. Dans ces conditions, il ne saurait être qu'un précurseur, non un prophète[1]. »

À la recherche d'un « René actuel »

Cette figure du précurseur, annonciateur d'une sensibilité nouvelle, à travers laquelle Barbusse amalgame Chateaubriand à René, fait d'ailleurs l'objet d'une étude assez fouillée dans un article que Barbusse publie en 1898. Ce texte, paru dans *La Revue du Palais* à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Chateaubriand, est d'une importance capitale en ce qui nous concerne, principalement parce qu'il nous apporte de précieux renseignements sur la manière dont Barbusse envisage son rapport à ces trois grands personnages romantiques. Le titre même de ce texte, « Chateaubriand et l'esprit moderne », est particulièrement évocateur. Il s'agit en fait pour Barbusse de mettre en lumière les correspondances qui unissent sa propre génération à celle des premiers romantiques. C'est d'ailleurs précisément ce que souligne Edward O'Brien lorsqu'il écrit : « Barbusse pressent qu'il existe des parallèles entre l'époque de Chateaubriand et la sienne[2]. » Ainsi dans cet article, Barbusse assimile explicitement la langueur qui hante l'esprit de son époque à celle qui avait auparavant tourmenté Goethe, Chateaubriand et Senancour. Nous pouvons même dire, pour approfondir davantage ce parallèle, que Barbusse personnifie le mal-être fin-de-siècle à travers les figures d'Oberman, de Werther et de René. En effet, poussé par le désir d'extérioriser sa mélancolie, Barbusse l'extirpe de son esprit et de celui de ses contemporains, afin de l'incarner dans les personnages qu'il se désigne pour modèles. Dès lors, nous pouvons

[1] Cité par Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.28-29.
[2] *Ibid.*, p.27 : « Barbusse felt that there were parallels between Chateaubriand's age and his own." (je traduis).

constater que la compréhension par Barbusse de son mal participe d'une quête qui lui semble plus impérieuse encore : la quête des héros romantiques, qui seule pourra lui permettre de comprendre les origines de sa souffrance. À l'image de Diogène qui, lanterne à la main, cherchait un homme en plein jour, Barbusse, le vague à l'âme, se demande dans son article « où sont Oberman et Werther[1] » aujourd'hui. Ayant assimilé sa propre douleur à celle du personnage de Chateaubriand, l'auteur de l'article cherche donc chez ses contemporains d'autres âmes romantiques capables de partager avec lui ce « mal du siècle ».

En définissant ainsi l'état d'esprit de son époque, c'est-à-dire en l'identifiant à celui des premiers romantiques, Barbusse est sûr d'être compris. Il a pleinement conscience que tous ses lecteurs connaissent les tourments éprouvés par Werther, Oberman ou René. De ce point de vue, ces modèles dont il revendique la filiation sont un moyen pour lui d'exprimer plus directement son mal, sans avoir à en développer toutes les facettes. D'autre part, et sans doute est-ce plus manifeste encore, Barbusse assure par cet expédient un prestigieux héritage à sa souffrance, destiné de toute évidence à la rendre plus légitime. Par là même, il entend affirmer que sa douleur n'est pas ponctuelle, qu'elle n'est pas une simple chimère dont il se sent la proie, mais qu'elle s'inscrit en réalité dans une tradition littéraire. Toutefois dans ce même article, Barbusse pressent que le mal fin-de-siècle dont souffre sa génération est plus intense et plus profond que le mal romantique. C'est d'ailleurs ce qui le conduit à écrire : « les spasmes d'angoisse qui ont agité René, nous agitent bien plus encore[2]. » La différence, selon Barbusse, ne se situe pas dans la manière dont est perçue, intimement, cette souffrance. L'emploi du pronom personnel « nous » n'est pas anodin, et indique ici – comme d'ailleurs tout au long de ce texte – que Barbusse parle au nom de la génération à laquelle il appartient. Et ce qu'il cherche à signifier à travers ces mots, c'est que son époque offre bien moins de raisons d'espérer que celle de Chateaubriand. Selon lui, la prise de conscience par les romantiques de l'absence de Dieu a donné naissance à une génération entière vouée à l'angoisse métaphysique. Lorsque Barbusse écrit que René « traîne une consolation cramponnée à jamais à lui », il suggère que son désespoir n'était pas sans remède. Cette idée est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet à Barbusse de dépasser le parallèle qui semblait s'imposer à lui entre « Chateaubriand et l'esprit moderne ». C'est ainsi qu'il en vient à imaginer un René moderne qui, privé de consolation, connaîtrait une douleur plus profonde encore que celle éprouvée par le personnage de Chateaubriand :

[1] Jean RELINGER, *Henri Barbusse, écrivain combattant*, Paris, PUF, 1994, p.29.
[2] Cité par Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.28.

> Un René actuel, parcourant la place de Dieu, déchiré par l'absence de prière, travaillé par la fuite des cultes anciens, acquerrait, par ce fait seul, un approfondissement grandiose insoupçonné, que son orgueil l'illumine ou non, et ce désireur, ce mendieur deviendrait démesuré, à cause du vrai néant[1].

Comme nous l'annoncions, ce « René actuel » n'est pas décrit par Barbusse comme un simple successeur de la grande figure romantique façonnée par Chateaubriand. Les conjonctures intellectuelles qui caractérisent l'esprit de son époque conduisent Barbusse à dresser le portrait d'un René qu'on pourrait dire transfiguré. À partir de là, il est à croire selon Barbusse que le néant auquel ce personnage ferait face, institué comme seule réalité tangible, l'amènerait à formuler une plainte « démesuré[e] », écho d'une suprême angoisse. Au reste, et dès lors que l'on envisage les causes de cette angoisse, brièvement étayées par Barbusse au début de cet extrait, il n'est pas exclu de penser que celui-ci utilise la figure de René afin de dramatiser son propre mal. C'est du moins ce que postule Jean Relinger quand, à propos de cette même citation, il note : « On l'aura compris : ce candidat à la succession, ce "René actuel", qui serait-ce d'autre que Barbusse lui-même[2] ? » Élargissant les perspectives ouvertes ici par Relinger, nous pourrions considérer que Barbusse représente effectivement un avatar moderne de René, dans la mesure où ses influences romantiques, issues des héritiers de Chateaubriand, lui ont permis d'approfondir, voire de dépasser les tourments éprouvés par son modèle littéraire. À travers cette identification au personnage de René, Barbusse affirme donc assez explicitement son désir d'incarner une génération nouvelle, et confesse avec emphase, au nom même de cette génération, avoir succombé à la tentation romantique.

1.1.4 La tentation romantique

Bien que l'influence du romantisme soit nettement perceptible dans ses écrits, il est difficile d'établir avec certitude quels auteurs Barbusse a pu lire dans sa jeunesse. Les quelques références précises dont nous disposons ne suffisent évidemment pas à embrasser toute l'étendue des lectures de Barbusse. Elles permettent toutefois de constater que sa connaissance des auteurs romantiques, assez classique, et similaire en cela à celle des jeunes gens de sa génération, procède en grande partie de l'enseignement qu'il a reçu. Dans une lettre qu'il adresse à Hélyonne Mendès en 1897, par exemple, Barbusse évoque Victor Hugo,

[1] Cité par Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.83.
[2] Jean RELINGER, *op. cit.*, p.29.

Lamartine, et Leconte de Lisle[1]. Ceci dit, une autre source s'avère susceptible de nous apporter des renseignements plus significatifs en ce qui concerne les lectures qui ont pu l'influencer. Il s'agit de la liste des « Grands Livres »[2] que celui-ci établit dans son carnet de guerre pendant l'année 1915, alors qu'il combat au front. À travers cette liste, l'écrivain répertorie les livres qu'il juge comme des œuvres majeures de la littérature. L'intérêt d'un tel document est double : car s'il offre d'une part l'occasion d'esquisser avec davantage de précision la silhouette de Barbusse lecteur, il permet également de comprendre quelles œuvres, en particulier, ont façonné l'esprit de la génération à laquelle il appartient. Pierre Paraf insiste justement sur ce point dans la présentation qu'il fait de ce document, lorsqu'il déclare que « la plupart des hommes cultivés de 1914 auraient ratifié[3] » la liste de Barbusse. Or, contrairement à ce que nous aurions pu attendre, parmi les cinquante-trois titres d'œuvres et les quatre noms d'auteurs qui composent cette liste, une minorité seulement se trouve consacrée à des livres et des écrivains issus du romantisme. Ainsi, Barbusse cite *La Légende des siècles*, *Faust*, *Les Méditations* (sans doute évoque-t-il *Les Méditations poétiques* de Lamartine[4]), *Les Poésies nouvelles* (il s'agit certainement du recueil d'Alfred de Musset, paru en 1850), *René*, *Werther*, *Poèmes antiques*, et inscrit le nom de Vigny. Nous pouvons tout d'abord remarquer que depuis 1897, l'admiration de Barbusse à l'égard d'Hugo, de Lamartine et de Leconte de Lisle demeure intacte. En outre, la référence à Vigny est intéressante. Notamment parce que l'on trouve déjà dans cette liste le titre de l'une de ses œuvres : *Servitude et grandeur militaires* – dont Barbusse inverse d'ailleurs les termes puisqu'il note « *Grandeur et Servitude militaire*[5] ». Il est évident qu'une telle lecture paraît nécessaire aux yeux de Barbusse pendant ces mois passés à combattre dans la boue des tranchées. Mais s'il prend la peine d'ajouter ensuite, seul, le nom de Vigny, nous pouvons supposer que c'est une manière pour lui d'en référer cette fois-ci à Vigny poète, à l'auteur des *Destinées* par exemple, qui a su transfigurer le romantisme à travers l'exaltation d'une tension située entre mysticisme et philosophie. Ces quelques éléments ne nous permettent pas cependant de comprendre toute l'importance qu'a pu avoir l'héritage romantique dans l'œuvre de Barbusse. Aussi demeure-t-il difficile de déterminer dans quelle mesure ces œuvres ont influencé le jeune Barbusse, et

[1] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.19.
[2] Henri BARBUSSE, « Carnet de guerre », *Le Feu*, *op. cit.*, p.460-461.
[3] Pierre PARAF, « Notes sur le "Carnet de guerre" », *Le Feu*, *op. cit.*, p.460.
[4] Malgré l'admiration qu'éprouve Barbusse pour Descartes, il ne semble pas qu'il ait entendu évoquer ici les *Méditations métaphysiques*. D'une part dans la mesure où cet ouvrage constitue selon Barbusse l'une des œuvres les moins convaincantes de Descartes ; et d'autre part parce que ce titre est placé dans la liste des « Grands Livres » entre *Faust* et *Les Poésies nouvelles*, deux œuvres associées au romantisme : étant donné ce contexte, il nous semble incontestable que Barbusse ait ici pensé aux *Méditations poétiques* de Lamartine.
[5] Henri BARBUSSE, « Carnet de guerre », *op. cit.*, p.460.

quelle empreinte elles ont laissé sur son style et son inspiration. C'est la raison pour laquelle nous nous attacherons davantage ici à déceler quelles caractéristiques essentielles du romantisme ont pu trouver un écho dans la formation intellectuelle et dans les premiers écrits de Barbusse.

Gethsémani, lieu du doute et du désespoir romantique

Dans la première moitié du XIXe siècle, le sentiment de langueur et de désespoir qui caractérisait les préromantiques, ce « mal du siècle » éprouvé par René, Werther et Oberman, va s'intensifier jusqu'à prendre la forme d'une révolte chez bon nombre d'écrivains. À cet égard, l'âme des poètes romantiques porte en elle les stigmates du legs métaphysique que Chateaubriand lui a laissé en héritage. La prise de conscience de l'absence de Dieu qui avait jeté René dans les abîmes du néant donne ainsi naissance à une génération violemment désabusée dont Musset dresse un admirable portrait dans les premières pages de *La Confession d'un enfant du siècle* qu'il publie en 1836 :

> Quand les idées anglaises et allemandes passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible. […]
> Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou si l'on veut, *désespérance*[1] […].

Cette perte d'idéal se manifeste alors par un profond sentiment de déréliction. Les bouleversements politiques, économiques et sociaux entraînés par l'avènement, puis la chute du Premier Empire avaient certes permis à une partie de cette génération de trouver du réconfort dans ce que Musset appelle les « jouissances positives ». Mais les autres, qui formaient l'essentiel de cette jeunesse, malade du siècle elle aussi, ces autres-là ne pouvaient faire le deuil de l'infini et se résigner à contempler les ruines brumeuses d'un ciel tombé à terre :

> […] les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives qui ont besoin de l'infini, plièrent la tête en pleurant ; ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frêles roseaux sur un océan d'amertume[2].

Pour ceux-là, le « vague des passions » dont René avait souffert était la cause d'un traumatisme métaphysique plus profond encore.

Ils représentent ainsi une génération plus que jamais tiraillée entre doute et désespoir, poursuivie par les mêmes chimères qui avaient écorché la foi de leurs prédécesseurs. Or ce

[1] Alfred de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle* [1836], Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p.30.
[2] *Ibid*., p.31.

n'est pas anodin si nous choisissons d'évoquer ici les chimères, puisque c'est par l'intermédiaire de ces créatures mythologiques que Nerval qualifie dans *Les Filles du feu* les multiples formes que prend alors son désespoir métaphysique. À cet égard la figure du « *desdichado* » esquissée par le poète dans ce recueil, cette figure du malheureux à qui « le *Soleil noir*[1] » a cessé de prêter sa lumière, illustre bien ce désarroi, cette désolation qui caractérise la plupart des écrivains de cette génération. Convaincus d'avoir été abandonnés par Dieu au sein d'un monde en proie au désenchantement, les poètes romantiques oscillent sans cesse entre doute et désespoir, résignation et désir de révolte, et poursuivent leur quête d'idéal là où convergent ces ambivalences. Du point de vue de sa sensibilité spirituelle, Lamartine offre un exemple particulièrement révélateur de cette attitude commune aux artistes de la première moitié du XIXe siècle. La réflexion que celui-ci engage dans les *Méditations poétiques* sur la relation qui l'unit à Dieu est symptomatique, effectivement, de cette tension perpétuelle à laquelle les écrivains romantiques ne peuvent se soustraire :

> La présentation d'une telle méditation est assez rhétorique : elle s'exprime de manière constante par des jeux d'opposition entre tentations de la révolte, du désespoir, du doute et du désir de la foi, rêve de soumission, tentative d'espérance qui structurent le recueil. Il ne faut certainement pas y voir un artifice littéraire : le poète manifeste ainsi le déchirement intérieur qui le divise contre lui-même, en même temps qu'il définit le mal spirituel du romantisme[2].

Le lyrisme propre aux poètes romantiques, à l'image de Lamartine par exemple, repose ainsi sur la mise en évidence de paradoxes intimes ayant vocation sinon à exorciser, du moins à illustrer toute l'ampleur métaphysique de leur déréliction. Né du sentiment vif de l'absence de Dieu, et par conséquent de la déchéance de la religion chrétienne, le paradoxe fondamental qui tourmente ces écrivains les conduit à partir en quête de ce Dieu qui les a abandonnés, tout en reniant catégoriquement la divinité. Cette tension permanente entre doute et désespoir, qui suscite en définitive de nombreuses interrogations quant aux rapports entre humain et divin, va trouver sa justification dans la figure de Jésus, pour laquelle ils éprouvent une réelle fascination. Ce n'est effectivement pas un hasard si l'épisode évangélique qui met en scène le Christ au mont des Oliviers va constituer l'un des intertextes privilégiés des poètes du XIXe siècle. De toute évidence Nerval, Lamartine ou encore Vigny – pour ne citer que les plus fameux – ont perçu dans les angoisses de Jésus l'écho de leurs propre turpitudes. C'est le cas

[1] Gérard de NERVAL, « El Desdichado », *Les Filles du feu* [1854], *Œuvres complètes*, t.III, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1993, p.645.
[2] Alain & Arlette MICHEL, *La Littérature française et la connaissance de Dieu (1800-2000)*, vol.I, Paris, Les Éditions du Cerf/Ad Solem, 2008, p.1228.

par exemple de Lamartine qui, dans les *Méditations poétiques*, associe la douleur liée au deuil de sa fille Julia au désespoir de Jésus face à sa mort prochaine[1]. Ce doute et ce désespoir profond que les romantiques partagent avec le Galiléen les incitent donc à « *s'approprier* Jésus-Christ[2] » et parfois même à se substituer à lui par le biais d'un « je » qui participe d'une certaine ambiguïté :

> Jésus disait : « Ô Père ! encor laisse-moi vivre !
> Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre !
> Ne sens-tu pas le monde et tout le genre humain
> Qui souffre avec ma chair et frémit dans ta main[3] ?

Nous remarquons que la plupart des poèmes consacrés à l'épisode de Gethsémani ont pour principale vocation de mettre l'accent sur le doute et le désespoir, en somme la souffrance morale éprouvée par Jésus, qui constituent des sentiments essentiellement humains. C'est d'ailleurs au nom de cette humanité revendiquée du Christ que les romantiques entendent s'approprier cette figure évangélique et assimiler leur propre déréliction à la sienne. Cette idée trouve son illustration la plus accomplie sous la plume de Nerval, qui en 1854 publie « Le Christ aux Oliviers » dans son recueil intitulé *Les Filles du feu*. Dans la continuité du poète allemand Jean Paul, celui-ci dresse le portrait d'un Jésus humain qui se distingue par son refus absolu d'une divinité transcendante :

> Frères, je vous trompais : Abîme ! abîme ! abîme !
> Le dieu manque à l'autel, où je suis la victime…
> Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus[4] ! » […]

Déployant les perspectives ouvertes par la théologie historiciste allemande, et notamment par la *Vie de Jésus* de David Strauss dont la première traduction française parue en 1839 connaît un immense succès, les poètes romantiques débarrassent ainsi la figure de Jésus de toute valeur transcendante au profit de sa seule humanité. Il convient de noter que cela ne conduit pas pour autant ces écrivains à abandonner leur spiritualité : cela répond bien au contraire à la nécessité pour eux de décrocher Dieu de la sphère céleste. George Sand résume d'ailleurs parfaitement cette idée lorsqu'elle fait dire à Hébronius, dans *Spiridion*, qu'il est temps de « redescendre sur la terre cette religion qui voulait cacher sa tête dans les

[1] Alphonse de LAMARTINE, « Gethsémani ou la mort de Julia », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, « Poésies », 1981, p.355-361.
[2] Paul VIALLANEIX, « Le Christ dans la fable romantique », *Romantisme et Religion : théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978, Paris, PUF, 1980, p.98.
[3] Alfred de VIGNY, « Le Mont des Oliviers », *Les Destinées* [1864], *Œuvres Complètes*, t.I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1986, p.150.
[4] Gérard de NERVAL, « Le Christ aux Oliviers », *Les Filles du feu* [1854], *op. cit.*, p.649.

cieux[1]. » Le romantisme se caractérise donc par une quête perpétuelle d'immanence, seule susceptible de permettre l'intériorisation du divin. Le constat de l'absence, voire de la mort de Dieu comme c'est le cas chez Nerval, offre ainsi l'occasion aux poètes romantiques d'inverser la trajectoire divine, qui désormais aboutit au cœur même de l'homme. Effectivement, si l'on en croit Lamartine : « L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux[2] ». Cet alexandrin est assez révélateur de l'état d'esprit romantique dans la mesure où il souligne avec netteté le regard que cette génération porte sur la figure du Christ. Balayant des siècles de théologie fondée sur une métaphysique située hors de toute historicité, les poètes romantiques ne refusent pas la divinité de Jésus mais, considérant sa nature foncièrement humaine, affirment qu'il s'agit alors d'une divinité immanente. Une telle représentation du Galiléen s'avère capitale en ce qui concerne notre propos puisqu'elle va exercer une influence déterminante sur Barbusse. À tel point d'ailleurs que sa fascination pour Jésus, son rejet de toute divinité transcendante, son interprétation matérialiste de l'enseignement évangélique, la manière enfin dont il s'identifiera à cette figure – tous ces éléments que nous aurons à analyser par la suite –, constituent autant d'indices dans son œuvre littéraire d'une tentation romantique confessée à demi-mot.

« Les poètes sont des Christs »

Nous constatons, dans un second temps, que cette assimilation des poètes romantiques au Christ va alors conduire bon nombre d'entre eux à prêter à leur vocation poétique un caractère religieux. Cette fraternité intime qu'ils éprouvent vis-à-vis d'un Jésus foncièrement humain, avec lequel ils partagent leur désespoir, permet ainsi à ces auteurs d'approfondir le lien qui les unit à la figure évangélique. Leur sentiment du spirituel, et peut-être davantage encore leur lyrisme, trouve un écho inattendu dans la représentation poétique qu'ils se font de Jésus. La mise en correspondance de leurs souffrances, ainsi que de leurs aspirations divines, alimente considérablement l'ambiguïté et semble les autoriser à abolir la frontière qui se dressait jusqu'alors entre eux et le Christ. L'exemple de Nerval sur ce point est assez évocateur dans la mesure où Jésus lui apparaît non pas seulement comme un homme mais comme un poète, écorché par les mêmes tourments que ceux qui crucifient les romantiques. Selon lui en effet, « le Christ n'est plus qu'un poète, un homme que torture le désir d'absolu,

[1] George SAND, *Un Hiver à Majorque. Spiridion*, Paris, éd. Michel Lévy frères, 1867, p.255.
[2] Alphonse de LAMARTINE, « L'Homme », *op. cit.*, p.27.

qui exige Dieu, c'est-à-dire le rayonnement de l'amour, et qui s'aveugle, trompé par les images que suscite son désir[1]. »

Au-delà de cette relation qui unit les poètes à la figure de Jésus, nous pouvons également remarquer que le rejet d'un Dieu transcendant, qui s'accompagne du rejet des institutions ecclésiastiques jugées vaines ou bien tyranniques, conduit la plupart des écrivains romantiques à investir les potentialités religieuses de leur vocation poétique. La déchéance pressentie de la religion chrétienne incite effectivement cette génération à prendre en charge, dans une certaine mesure, le discours spirituel voire mystique dévolu hier aux prêtres. Rappelons que cette question a déjà été largement étudiée[2], et plutôt que de prétendre à l'exhaustivité nous nous contenterons d'en évoquer les principales perspectives. Dans la seconde partie du *Génie du Christianisme* déjà, Chateaubriand avait ouvert la voie en montrant quels étaient les rapports qu'entretient la poésie avec la religion chrétienne. Tout en revendiquant le caractère lyrique du christianisme, Chateaubriand y affirmait qu'à travers leurs œuvres les poètes ont à accomplir une mission apologétique. Sans doute est-ce une coïncidence si le *Génie du Christianisme* est publié en 1802, date à laquelle naît Victor Hugo, figure archétypique du « mage » romantique. La question de la fonction du poète au sein d'un monde en proie au désenchantement est effectivement primordiale chez Hugo, parce qu'elle détermine de manière sensible sa conception de l'écriture poétique, et nous pourrions même dire de l'Art en général :

> Dieu se manifeste à nous au premier degré à travers la vie de l'univers, et au deuxième degré à travers la pensée de l'homme. La deuxième manifestation n'est pas moins sacrée que la première. La première s'appelle la Nature, la deuxième s'appelle l'Art. De là cette réalité : le poëte est prêtre[3].

Hugo destitue symboliquement les prêtres, dépositaires de la parole divine au nom d'un sacerdoce institutionnel, et attribue aux poètes une vocation religieuse directement issue de Dieu. La révélation religieuse repose désormais sur le lyrisme, et le sacerdoce effectué par les romantiques constitue de fait un sacerdoce poétique. La réflexion sur le sacré que développe Vigny dans *Les Destinées* reflète particulièrement bien cette idée d'ailleurs, notamment lorsqu'il appelle les poètes à se faire les chantres de l'Esprit. À l'instar d'Hugo, de Lamartine également, Vigny y affirme ainsi que l'expression du sacré procède essentiellement d'un phénomène poétique qui, par conséquent, conduit les poètes à « se substituer » aux prêtres :

---

[1] Alain et Arlette MICHEL, *op. cit.*, vol.II, p.26.
[2] Nous pensons notamment aux ouvrages de Paul Bénichou : *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977, ainsi que *Romantismes français : le sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
[3] Victor HUGO, *William Shakespeare* [1864], Paris, Flammarion, 2003, p.75.

> Observons que chez Vigny, comme chez Lamartine, la religion […] ne trouve de certitude que dans la beauté, dont la révélation et l'expérience constituent les tâches de la poésie. On se demande alors si le rôle du poète n'est pas de se substituer au prêtre lorsque survient la défaillance des religions. Chez Vigny, plus profondément encore que chez Lamartine, au même titre au moins que chez Hugo, nous assistons à ce que P. Bénichou a appelé « le sacre de l'écrivain »[1].

Or cette substitution du poète au prêtre ne repose pas exclusivement sur le caractère poétique que revêt la religion au regard des romantiques, mais procède également de ce qu'Alain et Arlette Michel désignent comme la « défaillance des religions. » Il est effectivement nécessaire de garder à l'esprit, comme nous l'avons déjà souligné, que l'absence de Dieu implique la destitution symbolique des institutions ecclésiastiques qui jusque-là avaient pour vocation de prendre en charge et d'interpréter sa parole. Le vide métaphysique engendre donc un vide spirituel que seuls les poètes sont en mesure de combler. Et s'ils s'avèrent être les seuls à pouvoir endosser ce rôle, c'est parce qu'évoluant hors de toute institution religieuse, refusant même le « message biblique que proposent les orthodoxies[2] », les auteurs romantiques proposent une lecture purement spirituelle et mystique de la religion. C'est la raison pour laquelle, malgré les désillusions d'Hugo, le scepticisme de Lamartine et la révolte de Vigny, « l'inspiration biblique ne souffre pas, au contraire. Sécularisée, leur lyre se doit de prophétiser une nouvelle révélation. La faillite des prêtres de métier impose aux nouveaux mages de parler à leur place[3]. » L'emploi du terme « mages » est primordial ici puisqu'il renvoie explicitement aux conceptions développées par Novalis à la fin du XVIIIe siècle, sur lesquelles vont ensuite s'appuyer bon nombre de représentants du romantisme en France. C'est le cas notamment d'Hugo, qui dans *Les Contemplations* consacre un long poème à cette représentation romantique de la figure du mage, assimilant une nouvelle fois à cette occasion les poètes à des prêtres :

> Pourquoi donc faites-vous des prêtres
> Quand vous en avez parmi vous ?
> Les esprits conducteurs des êtres
> Portent un signe sombre et doux.
> Nous naissons tous ce que nous sommes.
> Dieu de ses mains sacre des hommes
> Dans les ténèbres des berceaux ;
> Son effrayant doigt invisible
> Écrit sous leur crâne la bible
> Des arbres, des monts et des eaux.

[1] Alain et Arlette MICHEL, *op. cit.*, vol.I, p.1321.
[2] Claude SAVART et Jean-Noël ALETTI (dir.), *Le Monde contemporain et la Bible*, Paris, éd. Beauchesne, « Bible de tous les temps », 1985, p.221.
[3] *Loc. cit.*

Ces hommes, ce sont les poëtes ;
[…]
Tous ceux en qui Dieu se concentre ;
Tous les yeux où la lumière entre,
Tous les fronts d'où le rayon sort[1].

En assumant la fonction de mage au sein d'un monde désenchanté, le poète romantique rétablit donc le lien spirituel qui unit l'homme au monde, ou à « la Nature » pour reprendre l'expression d'Hugo, et s'apparente à ce titre aux multiples représentations bibliques de l'intercession divine : le prêtre, l'apôtre, le prophète ou encore le Christ.

Manifestement, la manière dont les romantiques ont envisagé la fonction du poète tout au long du XIXe siècle a très largement orienté la réflexion développée par Barbusse sur cette même question. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que cette dimension spirituelle de la poésie revêt une importance déterminante à ses yeux puisqu'il y consacre dès sa jeunesse un long poème intitulé « La Fonction du poète ». Il est d'autant plus intéressant de constater qu'il s'agit en fait d'un exercice de composition proposé par l'adolescent lors du Concours Général et qui lui vaut de remporter le premier accessit dans la catégorie vétérans. À travers ce texte, le jeune Barbusse s'adresse à la figure archétypique du poète et l'exhorte à investir les perspectives religieuses, spirituelles et mystiques que lui offre son statut. C'est ainsi que refusant toute souveraineté temporelle du poète, Barbusse écrit :

Je ne m'attache point à chacun de tes pas,
Je ne t'obéis point, et tu n'es pas mon maître,
Mais un ami lointain, simple et doux comme un prêtre[2] […].

Nous retrouvons là l'une des caractéristiques essentielles de la fonction du poète telle que l'appréhende Hugo, par exemple. Dans la continuité de cette première idée, Barbusse estime en outre que le rapport que le poète entretient avec les hommes ne doit pas être fondé sur la soumission, l'obéissance ou la crainte, mais doit au contraire procéder d'un amour, d'une foi pareille à celle qu'éprouvent les fidèles à l'égard de Dieu : « Et ne dirige pas nos efforts comme un prince, / Mais règne sur nos cœurs à la façon d'un dieu[3]. » La mise en opposition ici des « efforts » des hommes à leurs « cœurs » n'est pas anodine, elle montre combien Barbusse est attaché à la valeur émotive et sensible qui caractérise l'écriture poétique. Cet aspect permet également d'expliquer les raisons qui conduisent l'auteur de *Pleureuses* à

[1] Victor HUGO, « Les Mages », *Les Contemplations*, *Œuvres poétiques*, t.II, *op. cit.*, p.780.
[2] Henri BARBUSSE, « La Fonction du poète » [1891], Paris, BnF, Département des manuscrits, NAF 16467, « Enfance et jeunesse », f°213.
[3] Henri BARBUSSE, « La Fonction du poète », *ms. cit.*, f°214.

affirmer que : « [l]es poètes aussi sont comme des apôtres[1] ». Leur vocation spirituelle doit en somme les inciter à renouer avec la vocation apostolique des disciples de Jésus, et les amener à devenir prêcheurs. En définitive, la fonction que Barbusse attribue au poète correspond parfaitement à la conscience qu'il a très tôt acquise de sa responsabilité en tant qu'écrivain. Convaincu d'être investi d'une mission qui le dépasse – nous pourrions même dire qui le transcende – Barbusse ne cessera à travers toute son œuvre de revendiquer son rôle de *crieur*. Il formule très explicitement cette ambition dès l'année 1897 dans une lettre adressée à sa fiancée, Hélyonne Mendès. Il lui fait part avec ardeur de son désir d'être « non un poète médiocre, mais un très grand poète » avant de définir plus précisément ce que cela signifie à ses yeux :

> Il faut être compris par le plus grand nombre possible. Les vrais poètes sont des Christs et des Mahomets, ils viennent pour enseigner des amis, des apôtres ou des masses, leur prêcher l'idée qu'ils ont senti [sic] miraculeusement[2] […].

Ainsi cette vocation de prophète, de Christ, que Barbusse résume par l'emploi du terme *crieur*, et qui déterminera très largement sa vie et son œuvre littéraire, représente sans aucun doute l'héritage le plus fondamental que lui ait légué le romantisme.

1.2 L'héritage pictural : l'importance du clair-obscur

De toute évidence la peinture a joué un rôle essentiel dans la formation artistique du jeune Barbusse. La lecture des poètes romantiques semble, sur ce point également, avoir exercé une influence capitale sur son écriture poétique. Nous pouvons ainsi supposer que des œuvres telles que *Les Rayons et les ombres* d'Hugo, où figure notamment un poème consacré à « La Fonction du poète », ont pu conduire Barbusse à prendre conscience des potentialités picturales de la poésie. Parmi ses premiers poèmes, par exemple, nombreux sont ceux qui témoignent d'une sensibilité particulière, où les images évoquées par l'adolescent paraissent esquissées au pinceau. Le regard de Barbusse, appelé à figer dans son esprit les visions qui s'offrent à lui, se caractérise en effet par une recherche de l'immobilité, de la composition. À cet égard la manière dont il met en scène ses personnages et structure le décor dans lequel

[1] *Loc. cit.*
[2] Henri BARBUSSE, « Lettre à Hélyonne Mendès », BnF Paris, Département des manuscrits, Fonds Henri Barbusse, NAF 16530, « Lettres de Barbusse à Hélyonne Mendès, sa fiancée, puis sa femme, 1896-1899, avec les réponses de celle-ci », f°73.

ceux-ci évoluent, notamment dans ses œuvres d'avant-guerre, suggère que son style littéraire s'inscrit dans un héritage pictural, qu'il n'hésite d'ailleurs pas à revendiquer. Or l'attention de Barbusse se porte avant tout sur des peintres adeptes du clair-obscur. À vrai dire, le jeune poète n'est pas véritablement sensible aux chatoyantes couleurs du maniérisme ou de l'expressionisme, et leur préfère les nuances de gris, ou de jaune, jouant sur des effets d'ombre et de lumière. On comprend alors l'admiration qu'il éprouve pour des artistes tels que Rembrandt et Eugène Carrière, qui ont cherché à matérialiser à travers leurs tableaux le contraste vaporeux né de la rencontre entre clair et obscur. Cette fascination pour l'art du clair-obscur le conduira même à élaborer dans *Les Suppliants* et *L'Enfer* une théorie littéraire fondée sur une approche sensible de l'ombre et de la lumière, jusqu'à leur attribuer une valeur éminemment symbolique.

1.2.1 Rembrandt, Lievens, Carrière : les inspirateurs

La découverte du clair-obscur : Barbusse et le siècle d'or flamand

Le cercle familial et social du jeune Barbusse demeure assez restreint, et peu de personnes dans cet entourage sont susceptibles de l'avoir initié à la peinture à l'exception de son père, modeste amateur d'art. Ainsi il n'est pas exclu de penser que l'épisode des *Suppliants* dans lequel Maximilien visite le musée du Louvre en compagnie de son père fasse référence à un événement réellement vécu par Barbusse dans son enfance :

> À la fin de l'hiver, M. Desanzac conduisit son fils plus fréquemment dans les musées, pour lui montrer les chefs-d'œuvre de la peinture, ces chefs-d'œuvre qu'il avait lui-même tant aimés et servis dans ses livres, qu'il était timide en leur présence.
>
> Le père espérait influencer heureusement son fils en l'éblouissant des lois éternelles du Beau. La croyance à un principe supérieur et extérieur d'harmonie pouvait enfin faire douter cet esprit de lui-même, l'empêcher de s'isoler dans le culte des choses intimes[1].

Le soin qu'Adrien Barbusse portait à assouvir la curiosité de ses enfants, à leur apporter une solide culture littéraire, laisse penser qu'il a pu également chercher à les ouvrir au domaine pictural. D'autant plus que le jeune Barbusse montre un intérêt certain pour les arts visuels. Pendant son temps libre, il noircit ses cahiers d'écolier de petits dessins qu'il agrémente parfois de couleurs. Notons que plus tard, lorsqu'il combattra dans les tranchées, il prendra

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.82.

l'habitude d'esquisser au crayon sur des morceaux de papier des scènes de la vie des soldats avec lesquels il partage son quotidien.

L'épisode de la visite au Louvre dans *Les Suppliants*, qu'il soit autobiographique ou non, constitue une première approche de la sensibilité picturale de Barbusse dans la mesure où le narrateur y décrit deux tableaux en particulier, qui ont incontestablement marqué son esprit :

> Maximilien, dans les salles de musées, s'arrêtait de préférence devant certains tableaux :
> Un ancien paysage flamand représentant un rayon oblique du couchant qui dore, par-dessus un rivage fluvial de hautes maisons sombres, la mitre d'une cathédrale[1].

Au regard de cette description laconique, il est difficile de déterminer avec précision à quel tableau Barbusse fait ici référence. Il ne fait toutefois aucun doute qu'il s'agit d'un peintre néerlandais travaillant le clair-obscur, auquel cas nous pourrions considérer que l'écrivain renvoie ici à un maître du XVIIe siècle. Plutôt que Vermeer, dont le travail sur la lumière ne correspond pas véritablement à cette description, il pourrait être question ici de Jan van Goyen (1596-1656), peintre de paysages du siècle d'or flamand. À de nombreux égards, le tableau décrit dans cet extrait évoque la *Vue de rivière avec église et ferme* daté de 1653, et plus encore la *Vue de Nimègue* composé en 1643. Toutefois le musée du Louvre n'a acquis ce dernier tableau qu'en 1930 ; il est donc peu probable que Barbusse ait pu y contempler l'œuvre de van Goyen avant 1903, date à laquelle il publie *Les Suppliants*. La description du second tableau qui attire l'attention de Maximilien est plus riche, plus précise, et contient un certain nombre d'éléments qui permettent d'en résoudre l'énigme avec plus de facilité. Remarquons tout d'abord qu'avant même de détailler sa composition, le narrateur indique qu'il appartient à « la même époque », ainsi qu'à « la même école » que le précédent. Nous pouvons donc déjà affirmer qu'il s'agit de l'œuvre d'un peintre appartenant lui aussi au siècle d'or flamand :

> […] la tombée de la brune dans l'arrière-boutique d'un menuisier, à la grande baie pâle et nue régulièrement divisée par les lignes des carreaux qui en font un jardin d'azur, tandis que l'apprenti, que l'ombre amoindrit et que la fenêtre ne fait presque plus qu'auréoler, travaille, penché sur l'établi, et écoute le rêve qu'écrivent les copeaux d'or qu'il évoque[2]…

[1] *Ibid*., p.83.
[2] *Loc. cit.*

Les informations qu'apporte Barbusse sur ce tableau rendent son identification beaucoup plus aisée. Nous pouvons ainsi, sans grand risque d'erreur, avancer qu'il s'agit de *La Sainte Famille* dite parfois *Le Ménage du menuisier*, composé par Rembrandt (1606-1669) pendant l'année 1640. Ce tableau, dont on ignore en réalité s'il fut peint par Rembrandt ou par l'un de ses élèves, a été acquis par le Louvre en 1793 : il est donc certain que Barbusse a pu aller le voir dans ce même musée dans les dernières années du XIXe siècle.

REMBRANDT, *La Sainte famille, dite Le Ménage du menuisier*, 1640, Peinture sur bois, 41x34 cm, Musée du Louvre (Paris).

La valeur rustique de son sujet semble, à première vue, indiquer que ce tableau représente une scène de genre. Cependant les personnages figurés dans la lumière trahissent un thème profondément religieux. On y distingue effectivement la Vierge Marie donnant le sein à l'enfant Jésus, sous le regard attendri de sa mère, Sainte Anne ; ce qui signifie que le menuisier qui travaille derrière elles, dans une demi-obscurité, n'est autre que Joseph. Or nous pouvons constater que dans la description qu'il fait du tableau, Barbusse ne fait aucune mention des personnages féminins, ni même du nourrisson baigné dans la lumière d'un rayon jauni par le couchant. L'écrivain évoque seulement la figure du menuisier, qu'il désigne comme un apprenti que la clarté descendante du jour nimbe d'une timide auréole. En somme, Barbusse ne retient de ce tableau que sa valeur profane, tout en focalisant son regard uniquement sur les jeux d'ombre et de lumière qui structurent sa composition. La description succincte de ces deux œuvres appartenant au siècle d'or flamand permet déjà d'appréhender la sensibilité picturale qui caractérise alors Barbusse. En vérité celui-ci est peu réceptif aux couleurs vives, bien trop évocatrices, qui paraissent même brusquer son regard. Il exprime une préférence nette pour les peintres cherchant à tirer parti de l'atmosphère vaporeuse née des clairs-obscurs, au sein de laquelle il croit entrevoir toute la profondeur psychologique de l'artiste. Barbusse est convaincu qu'à travers ce type de tableaux, le peintre flamand du XVIIe siècle ne se contentait pas de représenter les êtres et les choses, mais qu'il « montrait son cœur » au gré d'une « confidence cherchée dans l'ombre informe, cherchée contre l'ombre, et qui trouva sa parole de lumière[1]. » En même temps qu'elle éveille sa sensibilité artistique, la fréquentation des musées conforte Maximilien, comme elle a pu conforter le jeune Barbusse, dans l'idée qu'il n'est rien de plus souverain que la subjectivité. Le narrateur des *Suppliants* éprouve moins d'intérêt pour les objets représentés sur la toile, voire pour l'œuvre en elle-même, que pour ce qu'elle révèle sur l'artiste qui l'a peinte. La perception du clair-obscur par Barbusse relève du même principe, dans la mesure où celui-ci ne porte pas son attention sur la lumière, mais bien plutôt sur la façon dont l'ombre en dessine vaguement les contours :

> De même que toutes les paroles que disent les hommes retombent sur eux et les montrent, de même la contemplation des tableaux ramène à la palpitation d'où ils sortirent : Jamais l'œuvre, jamais l'idole, toujours le suppliant, toujours l'ouvrier ; jamais la lumière, toujours la respiration sombre qui l'a faite[2].

La fascination de l'écrivain pour les clairs-obscurs prend donc racine dans son obsession pour le subjectif et, réciproquement, confirme dans son esprit cette souveraineté du sujet. Les

[1] *Loc. cit.*
[2] *Ibid*., p.84.

portraits, « qui sortent de l'ombre et du passé[1] », suscitent également l'enthousiasme de l'écrivain. Pareils aux paysages, aux scènes de genre, les visages figés sur la toile dans une éternelle expression constituent là encore pour Barbusse une manière de pénétrer la psychologie de l'artiste. Après la découverte du Louvre avec son père, le narrateur des *Suppliants* y passe beaucoup de temps seul ou accompagné de Jacques, son unique ami. A l'occasion de ces nouvelles visites, il explore de nouvelles galeries et contemple avec insistance un « portrait de femme précieusement chargé des regards de l'artiste qui l'a regardée : un portrait miraculeusement adoré[2]… » Une fois de plus, ce n'est pas tant le visage portraituré par le peintre qui interpelle Maximilien, ni la technique picturale employée, mais plutôt les éléments du tableau qui laissent entrevoir la personnalité de celui qui l'a peint.

Malgré son intérêt prononcé pour la peinture, Barbusse ne s'exprime que très occasionnellement sur ce sujet. Et les références précises à de grands maîtres sont plus rares encore dans ses écrits. Il ne consacre effectivement aucune de ses rubriques sur l'art et la littérature publiées dans *L'Humanité* entre 1926 et 1927 – dans lesquelles il lui arrive pourtant de s'entretenir de musique – aux peintres qu'il révère ou d'une manière générale à la peinture. Seuls ses brouillons contiennent quelques maigres informations quant aux préférences de Barbusse en ce qui concerne l'art pictural. À ce titre, le manuscrit de *Pleureuses* s'avère particulièrement intéressant, notamment parce que le poète y fait références à deux artistes et à partir de là glose brièvement sur le rapport qu'ils ont entretenu avec la peinture. À la suite d'une première ébauche d'un poème intitulé « Frisson du réel », qui n'apparaîtra que dans la réédition de 1920 du recueil, Barbusse fait allusion tout d'abord au nom de Rembrandt. À travers des phrases que l'écriture sans doute hâtive de l'écrivain permet à peine de déchiffrer, celui-ci décrit Rembrandt « quittant Leyde[3] », la ville où il est né. Puis quelques lignes plus loin, Barbusse évoque un autre maître néerlandais, Jan Lievens (1607-1674). Le poète remarque que l'art de Lievens est pareil à celui de Rembrandt bien qu'il fût « plus précoce que lui[4] ». On sait que Jan Lievens, né un an seulement après Rembrandt, a poursuivi les mêmes recherches que son aîné dans la voie du clair-obscur. Les deux peintres ont d'ailleurs partagé quelques temps le même atelier dans la ville de Leyde, jusqu'à ce que certaines rivalités artistiques changent leur amitié en concurrence et les conduisent à se brouiller aux environs de l'année 1631. Sur ce point le travail des biographes de Rembrandt tend à

[1] *Ibid*., p.83.
[2] *Ibid*., p.84.
[3] Henri BARBUSSE, *Le Livre du Prophète*, BnF Paris, département des Manuscrits, NAF 16475, « *Pleureuses* et autres poèmes. », f°1.
[4] *Loc. cit.*

accréditer le jugement de Barbusse. Il semble effectivement que l'art de Lievens, ayant commencé à étudier la peinture dix ans plus tôt que son aîné, ait marqué de son empreinte l'art de Rembrandt : « Le style de Rembrandt se modifia lentement : peut-être sous l'influence du caravagisme de Lievens, il inséra peu à peu dans ses tableaux des effets raffinés de nocturne et d'intenses contrastes de clair-obscur[1]. » Il est vrai que l'art du portrait chez les deux peintres témoigne de profondes similitudes, qui procèdent manifestement d'une investigation commune des possibilités offertes par la technique du clair-obscur. L'opinion du poète et compositeur Constantin Huygens sur la peinture de Lievens et Rembrandt est éclairante puisqu'il discerne avec justesse les caractéristiques propres à chacun de ces artistes : « Si Lievens l'emporte par le souffle, Rembrandt a plus de jugement et ses tableaux prouvent la puissance de ses expressions, sa capacité à exprimer les émotions[2]. » Malgré les aspects techniques qui les distinguent, chez l'un comme chez l'autre les visages sont d'un réalisme confondant, sans cesse auréolés d'une lumière finissante qui noie le décor dans une atmosphère vaporeuse. À l'exemple du *Portrait d'un homme barbu portant un béret*, les contours des visages chez Lievens s'avèrent si peu marqués que les personnages dont il brosse les portraits paraissent être des fantômes émanés des songes de l'artiste. Et l'on retrouve justement dans les vers de Barbusse une pareille volonté d'atténuer les formes et les contours ; un pareil désir de laisser le soin à la lumière de découper elle-même dans l'ombre les visages évoqués par le poète :

> Au coin où le silence a dormi tout le jour,
> Une dame au cou pâle est mollement assise
> Et verte du reflet, rêve sous l'abat-jour[3].

Ou encore :

> Grise dans le soir en suspens,
> Comme heureuse de jours sans nombre,
> Votre front s'incline et s'épand,
> Dans un cantique de pénombre[4].

À de nombreux égards, l'influence de Rembrandt et de Lievens est nettement perceptible dans les premiers vers de Barbusse qui composent *Pleureuses*. Les portraits de jeunes femmes esquissés par le poète, dont le caractère intime est suggéré par des couleurs souvent troubles

[1] Roberta D'ADDA, « Rembrandt, sa vie, son art », Roberta D'ADDA (dir.), *Rembrandt*, Paris, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'art », 2006, p.23.
[2] Cité par Pascal BONAFOUX, *Rembrandt. Le clair, l'obscur*, Paris, Gallimard, coll. « Arts », 1990, p.37.
[3] Henri BARBUSSE, « Tableaux », *Pleureuses* [1895], Paris, Flammarion, 1895, p.5.
[4] Henri BARBUSSE, « Apothéose », *Pleureuses* [1895], p.72.

et des formes toujours indécises, procède à l'évidence d'un art du clair-obscur emprunté au domaine de la peinture.

L'écriture barbussienne comme transposition littéraire de l'art pictural

Dès la fin du XIXe siècle, certains artistes contemporains de Barbusse vont chercher, dans la continuité des maîtres du siècle d'or flamand, à renouer avec la technique du clair-obscur afin de transcender les cadres du symbolisme initié entre autres par Puvis de Chavannes[1]. C'est le cas notamment d'Eugène Carrière (1849-1906) dont « l'art s'inscrit en réaction contre l'impressionnisme et ses prolongements[2]. » Dépassant le mouvement symboliste auquel la critique de l'époque l'a souvent assimilé, il renonce pendant les années 1880 à l'usage de la couleur au profit d'une nébuleuse monochromie, désireux de proposer à travers sa peinture « une vision antinaturaliste du monde contemporain[3] ». Carrière connaît assez tôt un succès retentissant. De nombreux musées lui consacrent alors des expositions, contribuant à lui forger une réputation internationale. Quand aux alentours de 1895 Barbusse rencontre le peintre, celui-ci est au sommet de sa gloire, considéré comme l'un des précurseurs d'une certaine modernité picturale. Barbusse quant à lui n'est encore qu'un jeune poète, et fréquente assidûment les salons littéraires et artistiques de son temps, notamment les réceptions du samedi chez José María de Heredia. Là il se lie d'amitié avec Marcel Schwob et Albert Samain, par l'intermédiaire desquels il fait la connaissance d'Eugène Carrière qui va exercer sur lui une influence déterminante. En effet, après avoir évoqué les rapports qui unissent Barbusse aux écrivains qu'il côtoie à l'occasion des samedis d'Heredia, Constance Weems écrit :

> Le peintre Eugène Carrière, ami également d'Albert Samain, a constitué une connaissance plus influente encore. Carrière avait de nombreux amis parmi les plus jeunes poètes qui le respectaient pour ses théories sur l'art autant que pour sa peinture. Barbusse a visité son atelier et prêté une attention particulière à ses lectures sur la philosophie de l'art. Il était fasciné par la technique du *clair-obscur* et par les sympathies politiques de Carrière pour les humbles et les opprimés[4].

[1] On sait qu'adolescent, Barbusse se montrera sensible à l'art de Puvis de Chavannes puisque parmi les poèmes qu'il composera pour les concours de poésie de *L'Écho de Paris littéraire illustré* figurera une pièce intitulée « Vers puvisdechavanesques » (Voir Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.32).

[2] Rodolphe RAPETTI, « Carrière l'"inclassable" », Rodolphe RAPETTI (dir.), *Eugène Carrière 1849-1906 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Gallimard, 2008, p.37.

[3] *Ibid*., p.28.

[4] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.30 : « A more influential acquaintance, friend also of Albert Samain, was the painter Eugène Carrière. Carrière had many friends among the younger poets who respected him for his theories of art as well as his painting. Barbusse visited his studio and attended his lectures on the philosophy of art. He

Ainsi que le souligne Constance Weems avec justesse, l'intérêt que porte Carrière aux idées défendues par le socialisme est de nature à éveiller la curiosité de Barbusse, dont la conscience politique demeure encore timide. Le jeune poète se sent pourtant profondément proche de ceux qu'il appelle « les simples », comme en témoigne le soutien qu'il apporte à Maurice Pottecher qui, à cette même période, fonde dans les Vosges le Théâtre du Peuple[1]. Barbusse prend toutefois pleinement conscience de sa vocation sociale lorsqu'éclate l'affaire Dreyfus en 1898. Elle le tire alors de ce qu'il qualifiait lui-même comme son « inertie individualiste[2] ». Il prend violemment parti pour la première fois, et soutient sans réserve le combat de Zola au nom de la justice. En ce sens les préoccupations politiques et sociales de Barbusse rejoignent celles d'Eugène Carrière : « Aussitôt qu'on l'extrait de la pratique de son art, il y a du politique chez Carrière, homme de gauche venu du peuple, dreyfusard, mû par des convictions inébranlables et épris de justice[3]. »

Cependant la véritable connivence qui unit Barbusse à Carrière et l'influence la plus décisive que ce dernier exerce sur le jeune poète s'observent bien au-delà de ces seules perspectives politiques et sociales. Compte tenu de son immense notoriété, Carrière a non seulement ouvert la voie à une forme nouvelle d'art pictural, mais il a également marqué de son empreinte le style littéraire de toute une génération de poètes, pendant les dernières années du XIXe siècle – cette génération à laquelle, justement, Barbusse appartient. À maints égards la peinture de Carrière pourrait être qualifiée d'intimiste, c'est ainsi du moins que la désigne le critique Camille Mauclair dans *Un siècle de peinture française 1820-1920*[4]. Son travail témoigne effectivement d'une constante quête d'obscurité, à travers laquelle perce parfois une vague lumière qui ne permet pas toutefois aux courbes de se dessiner avec précision. Les nombreux portraits qu'il peint dans les années 1880 apparaissent nimbés d'une brume monochrome, aux nuances de gris ou de jaune, et rappellent les tableaux de Rembrandt et de Lievens. Rodolphe Rapetti résume d'ailleurs assez bien les grandes lignes qui constituent l'art pictural de Carrière : « choix de l'obscurité, flou des contours qui détermine un semblant de mouvement, couleurs indécises, double vision où l'imaginaire se superpose au réel[5] […]. » En définitive, ce n'est pas uniquement pour sa technique du clair-obscur que Barbusse se montre sensible à la peinture de Carrière, puisqu'il va littéralement s'imprégner

was attracted by the technique of *clair obscur* and by Carrière's social sympathies for the humble and the oppressed. » (je traduis).

[1] Voir Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.63-64.

[2] Cité d'après les propos de Barbusse par Annette VIDAL, *op. cit.*, p.222.

[3] Rodolphe RAPETTI, *op. cit.*, p.30.

[4] Voir *Ibid.*, p.24.

[5] *Ibid.*, p.36.

de son style et de sa perception de l'art. Le recueil *Pleureuses* qu'il publie en 1895 le démontre assez clairement. Ses poèmes se présentent comme de troubles rêveries, marquées par une persistante obscurité, et dont la signification ne peut qu'être sentie par le biais de l'intuition :

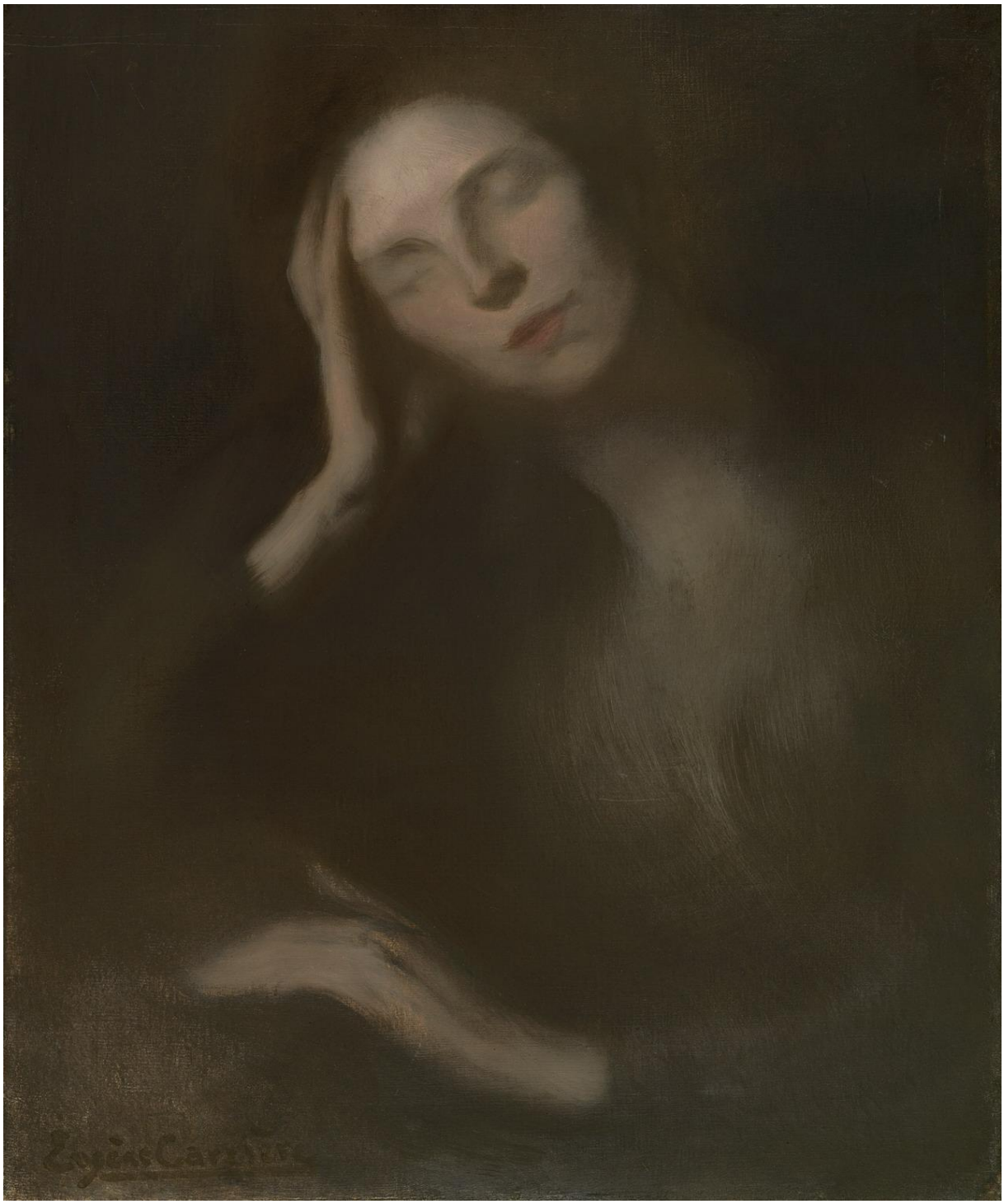
> L'impression dominante que nous donne la lecture de ces poèmes, est celle d'un pays irréel, mystérieux, aux couleurs estompées, noyé dans l'ombre et la pénombre, endeuillé, pleurant doucement de tristesse, s'assoupissant dans le rêve, s'éveillant dans les brumes qui sont très rarement traversées par la lumière du soleil[1] […].

L'atmosphère qui se dégage de *Pleureuses* s'avère extrêmement proche de celle qui caractérise les tableaux de Carrière, et l'on s'aperçoit qu'à son insu Brett utilise pour exprimer les impressions suscitées par la lecture des poèmes de Barbusse les mêmes termes qu'emploie Rapetti pour décrire la peinture de Carrière. Si l'influence du peintre est nettement perceptible à travers la poésie de Barbusse, elle l'est davantage encore en ce qui concerne son écriture romanesque. L'art du clair-obscur, partout présent dans *Pleureuses*, laisse la place dans *Les Suppliants* à des images moins contrastées, à des évocations plus nuancées. On comprend alors que Barbusse n'entend plus seulement s'inspirer de la théorie de l'art propre à Carrière, mais qu'il cherche désormais une manière d'en traduire les effets à travers la littérature. Il s'en expliquera d'ailleurs quelques années plus tard, en 1919, au cours d'un entretien accordé à Paul Desanges pour la revue *La Forge*. Lorsque le journaliste l'interroge sur les enjeux de son premier roman, Barbusse répond :

> *Les Suppliants*, on y reconnaîtrait l'influence d'Eugène Carrière, parfois jusqu'à la transposition. D'ailleurs on me l'a fait remarquer souvent avec raison […], c'est une tendance chez moi […] une manie […] lorsque je veux mettre en relief quelque chose, attirer l'attention sur un objet, concentrer toute la lumière sur une figure, il faut que je mette autour beaucoup d'ombre[2] […].

La notion de transposition évoquée ici par Barbusse s'avère particulièrement éclairante dans la mesure où elle permet de mieux appréhender le projet littéraire que celui-ci poursuit dans *Les Suppliants*. La fascination de l'écrivain pour la peinture de Carrière le conduit donc peu à peu à élaborer un style susceptible de retranscrire à l'écrit l'atmosphère trouble et vaporeuse qui caractérise les tableaux de son maître.

[1] Vladimir BRETT, *op. cit.*, p.35.
[2] Cité par Vladimir BRETT, *op. cit.*, p.55, d'après Paul DESANGES, « Chez Henri Barbusse », *La Forge*, 15e cahier, mai 1919, p.390-398.



Eugène CARRIERE, *Femme accoudée à la table*, 1893, Huile sur toile, 65x54.3 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Les Suppliants, toutefois, ne constitue selon nous qu'une première étape dans ce mouvement de transposition littéraire de l'art pictural propre à Eugène Carrière. En effet, le cadre spatial dans lequel Barbusse inscrit le récit de *L'Enfer*, son deuxième roman publié en 1908, lui offre l'occasion de structurer sa narration comme une succession de tableaux donnés à voir au lecteur. Chacun des événements de cette œuvre est vu à travers le regard d'un narrateur-voyeur qui observe l'intérieur de la pièce voisine à travers un trou situé dans le mur de la chambre qu'il loue dans une pension de famille. Cette focalisation narrative offre ainsi l'opportunité à Barbusse d'octroyer un caractère pictural aux scènes dont le narrateur est le témoin. C'est le cas notamment de cet épisode dans lequel le personnage principal décrit une femme qui se dénude devant les flammes d'un foyer mourant :

> La flambée de la cheminée s'éteignait, et je ne la voyais presque plus, lorsqu'elle commença à se déshabiller : c'était dans la nuit qu'allait se passer cette fête immense d'elle et de moi.
>
> Je vis la forme haute, diffuse, impitoyable, dans sa beauté presque éteinte, s'agiter avec douceur, environnée de bruits fins, caressants et tièdes. J'aperçus ses bras évoluer gravement, et à la lueur exquise d'un geste qui les arrondit, flexibles, je sus qu'ils étaient nus.
>
> Ce qui venait de tomber sur le lit, en un mince lambeau soyeux, léger et lent, c'était le corsage qui la serrait doucement au cou, et fort à la taille… La jupe nuageuse s'entr'ouvrit et, coulant à ses pieds, l'éclaira toute, très blême, au milieu des profondeurs. Il me sembla que je la vis se dégager de cette robe flétrie et qui hors d'elle n'était rien, et je distinguai la formes de ses deux jambes[1].

Le procédé de transposition de l'art de Carrière évoqué par l'écrivain à propos des *Suppliants* prend plus pleinement son sens ici. À la faveur d'une écriture profondément poétique, Barbusse joue avec les effets de lumière et, pour accentuer la clarté qui nimbe cette femme, jette « autour beaucoup d'ombre ». Nous remarquons par exemple qu'à mesure que la cheminée s'éteint, la lumière qui éclaire la pièce n'émane plus que des gestes par lesquels le corps se dévoile. En cela, l'écrivain s'inspire manifestement du travail de Carrière sur le nu, qui tient une place prépondérante dans sa production picturale de la fin du XIXe siècle, ainsi que l'illustrent les nombreuses études pour le tableau *Femme nue couchée* daté de 1887. Les scènes observées par le narrateur deviennent ainsi de véritables tableaux vivants, à travers lesquels Barbusse matérialise l'évanescent mouvement des figures peintes par Carrière. Ce procédé permet à l'écrivain de dépasser le cadre d'une description simplement physique ou psychologique de ses personnages afin de révéler leur vérité la plus intime, et nous pourrions dire la plus métaphysique. Un grand nombre des lecteurs du roman, à cette époque, ont

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.42-43.

d'ailleurs perçu l'originalité de cet aspect de la poétique barbussienne, et parmi eux Georges Pioch a remarquablement résumé cette idée dans la critique dithyrambique qu'il consacre à *L'Enfer* dans les colonnes de *La Nouvelle Revue* : « Tout dans ce livre pense et s'élève ; tout s'y résout en floraison. Tout y est vu à travers cette brume ennoblissante qui fait la vérité d'âme des visages peints par Carrière[1]… » Cette primauté accordée à la technique du clair-obscur, au contraste violent entre pénombre et clarté, le choix toujours crucial de la source de lumière, de la façon dont elle conditionne ce qui est perçu par le narrateur détermine en définitive toute l'œuvre de Barbusse. Ce principe assoit de manière évidente la singularité de sa perception des choses et des êtres, en même temps qu'il caractérise les perspectives poétiques de son projet littéraire. Car dans la continuité de *L'Enfer*, la plupart de ses romans publiés pendant et après la Grande Guerre témoigneront de l'influence majeure de l'art de Carrière sur l'écriture de Barbusse, et plus précisément sur sa volonté de dramatiser sa vision du monde à travers le clair-obscur. Vladimir Brett conclut en effet son analyse du style descriptif mis en place par l'écrivain dans *Le Feu* en soulignant que « ce sont des peintures faites dans le style clair-obscur du peintre Carrière et qu'on retrouve très nombreuses dans *Le Feu*[2]. » Dans le chapitre suivant de son ouvrage, Brett affirme que le cadre dans lequel se situe l'action de *Clarté* révèle là encore l'influence du peintre sur Barbusse :

> Les neufs premiers chapitres et le début du dixième sont de facture réaliste ; Barbusse, d'une manière antithétique, dans le style « clair-obscur » d'Eugène Carrière, y peint la ville, avec son quartier bourgeois et son quartier « bas » où vivent les artisans, les petit-bourgeois comme Simon Paulin, le héros du livre[3].

La valeur fondamentale de cette influence de l'art pictural sur la poétique barbussienne, l'héritage d'Eugène Carrière mais également celui de Rembrandt ou de Lievens, nécessitent donc de comprendre par quels procédés d'écritures, par quelles caractéristiques propres à son style se manifeste dans son œuvre littéraire la fascination de Barbusse pour la technique du clair-obscur. Et en ce qui nous concerne, cette question a d'autant plus d'intérêt que la manière dont il peint les décors et les figures dans ses œuvres participe de cette « capacité de spiritualisation[4] » évoquée par Georges Pioch à son sujet. L'ombre et la lumière, ainsi que la moindre de leur nuance, se révèlent extrêmement symboliques chez Barbusse dans la mesure où elles entretiennent un rapport étroit avec ce que nous pourrions appeler sa métaphysique personnelle.

[1] Georges PIOCH, « "L'Enfer" de Henri Barbusse *art. cit.*, p.112.
[2] Vladimir BRETT, *op. cit.*, p.116.
[3] *Ibid.*, p.147.
[4] Georges PIOCH, « "L'Enfer" de Henri Barbusse *art. cit.*, p.112.

1.2.2 Perspectives symboliques du clair-obscur

« Pas la Couleur, rien que la nuance »

Fidèle à l'esprit artistique de Carrière, qui avait abandonné l'usage des couleurs dans sa peinture à partir des années 1880, l'écriture de Barbusse n'offre jamais aux regards du lecteur de visions bigarrées. Ainsi le chromatisme de *L'Enfer*, du *Feu* ou encore des *Enchaînements* se révèle singulièrement austère, souvent sans éclat. Et lorsqu'apparaît sous la plume de l'écrivain une couleur vive, celle-ci n'occupe que très rarement la majorité du cadre, elle lui sert davantage à porter l'attention du lecteur sur un détail. Nous trouvons une parfaite illustration de ce procédé, mené à son extrémité, dans le chapitre de *Jésus* consacré à la péricope de la femme adultère. Compte tenu du sujet, nous aurions pu croire que Barbusse eût adapté sa palette aux décors chatoyants de l'antique Galilée, mais il persiste toutefois à sacrifier la couleur au profit des jeux d'ombres et de lumières représentés par des nuances de gris. Or dans l'épisode de la femme adultère, à l'instant où Jésus dénonce l'hypocrisie des pharisiens, Barbusse utilise une touche de couleur pour mettre l'accent sur un détail anodin, qui prend alors un caractère énigmatique :

> 21. — Comme la foule s'était retirée du spectacle qui n'avait pas été, quelques-uns se traînant vilainement d'avoir comme avalé leurs pierres, je dis à la femme : Allons, va et ne pèche plus.
> 22. — Elle descendit vers la ville et s'éloigna.
> 23. — Car elle avait une robe verte[1].

L'évocation de cette couleur, introduite assez curieusement par la conjonction de coordination « car » qui suggère un lien de cause à effet entre les deux versets, rompt de manière sensible avec la relative monochromie de l'œuvre. En réalité, l'inhabituelle présence de la couleur chez Barbusse révèle le plus souvent une volonté de l'auteur de souligner sa valeur symbolique. Dans son *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Michel Pastoureau explique qu'à « regarder de plus près l'histoire symbolique du vert dans la culture occidentale, on constate que cette couleur n'est pas tant celle du mal ou du malheur que celle du Destin[2]. » Celui-ci résume ensuite les nombreuses significations que recouvre cette couleur, et indique qu'historiquement le vert représente le libertinage et l'amour infidèle[3]. En mettant l'accent sur la couleur de la robe portée par cette femme, Barbusse insiste davantage encore sur son

[1] Henri BARBUSSE, *Jésus*, Paris, Flammarion, 1927, p.105.
[2] Michel PASTOUREAU, Entrée « Vert », *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1999, p.219.
[3] *Ibid*., p.221.

infidélité afin de souligner l'abîme qui la sépare des autres habitants du village, pourtant non moins pécheurs qu'elle.

En ce sens l'utilisation de la couleur chez Barbusse dénote toujours une rupture poétique destinée à souligner la valeur symbolique d'un détail, noyé au sein de la monochromie qui caractérise son écriture. Puisqu'en choisissant de restreindre sa palette aux seules nuances de gris, l'écrivain affirme sans ambages son refus catégorique de la couleur. À travers chacune de ses œuvres, Barbusse ne cesse effectivement de revendiquer son obsession pour les tableaux « sans couleur » : nous pouvons d'ailleurs déceler dans *Pleureuses* pas moins de six occurrences de cette expression[1]. Or, rappelons que d'un point de vue physique l'inexistence de la couleur résulte d'une absence totale de lumière. Ainsi l'obscurité partout présente dans les poèmes de *Pleureuses* jette un voile nocturne sur les choses et les êtres et évanouit les teintes les plus vives. L'étude des champs lexicaux confirme nettement cette idée puisque les termes « ombre » et « pénombre » apparaissent à cinquante-deux reprises dans le recueil. En somme, le décor dans lequel évoluent les figures féminines esquissées par le poète dans *Pleureuses*, par exemple, n'est perceptible qu'à la faveur d'un contraste entre ombre et lumière qui dissout littéralement les couleurs dans une constante pénombre :

> L'ombre, en s'agrandissant, pauvre femme qui rêve,
> Vient mêler doucement dans le déclin du jour
> Sa paix à ton grand cœur et son rêve à ton rêve.
> […]
> Oh ! mendier toujours parmi l'ombre sans digue
> Les soleils du passé pour ce soir sans couleur,
> Toute la charité pour toute la fatigue,
>
> Lorsque l'ombre revêt de calme la douleur,
> Quand le dernier reflet des vitres se fatigue,
> Sur tes cheveux divins et ton front de pâleur[2].

Nous pouvons remarquer que dans ces trois seules strophes, le poète emploie le terme « ombre » à trois reprises, soulignant par là l'absence de couleur dans laquelle se déploie la rêverie de cette « pauvre femme ». Les nuances de gris suscitées par cette obscurité motivent alors l'apparition du songe, et unissent en un même mouvement le rêve de la femme à celui, symbolique, de l'ombre. Comment ne pas voir ici une référence explicite à la fameuse exigence de nuance réclamée par Verlaine dans son « Art poétique », nuance d'une poésie dénuée de couleur, ayant vocation à exalter les perspectives du songe :

[1] Voir Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], *op. cit.*, p.28, p.71, p.122, p.191, p.205, p.225.
[2] Henri BARBUSSE, « L'Attente », *Pleureuses* [1895], *op. cit.*, p.205-206.

> Car nous voulons la Nuance encor,
> Pas la Couleur, rien que la nuance,
> Oh ! la nuance seule fiance
> Le rêve au rêve et la flûte au cor[1] !

À maints égards, l'écriture de Barbusse dans *Pleureuses* témoigne de l'influence déterminante de Verlaine et des principes que celui-ci professait quelques années plus tôt dans son « Art poétique ». Orchestrant les pâleurs troubles du clair-obscur, les nuances par lesquelles se caractérise le style de Barbusse lui permettent ainsi d'explorer le potentiel onirique de l'ombre. La poésie de *Pleureuses* est effectivement une poésie dominée par le songe, ainsi que l'illustrent les quatre-vingt neuf occurrences dans le recueil du terme rêve et de ses dérivés morphologiques. Dans le fracassant éloge qu'il consacrera à Barbusse dès la publication de *Pleureuses* afin d'assurer son succès, Catulle Mendès confesse pourtant son appréhension vis-à-vis de cette omniprésence du rêve dans le recueil :

> […] une chose m'inquiétait pendant que j'écoutais pleurer les Pleureuses. Henri Barbusse prétendait-il imposer, toujours, à tous les êtres, à toutes les choses, sa vision à travers des besicles de limbes ? exigeait-il, vraiment, que rien n'existât que vaporisé en son rêve[2] ?

Il est nécessaire toutefois de comprendre que l'onirisme qui voile d'une brume vaporeuse la plupart des poèmes de *Pleureuses* procède, dans une large mesure, des constants effets de contraste entre ombre et lumière mis en place par Barbusse. La réalité ainsi perçue perd ses couleurs dans la demi-obscurité des clairs-obscurs et donne peu à peu l'impression de se dissoudre dans le rêve. Cette technique du clair-obscur héritée de l'art de Carrière, cette technique que le poète cherche à traduire de manière poétique, semble ainsi constituer l'élément fondamental qui structure *Pleureuses*. Le titre même du recueil s'avère éminemment révélateur en ce qui concerne cette question. Outre la première définition du terme « pleureuse » – la plus évidente – qui qualifie une femme employée pour pleurer et se lamenter lors des funérailles chez certains peuples méditerranéens, nous pouvons envisager le titre de cette œuvre selon une autre acception. Le *Grand Robert de la langue française* nous apprend effectivement que dans les dictionnaires du XIXe et du XXe siècle, ce terme peut également désigner de « grandes manchettes blanches qu'on mettait autrefois au début d'un deuil[3]. » Dans son ouvrage consacré aux *Deuils politiques à l'âge romantique*, Emmanuel Fureix précise qu'à partir de la première moitié du XIXe siècle, les bruyantes effusions qui

[1] Paul VERLAINE, « Art poétique », *Jadis et Naguère*, Paris, Léon Vanier éd., 1884, p.24.
[2] Catulle MENDES, « Henri Barbusse », *L'Écho de Paris*, Paris, 1er mars 1895.
[3] Entrée « Pleureuse », *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, t. V (Orge-Roma), p.800.

avaient cours autrefois pendant les funérailles deviennent des pratiques archaïques, et observe que :

> […] les émotions désormais se disent autant par le vêtement, la couleur ou l'emblème que par les torrents de larmes. Les pleureuses disparaissent de l'espace parisien et deviennent par glissement de sens une pièce de vêtements, bande de batiste posée à plat sur le manche [*sic*] de l'habit des hommes pendant un grand deuil[1].

Cette autre acception du terme « pleureuse » ouvre ainsi les perspectives d'interprétation du titre donné par Barbusse à son recueil. Elle conserve d'une part la signification funèbre attachée au sens premier de ce terme. D'autre part elle pourrait avoir constitué un moyen pour le poète de résumer à travers ce seul mot le projet poétique qui se trouve à l'origine de *Pleureuses*. Nous pourrions en effet considérer ces bandes de batiste blanche apposées aux extrémités d'un vêtement de deuil entièrement noir comme une représentation symbolique de ces clairs-obscurs omniprésents au sein du recueil. En ce sens, l'image de ces pleureuses rend compte avec netteté de la volonté de Barbusse d'altérer dans ses poèmes les effets de lumière, réduits à n'être que de vagues émanations de clarté destinées à dessiner les contours d'une ombre souveraine. Le choix de ce terme précis aurait ainsi pu être motivé par le désir du poète de symboliser à travers son titre les deux idées fondamentales sur lesquelles reposent son recueil : celle du deuil ainsi que des larmes qui l'accompagnent et celle, poétique, du clair-obscur.

Parmi les motifs qui structurent l'art du clair-obscur barbussien, il en est un qui revêt une importance considérable dans *Pleureuses* : il s'agit du motif de la lampe. Dans un univers que le soleil semble avoir fui, le décor n'est généralement éclairé que par la maigre clarté d'une bougie et de sa vacillante larme de feu. Une fois encore, nous pouvons voir là une manière pour Barbusse de revendiquer l'héritage pictural de Carrière. Nous pourrions également y entrevoir une référence, que le poète n'a pourtant jamais formulée lui-même, à la peinture de Georges de La Tour. Un grand nombre de ses tableaux, notamment ceux qu'il consacre à la figure de Madeleine, représentent effectivement des décors extrêmement sombres, dont la seule lumière provient d'une chandelle allumée. Sur cette question, Jacques Thuillier explique que dans ces tableaux dédiés à la pénitence de Marie Madeleine, « droite et calme, ou légèrement courbée par la respiration, ou cachée par un écran et pourtant non moins présente, la flamme devient le centre même de la méditation[2]. » Une impression semblable se

[1] Emmanuel FUREIX, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2009, p.72.
[2] Jacques THUILLIER, *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, coll. « Les Grandes monographies », 1992, p.170.

dégage des poèmes qui composent *Pleureuses*, où la lueur qui émane d'une bougie fait généralement l'objet d'un traitement poétique particulier de la part du poète. Remarquons tout d'abord que Barbusse a lui-même choisi de souligner l'importance de ce motif puisque l'un des sept chapitres de son recueil s'intitule précisément « La Lampe ». La lecture des pièces recueillies dans ce chapitre nous incite à penser que le motif de la lampe chez Barbusse ne relève pas seulement d'une question esthétique, mais qu'il interroge également, et sans doute davantage, le rapport que celui-ci entretient avec le spirituel. Dans le premier poème de ce chapitre, « La Lampe », le poète profite de la pénombre du soir pour décrire une chandelle qui, à travers la lueur de sa flamme, « montre son cœur aux ténèbres[1]. » Ce geste de la bougie constitue de toute évidence une façon pour Barbusse de l'assimiler à la figure du Christ au Sacré-Cœur. Le caractère religieux de ce parallèle suggéré par le poète le conduit ensuite à octroyer à la lampe une fonction eucharistique :

> Dans la fuite coutumière
> Des derniers rayons du jour,
> Le silence vient autour
> Pour écouter sa lumière.
>
> Elle donne sans parler,
> Sa messe silencieuse ;
> Mais la caresse pieuse
> Ne peut pas tout consoler[2].

La chandelle devient ainsi prêtresse au milieu de l'ombre, et diffuse autour d'elle une lueur à laquelle Barbusse ne cesse de prêter une fonction religieuse. Parmi le soir, qui impose sa présence crépusculaire d'un bout à l'autre de *Pleureuses*, la lampe fait effectivement l'objet d'une continuelle méditation de la part du poète ; méditation poétique si l'on peut dire, que Barbusse transfigure peu à peu en une méditation spirituelle sur la valeur sacrée accordée à la lumière. Dans la mesure où elle permet le dévoilement de ce que l'ombre dissimule, autrement dit dans la mesure où elle assume au sein du recueil un rôle mystique, la clarté qui émane de la lampe révèle au regard du poète son essence divine. Dans le poème intitulé « Apparition » par exemple, Barbusse décrit la flamme d'une chandelle par une périphrase intéressante : « Le fragile rayon dont ma lampe est divine[3]. » La lumière permet ainsi la divinisation de la lampe qui apparaît dès lors comme un objet presque rituel. En tant qu'elle diffuse dans l'ombre une lueur qualifiée de sacrée par le poète, la lampe se présente aux yeux du lecteur comme une figure divine. C'est aussi de cette manière que le narrateur des

[1] Henri BARBUSSE, « La Lampe », *Pleureuses* [1895], p.135.
[2] *Ibid*., p.136.
[3] Henri BARBUSSE, « Apparition », *Pleureuses* [1895], p.182.

Suppliants caractérise la lampe autour de laquelle se rejoignent, le soir, Maximilien et son ami Jacques :

> Quand ils voulaient écrire ou lire et qu'il faisait sombre dans la chambre, Jacques s'approchait de la lampe, frottait une allumette. Le soufre, en s'allumant, faisait une petite tache bleue au milieu de l'ombre, et, tendrement, l'ami apparaissait – avec ce myosotis divin entre les doigts[1].

Le motif de la lampe n'est pas seulement sacré sous la plume de Barbusse, mais il constitue également un instrument de sacralisation essentiel, révélant la timide sainteté des figures féminines qui hantent son recueil. « L'Ouvrière » en offre une illustration d'autant plus digne d'intérêt que la lumière, en dévoilant petit à petit la nature véritable de la « pauvre femme », joue un rôle central dans la dramatisation du poème. Celui-ci s'ouvre sur une évocation de la « vague lampe » qui, posée sur la table de travail de l'ouvrière, « illumine »[2] son visage. Barbusse décrit ensuite cette femme, seule dans le soir qui l'enveloppe. Elle s'assoupit, lentement, et semble méditer sur sa misère tandis que la lampe qui l'éclaire dessine déjà dans ses yeux une lueur mystique :

> Et la misère de tes mains
> S'entr'ouvre ; la lampe t'embrase,
> De tes regards voilés d'extase,
> Tu sens couler des pleurs humains[3]…

Dans ces vers où la lumière dévoile le visage de l'ouvrière, le poète paraît entretenir une relative ambiguïté quant à la nature de cette femme. Sa sainteté, perceptible à travers cette extase qui habite son regard et rappelle par là les grandes figures de la mystique médiévale, est aussitôt contrebalancée par l'humanité de ses larmes. Ainsi le « rayonnement suprême[4] » de la lampe auréole cette femme d'une spiritualité située quelque part entre l'humain et le divin. L'ultime mouvement du poème approfondit encore davantage cette spiritualisation de l'ouvrière orchestrée par le scintillement de la flamme :

> Ta lumière pauvre et profonde
> T'enveloppe d'enchantement,
> Tu souris, tu crois vaguement
> Sentir la justice du monde[5].

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.77.
[2] Henri BARBUSSE, « L'Ouvrière », *Pleureuses* [1895], p.138.
[3] *Ibid*., p.140.
[4] *Ibid*., p.141.
[5] *Ibid*., p.142.

Cet exemple illustre assez nettement combien la lumière de la lampe participe de la dramatisation des poèmes au sein du recueil. Elle contribue ainsi à la lente sacralisation des figures féminines dépeintes par Barbusse dans *Pleureuses*, en même temps qu'elle inaugure une perception particulière du soir, qui ne se départit jamais d'une valeur mystique. Or si elle est en mesure de permettre la sacralisation des personnages, c'est avant tout parce que la lampe revêt, comme nous l'avons déjà annoncé, une incontestable valeur divine aux yeux de Barbusse. La clarté que son rayonnement impose à la pénombre concourt à faire d'elle une déesse au milieu du crépuscule. Elle est par ailleurs explicitement définie comme telle dans le poème qui a pour titre « Bonté d'hier » :

> O ma lampe tout près, sans rêve, reposée,
> Si j'allais oublier l'heure qui t'a posée ;
> Si j'allais oublier, feu pauvre, dieu rampant,
> L'humble miracle intime, et l'amour qui s'épand[1] !

Le vocabulaire employé ici par Barbusse ne permet plus de douter quant à la valeur divine de la lampe. En qualifiant la flamme de « dieu rampant », celui-ci ouvre les perspectives spirituelles offertes par ce motif. Car dans la mesure où sa lueur attire l'œil de celui qui l'observe, la lampe constitue une invitation à la méditation, comme c'est le cas dans les tableaux de Georges de La Tour consacrés à la figure de Madeleine. Et cette méditation n'est rien moins dans *Pleureuses* que la découverte par le poète de son existence intérieure, des sentiments et des émotions qu'il porte au plus profond de lui : ce qu'il désigne dans les vers que nous venons de citer par l'expression « miracle intime ».

Ainsi que nous pouvons l'entrevoir, la poétique de Barbusse procède d'une perpétuelle confrontation entre ombre et lumière. Il est cependant nécessaire d'observer que si le motif de la lampe acquiert une valeur divine au sein de son œuvre, c'est uniquement parce qu'elle engendre une lumière timide, vacillante, dont la seule vocation est de dessiner les contours de silhouettes à peine perceptibles dans la pénombre. Car la lumière crue, celle du jour, est toujours perçue négativement par Barbusse. Elle aveugle le regard au gré d'un éblouissement dont l'écrivain souligne sans cesse l'aspect malfaisant. Chez Barbusse, la lumière du soleil s'avère être l'apanage du christianisme, qui matérialise Dieu à travers elle. À ce titre les rayons du jour apparaissent aux yeux de l'écrivain comme les vecteurs d'un « ébloissement [sic] religieux[2] » contre lequel il convient de se prémunir. *A contrario,* Barbusse revendique sans détours sa préférence absolue pour le soir, qui impose son ombre et offre davantage

[1] Henri BARBUSSE, « Bonté d'hier », *Pleureuses* [1895], p.165.
[2] Henri BARBUSSE, « Jésus marxiste », *L'Humanité*, Paris, n°10105, 11 août 1926, p.4.

d'intimité aux figures qu'il dépeint. Le crépuscule, et la nuit, constituent pour lui le temps de la méditation, celui du repli à l'intérieur de soi, souvent motivé par la présence de la bougie. Le soir permet à l'homme un isolement métaphysique que ne lui procure pas le jour, précisément parce qu'il ouvre la voie vers le cœur, vers l'exaltation d'une sensibilité qui soudain se dévoile à elle-même. Cette ambivalence formelle entre le jour et le soir, qui caractérise la poétique barbussienne du clair-obscur, se trouve très clairement formulée par le narrateur des *Suppliants* lorsqu'il exprime la prédilection de Maximilien pour le crépuscule :

> Il aimait poser ses regards partout, mais, de plus en plus, il choisissait et préférait le soir : le jour captive et éblouit les yeux avec le voile de clarté qui le revêt ; les ténèbres font que tout vient vers le cœur ténébreux qu'on cache[1].

Parce qu'elle ne leur permet plus de discerner l'espace et les objets qui les entourent, l'ombre que le soir transporte avec lui invite les hommes à plonger à l'intérieur d'eux-mêmes, à sonder ce cœur qui contient un peu de leur vérité. Cette même idée fait l'objet d'un développement plus approfondi encore dans le deuxième chapitre de *Jésus*, où le Galiléen, qui n'est encore qu'un enfant, revendique très explicitement la valeur apocalyptique du soir :

> 1. — Et je préfère le soir au jour.
> 2. — Le soir efface entre nous tous, les choses du dessus. Il ôte les barrières qu'on voit, et la mauvaise richesse des heures et tous les couvercles du jour. Il est quelque chose de moins. J'aime mieux le soir, la lumière pauvre.
> 3. — Qui restitue.
> 4. — Le soir pudique montre la vérité. Et les cœurs qu'on a sont placés à même dans l'ombre.
> 5. — Cette présence sans couleur est une apparition plus forte que le buisson ardent qu'a vu sur la montagne le Père de nos pères[2].

Déjà évoquée dans *Pleureuses*, la « lumière pauvre » du soir occupe ainsi dans ces versets une fonction apocalyptique. En simplifiant le rapport de l'homme à la réalité, le soir devient l'instrument d'une révélation individuelle qui lui permet l'accès à la vérité contenue dans son cœur. Le contexte évangélique dans lequel s'inscrit ce texte rend par ailleurs évident l'association de cette révélation à celle qu'eut Moïse sur le mont Sinaï. Or l'apparition de Dieu au patriarche, telle que la raconte le livre de l'Exode, se matérialise sous la forme du buisson ardent, qui symbolise la lumière divine émanant de Yahvé[3]. Tandis que cette « apparition » à laquelle Jésus fait référence résulte au contraire d'une absence de lumière. Par conséquent, la façon dont Barbusse envisage le jour et le soir renverse totalement la manière

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.4.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.15.
[3] Bible version Segond, Ex. 3.

dont ces notions ont pu être appréhendées par la tradition judéo-chrétienne ; l'écrivain les réinterprète et se les approprie afin de leur octroyer une nouvelle signification métaphysique.

Vers une métaphysique de l'ombre

En opposition avec les Écritures, Barbusse ne cesse de revendiquer à travers son œuvre la valeur positive de l'ombre qui contribue à un meilleur discernement des êtres et des choses. Elle se caractérise selon lui par sa fonction simplificatrice, en ce qu'elle permet d'échapper au détail pour ne plus s'appuyer que sur l'essentiel des formes. L'ombre qui accompagne le soir fait fi des couleurs, altère les perspectives, et restitue leur aspect brut aux éléments qui s'offrent à notre regard. C'est précisément l'idée qu'exprime Barbusse au sein d'une nouvelle intitulée « Le Nom », publié en 1914 dans le recueil *Nous autres*. Dans ce texte, l'écrivain raconte les expériences menées sur des chiens par un scientifique aidé de son assistant. À l'approche d'une opération, alors que l'animal numéro 223 court en tous sens pour se soustraire à son sort, l'assistant essaie de le calmer en l'appelant affectueusement « Médor », ce qui provoque la colère du scientifique. Car celui-ci comprend alors que ce chien n'est plus seulement un numéro sur une liste de cobayes, mais qu'à travers son nom il est devenu un être vivant capable d'émotions. Barbusse dramatise habilement cette prise de conscience des deux hommes en la faisant coïncider avec la tombée de la nuit :

> Ils restèrent là encore quelques secondes, dans le crépuscule qui s'accentuait. L'ombre efface les détails et nous aide à nous rapprocher les uns des autres. Dans l'ombre, on discerne des profondeurs que dissimulait le jour, et on pense, avec une fraternité créatrice comme le génie, aux choses qu'on ne sait pas et aux droits qu'on n'a pas[1].

Cette fonction simplificatrice de l'ombre, que Barbusse inscrit dans un discours général, trouve ici sa justification dans la prise de conscience des deux médecins, qui choisissent finalement de relâcher le chien, estimant qu'il est impossible désormais de lui faire subir une quelconque expérience chirurgicale. À travers sa fonction simplificatrice, l'ombre se présente donc comme la réaffirmation de la profondeur psychologique de l'homme, et ouvre la voie à une perception symbolique des choses, des êtres, et du rapport qu'ils entretiennent avec la morale. D'un point de vue philosophique, les nouvelles valeurs que Barbusse attribue au clair ainsi qu'à l'obscur bousculent également leur signification traditionnelle. Tandis que la lumière évoque selon lui les superstitions, notamment religieuses, l'ombre renvoie à la vérité de la morale. En somme nous pourrions dire que l'ombre, dans l'œuvre de Barbusse, a pour

[1] Henri BARBUSSE, « Le Nom », *Nous autres…*, Paris, Fasquelle, 1914, p.325-326.

vocation de restaurer la morale dans ce qu'elle contient de plus naturel. Et c'est précisément ce que l'écrivain entend illustrer dans sa nouvelle intitulée « La Mère ». Il s'agit de l'histoire d'une femme venue récupérer dans un hôpital les quelques vêtements de son enfant, mort en bas âge. Son paquet sous le bras, la mère en deuil erre dans les allées et s'arrête dans une cour où gisent, dans un coin, les cadavres d'animaux utilisés pour des vivisections. Au milieu du « macabre entassement[1] », elle distingue le corps déchiqueté d'un petit chat. Son innocence brutalisée lui rappelle alors celle de son enfant, jusqu'à ce que l'ombre ôte de ses yeux le voile du jour et provoque en elle une douloureuse prise de conscience morale :

> Brusquement elle cria, secoua son front, réveillée d'un rêve : tout de même, un animal, un enfant, quelle différence !
>
> Mais comme le soir venait griser tout avec son nombre ineffaçable [*sic*], atténuer les lignes qui séparent les formes, ôter les décors du monde, elle fit moins attention à cette différence. Malgré elle, elle la négligeait, dans la songerie morne où elle restait plantée, écarquillant les yeux, essayant d'épeler des choses, des choses…
>
> Elle comprenait, très lentement. La nuit tombait de plus en plus, obscurcissant la mère en deuil, trop pauvre pour être en noir pendant le jour. Elle n'osait plus quitter la lamentable dépouille, qui, posée tout près d'elle, était néanmoins dans le néant et l'éternité[2].

Dissimulant la surface des choses dans son manteau de nuit, l'ombre permet ici à la mère de prendre conscience qu'il n'existe en définitive aucune différence entre son enfant et ce petit chat. Ils partagent une même innocence sacrifiée, et l'immoralité de leur sort incite la mère à penser qu'ils se rejoignent dans la mort. C'est d'ailleurs ce qui la conduit, dans les dernières lignes de la nouvelle, à sortir de son paquet la robe bleue de son enfant mort pour en couvrir la dépouille du chaton, acceptant par ce geste la ressemblance qui unit les deux petits êtres, semblables par leur souffrance.

Il est désormais possible d'affirmer que le clair-obscur ne constitue plus seulement dans l'œuvre de Barbusse un objet esthétique. Car dans la mesure où elle devient l'espace – ou le temps – d'une révélation morale, l'ombre, telle que la conçoit l'écrivain, acquiert à ses yeux une incontestable valeur philosophique, voire métaphysique. Métaphysique parce que le rapport qu'elle entretient avec la lumière incite Barbusse à transposer sa valeur morale dans une perspective spirituelle. C'est de cette manière, du moins, qu'il formule et traduit à travers un discours profondément métaphysique sa réflexion sur cette question du clair-obscur dans *L'Enfer*. Le romancier y affirme plus que jamais la valeur divine de la lumière, comme symbole éclatant de la toute-puissance de Dieu, et l'oppose à l'ombre, dont il revendique sans

[1] Henri BARBUSSE, « La Mère », *Nous autres…*, p.337.
[2] *Ibid*., p.340-341.

équivoque la valeur humaine. Cette affirmation de l'antinomie métaphysique qui sépare le clair et l'obscur est exprimée dans le roman par la voix d'un personnage qui, à bien des égards, se présente comme un avatar littéraire du jeune Barbusse. Il s'agit d'un poète qui partage de temps à autre la chambre voisine de celle du narrateur avec sa maîtresse, Aimée. Un soir qu'ils s'entretiennent à propos de la mort et de l'infini, le poète dit à son amante avoir commencé à rédiger un poème qui raconte l'histoire d'un homme et d'une femme qui « sont à la fin de leur vie, et [qui] sont heureux de mourir pour des raisons qui font qu'on est tristes de vivre[1]. » Le poète assimile ce couple à celui formé par Adam et Ève, désireux de retrouver le Paradis d'où ils furent chassés autrefois. La manière dont le poète résume le projet de son œuvre à Aimée témoigne déjà de l'importance des enjeux métaphysiques liés aux notions de clair et d'obscur : « Le paradis, c'est la lumière ; la vie terrestre, l'obscurité : voilà le motif de ce chant que j'ai ébauché : Lumière qu'ils veulent, ombre qu'ils sont[2]. » Cet Adam et cette Ève sont conscients de leur obscurité, et pour cette raison déplorent leur humanité. Le poète explique alors que s'ils attendent leur mort et leur retour au Paradis avec une telle impatience, c'est parce qu'ils nourrissent l'espoir d'y percevoir enfin la divinité dans toute sa lumière :

> « Lorsqu'ils savent qu'ils vont enfin mourir, ils remercient. Je voudrais que cette action de grâces s'épanouît tout d'abord – comme l'aube. Ils montrent à Dieu leurs mains et leurs bouches obscures, leur cœur ténébreux, leurs regards qui ne font pas de lumière, et ils le supplient de guérir leur incurable obscurité.
>
> « Un raisonnement élémentaire transparaît au milieu de leur imploration. Ils veulent s'ôter de l'ombre parce qu'elle intercepte la lumière divine ; à travers leur humanité, ils n'ont perçu, de celle-ci, que des reflets ou de fugitifs éclairs, et ils veulent la totalité de ce Dieu dont ils n'ont vu que les pâles étincelles au firmament : « *Donne-nous*, crient-ils, *donne-nous l'aumône du rayon dont le reflet parfois nous couvre comme un voile, et qui, de l'infini, tombe jusqu'aux étoiles*[3] *!* »

Avant d'analyser la façon dont Barbusse traduit ici les enjeux métaphysiques sur lesquels repose sa réflexion sur le clair-obscur, il est important d'observer que ce poème fait curieusement écho à une œuvre ébauchée par l'écrivain en 1897 : *Le Mystère d'Adam*. Dans cette pièce en vers, qu'il n'achèvera d'ailleurs jamais, Barbusse entendait mettre en scène la proposition offerte par Dieu à Adam et Ève de leur rendre leur place au Paradis. Ceux-ci s'aperçoivent toutefois qu'ils connaissent sur terre un bonheur bien plus authentique que celui qu'ils connurent au Paradis, pour la simple raison qu'ils ont pris conscience désormais qu'il n'est pas de bonheur possible sans souffrance. Ils refusent donc d'entrevoir l'absolue divinité

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.128.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid*., p.128-129.

de Dieu, préférant conserver leur humanité. Or dans l'épisode de la discussion entre Aimée et le poète, Barbusse ne se contente pas de mettre à contribution le sujet qu'il avait mis au point quelques années plus tôt pour son poème. Puisque les citations du poète de *L'Enfer* signalés en italiques, qui ne répondent pourtant pas à une mise en forme poétique spécifique, constituent en réalité des alexandrins composés de rimes suivies, comme l'illustrent les phrases suivantes tirées de l'extrait que nous venons de citer : « […] *dont le reflet parfois nous couvre comme un voile, et qui, de l'infini, tombe jusqu'aux étoiles !* » L'écriture mal soignée de Barbusse dans les notes relatives à cette pièce en vers, conservées dans le fonds Henri Barbusse du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, ne nous permet pas, cependant, de déterminer s'il a pu utiliser dans *L'Enfer* des vers issus des brouillons du *Mystère d'Adam*[1].

Au reste, ces notes laissent entrevoir avec précision quel fut le projet poursuivi par Barbusse dans son *Mystère d'Adam*. Le plan de cette pièce, dont il est possible de retrouver les traces au sein de ces divers brouillons, nous conduit à affirmer que l'écrivain a choisi de reprendre ces fragments d'œuvre, et de les insérer tels quels dans *L'Enfer*, à travers le personnage du poète exposant à sa maîtresse les grandes lignes de son œuvre poétique. En témoignent notamment la longueur et l'importance que prend cet épisode dans le roman, ainsi que les très nombreux alexandrins intégrés par Barbusse à l'intérieur de son texte afin de donner corps à ce poème[2]. Il convient néanmoins d'observer que parmi les feuillets consacrés au *Mystère d'Adam*, le romancier ne semblait pas encore avoir conçu l'idée de symboliser les aspirations divines d'Adam et Ève, figures humaines, par une stricte opposition entre lumière et obscurité. De toute évidence, il s'agit-là d'un ajout spécifique lié au contexte de rédaction de *L'Enfer*, où Barbusse s'attache à approfondir de manière significative sa réflexion sur les enjeux philosophiques et métaphysiques du clair-obscur. Cet ajout a d'autant plus d'intérêt qu'il permet à l'écrivain d'opposer l'obscurité, qui désormais représente à ses yeux l'humanité d'Adam et Ève, à la lumière, symbole divin. De la même manière que Victor Hugo dans *La Fin de Satan*[3], Barbusse met ainsi à profit l'éternelle lutte de l'ombre contre la lumière afin d'incarner le tiraillement métaphysique qui caractérise les figures originelles d'Adam et Ève dans le poème évoqué par le poète de *L'Enfer*. Le désir de retour au Paradis qui obsède tout au long de ce texte le couple créé par Dieu dénote en réalité la volonté de ces deux êtres de s'extraire de l'obscurité afin de parvenir enfin vers la lumière :

[1] Henri BARBUSSE, *Le Mystère d'Adam* [1897], BnF Paris, fonds Henri Barbusse, Département des manuscrits, NAF 16499, « Fragments d'œuvres », f°1-24.
[2] Voir Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.127-142.
[3] Voir Victor HUGO, *La Fin de Satan*, Paris, Gallimard, « Poésies », 1984.

> […] *nous sommes ceux qui n'ont jamais eu de lumière, que l'ombre universelle a repris chaque soir, ceux dont le sang vivant, le sang profond, est noir, ceux dont le rêve obscur salit tout ce qu'il touche, et nos yeux sont aussi ténébreux que nos bouches. Vides et noirs, nos yeux sont aveugles, nos yeux sont éteints : il leur faut le grand secours des cieux… Souviens-toi, quand groupés sous la calme tempête du soir, nous conservions un rayon sur nos têtes, et nous voulions longtemps que la nuit ne fût pas. Ton faible bras, posé fortement sur mon bras, palpitait… Écrasant notre morne envolée, la nuit nous reprenait la lumière volée*[1]…

Or, la lente prise de conscience des deux personnages les conduit à se rendre compte que la divinité est signe d'incomplétude puisqu'elle ne connaît pas la souffrance endurée par l'homme. Comprenant que l'on est riche à l'unique condition d'avoir subi un jour les affres de la pauvreté, comprenant également qu'il n'est pas possible d'être pleinement heureux sans avoir auparavant été assailli par le malheur, Adam et Ève en viennent alors à estimer que la lumière nécessite le voisinage de l'ombre : « À côté de chacun de ces éclairs de joie ou d'orgueil que tout à l'heure ils disaient être des parcelles de Dieu, ils voient l'ombre qui le permettait[2] […]. » À partir de cet instant, l'obscurité de leur humanité ne semble plus selon eux contredire la lumière à laquelle ils aspirent, c'est la raison pour laquelle le poème ébauché par le poète de *L'Enfer* s'achève sur le refus d'Adam et Ève de sacrifier leur humanité au profit d'une incomplète divinité :

> Il semble qu'ils revivent, qu'ils imitent cela… On dirait qu'ils se connaissent mal et que peu à peu ils se reconnaissent, s'évaluent et s'enlacent. L'ombre disent-ils, nous la cherchions. Ils se voient l'un l'autre cherchant, pendant le jour, le crépuscule au cœur des chambres, au sein des bois. Ils contemplaient, ils comprenaient la nature. Ils la comprenaient trop et lui donnaient ce qui n'était pas à elle, lorsque leur émotion mortelle accordait un sourire suprême au soir[3]…

Prenant conscience que la lumière représente en réalité un faux-semblant contre lequel il convient de se prémunir, Adam et Ève revendiquent à présent leur obscurité, et le reste de leur existence consiste désormais en une quête perpétuelle de l'ombre. Puisqu'en effet selon le poète de *L'Enfer*, l'ombre seule est en mesure de matérialiser leur humanité, précisément parce qu'elle seule est en mesure d'en exalter les peines et les souffrances. De même qu'il est nécessaire aux hommes d'avoir connu la douleur pour apprécier plus pleinement le bonheur qui s'offre à eux, l'ombre se présente comme une condition essentielle afin de percevoir la lumière dans sa vérité la plus absolue. En définitive la lumière doit sa valeur divine uniquement à la présence de l'ombre qui, comme c'était déjà le cas dans *Pleureuses*, se

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.136.
[2] *Ibid*., p.139.
[3] *Loc. cit.*

présente comme un incontestable instrument de sacralisation. Ainsi la manière dont Barbusse envisage le clair-obscur, dont en somme il l'établit comme l'un des fondements de sa poétique, trouve son expression la plus aboutie dans ce passage de *L'Enfer*. Car il n'est pas anodin que ce développement sur les enjeux métaphysiques des rapports qu'entretient l'ombre avec la lumière se situe au sein d'un chapitre qui occupe une place centrale dans ce roman ; cela démontre bien l'importance que revêt alors cette notion dans la réflexion poétique et spirituelle de Barbusse. Remarquons pour finir qu'un peu plus loin dans le texte, l'écrivain va résumer admirablement les implications littéraires de sa perception du clair-obscur, à travers la voix d'un vieil homme qui vit ses dernières heures dans la chambre voisine de celle du narrateur. Au seuil de la mort, il exprime son sentiment sur les différentes formes d'art, et notamment sur les techniques artistiques les plus aptes à éveiller la sensibilité de celui qui les voit ou les écoute. Pendant cette discussion avec sa jeune amante, Anna, ce personnage aborde la question de la littérature et de la poésie. Or nous pouvons constater qu'à travers sa voix, Barbusse synthétise avec netteté la conception du clair-obscur qui caractérise son propre style :

> — Anna, dit-il, quel est le plus poète, celui qui, dans la sonorité des belles phrases, traduit les belles images qui se présentent à nous, pressées, royales et triomphales comme les couleurs dans le jour, ou le poète du Nord qui, dans le décor nu et morne des coins gris, sous le jaune fumeux des fenêtres, en peu de mots, – montre que les figures se transfigurent et qu'il y a dans l'ombre séparant deux interlocuteurs, le seul infini qui soit !
>
> — Ils ont tous les deux raisons, sans doute.
>
> — Moi, que toute mon enfance attirait vers ceux de l'exubérance et du soleil, je préfère maintenant les autres, au point de ne croire qu'en eux. La couleur est vide et s'étale. Anna, Anna, l'âme est un oiseau de nuit. Tout est beau ; mais la beauté sombre est primordiale et maternelle. Dans la lumière, l'apparence ; dans l'ombre, nous. L'ombre est la réalité de miracle qui traduit l'invisible[1].

Il est évident que Barbusse s'identifie ici à ce personnage de poète qui, au moment de sa mort, entend sonder en compagnie de sa seule interlocutrice les vérités les plus profondes de sa sensibilité littéraire. Il semble ainsi possible d'affirmer que la prédilection de son personnage pour un style exaltant la beauté de l'obscurité révèle une inclination propre à l'auteur lui-même. Car Barbusse réitère ici, et transpose dans le domaine littéraire les éléments exposés au sujet du poème racontant l'histoire d'un retour possible d'Adam et Ève au Paradis. Il réaffirme effectivement à travers la voix de ce poète à l'agonie que l'ombre seule permet d'appréhender « l'invisible », autrement dit la vérité spirituelle et mystique du monde,

[1] *Ibid*., p.183.

dissimulée aux yeux par le mensonge de la lumière. Pour toutes ces raisons, cette ultime confession du poète, d'autant plus importante qu'il la prononce sur son lit de mort, doit être considérée comme un art poétique au sein duquel Barbusse lui-même traduit les liens qui unissent, ou désunissent, la lumière et l'obscurité.

1.3 Maîtres et influences de jeunesse

Les précédents chapitres nous ont permis de comprendre combien l'écriture, ainsi que les sensibilités philosophiques et spirituelles de Barbusse, s'inscrivent dans un héritage pictural, littéraire et, plus généralement, intellectuel, dont il revendique pleinement l'influence. Et, bien qu'il demeure timide parfois à ce sujet, hésitant sans doute à révéler dans quelles encres il fut amené à tremper sa plume, nous pouvons aisément déceler à travers son œuvre, comme nous l'avons montré déjà, l'empreinte d'inspirations plus lointaines. Ce relatif mutisme de l'écrivain en ce qui concerne les personnalités artistiques ayant formé très tôt son goût pour la littérature et la peinture semble d'ailleurs avoir dissuadé une majeure partie de la critique barbussienne de déterminer avec précision quels furent les repères essentiels de sa formation intellectuelle. Au-delà de cette relative lacune, pourtant, l'étude de l'œuvre littéraire de l'écrivain permet dans un premier temps d'affirmer que deux figures en particulier ont exercé une influence cruciale sur les principales facettes de sa personnalité : d'une part sur son rapport à la littérature, et d'autre part sur son rapport à l'engagement politique. Il s'agit de Victor Hugo et d'Émile Zola, qu'il est manifestement possible de considérer comme les deux maîtres littéraires de l'auteur du *Feu*. Dans un second temps, le « réveil religieux[1] » des dernières décennies du XIXe siècle a engendré une génération nouvelle, convaincue de la divinité du Moi. Cette génération égotiste contemporaine du jeune Barbusse, représentée entre autres par Maurice Barrès, André Gide, ou encore Romain Rolland, va également jouer un rôle déterminant dans l'élaboration par Barbusse d'une réflexion philosophique et littéraire dont nous retrouverons les traces depuis *Pleureuses* jusqu'à sa trilogie consacrée à la figure de Jésus. L'étude qui va suivre se propose donc d'éclairer d'un jour nouveau les influences les plus fondamentales de Barbusse, qu'il s'agisse d'auteurs que la postérité a déjà érigés en monuments, ou bien d'écrivains ayant contribué dans une certaine mesure à marquer l'avènement de la littérature moderne.

[1] Nous empruntons l'expression à Madeleine Rebérioux, « Socialisme et religion : un inédit de Jaurès », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 16ème année, n°6, 1961, p.1096-1120.

1.3.1 Les Deux maîtres : Hugo et Zola

Hugo, ce « pâtre promontoire au chapeau de nuées »

Manifestement, Barbusse cultive depuis sa plus jeune enfance une admiration très intime pour l'auteur des *Misérables*. Il ne nous apparaît pas abusif, en effet, d'affirmer que Barbusse entretient avec Hugo un rapport presque filial. Tandis qu'il aura tendance à considérer Zola comme un maître, dont il se revendiquera tardivement le disciple, le mage du romantisme constitue à ses yeux une figure que l'on pourrait qualifier de paternelle. Parmi les plus anciens souvenirs de Barbusse, il en est un en particulier qui a profondément marqué son esprit, et qu'il se plaît à évoquer avec une fierté mêlée de ferveur, témoin de son enthousiasme d'enfant. Ainsi que l'écrit Annette Vidal :

> […] il se souvient très bien qu'à l'âge de trois ans, on l'a poussé vers un monsieur assis en lui disant : « Embrasse M. Victor Hugo. » Il se sent très fier d'avoir embrassé l'homme dont, émerveillé, ému et tremblant, il récite les vers[1].

Dans la biographie qu'il lui consacre, Philippe Baudorre insiste à son tour sur l'épisode de ce mariage au cours duquel Barbusse enfant est installé pour quelques instants sur les genoux d'un Hugo déjà vieillissant[2]. Si à la suite de certains critiques nous évoquons à notre tour cette anecdote, c'est qu'elle n'est pas anodine. Précisément parce qu'elle démontre combien la ferveur qu'éprouve Barbusse pour Hugo appartient avant tout au domaine du sensible. De même il n'est pas exclu de penser que ce lointain souvenir, ancré à jamais dans sa mémoire, comme en témoigne Annette Vidal, ait conduit l'écrivain à cultiver toute sa vie une admiration sans borne à l'égard de l'auteur des *Contemplations*. Nous pouvons effectivement déceler dans l'œuvre littéraire et journalistique de Barbusse de très nombreuses évocations d'Hugo poète et romancier, qui rendent compte du caractère profond de cette fascination. Il convient toutefois de remarquer que ce sentiment ne concerne pas seulement Barbusse. Ce dernier est en réalité représentatif d'une génération entière, née dans les dernières décennies du XIXe siècle ; d'une génération qui s'est épanouie à l'ombre de cette « personnalité considérable et quasi légendaire[3] ». L'expression ne semble pas inappropriée si l'on considère qu'au regard de Barbusse, comme au regard de la plupart de ses contemporains, Hugo « demeure un des plus grands artistes qui aient jamais existé, et il a tout de même doté la vieille société aux yeux peureux et à l'imagination figée, d'une lumière furieuse

[1] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.28.
[2] Voir Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.14.
[3] Henri BARBUSSE, « Victor Hugo », *L'Humanité*, Paris, n°10396, 30 mai 1927, p.4.

d'émancipation[1]. » De manière générale, il est rare qu'au sein de ses œuvres littéraires, Barbusse désigne explicitement des auteurs ou des artistes. Dans *L'Enfer* pourtant, il n'hésite pas à rendre hommage à celui qui selon lui a inauguré l'avènement d'une ère nouvelle de la littérature, et ce qui pourrait n'être qu'une simple référence devient ici une humble révérence : « Victor Hugo [a] créé une splendeur verbale telle que depuis le décor universel semble changé[2] […]. » Ainsi le poète des *Contemplations* n'apparaît pas seulement comme la figure tutélaire d'un romantisme perché sur les épaules de l'infini, mais il se révèle être aux yeux de Barbusse l'initiateur d'une forme d'expression verbale inédite. Celui-ci continuera d'ailleurs d'insister sur ce point quelques années plus tard, à travers un article qu'il lui consacrera dans les colonnes de *L'Humanité*, affirmant que la littérature moderne, notamment celle années 1920, continue d'écrire à la lueur du fanal hugolien :

> En tant que poète, que sculpteur de phrases, que créateur d'images, Hugo reste formidable et inégalé. Depuis son passage, toute la littérature a changé de face et même ceux qui le méconnaissent ou le détestent, vivent en partie sur le fonds nouveau qu'il a apporté ici-bas[3].

Il ne fait aucun doute que le mage du romantisme a puissamment marqué de son empreinte l'histoire de la littérature, et peut-être Barbusse a-t-il raison d'affirmer que malgré la haine qu'ils lui vouent, ses contempteurs modernes[4] ne peuvent parfois manquer de subir l'influence d'Hugo.

L'intense fascination qu'éprouve Barbusse envers l'auteur des *Misérables* ne l'empêche pas toutefois de se montrer critique à son endroit. C'est ainsi que dans l'article cité précédemment, le directeur littéraire de *L'Humanité* nuance son hommage en émettant certaines réserves vis-à-vis de l'œuvre d'Hugo. D'une part, Barbusse lui reproche d'avoir conféré à son style quelque solennité de mauvais aloi : « Il y a dans l'œuvre de Victor Hugo, parfois, certains manques de mesure, certaine grandiloquence flottant à vide, et même quelques fautes de goût[5]. » Du point de vue de sa réflexion intellectuelle d'autre part, Barbusse déplore l'idéologie excessivement syncrétique d'Hugo qui, selon lui, « n'a fourni qu'un bagage assez informe de panthéisme et de pacifisme sentimental, qu'un grand fossé

[1] *Loc. cit.*
[2] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.184.
[3] Henri BARBUSSE, « Victor Hugo », *art. cit.*
[4] Voir Henri BARBUSSE, « Romantisme », *L'Humanité*, Paris, n°10319, 13 mars 1927, p.4. Dans la conclusion de son article, Barbusse explique que les partisans modernes d'un certain classicisme littéraire prennent pour cible le romantisme, et à travers lui, fustigent directement la figure de Victor Hugo : « La haine que vouent au romantisme les partisans de l'Ordre provient de ses qualités et non de ses défauts ou de ses écarts […]. M. Maurras et ses acolytes ont juré sa perte. »
[5] Henri BARBUSSE, « Victor Hugo », *art. cit.*

sépare de la réalité[1]. » Il est important de noter cependant que Barbusse porte ce jugement à l'égard du poète des *Châtiments* en 1926, c'est-à-dire à une époque où, fidèle aux idéaux soviétiques, ses principales préoccupations littéraires et idéologiques témoignent de son obsession pour une écriture réaliste, soutenue par des opinions fermes, récusant tout humanisme « sentimental ». Pour autant, ces critiques ne contredisent pas le rapport intime qu'il entretient avec l'œuvre et la personnalité d'Hugo dans le sens où, même dans les années 1920-1930, certaines des idées développées par Barbusse continueront de porter la marque de l'un de ses inspirateurs les plus influents. C'est la raison pour laquelle nous allons à présent entreprendre de distinguer, parmi les éléments caractéristiques de l'écriture, de la philosophie, et de la métaphysique hugoliennes, quels sont ceux qui ont pu, dans une large mesure, influencer la réflexion intellectuelle, et plus spécifiquement spirituelle, de Barbusse.

En tant qu'instigateur d'une nouvelle ère romantique, prêtant l'oreille aux cris sourds d'un Dieu muet, Hugo ne cessera de revendiquer les liens qui unissent littérature et spiritualité. Au-delà d'une dimension uniquement esthétique, le poète des *Contemplations* conçoit avant tout l'écriture comme une quête spirituelle, destinée à déchiffrer les symboles et les images derrière lesquels le divin est susceptible de se dissimuler. Sur ce point, Emmanuel Godo a parfaitement raison d'insister sur le fait que la spiritualité d'Hugo s'avère indissociable de son projet littéraire, et qu'il est impossible de comprendre les modalités de sa foi sans l'envisager dans les rapports qu'elle entretient avec son écriture :

> Nous avons voulu mettre en évidence l'idée que l'écriture et la spiritualité étaient consubstantielles. Hugo n'est pas un croyant qui écrit : c'est un écrivain croyant, c'est-à-dire un homme dont l'expérience intérieure et le rapport à Dieu passent par la médiation obligée de l'écriture. Il est illusoire de vouloir séparer le credo hugolien de son expression littéraire[2].

Ces phrases permettent ainsi de mettre en évidence les relations tumultueuses qui unissent Hugo à la religion chrétienne. Dans la continuité de ce qu'affirme ici Godo, l'auteur des *Contemplations* ne revendique pas une foi inébranlable dans le christianisme ; ce n'est pas à proprement parler un *croyant*. Néanmoins la matière religieuse, notamment chrétienne, semble représenter pour Hugo une source inépuisable d'arguments poétiques propres à aiguiller la quête spirituelle qu'il a entreprise à travers l'écriture. En ce sens, la manière dont celui-ci appréhende le christianisme confirme avec netteté les rapports que doivent entretenir à ses yeux littérature et spiritualité. Nous pouvons ainsi postuler, à la suite de Godo, que la

[1] *Loc. cit.*
[2] Emmanuel GODO, *Victor Hugo et Dieu. Bibliographie d'une âme*, Paris, Les éditions du Cerf, 2001, p.9-10.

religion chrétienne constitue avant tout, du point de vue d'Hugo, une religion éminemment poétique :

> Le christianisme apparaît comme la religion poétique par excellence […]. Hugo se situe en droite ligne des analyses de la seconde partie du *Génie du christianisme* dans laquelle Chateaubriand faisait l'apologie de la « poétique du christianisme » en montrant que la religion chrétienne favorise la création littéraire parce qu'en elle « tout offre le tableau de l'homme intérieur »[1] […].

Il semblerait certainement anachronique d'appliquer, en ces termes, cette analyse à l'étude de l'œuvre de Barbusse. Il apparaît toutefois possible de déceler dans ces éléments quelques points de correspondance entre la façon dont Hugo, et après lui Barbusse, cherchent à dessiner les contours de leur spiritualité à travers leur trajectoire littéraire. À l'instar du mage du romantisme, Barbusse ne peut être considéré comme un croyant à proprement parler : il ne cessera d'ailleurs, tout au long de sa vie, de revendiquer un athéisme résolu. Or la lecture de ses œuvres, *Les Suppliants* par exemple ou *Clarté*, pourrait inciter à penser le contraire, comme ce fut le cas pour un grand nombre de ses lecteurs, convaincus de faire face à un écrivain guidé par sa foi : « […] il est parfaitement compréhensible que plusieurs de ses lecteurs aient interprété les éléments religieux qui imprègnent son œuvre comme autant de symptômes d'une quête de la foi en Dieu[2]. » Manifestement, l'écriture de Barbusse joue elle aussi un rôle important dans sa quête de foi, dans la mesure notamment où elle lui permet de déployer les perspectives de sa réflexion sur le spirituel. Chacune des œuvres de Barbusse représente effectivement un pas de plus dans l'élaboration et la formulation d'une foi particulière (c'est d'ailleurs ce qu'a cherché à démontrer Edward O'Brien, comme en témoigne le titre de sa thèse : *Henri Barbusse and the Quest for Faith*), soutenue par l'omniprésence chez lui de références à la culture religieuse chrétienne. Sur ce point également il est intéressant de remarquer que, même s'il ne constitue pas véritablement selon lui une « religion poétique », Barbusse puise dans le christianisme de très nombreux motifs appelés à nourrir son écriture, tout en l'inscrivant dans une démarche profondément spirituelle. Pour n'en citer qu'un exemple, nous pouvons évoquer celui du « *De profundis* » qui tient une place primordiale dans son œuvre littéraire. La référence aux premiers mots du

[1] *Ibid*., p.27.

[2] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.27 ; « […] it is perfectly understandable that various readers have construed the religious elements that permeate his work as a whole as symptoms of a quest for faith in God. » (je traduis). O'Brien réitère d'ailleurs ce jugement plus loin dans sa thèse, p.98-99 : « Un lecteur qui ne connaîtrait rien à l'éducation de Barbusse serait tenté de supposer que cette présence constante du chrétien au sens linguistique du terme pourrait être attribuée à une religiosité résiduelle de la part de l'auteur. » (: « A reader who knew nothing of Barbusse's background might be tempted to contend that the constant presence of the Christian in the linguistic sense can be attributed to a residual religiosity on the part of the author. »).

Psaume 130, dans leur version latine, apparaît effectivement comme l'un des motifs chrétiens incontournables chez Barbusse, qui lui permet d'approfondir et de structurer sa perception du religieux. Edward O'Brien l'a nettement compris, et nous livre au sein de sa thèse une remarquable analyse de ce motif du « *De profundis* » dans son étude de *L'Enfer*[1]. Au cours des années 1926-1928, avec la publication de sa trilogie consacrée à la figure de Jésus, Barbusse investira encore davantage la matière chrétienne, avec l'ambition d'y puiser les éléments d'une forme nouvelle d'écriture, d'une poétique jusqu'alors inédite dans son œuvre, dont témoignent avec force *Jésus* ainsi que *Jésus contre Dieu*. Dans ces deux œuvres, l'écrivain se réapproprie littéralement la langue et le style bibliques afin d'exploiter plus avant les potentialités de son écriture – d'une écriture qui se caractérise par une extrême simplicité, ponctuée d'images et de formules particulièrement évocatrices.

Du point de vue des idées également, la trilogie de Barbusse consacrée au Galiléen recèle un certain nombre de notions qui semblent procéder d'un héritage romantique représenté par la figure d'Hugo. Nous pouvons observer en effet que la franche distinction établie par Barbusse entre sa propre spiritualité et celle de l'Église, puis entre Jésus et les institutions chrétiennes trouve déjà sa formulation dans l'esprit et sous la plume d'Hugo. Il convient de remarquer pour commencer que, même si sa foi demeure hermétique à tout type de catégorisation, celui que Flaubert appelle « le Grand Crocodile[2] » est animé par une spiritualité que l'on pourrait qualifier de syncrétique, fondée en grande partie sur les vestiges d'un christianisme auquel il peine à croire. Sa foi s'avère être de toute évidence une foi personnelle, qu'il est important de distinguer de celle qui forme la base des institutions ecclésiastiques chrétiennes. Sur cette question précise, il est intéressant de rappeler que dans *Dieu* et dans *Religions et Religion* par exemple, Hugo exprime avec vigueur sa défiance vis-à-vis des représentants du christianisme, prêtres et théologiens, qui trahissent de son point de vue l'enseignement originel des Écritures :

> Le divorce avec l'Église ne vient pas d'un changement de cap dans la spiritualité hugolienne mais du constat que l'institution et les hommes qui la servent ne sont plus en phase avec les principes qu'ils sont chargés d'incarner[3].

Cette suspicion qu'éprouve Hugo à l'égard des autorités ecclésiastiques, nous pourrions même dire son anticléricalisme, trouve sa justification dans le fait que celles-ci sont à ses

[1] *Ibid*., p.80-107.
[2] Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, t.II, *La Quête du Beau : de l'école des maîtres à l'originalité (1852-1861)*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001, p.363, p.382, p.434, p.435.
[3] Emmanuel GODO, *op. cit.*, p.60.

yeux les dépositaires d'un pouvoir éminemment temporel qui contraint et asservit l'homme depuis des siècles. Ainsi le discours religieux véhiculé par les institutions n'est plus en mesure selon lui de prendre en charge les besoins spirituels de l'homme. Partant de ce constat, il apparaît donc nécessaire à Hugo de libérer la foi, qui n'est pas uniquement l'apanage des religions, du carcan ecclésiastique. Comme le fera Barbusse près d'un demi-siècle plus tard, Hugo distingue donc fermement la foi en Dieu, qui est l'expression d'une spiritualité toute personnelle, de l'allégeance prêtée à l'Église romaine, qui représente pour lui la soumission à des principes religieux dévoyés, puisque temporels :

> L'anticléricalisme de Hugo est proportionnel au spiritualisme de son propos. Tout se passe comme s'il cherchait coûte que coûte à détacher la foi en Dieu de l'appartenance à l'Église. […] La foi ne vaut, pour Hugo, que si elle s'instille dans tout le corps social : il faut donc la délivrer de l'institution pour la diffuser et en élargir la puissance réelle[1].

À l'image d'un grand nombre d'écrivains romantiques, tels que Nerval ou Lamartine entre autres, ce refus d'une spiritualité institutionnalisée, ce refus également d'adhérer à la morale chrétienne dispensée par l'Église, conduisent Hugo à reconsidérer la figure du Christ. Nous savons grâce à Frank Paul Bowman que les révolutionnaires de 1789 avaient déjà entrepris de s'approprier cette figure afin de l'ériger en symbole républicain[2]. Dans la continuité des sans-culottes, les acteurs de la Révolution de 1848, ainsi que quelques représentants du romantisme, vont affirmer à leur tour que le christianisme n'a désormais plus rien à voir avec l'enseignement originel de Jésus. C'est la raison pour laquelle ces auteurs entendent considérer le Christ comme une figure essentiellement terrestre, humaine, qu'ils opposent alors farouchement à l'Église chrétienne. Ainsi que l'explique Frank Paul Bowman, il est impératif selon eux d'« émanciper Dieu de ce clergé, qui a traditionnellement refusé de professer la doctrine du Christ, i.e., Liberté, Egalité, Fraternité[3]. » Dans le sillon où germent de telles idées, Hugo en viendra lui aussi, mais plus tardivement (pendant les années 1870-1880), à distinguer la spiritualité d'un Jésus humain de l'autorité temporelle de l'Église : « Le Christ reste pour Hugo la figuration terrestre la plus adéquate pour dire ce que peut être l'amour divin – un Christ qui n'appartient plus à la religion à laquelle il a donné son nom[4]. » Cette réappropriation par Hugo de la figure du Christ est nettement perceptible à travers ses dernières œuvres poétiques : *Religions et Religion*, ou peut-être davantage encore *La Fin de Satan* où, dans un chapitre intitulé « Jésus-Christ », le poète récrit les Évangiles sous la forme

[1] Emmanuel GODO, *op. cit.*, p.174.
[2] Frank Paul BOWMAN, *Le Christ des barricades (1789-1848)*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987.
[3] Frank Paul BOWMAN, *Le Christ romantique*, Genève, Librairie Droz, 1973, p.109.
[4] Emmanuel GODO, *op. cit.*, p.146.

d'un catéchisme hautement spiritualiste[1]. Vers la fin de sa vie, la spiritualité d'Hugo se caractérise donc par sa volonté farouche d'opposer l'enseignement d'un Christ humain, représentant sur terre de l'amour de Dieu dans ce qu'il contient de plus spirituel, voire de plus mystique, au discours corrompu du christianisme foncièrement temporel de l'Église romaine. Tous ces éléments, constitutifs d'une réflexion profonde d'Hugo sur la religion, et révélateurs dans une plus large mesure du rapport qu'entretiennent avec la culture chrétienne un grand nombre d'écrivains romantiques, vont ainsi jouer un rôle extrêmement important dans la formation intellectuelle et religieuse de Barbusse. Puisqu'à partir de la publication de son premier roman, *Les Suppliants*, celui-ci n'aura de cesse de revendiquer la stricte humanité de Jésus, et d'affirmer que le christianisme officiel, celui de l'Église, s'emploie depuis plus de vingt siècles à le crucifier chaque fois qu'il lui rend un culte dévoyé. Nous verrons par la suite combien Barbusse développera cette idée au fil de ses œuvres, jusqu'à esquisser dans les années 1926-1928 la figure d'un Jésus résolument révolutionnaire. Il est d'ailleurs possible de déceler quelques traces, furtives, de l'influence d'Hugo sur Barbusse dans *Jésus*, le premier volet de la trilogie qu'il consacre au Galiléen. Nous pourrions voir, en effet, dans l'un des versets de *Jésus* : « Une fleur était là, qui mourait dans un vase[2]. » qui constitue en fait un alexandrin, la persistance lointaine dans sa mémoire d'un vers tiré de *La Fin de Satan* : « Le soleil était là qui mourait dans l'abîme[3] ». Bien que nous ne puissions affirmer ici qu'il s'agisse bien d'un intertexte hugolien glissé dans les versets de *Jésus*, il demeure tout de même manifeste que la réflexion d'Hugo sur la religion a considérablement influencé celle de Barbusse, qui en reformulera certains éléments fondamentaux dans son œuvre quelques années plus tard.

Zola, « la science et la société »

Tandis que, comme nous venons de le montrer, l'influence d'Hugo sur Barbusse se révèle être plus intime, notamment dans le sens où elle s'inscrit dans une dimension spirituelle plus personnelle, celle d'Émile Zola s'avère être plus tardive et se situe sur un plan bien différent. Remarquons tout d'abord que le premier texte que Barbusse consacre à l'auteur de *Germinal* date seulement de 1919. Il s'agit de la conclusion d'un discours prononcé par l'écrivain à l'occasion du dix-septième pèlerinage de Médan, publiée le 7 octobre 1919 dans

[1] Victor HUGO, *La Fin de Satan*, *Œuvres complètes. Poésies IV*, Paris, Robert Laffont, 1986, p.61-100.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, Paris, Flammarion, 1927, p.102.
[3] Victor HUGO, *La Fin de Satan*, *op. cit.*, p.7.

les colonnes du *Populaire de Paris* alors qu'il en est le directeur littéraire[1]. Dans cet article, Barbusse insiste sur la portée actuelle de l'œuvre de Zola (comme le fera également Louis-Ferdinand Céline en 1933), et le gratifie de quelques périphrases fort élogieuses, affirmant qu'il est l'un « des puissants du jour », l'un « des maîtres de la terre » – en somme qu'il est un « homme exceptionnel »[2]. Or l'invitation qui lui est adressée de venir prononcer un discours à Médan, de même que le caractère apologétique de l'hommage qu'il rend à Zola, n'ont évidemment rien d'anodin. Notons que Barbusse vient de publier *Le Feu* puis *Clarté*, qu'il vient de fonder l'ARAC (l'Association Républicaine des Anciens Combattants) et le mouvement « Clarté », enfin qu'il est en passe de devenir l'une des grandes figures du communisme en France. Dans ce contexte, nous pouvons supposer que cette proposition faite à Barbusse de rendre hommage au maître du naturalisme constitue, d'un point de vue symbolique, une manière de consacrer l'avènement dans son œuvre d'un réalisme nouveau, ainsi que son entrée fracassante sur la scène publique.

Dans sa jeunesse pourtant, Barbusse avait lu, et admiré Zola. Philippe Baudorre observe dans sa biographie que parmi les œuvres qui fascinent le jeune Barbusse et son ami Jean Weber, figure *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), qu'ils considèrent tous deux comme « le chef-d'œuvre absolu[3] ». On observe qu'il s'agit-là d'une œuvre qui interroge essentiellement le spirituel, et que Zola n'y développe aucune idée politique ; nous pourrions même dire que *La Faute de l'abbé Mouret* est l'une des œuvres les moins réalistes du cycle des *Rougon-Macquart*. Plus tard, au sein de la liste des « Grands Livres » que Barbusse établit dans son carnet de guerre en 1915, celui-ci note les titres de deux romans de Zola : *La Débâcle* et *Germinal*[4]. La présence de telles œuvres dans cette liste est particulièrement évocatrice. Le fait que Barbusse choisisse de lire, ou de relire, *La Débâcle* (1892) dans les tranchées témoigne de son besoin de mieux comprendre la guerre sans doute, mais surtout d'en saisir toute l'horreur ; et il est à croire que la dénonciation par Zola du conflit franco-allemand de 1870 dans son roman ait pu jouer un rôle déterminant dans la prise de conscience par Barbusse de l'inhumanité de la Grande Guerre. Celle-ci fut également le lieu pour l'écrivain d'une profonde prise de conscience sociale, dans la mesure où c'est l'expérience du front qui le conduit à développer un discours internationaliste, point de départ de sa sympathie à l'égard du socialisme. Le messianisme social évoqué par Zola dans *Germinal* (1885), la lutte menée

[1] Henri BARBUSSE, « Le Pèlerinage de Médan. Un magnifique discours de Barbusse en l'honneur d'Émile Zola », Paris, *Le Populaire de Paris*, n°538, 7 octobre 1919, p.1.
[2] *Loc. cit.*
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.24.
[4] Henri BARBUSSE, « Carnet de guerre », *op. cit.*, p.460.

par les mineurs de Montsou, ainsi que les idéaux socialistes défendus par le personnage d'Étienne Lantier, tous ces éléments ont pu également répondre aux aspirations sociales de Barbusse pendant les quelques mois qu'il a passé dans les tranchées. Puis à mesure que la ferveur politique de Barbusse s'affermit, qu'elle s'intensifie, l'écrivain s'intéresse de plus en plus près à la figure de Zola. Il prononce un discours en son hommage lors du pèlerinage de Médan de 1919 comme nous l'avons dit, lui consacre un article dans les colonnes de *L'Humanité* le 31 juillet 1927[1], jusqu'à ce qu'en 1931 la direction littéraire de la *Nouvelle Revue Française* lui propose d'écrire et de publier une biographie du créateur des *Rougon-Macquart*. Comme nous l'explique Annette Vidal, cette proposition :

> […] intéressa Barbusse, mais c'est sans grande conviction qu'il écrivit à la maison Flammarion pour solliciter l'autorisation d'écrire un livre pour la *N.R.F.*, persuadé que cette autorisation lui serait refusée. Après un échange de correspondance, la maison Flammarion accorda cette autorisation et Barbusse se trouva, sans pour ainsi dire avoir eu le temps d'y penser, avec une biographie de Zola à écrire[2].

L'écrivain s'attèle donc à la tâche. Il compulse les œuvres de Zola, s'attache à comprendre les tours et détours de sa trajectoire intellectuelle, et obtient auprès de ses héritiers et d'Eugène Fasquelle l'autorisation d'étudier sa correspondance, alors inédite. Le livre paraît au début de l'année 1932 et est « accueilli favorablement[3] » par la critique. À maints égards, l'analyse de cette biographie constitue le meilleur moyen de comprendre la nature réelle de l'influence qu'a pu exercer Zola sur Barbusse, tant d'un point de vue littéraire que politique. Puisqu'effectivement la manière dont l'auteur du *Feu* trace le portrait de Zola – et dont il s'y identifie parfois –, ainsi que le jugement qu'il porte sur ses œuvres et son engagement politique, laissent émerger un certain nombre de détails significatifs en ce qui concerne le rapport qu'il entretient avec l'un de ses plus grands maîtres.

L'un des enjeux principaux de cette biographie consiste à examiner l'immense travail de réflexion fourni par Zola avant d'entreprendre la rédaction des *Rougon-Macquart*. Car si son projet littéraire se révèle être à ce point révolutionnaire, selon Barbusse, c'est avant tout parce que l'exigence naturaliste qui en garantit le réalisme repose sur une volonté ferme de décrire la société dans son ensemble :

> J'entrerai partout. J'irai dans les loges d'actrices, je descendrai dans la misère. Je me hisserai dans le luxe […], et j'ouvrirai l'œil, et je cambriolerai le document, car c'est la seule façon de l'avoir. […]

[1] Voir Henri BARBUSSE, « Zola, la science et la société », *L'Humanité*, Paris, n°10458, 31 juillet 1927, p.4.
[2] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.221.
[3] *Ibid.*, p.224.

> Moins la chose historique que la chose humaine, moins le revêtement du contemporain que ce qui est sous sa peau, moins le costume que la bête. Huit livres, ou dix, ou douze. Mon plan de cinq ans[1].

Barbusse est particulièrement attaché au réalisme strict qui constitue l'ambition principale du projet naturaliste, en littérature comme en peinture. C'est d'ailleurs ce qui explique sa volonté de décrire avec le plus de précision possible les intenses discussions du cercle d'artistes réuni autour de Zola en ce qui concerne la nécessité d'élaborer dans l'art une esthétique nouvelle. Dans un chapitre au titre évocateur, « Conseil de guerre », Zola, Cézanne et Braille, entre autres, affirment explicitement que leur projet a pour vocation de marquer une rupture franche avec l'école romantique et ses représentants, tels que Lamartine et Hugo dont ils raillent désormais le nom : « On est réalistes. Le réalisme, autrement dit : le contre-romantisme[2]. » Aux antipodes des visions hallucinées du romantisme, « avec ses tourelles de burgs en forme de nuages », Zola pressent qu'il doit faire preuve d'un réalisme rigoureux, et qu'il doit employer pour cela une méthode purement scientifique. Au reste, cette méthode ne concerne pas seulement le travail préparatoire de Zola, les journées qu'il passe dans le quartier de la Goutte-d'Or à observer les travailleurs, les milliers de feuillets qu'il noircit de notes : en somme tout ce qui constitue la valeur documentaire de la genèse des *Rougon-Macquart*. Telle que la décrit Barbusse, la rédaction même des romans qui composent ce cycle monumental nécessite une méthode scientifique qui, en définitive, n'accorde presque aucune place à l'imagination de l'auteur :

> Le labeur de rédaction a commencé. Toute la documentation est là, l'immense substance annotée et répertoriée. Elle est lourde, bourdonnante, criante – misère, drame, grosse joie, maladie, folie, mort.
>
> Il aime ces jours de déblayage, cette lutte massive et délicate contre les débordements du sujet informe, car il s'agit en même temps de dessiner les grandes masses et de jalonner les détails. À force de vie commune avec l'amoncellement des notes, « l'intrigue » surgit, sans efforts d'imagination[3].

Est-il besoin de souligner que le projet naturaliste mis au point par Zola à travers son œuvre, et particulièrement dans les *Rougon-Macquart*, a ouvert de nouvelles perspectives à une peinture réaliste du monde, initié en littérature par Hugo avec *Les Misérables* ou encore par Balzac avec *La Comédie Humaine*. Or bien au-delà de celle de ses prédécesseurs, l'œuvre de Zola se distingue par son caractère social. Il ne s'agit plus seulement d'étudier les hommes à l'intérieur du milieu dans lequel ils évoluent, mais de mettre à nu une société entière, à une

[1] Henri BARBUSSE, *Zola*, Paris, Gallimard, Nouvelle Revue Française, 1932, p.27.
[2] *Ibid*., p.41.
[3] *Ibid*., p.102.

époque et dans un lieu précis ; une société représentée à travers la généalogie torturée d'une famille, dont Zola retrace les lignées de génération en génération, se focalisant avec ardeur sur la tragédie de l'héritage biologique. Voilà précisément ce qui fait la force des *Rougon-Macquart*, et ce qui en fait selon Barbusse une œuvre profondément engagée :

> L'œuvre qui se prépare sera subversive – plus que l'homme qui la conçoit ne le croit – mais pas comme il le croit. […] elle est organiquement subversive à cause du contraste destructif que l'image réaliste fait apparaître entre ce qui est et ce qui doit être : Dans le détail, et dans le fond.
>
> Dans le détail, à cause du simple mécanisme de l'investigation qui, approfondissant, atteint les bas-fonds. […]
>
> Par le fond. Tant que la société ne sera pas régie par un statut logique probe, la simple constatation est démolissante, et la vérité a une force insurrectionnelle. L'application de l'observation positive au fonctionnement de la vie publique est, aux jours où nous sommes, par la force des choses, non par principe, une offensive[1].

Cet aspect social de l'œuvre de Zola, qui procède d'une méthode scientifique fondée sur l'observation, revêt une importance capitale au regard de Barbusse. Parce que ces éléments cristallisent véritablement la charge subversive de l'écriture naturaliste, tant sur le plan des intrigues qui nourrissent les romans de Zola que sur celui d'une vision plus globale appelée à remettre en question les fondements même de la société. C'est précisément pour cela que Barbusse proclame dans l'article qu'il publie au sein de *L'Humanité* : « […] nous avons parfaitement le droit de dire que cette œuvre est révolutionnaire[2] ».

L'application avec laquelle Barbusse examine la méthode naturaliste employée par Zola ne constitue pas un détail anecdotique. Car nous pouvons remarquer que cela lui permet de situer, *a posteriori*, ses propres œuvres documentaires publiées entre 1926 et 1930 dans l'héritage direct du père des *Rougon-Macquart* – et en définitive de revendiquer clairement l'influence de Zola sur son propre travail d'écrivain. À la fin des années 1920 en effet, Barbusse publie trois ouvrages qui se présentent comme des études politiques et sociales, et dont le propos s'appuie sur de très nombreuses sources documentaires : *Les Bourreaux* (1926), *Voici ce qu'on a fait de la Géorgie* (1929), et *Russie* (1930). Chacune de ces trois œuvres est issue d'un voyage effectué par Barbusse, au cours duquel l'écrivain amasse une multitude de renseignements, de données contextuelles, d'études statistiques, etc. En ce qui concerne *Les Bourreaux* par exemple, il s'agit de la version remaniée d'un rapport qui fait suite à une mission exécutée par Barbusse à l'initiative d'une commission d'enquête destinée à lever le voile sur la Terreur Blanche dans les Balkans, consécutive au procès de Tatar

[1] *Ibid*., p.81-82.
[2] Henri BARBUSSE, « Zola, la science et la société », *art. cit.*

Bunar[1]. La rédaction de ces différents textes témoigne nettement de la volonté de l'écrivain d'inscrire son projet littéraire dans une démarche qui soit avant tout scientifique. Notons que cela correspond également aux exigences imposées en URSS aux auteurs soviétiques, notamment par la RAPP (l'Association russe des Écrivains prolétariens), où le nouveau modèle esthétique impose de s'engager dans la voie d'une littérature scientifique. En ce sens, *Zola* peut être considéré dans une certaine mesure comme un manifeste littéraire au sein duquel Barbusse aurait à cœur de montrer que la littérature prolétarienne contemporaine, en France mais aussi en URSS, n'est autre que la fille aînée du naturalisme zolien.

Dans la continuité de cette idée, nous remarquons que dans sa biographie, Barbusse se plaît à souligner, implicitement mais à de nombreuses reprises, les similitudes qui rapprochent son propre parcours littéraire et intellectuel de celui d'Émile Zola. Fréquemment d'ailleurs, le biographe cherche à pénétrer la psychologie de celui dont il raconte la vie et emploie à ce titre la première personne du singulier. Le récit barbussien de la vie de Zola tire effectivement parti de constants allers-retours entre un narrateur qui s'exprime à la première et la troisième personne du singulier, cultivant au sein de cette biographie une permanente ambiguïté narrative. De même, lorsqu'il consacre un chapitre à l'analyse du projet littéraire de Zola, esquissant les grandes lignes de sa vocation réaliste, Barbusse s'autorise l'audace de l'intituler « Moi »[2]. Ainsi cette intrusion du « je » chaque fois que Barbusse entend résumer les étapes fondamentales du cheminement intellectuel de Zola implique une évidente confusion, si bien que pendant ces instants le lecteur ne sait si l'écrivain évoque l'œuvre de Zola – ou bien la sienne. L'exemple le plus éloquent sur ce point demeure sans doute ces phrases au sein desquelles Barbusse dessine d'un seul trait la rupture littéraire de Zola, appelé à abandonner les effusions spirituelles de ses premières années au profit du réalisme des *Rougon-Macquart* : « J'ai ouvert les yeux et j'ai suivi honnêtement le chemin qui mène à ce que j'ai vu. Après ma crise de mysticisme poétique, j'ai pressenti la puissance motrice du réel[3]. » Un tel énoncé est effectivement ambigu puisque, même s'il se réfère indéniablement à Zola, nous pourrions aussi bien comprendre que Barbusse parle de lui-même, étant donné que la Grande Guerre l'a conduit, lui aussi, à délaisser le lyrisme mystique de ses années de jeunesse afin d'exploiter un réalisme social plus évocateur selon lui. En réalité, Barbusse souligne ici à demi-mot les analogies manifestes que partage son parcours littéraire avec celui de Zola, dans la mesure où, objectivement, il est effectivement possible de déceler certains parallèles dans les trajectoires

[1] Voir Annette VIDAL, *op. cit.*, p.137-143.
[2] Voir Henri BARBUSSE, *Zola*, p.64-85.
[3] *Ibid.*, p.65.

intellectuelles respectives de ces deux auteurs. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à la question du religieux chez Zola, Sophie Guermès résume avec beaucoup de clarté le cheminement littéraire du maître du naturalisme, expliquant que :

> Le lecteur est confronté à l'exemple unique dans la littérature, d'un écrivain d'abord poète et croyant, puis romancier et athée, qui fonde une théorie destinée à dissiper les illusions du passé, mais apparaissant à bien des égards comme une série de dogmes ; puis qui revient, après les *Rougon-Macquart*, illustration de cette théorie, qu'au demeurant il n'abandonne pas, au lyrisme de sa jeunesse et au traitement exclusif de la question religieuse, mais pour fonder « une religion nouvelle » – en fait, une morale sans Dieu qui reprend, en les laïcisant, l'essentiel des valeurs chrétiennes (charité, justice) et, plus nettement encore, en réhabilite d'autres (fécondité, travail), dévalorisées par l'héritage judéo-chrétien[1].

Sur bien des points, l'évolution littéraire de Barbusse entretient des similitudes frappantes avec celle de Zola, telle que Sophie Guermès en retrace ici les grandes étapes. Sans être croyant à proprement parler, le jeune poète de *Pleureuses* montre une obsession intime pour la question spirituelle. Puis délaissant la forme versifiée, Barbusse professe dans ses romans un athéisme résolu, convaincu que le réalisme de ses œuvres est à même d'inaugurer au sein de la société des valeurs nouvelles ; *L'Enfer* ainsi que *Clarté*, par exemple, en offrent une illustration assez révélatrice. Enfin, se réappropriant la figure de Jésus dans la trilogie qu'il lui consacre, Barbusse, à l'instar de Zola dans *Les Évangiles*, s'efforce d'élaborer une « religion nouvelle » qui, soutenue par de constants phénomènes de laïcisation, a pour vocation de transfigurer la morale judéo-chrétienne. Nous ne pourrions évidemment parler ici d'influence, mais il demeure tout de même intéressant de remarquer que la trajectoire qui a conduit Barbusse vers un réalisme de plus en plus affirmé est curieusement parallèle à l'évolution littéraire de Zola, depuis *La Confession de Claude* jusqu'aux *Évangiles*.

Sur la question précise du réalisme associé à la problématique de la guerre, Zola semble là encore avoir exercé sur Barbusse une influence considérable. La manière dont ce dernier caractérise dans sa biographie le jugement porté par Zola sur la nécessité de dépeindre la guerre avec le plus de vérité possible, à travers la nouvelle *L'Attaque du moulin* (1880) publiée dans *Les Soirées de Médan*, n'est pas sans entretenir des rapports étroits avec la façon dont lui-même a pu envisager la Grande Guerre dans *Le Feu* et dans *Clarté* :

> La littérature de guerre ne consistait jusque-là qu'en jérémiades sur la défaite, sur la trahison de l'un ou de l'autre des responsables, celui à couronne et ceux à galons. Le réalisme sur la guerre, où était-il ? Nulle part.

[1] Sophie GUERMES, *La Religion de Zola. Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Champion, 2003, p.10.

> Il s'agissait de faire rentrer la tuerie générale de 1870-71 dans le secteur naturaliste. Le détail vrai, le fait, l'épisode observé ou vécu[1].

La réflexion de Barbusse sur sa propre expérience du front aboutira au même constat, et il ne cessera de revendiquer, notamment dans les lettres qu'il adresse alors à sa femme, sa volonté de représenter avec *Le Feu* la Première guerre mondiale dans sa vérité la plus brute. Pour cela Barbusse s'est employé, entre autres, à faire parler ses personnages, les camarades d'escouade d'un narrateur qu'il est possible d'assimiler à l'auteur lui-même, dans le langage qui est le leur, c'est-à-dire dans le langage des tranchées, ponctué d'expressions populaires et argotiques. Or ce langage particulier, emprunté aux personnages qu'il met en scène, participe dans une large mesure au réalisme de l'œuvre, et apparaît là encore comme un héritage zolien. Dans sa biographie d'ailleurs, Barbusse consacre quelques pages au « style parlé » mis en forme par Zola dans les dialogues entre ses personnages afin d'accentuer le réalisme de leur expression et de leur psychologie (nous noterons au passage que le biographe choisit ici de substituer à la troisième personne du singulier un « je » cultivant une nouvelle fois l'ambiguïté narrative) :

> Tant que je ne serai pas un d'eux au milieu d'eux, ils ne seront pas eux-mêmes. Donc, écrivons comme ils pensent – comme ils parlent. Ce style parlé nous met dans le corps des gens. La parole est plus physiologique que l'écriture[2].

Actualisant son propos dans une perspective plus générale, Barbusse ajoute à la suite de ces phrases qu'il y a « dans cette voie nouvelle de la traduction littérale de la vie, des richesses profondes : simplisme qui vous jette sur l'image nez à nez, et pittoresques trouvailles du parler populaire[3]. » Barbusse admet clairement ici l'incontestable influence qu'a exercée l'écriture naturaliste de Zola sur son œuvre au moment où, lui aussi, pressentait qu'il était absolument nécessaire que les personnages du *Feu* s'expriment dans le langage qui les caractérise.

Une telle somme d'éléments, visant à faire coïncider les vues de Zola sur la littérature et la politique avec les idées qui lui sont propres, incite alors à penser que cette biographie a pu constituer pour Barbusse un moyen privilégié d'interroger avec plus de distance l'œuvre qui est la sienne. De ce point de vue, il ne semble effectivement pas exclu de considérer *Zola* comme un manifeste littéraire et politique destiné à jeter un pont entre deux époques et deux conceptions de l'art : entre le naturalisme et le réalisme socialiste, entre le socialisme de la

[1] Henri BARBUSSE, *Zola*, p.138.
[2] *Ibid*., p.103.
[3] *Ibid*., p.104.

seconde moitié du XIXe siècle et le communisme des années 1920-1930 et, en définitive, entre l'œuvre de Zola et celle de Barbusse. Dans cette perspective, nous pourrions ainsi affirmer qu'il ne s'agit plus seulement pour l'auteur du *Feu* de revendiquer l'héritage zolien, mais de montrer que son œuvre est étroitement liée à celle du maître du naturalisme, qu'elle en constitue d'une certaine façon le prolongement, voire même l'accomplissement. Bien que ceci soit plus nettement perceptible d'un point de vue littéraire, nous pouvons également en déceler l'empreinte dans la réflexion politique de Barbusse. Rappelons que le 13 janvier 1898, dans les colonnes de *L'Aurore*, Zola fait paraître sous la forme d'un article intitulé « J'Accuse… ! » une lettre ouverte adressée à Félix Faure, dans laquelle il défend avec ardeur les intérêts du capitaine Dreyfus que les autorités militaires ont condamné et dégradé quelques années plus tôt. Cette lettre s'achève par la liste des griefs que Zola formule à l'encontre des différents représentants du gouvernement Faure impliqués dans l'Affaire. Rappelons que chacun des points de cette énumération s'ouvre sur l'anaphore « J'accuse », donnant au texte une formidable puissance rhétorique, ainsi que l'a souligné Charles Péguy[1]. Or quand Barbusse entreprend de dénoncer, à l'automne 1919, la mise au ban de la « République russe » par les puissances impérialistes internationales, il intitule son article « Nous accusons !... », et se propose de l'inscrire dans la continuité du combat mené par Zola pendant l'Affaire Dreyfus :

> J'ACCUSE !... C'est par ce cri qu'en 1898 un honnête homme a attaqué les forces sociales formidables qui s'attachaient à déshonorer un innocent pour l'assassiner.
>
> C'est par ce cri que d'honnêtes gens s'élèvent aujourd'hui du fond de leur conscience contre la réaction internationale qui, pour de monstrueuses raisons d'intérêt de classe, […] a entrepris de déshonorer et d'assassiner, par la famine et par les armes, la grande République russe coupable d'avoir réalisé son rêve d'affranchissement[2].

Selon l'exemple de Zola, Barbusse construit ensuite son texte sur une succession de paragraphes commençant par l'anaphore « NOUS ACCUSONS ». Sur le plan politique donc, Barbusse affirme assez clairement la nécessité pour lui d'emprunter aux procédés mis au point par Zola afin de donner davantage de puissance argumentative à sa diatribe. Il récidivera d'ailleurs treize ans plus tard, en 1932 (quelques mois seulement après la publication de *Zola*, si bien que nous ne pouvons en aucun cas y voir une simple coïncidence…), en publiant un

[1] Charles PEGUY, « Les Récentes œuvres de Zola », *Œuvres en prose complètes*, t.I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p.246 : « Je ne connais rien, même dans *Les Châtiments*, qui soit aussi beau que cette architecture d'accusations, ces *J'accuse* alignés comme des strophes. ».

[2] Henri BARBUSSE, « Nous accusons !... », *L'Humanité*, Paris, 16ème année, n°5655, 12 octobre 1919, p.1.

long réquisitoire au titre évocateur : « J'ACCUSE !... »[1]. Désireux de fustiger avec violence le bellicisme de Tardieu, et le soutien accordé par son gouvernement aux gardes blancs « qui ont mis à feu et à sang des régions entières de la Russie libérée[2] », Barbusse puise une nouvelle fois dans la rhétorique politique zolienne en ouvrant son texte sur une succession de « J'ACCUSE ». Ces éléments nous conduisent ainsi à conclure que la conception que Barbusse se fait de la politique, et plus précisément de son expression littéraire, procède en grande partie de l'héritage zolien. L'écrivain ne se contente pas, en outre, d'emprunter la rhétorique politique et sociale du père des *Rougon-Macquart*, mais il l'actualise et en prolonge le développement dans le contexte des années 1920-1930. Cette dernière idée trouve sa pleine justification à travers le dernier chapitre de la biographie que Barbusse consacre à Zola, intitulé « Zola 1932 » [3]. Dans cette partie, l'auteur dresse un parallèle entre les combats littéraires et politiques menés par Zola en son temps et l'époque contemporaine, qui se trouve marquée selon lui par les mêmes bouleversements : « Et nous ? […] Un appel distinct sort de la vie de Zola, en ces jours où nous assistons à la décadence d'une société, à l'agonie d'un empire international[4]. » Barbusse affirme ici plus explicitement que jamais la portée éminemment actuelle des réflexions développées par Zola dans son œuvre. C'est à ce titre qu'il enjoint alors ses contemporains à adopter à leur tour les procédés d'analyse positive de la société mis au point par le chef de file des naturalistes pour en tirer, en 1932, les conclusions qui s'imposent :

> Zola écrivait, il y a plus de trente ans, dans ses notes de travail : « Il n'y a d'espoir que dans le peuple. ». Prenons rang dans la grande tradition positive et matérialiste en répétant, plus fortement et plus nettement la parole du dernier de nos grands maîtres : « Il n'est d'espoir que dans le prolétariat international et son organisation[5]. »

En fin de compte, Barbusse déclare que l'adaptation au contexte présent des valeurs défendues par Zola à travers toute son œuvre doit conduire à l'élaboration d'une « solide et conquérante littérature prolétarienne qui mouvemente le drapeau rouge[6]. » Nous comprenons donc que ses contemporains ne doivent pas selon lui se borner à puiser dans l'héritage zolien, mais qu'ils ont pour vocation première de permettre l'accomplissement des principes naturalistes à travers une forme nouvelle de littérature tournée essentiellement vers le

[1] Henri BARBUSSE, *J'ACCUSE !...*, Paris, Bureau d'éditions, 1932.
[2] *Ibid*., p.5.
[3] Henri BARBUSSE, *Zola*, p.284-296.
[4] *Ibid*., p.284.
[5] *Ibid*., p.289-290.
[6] *Ibid*., p.295.

prolétariat. C'est la raison pour laquelle Barbusse conclut sa biographie en proclamant qu'il est vain d'envisager Zola comme un homme du XIXe siècle, dans la mesure où la perpétuelle actualisation politique et littéraire de son œuvre, entreprise à laquelle l'auteur du *Feu* se voue lui-même, est appelée à prolonger son existence dans la vie et l'œuvre des générations actuelles et à venir :

> Il faut mettre cette grande ombre non pas en arrière de nous, mais en avant de nous, et l'utiliser dans le sens de l'initiation claire des hommes, de la réclamation collective, et du progrès dramatique qui changera la forme du monde, – la tourner non vers le XIXe siècle, mais vers le XXe et les autres, à la rencontre éternelle des jeunes hommes[1].

1.3.2 Naissance de l'égotisme et influences contemporaines

Le « réveil religieux » des dernières années du XIXe siècle, matérialisé entre autres par la publication de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, inaugure la naissance d'une génération nouvelle, désireuse de marquer une relative rupture avec les grands modèles littéraires du siècle passé, tels que Victor Hugo ou Émile Zola justement. Rejetant le matérialisme sec et rigoureux brandi comme un sceptre par leurs aînés, les précurseurs de cette génération vont entreprendre à la fin des années 1880 de réintroduire une certaine spiritualité au sein de leur réflexion littéraire et philosophique. Paul Bourget avec *Le Disciple* (1889), et Maurice Barrès avec les trois volumes du *Culte du Moi* (1888-1891), à la faveur d'une permanente introspection, cherchent alors à se libérer des contingences du monde jusqu'à tenir l'*ego* comme seule réalité valable. Cette réflexion métaphysique appelée à diviniser le *moi*, va connaître un succès retentissant auprès d'une phalange de jeunes écrivains nés dans les dernières décennies du XIXe siècle. Transcendant le matérialisme auquel leur jeunesse s'est abreuvée, l'égotisme de Barrès, de Gide, de Rolland, celui de Barbusse également, va ainsi leur permettre de renouer avec le spirituel et d'envisager la divinité sous un autre jour, c'est-à-dire dans sa forme humaine.

Prométhée, ou le moi face à Dieu

Mais avant d'étudier les thèmes et motifs qui fédèrent les principaux représentants de cette génération qualifiée d'égotiste, il nous paraît nécessaire d'analyser les origines de cette réflexion métaphysique, notamment parce qu'elle interroge de manière profonde le mythe de Prométhée qui suscite chez Barbusse, comme nous le verrons, une réelle fascination. Dès le

[1] *Ibid*., p.295-296.

romantisme effectivement, un certain nombre d'auteurs se réapproprient la figure mythologique de Prométhée, celle du Titan enchaîné sur le Caucase pour avoir volé le feu aux dieux avant de l'apporter aux hommes, et entreprennent de la réhabiliter dans le domaine de la littérature. L'affront commis par Prométhée, autrement dit sa trahison envers les dieux, devient sous la plume des écrivains romantiques l'un des symboles archétypiques de la révolte de l'homme contre la divinité, ainsi qu'en témoignent les évocations de ce personnage chez Goethe en Allemagne[1], ou chez Edgar Quinet en France. C'est en ce sens par exemple que dans la préface de son drame intitulé *Prométhée*, Quinet résume la destinée tragique de son héros :

> Prométhée s'est révolté contre le pouvoir des Dieux établis ; il a créé l'humanité malgré eux ; il leur a dérobé le feu sacré. Les divinités païennes l'enchaînent, sans le soumettre. Sur le Caucase, il prophétise leur chute ; il attend le Dieu nouveau qui, en les renversant, viendra le délivrer[2].

Or du point de vue de Quinet, la figure de Prométhée représente en réalité l'intermédiaire tiraillé entre paganisme et christianisme, et c'est à ce titre que l'auteur estime que ce « Dieu nouveau », le seul qui puisse permettre la rédemption du voleur de feu, se trouve être le Christ[3]. Il semble s'agir ici d'une originalité due à Quinet, dans la mesure où l'on ne trouve pas semblable idée chez d'autres écrivains romantiques. Victor Hugo pourtant s'est lui aussi intéressé à cette figure ambiguë, notamment à travers *Dieu,* grand drame en vers dans lequel il « exalte plutôt en Prométhée le fondateur de l'humanité qui a voulu sortir avec elle de la nuit[4] ». Comme le soulignent Alain et Arlette Michel, la sensibilité d'Hugo à l'égard de la notion de progrès l'invite à offrir de Prométhée « une image moins de la révolte que de la civilisation et de ses techniques utiles[5]. » Dans la mesure où il lui a prodigué le feu, symbole du progrès de la civilisation, le Prométhée hugolien n'a pas seulement fondé l'humanité, mais il lui a permis de concurrencer les dieux. En effet, dans le chapitre intitulé « L'Océan d'en haut », Hugo écrit que Prométhée a voulu :

> Défricher la forêt monstrueuse de l'être,
> Et faire vivre ceux que le destin fait naître.
> Il a voulu sacrer la terre, ouvrir les yeux,
> *Mettre le pied de l'homme à l'échelle des cieux,*
> Soumettre la nature et que l'homme la mène,
> Diminuer les dieux de la croissance humaine,

[1] GOETHE, *Prométhée*, *Drames de jeunesse*, Paris, éditions Montaigne, 1954, p.1-16.
[2] Edgar QUINET, *Prométhée*, Paris, F. Bonnaire éditeur, 1838, p.VIII-IX.
[3] *Ibid*., p.IX.
[4] Alain & Arlette MICHEL, *op. cit.*, vol.II, p.602.
[5] *Ibid*., p.603.

Couvrir les cœurs d'un pan de l'azur étoilé,
Faire du ver rampant jaillir l'esprit ailé[1] […].

À la lecture de ces vers, nous pouvons donc constater que Prométhée représente au regard d'Hugo la figure du Titan ayant conduit les hommes à prendre conscience de leur divinité. Cette idée est extrêmement importante dans le contexte qui nous occupe ici puisqu'elle conduit à voir en Prométhée le fondateur d'une humanité divinisée, capable par son esprit de se hisser à la hauteur des Dieux auxquels il était jusqu'alors soumis. Le pas est ainsi franchi, et désormais les frontières entre humain et divin, entre immanent et transcendant, paraissent extrêmement floues.

Cette réhabilitation du personnage de Prométhée par les romantiques s'avère déterminante puisqu'elle va permettre à toute une génération fin-de-siècle de se l'approprier à son tour afin de l'intégrer dans sa propre réflexion métaphysique. C'est le cas notamment de Barbusse, dont les brouillons et les fragments d'œuvres de jeunesse révèlent une profonde fascination pour cette figure du Titan voleur de feu. Dans les fragments d'un cahier qui constitue la première ébauche du recueil de poèmes *Pleureuses*, que Barbusse avait alors choisi d'intitulé *Le Livre du Prophète*, nous trouvons effectivement l'esquisse d'un poème consacré à Prométhée, qui ne sera cependant pas intégré au recueil dans sa version finale. Parmi ces quelques notes figure l'hémistiche d'un alexandrin au sein duquel le poète interpelle le Titan à travers l'apostrophe : « O martyr ébloui[2] ». En outre, remarquons que dans sa thèse, Edward O'Brien évoque un autre poème, intitulé « Le Poème de l'escalier », sous-titré « La Divinité humaine » et portant l'épigraphe « De profundis clamavi »[3], qui contient une référence à Prométhée. Si l'on en croit le quatrain cité par O'Brien, le poète y donne la parole au Titan, lequel affirme curieusement ne pas avoir volé le feu mais le ciel : « C'est parce que se ferment mes yeux / C'est parce que debout dans l'histoire / Un remord se mêle à ma gloire / Je sais que j'ai volé les cieux[4] ! ». Nous comprenons ici que dans la continuité des auteurs romantiques, Barbusse entend à son tour représenter Prométhée comme la figure mythologique ayant permis aux hommes d'atteindre une certaine divinité. O'Brien formule d'ailleurs lui-même cette idée lorsqu'il explique que : « le titre du poème et la référence indirecte à Prométhée suggèrent l'idée d'un agrandissement, d'une émancipation, et d'un statut divin de l'homme[5]. » Et les notes dans lesquelles Barbusse résume le projet

[1] Victor HUGO, *Dieu, Œuvres complètes. Poésies IV*, *op. cit.*, p.652 ; (je souligne).
[2] Henri BARBUSSE, *Le Livre du Prophète*, *ms. cit.*,f°76.
[3] Voir *Ibid.*, f°16.
[4] Cité par Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.31.
[5] *Loc. cit.* : « […] the title of the poem and the indirect reference to Prometheus suggest human aggrandizement, empowerment and divine status. » (je traduis).

littéraire et métaphysique qu'il se propose d'illustrer à travers *Le Livre du Prophète* valident justement cette hypothèse formulée par O'Brien : « J'arrache tout de partout et je mets tout dans l'homme : Dieu, avenir, bonheur, souffrance[1] […]. » Ainsi la mise en parallèle de ces différents éléments incite à penser que Barbusse, à l'instar d'Hugo, voit dans Prométhée l'intermédiaire hommes/dieux ayant permis aux premiers de se hisser à hauteur des seconds. Cependant Barbusse ne s'en tient pas là et va longuement approfondir cette idée dans ses œuvres d'avant-guerre.

L'écrivain montre une volonté constante d'assimiler Prométhée à un martyr, en insistant particulièrement sur la fatigue et la souffrance physique éprouvées par le Titan alors qu'il est enchaîné sur le Caucase et qu'un aigle lui dévore perpétuellement le foie. Cette évocation d'un Prométhée martyr fait l'objet d'un bref développement dans le brouillon d'une œuvre que Barbusse avait envisagé d'écrire, probablement dans les années 1890. Le titre de ce brouillon, *Prométhée*, indique à l'évidence que Barbusse avait pour projet de consacrer une œuvre entière à la figure du voleur de feu. La représentation de la souffrance de Prométhée, à travers l'usage du terme « martyr »[2], qui renvoie explicitement à la religion chrétienne, semble être une manière pour Barbusse d'établir une correspondance symbolique entre le Titan et le Christ, différemment toutefois de la manière dont Quinet l'avait proposé dans son œuvre. Les notes qui suivent dans le travail préparatoire de *Prométhée* invitent néanmoins à nuancer cette hypothèse. Car nous pouvons y observer, d'autre part, que le Titan ne symbolise plus seulement au regard de Barbusse la révolte humaine contre les dieux, mais bien plutôt la négation par l'homme de toute divinité transcendante. Prométhée deviendrait en ce sens le propagateur sur terre d'une pensée résolument athée. C'est du moins ce qu'affirme assez nettement l'écrivain lorsqu'il note dans ce même brouillon : « Dieu n'existe pas… […] Autrefois, il me semblait que pour combattre la croyance en Dieu, il fallait faire des livres […]. Pas du tout, il suffit de regarder au fond des êtres[3]. » Barbusse élargit son propos de manière sensible, et l'on comprend que la figure de Prométhée ne constitue plus désormais pour lui qu'un prétexte à une réflexion centrée autour de la notion d'immanence. Car la profession de foi d'athéisme suggérée selon lui par ce personnage le conduit alors à appréhender un monde où Dieu serait absent, un monde représenté par le « Rien ». Or ce nihilisme supposé n'est pas un nihilisme destructeur dont il conviendrait de désespérer, mais il se révèle être un espace intermédiaire autorisant la divinisation de l'homme. De ce point de

[1] Henri BARBUSSE, *Le Livre du Prophète*, *ms. cit.*, f°107.
[2] Henri BARBUSSE, *Prométhée*, BnF Paris, Département des manuscrits, NAF 16523, « Brouillons et notes d'œuvres diverses parues ou inédites », f°10.
[3] *Loc. cit.*

vue, le néant ne constitue pas l'abolissement de l'infini puisqu'il conduit à transférer cet infini à l'intérieur même de l'homme, comme en témoigne l'une des définitions donnée au « Rien » par Barbusse dans le brouillon de *Prométhée* : « mot […] qui change l'humanité en infini[1]. » Manifestement le néant auquel aboutit ce monde privé de dieux, depuis que Prométhée a dérobé le feu pour l'apporter aux hommes, ouvre la voie à une revendication explicite du caractère immanent de l'infini – et donc de la divinité. L'affirmation est encore plus évocatrice encore dans le second essai de définition du rien par Barbusse : « mot non de négation, mais de réalisation et de divinisation : Rien[2]. » Ainsi ce néant auquel il réfère ne représente pas une fin mais un commencement, de sorte que nous pouvons postuler qu'aux yeux de Barbusse l'absence de Dieu ne conduit pas la négation du divin, mais elle mène au contraire à son remplacement ; en définitive, le « Rien » déchoit littéralement Dieu de sa transcendance et lui substitue l'humain divinisé. Dès lors ce discours va largement alimenter la réflexion métaphysique de Barbusse, notamment dans *Pleureuses* où, davantage que dans ses écrits de jeunesse, « la divinité de l'homme est suggérée de manière beaucoup plus directe dans un grand nombre de poèmes[3]. »

Nous percevons ici combien le personnage mythologique de Prométhée constitue un symbole déterminant en ce qui concerne la représentation en littérature de la divinité de l'homme. Raymond Trousson résume d'ailleurs cette idée avec beaucoup de justesse, expliquant que depuis le romantisme, et ce jusqu'au début du XXe siècle, Prométhée « sera […] le martyr annonciateur, la forme imparfaite, non pas du Fils de Dieu, mais de l'Homme-Dieu, le fondateur d'une religion humaine de l'amour, de la fraternité et du progrès[4]. » Notons qu'on retrouve dans cette citation une évocation de ce statut de martyr accordé à Prométhée par Hugo et Barbusse notamment. Le discours de Trousson mérite notre attention dans la mesure où celui-ci y assimile sans équivoque la figure du Titan à celle de « l'Homme-Dieu », et par conséquent revendique clairement son implication dans le processus de divinisation de l'homme. Cette idée s'avère d'autant plus importante qu'elle tend à établir un parallèle assez évocateur – celui même que Quinet avait pressenti – entre Prométhée et le Christ. Car le concept d'Homme-Dieu trouve son illustration la plus évidente dans la figure ambivalente de Jésus-Christ, au sein de laquelle Jésus représente l'humanité de Dieu tandis que le Christ s'offre comme l'image de la divinisation de l'homme. À partir de là, le personnage

[1] *Ibid*., f°12.
[2] *Ibid*., f°13.
[3] Edward O'BRIEN, *op. cit*., p.32: « Human divinity is suggested much more directly in a number of poems. » (je traduis).
[4] Raymond TROUSSON, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, t.II, Genève, Librairie Droz, 1976, p.320.

mythologique de Prométhée va être amené, chez un certain nombre d'auteurs romantiques, à assumer plus directement ces deux polarités du divin telles que le christianisme a pu se les représenter. Prométhée n'est plus alors seulement celui qui octroie à l'homme un statut divin, mais il initie désormais ce processus de divinisation de l'homme en même temps qu'il inaugure un processus d'humanisation de Dieu :

> Symbole désormais de l'esprit humain en révolte contre les puissances qui l'oppriment, refus vivant d'un décret extérieur à la conscience et inacceptable par la raison, Prométhée devient le signe de l'humanisation du Christ et de la déification de l'homme : sa fonction, comme disait Hugo, est de « mettre le pied de l'homme à l'échelle des cieux »[1].

Raymond Trousson traduit ici cette double fonction attribuée à la figure de Prométhée, qui invite à déchoir les dieux de leur divinité à travers l'humanisation du Christ, et qui autorise d'autre part l'avènement d'une spiritualité nouvelle, symbolisée par la déification de l'homme.

Dans la continuité des romantiques, de nombreux auteurs de la génération fin-de-siècle vont à leur tour investir et s'approprier la figure de Prométhée, désireux d'approfondir encore davantage le rôle joué par le Titan dans l'accession des hommes à la divinité. Parmi ces écrivains, et plus précisément parmi les précurseurs de la pensée égotiste, certains vont chercher à inscrire leur individualisme dans une démarche prométhéenne. De leur point de vue, la figure du Titan ne représente plus un quelconque tiraillement métaphysique entre humain et divin, entre terrestre et céleste, mais elle devient la croyance unique en l'homme dans un monde que les dieux ont déserté. C'est d'ailleurs ce qui conduit Daniel Moutote, dans son ouvrage intitulé *Égotisme français moderne*, à déclarer que l'égotisme tel qu'il sera développé par Gide, Barrès ou Rolland, trouve son origine dans le mythe grec de Prométhée :

> […] l'attitude égotiste est vieille comme notre culture et latente dans toutes nos manifestations. Si l'on en croit le mythe de Prométhée qui est une de ses plus anciennes figurations, l'attitude égotiste est fondamentalement celle de l'être humain quand il décide de se passer des dieux et de s'en remettre, pour résoudre les problèmes de son existence, à ses seules ressources, celles de sa ruse et de son intelligence[2].

Ainsi que nous pouvons le remarquer, il n'est plus question pour ces auteurs fin-de-siècle de réinterpréter cette représentation du Titan selon une lecture chrétienne. C'est ainsi que, rompant dans une certaine mesure avec l'héritage romantique, ceux-ci choisissent d'adapter la figure de Prométhée aux valeurs métaphysiques qui sont les leurs. Dans la réflexion

[1] *Ibid*., p.384.
[2] Daniel MOUTOTE, *Égotisme français moderne*, Paris, éditions SEDES-C.D.U. réunis, 1980, p.19.

intellectuelle et spirituelle de cette génération née dans la seconde moitié du XIXe siècle, cette réappropriation du personnage mythologique coïncide avec l'essor d'une pensée individualiste qui conduira bientôt à la déification de l'*ego* :

> Et Prométhée se découvre alors un Moi, avide d'émancipation et de gloire, un Moi d'artiste et de conquérant nietzschéen ou encore un Moi de bourgeois saturé de contraintes et d'interdits, assoiffé d'autodétermination morale[1].

Les très nombreuses figurations du Moi qui fleurissent à cette époque constituent en fin de compte autant de représentations prométhéennes d'une réalisation intime de l'homme. En ce sens la figure du Titan voleur de feu, particulièrement propice aux réinterprétations, s'offre aux yeux de Gide, de Barbusse également, comme un moyen privilégié d'affirmer leur individualisme et, par conséquent, de résoudre l'énigme métaphysique à laquelle ils se trouvent confrontés : « Ce Prométhée déraciné de toute tradition, attentif au culte de son Moi représente, en quelque sorte, la réponse individualiste aux problèmes du temps[2] […]. »

À ce titre, nous pouvons remarquer que les dernières pages de *L'Enfer* de Barbusse, au sein desquelles l'écrivain évoque brièvement mais de manière particulièrement symbolique la figure de Prométhée, se présentent comme une illustration parfaite de cette réinterprétation caractéristique des auteurs fin-de-siècle. Rappelons que la narration de cette œuvre, qui met en scène un narrateur-voyeur observant à travers un trou dans un mur ce qui se passe dans la chambre voisine, est le prétexte pour Barbusse à l'analyse des êtres dans leur absolue intimité, qui correspond selon lui à leur vérité la plus essentielle. Or la conclusion de ce roman est extrêmement évocatrice en ce qui concerne la réappropriation par l'écrivain de la figure du Titan, notamment parce qu'elle lui permet de cristalliser ainsi que d'ouvrir des perspectives hautement symboliques au projet littéraire de *L'Enfer*. Dans le chapitre final, le narrateur prend conscience qu'il lui sera désormais impossible de pénétrer plus avant la psychologie des êtres qui, depuis la chambre contiguë à la sienne, défilent devant son regard de voyeur. Dans un dernier effort il tente de se « crucifi[er] sur le mur[3] », mais en vain : « À partir de maintenant, je ne pourrai plus rien voir distinctement, rien entendre vraiment[4] […]. » Cette soudaine impossibilité du narrateur de saisir les événements qui se déroulent dans la chambre voisine le conduit alors à dresser le bilan, en quelque sorte, de son expérience de voyeur ; et c'est à ce bilan amer, noirci d'une insoutenable désillusion, que Barbusse consacre les ultimes

[1] Raymond TROUSSON, *op. cit.*, p.431.
[2] *Ibid.*, p.434.
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.283 : on note au passage l'assimilation particulièrement explicite du narrateur anonyme à la figure du Christ en croix.
[4] *Ibid.*, p.284.

pages de son roman. De telles circonstances conduisent ainsi le narrateur à une évocation particulièrement symbolique de la figure de Prométhée. Par ailleurs, l'assimilation du narrateur au Titan voleur de feu, mise en place dans ces pages, invite à une certaine prise de distance de l'auteur vis-à-vis de son roman, dans la mesure où elle entraîne une profonde réflexion sur les enjeux métaphysiques véritables de *L'Enfer* :

> Et peut-être à cause de ma fièvre, peut-être à cause de ma haute douleur, je me figure qu'on crie là un grand poème, qu'on parle de Prométhée. Il a volé la lumière aux dieux, il sent dans ses entrailles la douleur toujours renaissante et toujours neuve s'amonceler de soir en soir, quand le vautour vole à lui comme à son nid, – et on prouve que nous sommes tous comme cela à cause du désir : mais il n'y a ni vautour ni dieux. […]
>
> Il n'y a pas de feu mystérieux. J'ai volé la vérité. J'ai volé toute la vérité. J'ai vu des choses sacrées, des choses tragiques, des choses pures, et j'ai eu raison ; j'ai vu des choses honteuses, et j'ai eu raison. Et, par là, j'ai été dans le royaume de vérité, si on peut employer à l'égard de la vérité, sans la souiller, l'expression dont se sert le mensonge et le blasphème religieux[1].

Comme nous pouvons le remarquer, Barbusse réinterprète de manière significative les enjeux liés à la figure de Prométhée. Dans un premier temps, celui-ci se réfère au mythe du Titan dans sa forme originelle, le désignant comme celui qui « a volé la lumière aux dieux » pour l'apporter aux hommes. Le déplacement de signification a lieu dès lors que l'écrivain aborde le supplice éprouvé par le fils de Thémis, expliquant que l'obsession du désir à laquelle chaque être humain se trouve enchaîné constitue une figuration moderne du supplice prométhéen. À partir de là, Barbusse assimile sans équivoque le narrateur de *L'Enfer* à la figure du Titan, en réinterprétant de manière habile la notion de vol représenté par le personnage mythologique. À travers sa fonction de voyeur, le narrateur devient à son tour un voleur qui, au contraire de Prométhée, n'a pas dérobé aux dieux le « feu mystérieux », mais qui a subtilisé aux hommes leur vérité la plus intime, autrement dit la plus absolue. Le développement qui suit nous conduit d'ailleurs à concentrer notre attention sur une idée essentielle dans ce contexte, dans la mesure où, curieusement, l'accession du narrateur-voyeur de *L'Enfer* à cette vérité, sans que ceux-ci s'en aperçoivent, s'inscrit sous la plume de Barbusse dans une perspective chrétienne. L'intérêt fondamental de cette mise en parallèle réside dans le fait que l'écrivain renoue ici avec la manière dont les représentants du romantisme, quelques décennies plus tôt, avaient cherché à établir une correspondance assez nette entre Prométhée et le Christ. Puisqu'en définitive, l'observation de ses voisins à leur insu, cet acte par lequel il fut à même de pénétrer leur véritable psychologie, et pour ainsi dire leur vérité absolue, constitue pour le narrateur de *L'Enfer* un moyen d'accéder au « royaume

[1] *Ibid*., p.284-285.

de vérité ». Il convient de remarquer que Barbusse renvoie ici sans équivoque à l'idée de « Royaume des cieux » développé tout au long des Évangiles – et ce pour deux raisons : d'une part parce qu'après avoir employé cette expression, il souligne qu'il l'emprunte à la rhétorique théologique chrétienne, celle du mensonge et du « blasphème religieux » ; d'autre part, parce que c'est généralement par le biais de cette expression particulière que Barbusse interprète la portée eschatologique de l'enseignement du Galiléen[1]. Ce propos par lequel l'écrivain conclut son roman, en plus d'en approfondir significativement les enjeux, place donc son œuvre sous un double patronage, et invite à relire *L'Enfer* comme une tentative d'accomplissement de deux trajectoires métaphysiques qui lui paraissent se rejoindre, celle de Prométhée et celle de Jésus. Enfin, les derniers mots sur lesquels Barbusse achève son roman se révèlent extrêmement significatifs :

> Je crois qu'autour de nous, il n'y a de toutes parts qu'un mot, ce mot immense qui dégage notre solitude et dénude notre rayonnement : Rien. Je crois que cela ne signifie pas notre néant ni notre malheur, mais au contraire, notre réalisation et notre divinisation, puisque tout est en nous[2].

Le discours développé ici par Barbusse est fondamental dans la mesure où nous ne pouvons mettre en doute qu'il s'agit de la réadaptation par l'écrivain d'une phrase qui devait à l'origine figurer dans son œuvre consacrée à Prométhée. Si l'on considère la définition du « Rien » citée précédemment (« mot non de négation, mais de réalisation et de divinisation »), on s'aperçoit que la manière dont l'écrivain le qualifie dans ces dernières phrases de *L'Enfer* reprend mot pour mot la définition qu'il en avait donnée quelques années plus tôt dans ce fragment d'œuvre consacré à Prométhée. Il est donc certain désormais que la figure clé qui structure et donne toute sa cohérence au roman, est celle du Titan, dont le rôle ne se restreint plus à celui de voleur de feu que lui attribue la mythologie grecque, mais exclusivement dans sa réinterprétation moderne. Ainsi l'argument métaphysique autour duquel s'articule la réflexion développée par Barbusse dans *L'Enfer*, cet argument qui consiste à intégrer la divinité à l'intérieur même de l'homme, autrement dit dans l'abîme de son Moi, trouve son expression la plus aboutie dans la figure de Prométhée, et notamment dans son rapport au néant puisque c'est ainsi que l'envisage l'écrivain. En définitive, cette référence au personnage du Titan, sur laquelle Barbusse clôt son œuvre, incite à inscrire *L'Enfer* dans une démarche extrêmement proche de celle adoptée par les égotistes depuis la fin du XIXe siècle. Au regard de Barbusse, comme au regard de certains de ces prédécesseurs des années 1890,

[1] Voir Henri BARBUSSE, *Jésus*, 1927, p.98 : « Nous ne sommes jamais des étrangers dans *le royaume de la vérité*, mais nous ne le voyons pas toujours. La royauté de le voir est en nous. » ; (je souligne).
[2] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.286.

Prométhée semble donc constituer la figure la plus propice à représenter ce phénomène de divinisation de l'homme, rendue possible grâce à un préalable phénomène de déification du Moi. L'œuvre de Gide en offre d'ailleurs une illustration évidente, à l'exemple du *Prométhée mal enchaîné* qu'il publie en 1899, et au sein duquel le Titan devient la matérialisation archétypique de l'idée égotiste. Notons que c'est précisément ce sur quoi insiste Raymond Trousson lorsqu'il déclare qu'avec les auteurs de la fin du XIXe siècle, dont Gide, la figure de Prométhée devient le symbole par excellence du « culte du Moi en expansion et [de] la revendication du droit de ne croire qu'en soi-même[1]. » Ce qui nous conduit à présent à nous intéresser à l'évolution de la réflexion égotiste en France entre la fin du XIXe siècle et les premières années du XXe siècle. Cette étude nous offrira ainsi l'occasion d'étudier l'influence d'une telle pensée sur la réflexion intellectuelle, littéraire et spirituelle de Barbusse.

La génération égotiste : Barrès, Gide, Rolland, et leurs contemporains

Avant d'aborder plus en détail cette notion d'égotisme fin-de-siècle, rappelons que l'expression littéraire du moi, au sens large du terme, a des racines très anciennes, profondément ancrées dans la culture occidentale. Évoquons brièvement *Les Confessions* de Saint-Augustin (397-400), celles de Jean-Jacques Rousseau (1782-1789), *Les Essais* de Montaigne (1588 pour la première édition complète)[2], qui figurent parmi les plus fameux exemples de cette écriture introspective au sein de laquelle l'auteur devient lui-même sujet de son œuvre. Toutefois, il ne s'agit pas encore d'égotisme à proprement parler dans la mesure où ce terme n'apparaît que bien plus tard, non seulement dans le vocabulaire mais également dans l'histoire littéraire. Dans la définition qu'il donne du terme « égotisme », le *Dictionnaire historique de la langue française* indique qu'il s'agit d'un « emprunt […] à l'anglais *egotism,* mot créé par Addison[3] en 1714 pour traduire le français *égoïsme*, au sens de "disposition à parler trop de soi"[4]. » Toujours selon ce dictionnaire, le terme égotiste conserve cette acception au XIXe siècle jusqu'à devenir un « équivalent littéraire d'*égocentrisme*[5]. » Enfin, dans la dernière définition qu'il en donne, le *Dictionnaire historique de la langue française*

[1] Raymond TROUSSON, *op. cit*., p.438.
[2] Considérant le Montaigne des *Essais* comme « l'ancêtre et le premier de la lignée » des représentants de l'égotisme en littérature, Pierre Moreau déclare que « chaque essai est un monologue intérieur, ou un dialogue du *moi*. » Voir Pierre MOREAU, *Autour du « culte du moi » : essai sur les origines de l'égotisme français*, Paris, Lettres Modernes, « Archives des lettres modernes », n°7, 1957, p.21.
[3] Joseph Addison (1672-1719) est un poète et dramaturge anglais, célèbre entre autres pour avoir fondé avec Richard Steele le magazine *The Spectator* en 1711.
[4] Entrée « Égotisme », Alain REY (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, t.I, Paris, 1992, p.667.
[5] *Loc. cit.*

remarque qu'en philosophie, à partir des années 1830, notamment par l'intermédiaire de George Sand, l'égotisme désigne, cette fois-ci « sans valeur péjorative, un mode de connaissance où le moi constitue la référence essentielle[1]. » L'évolution lexicale de ce terme demeure donc relativement ambivalente puisque, comme nous pouvons le constater, la notion d'égotisme peine au fil des siècles à se débarrasser de sa valeur péjorative pour acquérir une valeur plus positive. Si comme l'exprime Daniel Moutote, « le XIXe siècle, qui est celui du moi romantique, a eu pour rôle de remplir de substance littéraire la figure de rhétorique décriée qu'était à l'origine l'égotisme[2] », certains écrivains éprouvent néanmoins un certain malaise face à cette notion encore mal définie – tout du moins d'un point de vue littéraire. L'exemple le plus éloquent sur cette question est sans doute celui de Stendhal qui, dans ses *Souvenirs d'égotisme* rédigés en 1832, témoigne avec justesse de l'ambiguïté qui réside dans l'usage de ce terme. Car bien qu'il l'emploie parfois de manière péjorative et par là ironise sur soi-même, « on ne peut douter que l'égotisme réponde, chez Stendhal, à un besoin intérieur, à un vide de l'âme, à la soif d'être heureux[3]. » Or dans les dernières années du XIXe siècle, cet aspect paradoxal par lequel se définit l'égotisme dès son origine, ce malaise qu'il semble impliquer du point de vue du rapport de l'écrivain à soi-même, va continuer de préoccuper des auteurs amenés à réinvestir cet héritage stendhalien :

> Ce sont les générations fin-de-siècle qui devaient retrouver cette part de l'héritage ; et d'abord la génération de Paul Bourget et de Jules Laforgue : Bourget pour dénoncer le malaise égotiste dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, puis, quand il en eut vu chez Barrès les symptômes les plus subtils, dans la préface du *Disciple*. Jules Laforgue, pour en souffrir, en vivre, et, peut-être, en mourir[4].

Quand Bourget publie ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883), et *Le Disciple* (1889), ou quand Laforgue publie ses vers, pourtant, les *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal n'ont pas encore été édités ; ils ne paraîtront de manière posthume qu'à partir du 15 novembre 1892 dans *L'Écho de Paris*. Et lorsqu'à la lecture de cette confession stendhalienne, la *Pall Mall Gazette* lui reprochera alors son obsession du « je », le journal n'évoquera ni Bourget ni Laforgue, mais saisira alors l'occasion de fustiger Barrès et sa trilogie consacrée au *Culte du Moi* :

> Le *Journal* était un morceau nauséabond, laissant un mauvais goût dans la bouche.

[1] *Loc. cit.*
[2] Daniel MOUTOTE, *op. cit.*, p.23.
[3] Pierre MOREAU, *op. cit.*, p.25.
[4] *Ibid.*, p.26

> *Souvenirs d'égotisme* est encore plus nauséabond, il laisse un goût pire encore. Stendhal appelle ces mémoires, avec un dédain mêlé de dégoût : « abominable égotisme », et le mot est juste.
> […] Si le « culte du Moi » que M. Maurice Barrès cherche à imposer au siècle qui meurt est quelques peu ennuyant, l'« éternel Je » dont Stendhal a été si libéral, dans le siècle qui s'ouvre est plus fatiguant encore. Après tout il y a confessions et confessions[1].

Le jugement est sévère et, dans sa volonté de condamner l'égotisme de Stendhal, établit selon nous une correspondance trop évasive, et par conséquent peu pertinente, entre les perceptions barrésiennes et stendhalienne du Moi. Car même s'il est évident que les auteurs de la génération 1880-1890 s'inscrivent dans la continuité de Stendhal et revendiquent parfois explicitement son influence, ils ont su trouver les moyens de se l'approprier et d'en adapter les enjeux à l'esprit de leur époque.

Ces perspectives nouvelles à travers lesquelles la génération fin-de-siècle entend développer sa propre réflexion au sujet de l'égotisme témoignent tout d'abord du désir des intellectuels de s'émanciper des contingences au sein desquelles ils évoluent. C'est ainsi que dans ces dernières années du XIXe siècle, le « culte du Moi » qui caractérise la pensée de nombreux écrivains s'affirme avant tout comme l'expression d'un refus du monde, d'une révolte appelée à prendre diverses formes. Chez Romain Rolland, par exemple, dont le « Credo quia verum » qu'il rédige dans ses carnets d'étudiant à l'École normale supérieure se présente comme un manifeste égotiste, l'affirmation du Moi constitue un moyen de se prémunir contre les principes bourgeois, ainsi que l'explique Micheline Tison-Braun : « À toute "cette morale bourgeoise sans grandeur, sans bonheur, sans beauté", il oppose la conviction que l'essence du moi est puissance et liberté. Le premier devoir, c'est d'être soi[2]. » Cette conception de l'égotisme selon Rolland nous permet de comprendre que la volonté de cette génération fin-de-siècle d'ausculter son Moi répond en premier lieu à l'impérieux désir de se soustraire à tout élément qui pourrait entraver sa subjectivité. Les contingences du monde extérieur, que l'on pourrait assimiler à ce que la chrétienté appelle le siècle, constituent une forme d'agression au regard de ces écrivains ; ce qui les conduit à ériger leur Moi comme un rempart métaphysique aux « barbares », selon l'expression consacrée par Barrès. En ce sens, toute la pensée développée par l'auteur du *Culte du Moi*, depuis *Sous l'œil des Barbares* jusqu'au *Jardin de Bérénice*, doit ainsi être entendue comme la volonté de

[1] Cité par Philippe BERTHIER, « Présentation », STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme* [1892], Paris, Flammarion, 2003, p.26.
[2] Micheline TISON-BRAUN, *La Crise de l'humanisme : le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne (1890-1914)*, t.I, Paris, Librairie Nizet, 1958, p.481.

l'auteur de se prémunir contre ces barbares, en somme contre tout ce qui est susceptible d'*aliéner* son *ego* :

> Qu'on le classe vulgaire ou d'élite, chacun, hors moi, n'est que barbare. À vouloir me comprendre, les plus subtils et bienveillants ne peuvent que tâtonner, dénaturer, ricaner, s'attrister, me déformer enfin, comme de grossiers dévastateurs, auprès de la tendresse, des restrictions, de la souplesse, de l'amour enfin que je prodigue à cultiver les délicates nuances de mon Moi[1].

La réflexion égotiste de Barrès, cette réflexion qui le mène à trouver refuge au sein de son Moi, procède tout d'abord d'un profond scepticisme vis-à-vis des systèmes et des philosophies qui ont eu cours jusqu'alors, et plus précisément du constat que ces valeurs religieuses et morales ne sont plus que ruines. Voici qu'il le formule de manière explicite dans l'« Examen » du *Culte du Moi* :

> Notre morale, notre religion, notre sentiment des nationalités sont choses écroulées, constatais-je, auxquelles nous ne pouvons emprunter de règles de vie, et, en attendant que nos maîtres nous aient refait des certitudes, il convient que nous nous en tenions à la seule réalité, au Moi[2].

Ce constat est évidemment subjectif, et l'on conçoit assez aisément que Barrès, dans ces lignes, exprime bien plutôt son refus viscéral de croire en des valeurs qui, de son propre point de vue, ne sont plus capables désormais de maintenir l'ordre social et métaphysique du monde dans lequel il vit. Micheline Tison-Braun le souligne d'ailleurs avec beaucoup de justesse lorsqu'elle écrit : « Loin de lui […] l'idée de recommander l'adhésion pure et simple à des doctrines toutes faites. Toute la trilogie du *Culte du Moi* est, en fait, un défi à l'autorité et au conformisme[3]. » C'est manifestement la raison pour laquelle Barrès en appelle de tous ses vœux à un ordre nouveau, fondé avant tout sur l'exploration des abîmes du Moi. En somme, nous pourrions dire que malgré son anticonformisme patent, Barrès « reconnaît la nécessité d'un ordre, mais veut que cet ordre naisse spontanément de ses exigences subjectives, qu'il soit une harmonie intérieure librement choisie[4]. »

Comme c'est le cas en ce qui concerne Barrès, et comme ce le sera également pour Barbusse et Gide notamment, cette revendication du Moi ne repose pas seulement sur des fondements métaphysiques, mais elle entretient des rapports non négligeables avec l'anarchisme de la seconde moitié du XIXe siècle. Rappelons que dès la fin des années 1880,

---

[1] Maurice BARRES, *Sous l'œil des Barbares, Romans et Voyages*, t.I, *Le Culte du Moi*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p.70.
[2] Maurice BARRES, « Examen des trois romans idéologiques », *op. cit.*, p.18.
[3] Micheline TISON-BRAUN, *op. cit.*, p.139.
[4] *Loc. cit.*

quelques attentats épars, commis par des anarchistes, commencent à égratigner la France de la Belle Époque. Dans la continuité de la pensée développée par Hegel, des intellectuels tels que Max Stirner (1806-1856) par exemple, à travers *L'Unique et sa propriété* publié en 1844, vont jeter les bases d'un anarchisme individualiste revendiquant la primauté du Moi sur le droit et la morale :

> L'anarchiste individualiste lutte contre l'Autorité parce qu'elle l'opprime, lui, et non son voisin. Certains anarchistes individualistes, animés d'un noble idéal, ont certes revendiqué la Liberté pour tous mais alors que les anarchistes communistes ont mis l'accent sur l'Etre social, c'est sur l'Etre tout court, sur l'Unique, sur le Moi, qu'insisteront ceux qui s'intitulent anarchistes individualistes[1].

Il est donc important d'appréhender les attentats anarchistes des années 1892-1894 dans cette perspective, c'est-à-dire d'y voir un moyen employé par Ravachol ou Vaillant d'affirmer leur Moi contre la société. Et sans doute, lorsqu'il conçoit l'épisode du meurtre gratuit commis par Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*, écrit à l'aurore de la Grande Guerre, André Gide est-il demeuré fidèle à l'égotisme de sa jeunesse et au rapport qu'il a pu entretenir avec l'esprit anarchiste – c'est du moins ce que postule Henri Arvon :

> […] il semble que ce qui a assuré surtout le succès des anarchistes auprès des milieux intellectuels, c'est la « gratuité » de leurs actes. Le Lafcadio d'André Gide qui jette hors du train en marche un vieillard inoffensif dans le but unique de se prouver qu'il est libre, a eu des prédécesseurs dans les anarchistes de la fin du siècle qui lançant leurs bombes au hasard, semblent prouver aux yeux de leurs contemporains la liberté de choix, partant la souveraineté de l'individu[2].

Or il n'est pas exclu de penser qu'à l'instar de Gide, les relations entretenues par la réflexion égotiste avec l'esprit anarchiste, dans les dernières décennies du XIXe siècle, ont pu également influencer le jeune Barbusse. À travers l'évocation de son obsession pour le subjectif, Constance Weems souligne le fait que le poète de *Pleureuses* s'est montré très sensible, principalement entre 1887 et 1888, aux élans de révolte anarchiste qui ont remué Paris. Désireuse de replacer cet élément dans son contexte, Constance Weems explique qu'à cette époque, « les jeunes poètes et artistes, discutant avec les anarchistes dans les cafés que tous fréquentaient, professaient alors leur admiration pour cette revendication du Moi contre

[1] Jean MAITRON, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, Paris, Société universitaire d'éditions et de librairie, 1951, p.483-484.
[2] Henri ARVON, *L'Anarchisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1974, p.108-109.

le système[1]. » Un passage important des *Suppliants* témoigne d'ailleurs avec éloquence de cette osmose qui unit en lui sa volonté d'exalter son Moi et ses velléités terroristes. Poussé par le désir d'affirmer son *ego* à la face du monde, le jeune Maximilien décide de fabriquer une bombe puis de la jeter, un soir, dans la cour de son école :

> Il y eut une brusque lueur, une détonation sourde ; la fenêtre s'incendia, s'éteignit dans un fracas de vitres cassées, un nuage blanchâtre fusa, s'arrêta mollement, en l'air. Quelques cris s'élevèrent dans la rue, puis des gens coururent vers la fumée… Il en venait de partout. Il se leva, ivre de gloire, et alla, lui aussi, vers la fenêtre, poussé, porté triomphalement par la curiosité surnaturelle de la foule. Il avait dans la tête, dans la gorge, le cri de la bombe, et il se répétait royalement : « J'ai été, je suis ! On m'a vu, on m'a vu tout entier[2] ! »

À cet instant précis, l'attentat commis par le narrateur, devenu apprenti anarchiste, semble lui avoir permis d'affirmer devant les yeux ébahis des curieux la souveraineté de son Moi sur ce qui représente le système pour un adolescent, autrement dit le système scolaire. Il suffit toutefois que l'écho de l'explosion s'évanouisse, et que la fumée du timide incendie s'évapore pour que Maximilien prenne douloureusement conscience que « les choses du monde sont du néant, et [que] l'action matérielle n'est rien non plus », avant d'affirmer avec dépit que « s'occuper des choses, c'est jouer avec rien, c'est se changer en choses. »[3]. De toute évidence, Barbusse n'a pas encore réussi à résoudre cette contradiction qui préoccupe alors la plupart des égotistes, c'est-à-dire de repousser son Moi hors des frontières de sa seule individualité, de l'extérioriser en somme. Barrès, quant à lui, y est parvenu en distinguant au fond de lui, à partir de la rédaction du *Jardin de Bérénice*, une polarité individuelle et une polarité collective de son égotisme, qui ne contredisent pas l'essence de son Moi. À ce titre il ne nous semble pas abusif de déclarer, à la suite de Micheline Tison-Braun, que selon Barrès « le nationalisme est un égotisme collectif, c'est le moyen de n'être plus seul tout en restant unique[4]. »

En définitive, bien plus que de constituer un simple refus du système et des valeurs sur lesquelles il repose, l'égotisme assume au regard des esprits fin-de-siècle une fonction libératrice, lorsque de leur point de vue leur salut ne repose qu'au plus profond de leur Moi.

---

[1] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.19 ; « The young poets and artists, talking with the anarchists in the cafés which they both frequented, expressed their admiration of this assertion of the Self against the system. » (je traduis).
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.46.
[3] *Ibid*., p.47
[4] Micheline TISON-BRAUN, *op. cit.*, p.165.

Héritiers de la philosophie de Nietzsche[1], de celle de Bergson qui a considérablement marqué la génération de Barbusse, les égotistes ne réclament pas finalement un renouvellement de l'ordre du monde par l'intermédiaire de leur *ego*, mais bien plutôt un dépassement de l'homme à travers l'exaltation de son Moi. Daniel Moutote insiste d'ailleurs particulièrement sur cet aspect quand il postule que

> […] la référence à soi, bien loin de figer l'être sur lui-même, apparaît comme un principe de révélation en même temps que de révolution, comme si l'être authentique ne trouvait son salut qu'au-delà de lui-même, n'existait que projeté, en désir, vers tout l'inconnu dont il sent en soi l'exigence[2].

Dans cette perspective ouverte par Daniel Moutote, nous pourrions donc envisager l'égotisme avant tout comme l'affirmation d'une *sensibilité* individuelle qui tend d'une part à s'épanouir au-delà d'elle-même, et d'autre part à dépasser les limites que lui impose le rationalisme. Affirmer la souveraineté de son Moi, c'est affirmer la souveraineté de sa subjectivité, et c'est par conséquent affirmer la souveraineté de sa sensibilité, seule et unique garante de l'individualité de l'homme. La réflexion menée dans le *Culte du Moi* en offre une parfaite illustration, puisque les principaux enjeux de la trilogie barrésienne trouvent leur point de convergence dans la revendication par l'écrivain de sa propre sensibilité :

> Le Moi barrésien est essentiellement une sensibilité ; les professions de foi antirationalistes abondent dans la trilogie. L'antirationalisme est d'ailleurs implicite dans le rejet de tous les systèmes : s'ils se contredisent, c'est qu'ils sont tous faux ; et si l'on peut soutenir rationnellement des systèmes contradictoires, c'est que la raison n'est pas un bon critérium de vérité[3].

C'est justement dans cet antirationalisme, initié entre autres par Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, que se rejoignent le refus absolu du système et la revendication d'une sensibilité individuelle : autrement dit les deux éléments fondamentaux qui caractérisent les égotistes de la fin du XIXe siècle. Cette notion de sensibilité s'avère effectivement déterminante en ce qui concerne le sujet qui nous occupe ici, mais également pour qui veut comprendre la trajectoire de l'égotisme propre à Romain Rolland, moins méthodique et plus intime que celui de Barrès. Afin d'envisager le rapport de l'auteur de *Jean-Christophe* au Moi, nous nous intéresserons principalement à son texte intitulé « Credo quia verum », véritable profession de foi égotiste qu'il rédige pendant ses années d'études à

[1] Voir sur ce point le chapitre de Daniel Moutote intitulé « Dostoïevski et Gide. L'ouverture sur l'humain », au sein duquel l'auteur évoque à plusieurs reprises l'influence particulière de Nietzsche sur l'égotisme de Gide (Daniel MOUTOTE, *op. cit.*, p.277-300).
[2] Daniel MOUTOTE, *op. cit.*, p.37.
[3] Micheline TISON-BRAUN, *op. cit.*, p.140.

l'École normale supérieure (1886-1889). Dès les premières pages de ces fragments de pensée, Rolland déclare que la seule manière d'appréhender ce qui est extérieur à l'homme consiste à l'approcher sous l'angle de la subjectivité : « Si le monde a une explication, c'est en nous-mêmes qu'il faut la chercher, parce qu'en nous seuls nous pouvons toucher le fond de l'Être[1]. » Ces quelques lignes nous conduisent à constater, de prime abord, que la perception du Moi par Rolland se situe dans une dimension qui n'exclut pas une certaine spiritualité. La souveraineté revendiquée du subjectif chez Rolland s'affirme comme un retour aux sources de l'égotisme puisqu'il tend à réhabiliter l'égoïsme, mais en l'inscrivant cette fois-ci dans une démarche appelée à réconcilier l'appréhension sensible du Moi et le sentiment profond d'une entité religieuse : « L'amour de soi est saint. Il est une part du grand Amour de l'Être pour l'Être[2]. » Cette sensibilité pure, cette sensibilité absolue à laquelle prétend Rolland, l'incite en effet à dépasser, métaphysiquement, son individualité afin de retrouver au fond de lui quelque chose du divin : « Seule Est éternellement la Sensation d'Être Tout, – Dieu[3]. » La profusion de majuscules qui constellent les pages du « Credo quia verum », comme c'est le cas dans cette phrase, nous invite alors à penser que nous faisons face ici à l'exemple d'un écrivain ayant vocation à concevoir le Moi comme divin. Un mysticisme non avoué semble ainsi conduire Rolland à supprimer tout intermédiaire religieux entre lui et Dieu, jusqu'à appréhender la sensation de son « Être », c'est-à-dire de son Moi, comme une émanation divine – comme la présence intérieure de Dieu. C'est la raison pour laquelle l'étudiant de la rue d'Ulm n'hésite pas à affirmer, péremptoirement : « Au fond de la conscience du moi, dans mon étroite poitrine, sommeille le Moi divin, le *Je* absolu », pour conclure que « si je suis Dieu, je ne suis que la partie de Dieu, du Moi divin qui est Romain Rolland. »[4]. Nous pouvons remarquer par ailleurs qu'en considérant l'expérience subjective comme une réappropriation par l'homme de sa divinité, Rolland renoue avec les origines prométhéennes de la pensée égotiste. L'ambition théorique sur laquelle repose le « Credo quia verum » consiste en somme à démontrer que chaque homme, entendu comme un Moi unique, ne représente pas simplement une parcelle de Dieu, mais qu'il est Dieu lui-même : « Chacun de nous est Dieu, c'est-à-dire l'Unité éternelle, mais sous une forme relative et individuelle[5]. » Or la sensibilité, ou pour employer la terminologie propre à Rolland, la « Sensation », joue un rôle prépondérant dans cette réflexion puisqu'elle s'avère être l'agent qui permet au Moi

[1] Romain ROLLAND, « Credo quia verum », *Le Cloître de la rue d'Ulm*, Paris, Albin Michel, 1952, p.354.
[2] *Ibid*., p.375.
[3] *Ibid*., p.360.
[4] *Ibid*., p.362.
[5] *Ibid*., p.363.

d'acquérir sa valeur divine. Car la « Sensation » telle que l'envisage l'étudiant de la rue d'Ulm n'est autre que le vecteur d'un amour saint, d'un amour qui seul conduit le Moi à s'extérioriser pour aller à la rencontre, non pas d'un système qu'il rejette farouchement, mais du Moi de tous les autres hommes ; et nous retrouvons-là l'idée de fraternité universelle que Rolland ne cessera d'approfondir dans toute son œuvre. Voilà qui constitue l'aboutissement véritable du « Credo quia verum », au sein duquel le jeune écrivain parvient à dépasser son Moi à travers le rapport universel que l'amour l'invite à entretenir avec tous les autres Moi. Nous percevons ici aisément combien la pensée de Rolland est alors profondément marquée du sceau des Évangiles, influence que l'auteur ne renie pas puisqu'il conclut son texte par un résumé volontiers spiritualiste de sa réflexion, qu'il présente comme le commentaire d'un verset non canonique de Jésus :

> « Le ciel est dans les cœurs purs » a dit le Christ. – Mes âmes, le ciel est dans tous les cœurs. Il suffit d'un regard qui croise le mien, pour que je sente, non pas un autre, mais Dieu. Dieu est la croisée des routes, où les âmes se touchent. Chaque fois qu'une âme vivante sent une joie ou une peine, elle la sent en moi, et je la sens en elle ; elle est moi, je suis elle, et de notre mariage mystique – fût-il d'un seul moment – naît l'Unité cachée. Une seule Âme nous anime. Immense, polyphonique. Et l'Amour est le lien du prodigieux accord, qui est fait des combats aussi bien que des étreintes. L'Amour est le feu de vie. Sans Lui, tout est Nuit[1].

Issu de la même génération que Rolland, Barbusse éprouve lui aussi, dès sa jeunesse, une réelle fascination pour la pensée égotiste. Les remarques qu'il note en marges des cours de Bergson auxquels il assiste alors qu'il est élève au collège Rollin témoignent déjà de sa volonté de fouiller les recoins de sa conscience pour y ausculter les abîmes de sa subjectivité. Le projet initial du recueil de poèmes *Pleureuses*, « Le Livre du Prophète », illustre avec netteté cette sensibilité puisqu'il s'y propose de renverser absolument l'ordre des choses dans une perspective égotiste qui n'est pas sans rappeler celle de Rolland : « J'arrache tout de partout et je mets tout dans l'homme : Dieu, avenir, bonheur, souffrance[2] […]. » Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les auteurs favoris de l'adolescent Barbusse partagent le même pessimisme face au monde, et le même désir de se reclure dans leur vie intérieure[3]. Au reste l'égotisme de Barbusse trouve son origine dans un traumatisme qui a très tôt bouleversé sa vie intellectuelle, un traumatisme hérité dans une large mesure du romantisme : celui de l'absence de Dieu. Dès sa jeunesse effectivement, celui-ci prend conscience à travers ses lectures de l'inexistence supposée de Dieu. Toutefois, ce néant métaphysique dans lequel il évolue crée

[1] *Ibid*., p.379.
[2] Henri BARBUSSE, *Le Livre du Prophète*, *ms. cit*., f°107.
[3] Constance D. WEEMS, *op. cit*., p.20.

dans son esprit un vide qui lui paraît insupportable. Ce malaise le conduit alors à pénétrer à l'intérieur de lui-même, à sonder son Moi afin de résoudre l'énigme métaphysique qui le traumatise. Car de son point de vue, le sentiment de l'absence de Dieu : « […] impliquait l'impossibilité du Paradis, l'impossibilité de réaliser l'Idéal ou d'échapper au Moi[1]. » En ce sens l'égotisme auquel adhère Barbusse, et qu'il élabore avec un acharnement grandissant au fil de ses œuvres d'avant-guerre, représente *par essence* une alternative à ce Dieu absent. Ceci explique notamment pourquoi, à l'instar de Rolland, Barbusse va concevoir sa réflexion sur la subjectivité comme une réadaptation, en termes égotistes, d'un héritage chrétien dont il ne peut se détacher. La progression intellectuelle de Maximilien dans *Les Suppliants* illustre parfaitement cette idée. Dans ce roman dénué d'intrigue, le lecteur suit pas à pas la prise de conscience par le narrateur de son Moi et la lente radicalisation théorique de son égotisme. Le récit s'achève sur l'assimilation finale de Maximilien à la figure de Jésus qui, seul dans la nuit, se confesse à lui-même la souveraineté de son Moi : « Il n'y a que le cœur humain ; tout vient du cœur humain, et ceux qui voient ce suprême commencement sont, où qu'ils soient et quels qu'ils soient, dans la cité de lumière, et règnent en même temps que la vérité[2]. » Barbusse emploie ici pour formuler la conclusion de la réflexion égotiste de son narrateur un vocabulaire évangélique, de la même manière que Rolland l'avait fait quelques années plus tôt dans son « Credo quia verum ». Nous aurions tort de croire qu'il s'agit-là d'une coïncidence dans la mesure où la réadaptation, voire la réinterprétation de l'enseignement des Évangiles paraît être une caractéristique commune aux intellectuels égotistes. S'il représente un rejet définitif des valeurs morales de la société, l'égotisme fin-de-siècle ne cherche pas, cependant, à renier l'héritage chrétien dont il demeure profondément imprégné. Rolland et Barbusse n'expriment effectivement jamais la nécessité de s'y soustraire, ni non plus Barrès, qui écrit dans *Un Homme libre* :

> […] mon *Moi du dehors*, que me fait ! Les actes ne comptent pas ; ce qui importe uniquement, c'est mon *Moi du dedans* ! le Dieu que je construis. Mon royaume n'est pas de ce monde ; mon royaume est un domaine que j'embellis méthodiquement à l'aide de tous mes pressentiments de la beauté ; c'est un rêve plus certain que la réalité, et je m'y réfugie à mes meilleurs moments, insoucieux de mes hontes familières[3].

À ce titre, nous pouvons donc considérer l'égotisme comme une volonté des intellectuels de la fin du XIXe siècle d'inscrire leur réflexion dans une démarche spirituelle,

[1] *Ibid*., p.82 ; « […] implied the impossibility of Heaven, the impossibility of realizing the Ideal or escaping the Self. » (je traduis).
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.281.
[3] Maurice BARRES, *Un Homme libre*, *op. cit*., p.154.

métaphysique, ou bien encore mystique, désireux de réinterpréter la matière évangélique selon leur propre subjectivité. C'est notamment la raison pour laquelle Daniel Moutote a, semble-t-il, parfaitement raison de déclarer, élargissant son propos aux mouvements littéraires dépositaires de cet égotisme,

> […] qu'on peut concevoir la littérature du XXe siècle comme une reprise, sur les bases humanistes, c'est-à-dire finalement égotistes, de la pensée religieuse léguée par vingt siècles de christianisme, tant on retrouve en elle, et de façon inattendue, les schémas religieux de la pensée qu'elle supplante ou adapte à notre temps[1].

Le jugement porté ici par Daniel Moutote est particulièrement digne d'intérêt dans la mesure où celui-ci y ouvre d'intéressantes perspectives en ce qui concerne la manière dont il est possible d'appréhender la pensée égotiste. Puisqu'en insistant sur la valeur religieuse de la réflexion développée par Barrès, Roland, Gide, et Barbusse, entre autres, Daniel Moutote met l'accent sur l'un des aspects déterminants du rapport que ces auteurs entretiennent avec leur Moi et, plus généralement, sur les relations qu'ils entretiennent avec le divin par le biais de leur subjectivité. À l'exemple de tout système visant à rejeter l'ordre moral et social des choses afin de lui substituer une perception singulière du monde dans son ensemble, l'égotisme peut ainsi être envisagé comme une tentative des intellectuels fin-de-siècle de jeter les fondements d'une religion nouvelle. Pierre Moreau semble d'ailleurs être l'un des premiers à avancer cette idée lorsqu'en 1974, dans ses cahiers intitulés *Autour du « culte du moi »*, il estime que l'égotisme peut être considéré comme une religion « anthropocentrique », par opposition à une religion « théocentrique », tel que le christianisme par exemple[2]. En empruntant cette terminologie à Henri Brémond[3], Pierre Moreau désigne alors l'égotisme comme un mouvement de pensée humaniste ayant vocation à déplacer le centre de gravité du sacré : l'homme est désormais un être métaphysique qui a définitivement pris la place de Dieu au centre du monde. À partir de là, Pierre Moreau s'autorise donc à traduire les velléités morales, sociales, philosophiques et métaphysiques des esprits fin-de-siècle en termes religieux, et, à l'appui de tous ces éléments, postule que la revendication par les égotistes de la souveraineté de leur Moi constitue ainsi une certaine forme de religion : une religion que l'on pourrait qualifier d'« anthropocentrique ».

---

[1] Daniel MOUTOTE, *op. cit.*, p.29.
[2] Pierre MOREAU, *op. cit.*, p.19.
[3] Voir Henri BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, vol.I, t.III, « La Conquête mystique. L'École française », Grenoble, Jérôme Millon, 2006, p.924.

L'étude des œuvres de Barbusse publiées avant-guerre, au sein desquelles il développe lui-même une réflexion destinée à réaffirmer la primauté du subjectif, révèle de manière assez évidente la présence chez cet auteur de tous les principes fondamentaux qui constituent l'essence de la philosophie égotiste. C'est la raison pour laquelle nous nous proposons d'analyser, dans le chapitre qui va suivre, les premières œuvres publiées par l'écrivain, depuis *Pleureuses* jusqu'à *Nous autres*…, afin de montrer que sa quête du subjectif, cette quête métaphysique qui le conduit à édifier une véritable « religion du cœur », développe chacun des aspects essentiels de la pensée égotiste, et qu'en cela Barbusse est particulièrement représentatif de la génération fin-de-siècle à laquelle il appartient.

II

La quête du subjectif : vers une *religion du cœur*

2.1 Barbusse et la Bible

2.1.1 La Réappropriation d'épisodes bibliques

Pour un écrivain tel que Barbusse, issu d'une génération encore fortement imprégnée par l'influence persistante du christianisme, et initié dès son enfance aux Écritures, pour lesquelles il éprouve une réelle admiration, l'imaginaire biblique constitue une source littéraire déterminante. Les mythes et récits qui composent l'Ancien et le Nouveau Testament, et qu'il connaît par cœur, représentent effectivement un intertexte privilégié au regard de Barbusse – comme à celui de tous ses contemporains. Le jeune poète de *Pleureuses* se révèle particulièrement sensible au caractère épuré du style biblique, dont il cherche sans cesse à atteindre l'extrême simplicité à travers sa propre écriture. À la lumière de ces éléments, il n'est donc pas étonnant de constater que les deux premiers romans publiés par Barbusse, *Les Suppliants* et *L'Enfer*, recèlent de nombreux indices qui appellent à lire ces récits, de manière partielle ou totale, comme des réécritures d'épisodes bibliques. L'écrivain s'y approprie littéralement certains récits issus des Écritures, les réinterprète parfois en les nourrissant de ses propres réflexions philosophiques et métaphysiques. Nous nous proposons ainsi d'analyser ces deux romans du point de vue des étroites relations qu'ils entretiennent avec l'intertexte biblique, et de montrer qu'il ne s'agit pas pour Barbusse d'entrer en contradiction avec les Écritures, mais bien plutôt d'en explorer les multiples significations et d'en approfondir, toujours, les enjeux métaphysiques.

Les Suppliants : un nouvel Évangile ?

Après la publication de *Pleureuses*, et la reconnaissance par le Paris littéraire de son talent de poète, Barbusse entreprend dès la fin des années 1890 la rédaction d'une œuvre en prose à valeur autobiographique. Désireux de retracer en rêve le chemin de sa propre jeunesse à travers celle de son personnage principal, Maximilien Desanzac, l'écrivain investit le genre du roman de l'enfance et de l'adolescence, promis à un immense succès depuis que Jules Vallès avec *L'Enfant* (1878) ou Jules Renard avec *Poil de Carotte* (1894) lui ont apporté ses lettres de noblesse. Délaissant toutefois l'écriture réaliste de ses prédécesseurs, l'écrivain esquisse avec *Les Suppliants* le portrait vague et flou, à l'image d'une toile de Carrière, d'un enfant fasciné par la découverte de sa subjectivité, en qui l'on reconnaît le caractère timide et introverti du jeune Barbusse. Le sujet même du roman, et le raffinement poétique de l'écriture

qu'y emploie l'auteur, le rend ainsi difficile à décrire. Il n'est pas question, comme c'est le cas chez Vallès par exemple, de suivre l'itinéraire d'un enfant dans les rapports qu'il entretient avec le monde, mais bien au contraire d'envisager la manière dont celui-ci appréhende sa propre psychologie. Les figures de l'ordre et de l'autorité y apparaissent bien, représentées par son père et par le collège, celles aussi de l'amitié et des premières amours, mais elles sont uniquement le prétexte à une exploration par Maximilien de ses turpitudes. Nous avons affaire ici à un roman d'apprentissage focalisé autour de la perception philosophique et métaphysique du monde par un protagoniste qu'il est possible d'assimiler, dans une certaine mesure, à son auteur. À cet égard il n'est pas exclu de considérer qu'avec *Les Suppliants*, Barbusse ouvre la voie, quoique dans une plus humble proportion, à une forme nouvelle de roman de jeunesse que Romain Rolland contribuera à approfondir avec les dix volumes de *Jean-Christophe* publiés entre 1904 et 1912.

Or les longues réflexions métaphysiques du personnage de Maximilien Desanzac, réflexions qui apportent son entière cohérence au roman de Barbusse, invitent comme nous allons le voir à aborder *Les Suppliants* d'un point de vue spirituel, puisqu'il semble bien que sa rédaction ait été guidée par la volonté de l'écrivain d'inscrire son texte dans un cadre biblique. Le paratexte relatif au roman offre d'ailleurs sur cette question précise des éléments particulièrement intéressants. Notons pour commencer que les premiers brouillons et fragments d'œuvre, dans lesquels Barbusse a conçu le projet des *Suppliants*, révèlent qu'à l'origine celui-ci avait prévu d'intituler son roman : « Le Prophète ». Ceci n'est pas anodin, car tandis que le titre choisi pour la publication a pour but de mettre l'accent sur tous les êtres gravitant autour du personnage principal, le titre originel avait quant à lui pour fonction d'individualiser le récit à travers la figure centrale de Maximilien. En imaginant intituler son texte « Le Prophète », Barbusse cherchait certainement à caractériser dès l'abord son personnage, l'assimilant à une figure biblique à laquelle il était évident que le lecteur allait se référer. Avec *Les Suppliants*, l'auteur évoque la même idée mais de manière symbolique : Maximilien n'est pas un prophète par essence, il le devient uniquement par l'intermédiaire de ceux qui, autour de lui, demeurent cloîtrés dans la supplication. Sans doute est-ce une manière pour Barbusse d'affirmer que le personnage central de son récit n'est pas un prophète au sens vétéro-testamentaire du terme, autrement dit qu'il ne s'agit pas d'une fonction innée qui lui est accordée par une quelconque divinité. Notre lecture et notre analyse du texte nous conduisent plutôt à assimiler Maximilien à une figure évangélique, celle de Jésus, qui jamais n'a prétendu être prophète ou Messie, mais qui fut considéré comme tel à l'initiative de ceux qui ont cru en son enseignement. Alors que le titre définitif du roman n'évoque que

symboliquement cette mise en parallèle, l'épigraphe qui apparaît sur sa première page invite quant à elle très explicitement à établir une correspondance directe entre *Les Suppliants* et les Évangiles : « Heureux celui que la vérité enseigne par elle-même, et non point sous l'obscurité des figures et par des sons qui passent, mais telle qu'elle est essentiellement[1] ». Ainsi qu'il le signale au-dessous par une référence plus ou moins précise, Barbusse emprunte cette phrase au chapitre III du premier livre de *L'Imitation de Jésus-Christ*, œuvre de piété anonyme rédigée en latin entre la fin du XIVe et le début du XVe siècle, et dont on attribue généralement la paternité à Thomas A. Kempis. Cet ouvrage a connu un formidable succès dès sa publication, et continue d'être lu et médité par une grande partie de la population encore au XIXe siècle[2]. Cette citation placée en épigraphe du roman tire son intérêt du fait qu'elle ne renvoie pas directement au texte évangélique, mais qu'elle appartient à une tradition pieuse censée permettre à ses lecteurs d'approcher au plus près la pureté morale du Galiléen. En plaçant son roman sous la tutelle de *L'Imitation de Jésus Christ*, Barbusse semble donc affirmer son désir d'entreprendre le récit d'un personnage qui, malgré sa ressemblance avec la figure évangélique, ne lui est pas explicitement assimilable – Maximilien est l'héritier du Galiléen, et non pas son *alter ego*.

Avant d'aborder les éléments qui nous permettent d'établir une filiation réelle entre Maximilien et la figure de Jésus, nous pouvons observer que d'autres personnages dans le roman assument également au sein du roman une fonction christique. C'est le cas notamment du père de Maximilien, dont nous ne connaissons pas le prénom. Alors que le garçon traverse une intense crise métaphysique, qu'il s'enferme littéralement au plus profond de son Moi, son père, seul à s'occuper de lui depuis que sa mère est morte, tombe gravement malade. Dans les derniers moments de l'agonie de M. Desanzac, Maximilien demeure présent à son chevet. À cet instant, les souffrances endurées par le mourant rappellent au narrateur la Passion du Christ, qu'on distingue en arrière-plan sous la forme d'un crucifix :

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, *op. cit.*, page de titre.

[2] Remarquons que le choix de la traduction utilisée par Barbusse semble curieux. Nous aurions pu croire que l'écrivain eut cité celle de Genoude (1822), ou davantage encore celle de Lamennais (1825), qui ont toutes deux connu une énorme popularité tout au long du XIXe siècle. Or il fait référence ici à une traduction anonyme intitulée *L'Imitation de Jésus Christ, ou Le Kempis approprié à toutes les communions chrétiennes*, dont l'édition la plus ancienne que nous ayons trouvée remonte aux années 1770, et qui continue d'être éditée jusqu'au milieu du XIXe siècle ; tout laisse à penser qu'il s'agit d'une traduction standard sans confession particulière, et donc diffusée à grand tirage. Ceci dit ces multiples éditions, malgré des changements d'éditeurs, sont toutes issues de Lausanne, ville proche de Genève où le père de Barbusse a poursuivi ses études de théologie. Nous pouvons donc supposer que la traduction utilisée ici par l'écrivain provient d'une édition de *L'Imitation de Jésus Christ* qu'il aurait trouvée dans la bibliothèque familiale, ou que son père aurait pu lui donner.

> Ses lèvres s'entr'ouvraient pour laisser échapper, non pas un cri qu'il n'avait plus la force de jeter, mais un silence effroyable de souffrance.
> Sa pauvre figure s'appauvrissait de moment en moment. Le crucifix d'ivoire de Mme Desanzac était fixé au mur. L'homme étendu, immobile, supplicié et muet était comme un grand Christ à côté d'un petit[1].

Ce parallèle évoqué entre la Passion de Jésus et l'agonie de M. Desanzac qui, à cet instant, assume au regard de Maximilien un rôle christique, met plus que jamais en lumière le caractère évangélique de la relation qui unit le fils au père depuis le début du roman. Dans les premières pages des *Suppliants* en effet, Maximilien prend conscience de l'amour que lui porte son père et le voit alors, pleinement, comme « son créateur » : « Et si, montant à sa chambre, accompagné par la petite lampe de cuivre qu'il tenait, Maximilien avait parlé, il aurait dit : Mon Père, qui êtes là[2]… » L'amour pieux de l'enfant pour son père prend ici une dimension religieuse, sacrée, puisque les mots restés secrets dans l'esprit de Maximilien, mais dévoilés par le narrateur, renvoient très explicitement à la prière que Jésus adresse à Dieu dans les Évangiles[3]. La référence est intéressante dans la mesure où l'originalité de la prière formulée par le Galiléen procède de sa valeur intime, destinée à représenter le rapport étroit que Jésus entretient avec son Père. En investissant le caractère intérieur de cette prière, Barbusse souligne d'une part la relation profonde qui unit l'enfant à M. Desanzac, et commence d'autre part à révéler de manière symbolique les similitudes qui rapprochent Maximilien de la figure de Jésus.

Comme nous l'avons évoqué, le récit des *Suppliants* demeure d'un bout à l'autre focalisé autour de la figure centrale de Maximilien Desanzac, et ne fait que très peu cas des personnages alentours. Dès lors qu'il commence à plonger dans l'abîme de son Moi, et qu'il développe à partir de là une réflexion métaphysique prenant appui sur sa seule subjectivité, l'enfant comprend qu'il lui est absolument nécessaire de s'en ouvrir à son entourage. Non parce qu'il éprouve le besoin viscéral de partager ses émotions ou ses idées avec autrui, mais parce qu'il lui paraît impératif d'enseigner aux personnes qu'il côtoie la vérité pure à laquelle sa quête égotiste l'a conduite. La réflexion qui conduit Maximilien à ne plus croire désormais qu'en l'infini de son cœur s'accompagne alors d'une prise de conscience déterminante : celle de sa vocation apostolique. Nous pouvons effectivement constater qu'à partir de cette prise de conscience, le narrateur du roman ne cesse de décrire Maximilien en terme religieux empruntés aux Évangiles. De façon tout à fait symptomatique, l'adolescent ne peut manquer, chaque fois qu'il se trouve confronté à quiconque dans son entourage, d'argumenter, de

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.228.
[2] *Ibid*., p.15.
[3] Voir Bible version Segond, Mt. 6:9.

chercher à le convaincre, en somme de prêcher cette subjectivité qu'il estime souveraine. Chacun de ses échanges avec Jacques son ami d'enfance, avec le père Ursleur, ou encore avec son père témoigne assez nettement des velléités apostoliques qui caractérisent le jeune Maximilien. Toutefois l'exemple le plus éloquent sur cette question concerne la conversation que le personnage principal échange avec Marguerite, une jeune institutrice parisienne dont il est tombé amoureux. Au cours d'une discussion sur l'amour et le bonheur, Maximilien est explicitement désigné par le narrateur comme un « apôtre » :

> Ainsi ramené encore une fois à la grande vision qu'il avait des choses, il y amenait une créature, il l'absolvait, et il s'absolvait d'elle, et il était près d'elle comme l'apôtre près de la femme coupable, mais plus sacré que l'apôtre, parce que lui aussi avait péché, que lui aussi était prosterné, et qu'il avait mis son propre cœur dans les cheveux épars de la pécheresse[1].

Barbusse entretient ici une certaine confusion, puisqu'en réalité il semble moins en référer à l'un des douze apôtres qu'à Jésus lui-même. Il suffit pour s'en convaincre de lire ces phrases selon leur intertexte évangélique, c'est-à-dire en rapport avec l'épisode de la femme pécheresse[2]. Or si Maximilien est présenté ici comme « plus sacré que l'apôtre », c'est parce qu'au contraire de Jésus il partage avec « la femme coupable » le fait d'avoir péché. La faillibilité du jeune homme se trouve ensuite accentuée par cette humilité qui le conduit à se prosterner à son tour devant Marguerite, et à placer non ses pieds, mais de manière plus symbolique encore, « son propre cœur dans les cheveux épars de la pécheresse ». Maximilien assume ainsi au sein du roman une fonction évangélique à part entière, incarnation dans le récit de cette volonté d'*Imitation de Jésus Christ* annoncée dans l'épigraphe, et destinée déjà à accomplir, voire à dépasser à travers sa réflexion métaphysique la figure même du Galiléen.

Cette idée, qui n'est encore qu'hypothèse, trouve sa pleine justification dans l'un des derniers chapitres des *Suppliants*, qui relate la visite faite par Maximilien, au cours d'une nuit de solitude, à deux parents pleurant le deuil de leur enfant. Après avoir écouté leur tristesse mouiller leur cœur comme des larmes, le personnage principal prend enfin la parole et déclare face à ce père et cette mère endeuillés qu'il « n'y a pas de Dieu[3]. » Cette affirmation ouvre alors la voie à une longue et très profonde discussion entre les trois protagonistes. Maximilien y explique aux deux parents qu'il n'y a pas de consolation dans le ciel et, convaincu de l'absolue souveraineté de son cœur, c'est-à-dire de son Moi, il leur explique que seuls les hommes sont divins dans la mesure où chacun porte à l'intérieur de lui-même l'infini de sa

[1] *Ibid*., p.257.
[2] Voir Bible version Segond, Mt. 26:6-13, Mc. 14:3-11, Lc. 7:36-50, Jn. 12:1-8.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.266.

subjectivité. Orphelins de leur enfant, le père et la mère écoutent Maximilien et peu à peu comprennent l'enseignement qu'il est venu leur dispenser, et qui relève à maints égards d'un discours évangélique. Ainsi s'apercevant que ses deux interlocuteurs sont sensibles à ses paroles, le personnage principal leur annonce : « Oui… c'est plutôt une bonne nouvelle que je vous ai apportée[1]. » La manière dont Maximilien désigne l'essence de son propos est particulièrement intéressante, précisément parce qu'elle renvoie aux racines étymologiques du terme « évangile » qui dans le Nouveau Testament signifie : bonne nouvelle. Il est alors aisé de percevoir qu'à travers le choix des mots et expressions qu'il décide d'employer, l'adolescent cherche à inscrire sa parole dans une trajectoire christique. Les références plus ou moins explicites aux Évangiles qui, littéralement, structurent le discours du personnage principal alimentent donc la proximité philosophique et métaphysique qu'il entretient avec la figure de Jésus, et invitent le lecteur à relire ces paroles consacrées par la Bible dans un sens moins conventionnel. Maximilien adopte même pour s'adresser aux parents en deuil le style poétique des Béatitudes, caractéristique du Sermon sur la montagne[2] : « Heureux ceux qui pleurent ; car ceux-là voient l'infini humain en esprit et en vérité. Grands ceux qui souffrent, car ils assistent à eux-mêmes, car ils touchent à la vérité, et la vérité c'est la même chose que la gloire[3]. » Assumant désormais sans équivoque une fonction évangélique auprès du père et de la mère affligés, Maximilien réinterprète, par un habile de retournement de sens, la substance morale et métaphysique des Béatitudes telles qu'elles sont formulées par Jésus dans les Écritures. Car celles-ci, dans l'Évangile selon Matthieu par exemple, invitent à annihiler toute action humaine dans la mesure où le salut de chacun dépend exclusivement de la bienveillance divine. Or chez Barbusse, les Béatitudes prononcées par Maximilien ont vocation, comme nous pouvons le voir, à supprimer l'intervention de Dieu dans le salut des hommes, de même qu'à supprimer la notion d'attente eschatologique, afin de proclamer que seul l'infini subjectif est d'essence divine, et qu'il est seul capable de conduire l'homme vers sa propre vérité. C'est également en ce sens qu'il convient d'envisager la manière dont Maximilien paraphrase l'un des versets du Sermon du Temple :

> Celui qui grandit dans l'espace périra par l'espace. Ceux qui s'élèvent seront abaissés ; croyez à cette parole-là, croyez surtout à celle-ci, qui en est la sœur, comme la clarté est sœur de la nuit : ceux qui s'abaissent seront élevés.

[1] *Ibid*., p.277.
[2] Voir Bible version Segond, Mt. 5:1-12.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.277.

> Mais c'est cela sans intervention surnaturelle, c'est cela tout simplement, tout seul[1]…

Le personnage principal reprend cette fois-ci mot pour mot les paroles prononcées par Jésus lors du Sermon du Temple, mais il réinterprète profondément leur signification en les inscrivant dans une dimension individualiste. Les notions d'élévation et d'abaissement ne renvoient plus ici à une quelconque valeur morale ou pécuniaire ; elles désignent bien plutôt le rapport que l'homme entretient avec son cœur. Et c'est seulement en s'abaissant, c'est-à-dire en plongeant dans l'abîme infini de sa subjectivité, que l'homme sera en mesure de s'élever au-delà de sa simple condition, qu'il sera capable d'atteindre la vérité pour acquérir enfin un statut divin. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Maximilien souligne son refus de toute « intervention surnaturelle », substituant à l'existence de Dieu le potentiel divin de l'homme conscient de la souveraineté de sa subjectivité. Au regard de ces éléments, les dernières paroles prononcées par la mère en deuil jouent elles aussi un rôle déterminant dans le processus qui conduit à l'assimilation progressive de Maximilien à la figure de Jésus. Après l'avoir désigné « comme le sauveur de tout ce qui est là[2] », la femme insiste encore davantage pour savoir qui est réellement ce jeune homme dont elle vient de recevoir « une manne délicieuse », et dévoile à travers une simple question toute la portée eschatologique de ses attentes : « Alors… *c'est vous*[3] *?* » Nous pouvons douter de la valeur interrogative de cette phrase tant la femme semble convaincue, en la formulant, du caractère messianique que revêt à ses yeux l'adolescent. L'intime douleur de ce couple, n'ayant su trouver de consolation dans sa foi en Dieu, semble ainsi l'avoir porté à croire aux paroles de Maximilien. Lui-même d'ailleurs prend finalement conscience, à l'instant où il les quitte, qu'il « leur a enseigné le royaume de vérité, et les y a fait pénétrer, ne fût-ce qu'un moment[4] ». De toute évidence, le personnage principal a répondu à l'attente, par les parents en deuil, d'un Messie capable de dissiper leur affliction dans la croyance en un Dieu nouveau, un Dieu qui se trouve au plus profond d'eux-mêmes – puisqu'il s'agit de leur propre cœur.

Cette assimilation de Maximilien à la figure de Jésus, celle d'un Messie appelé à combler l'attente eschatologique des suppliants qui l'entourent, trouve son aboutissement dans la crucifixion symbolique du personnage sur laquelle s'achève le roman. Maximilien Desanzac y suggère que le temps et l'espace, dans la mesure où ils tendent à relativiser sa

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.278. Nous pouvons effectivement voir ici une référence appuyée à l'Évangile selon Matthieu : « Quiconque s'élèvera sera abaissé, et quiconque s'abaissera sera élevé. » (Bible version Segond, Mt. 23:12).
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid.*, p.279.
[4] *Loc. cit.*

subjectivité, représentent par leur trajectoire perpendiculaire une croix, celle de sa crucifixion :

> Torturé par le temps et l'espace, qui, contrairement à ce qu'on m'a crié toute ma vie, n'empêchent pas ma solitude, mais qui sont comme les éléments mêmes de ma pensée et de mon cœur ; le temps et l'espace que je porte en moi, que je porte sur moi indéracinables, qui se croient sur moi – croix réelle et infinie ! – Je souffre d'une blessure qui n'est pas une blessure à ma chair, qui n'est pas une blessure à mon cœur, qui est mon cœur tout entier, cette plaie d'où ruisselle tout mon sang[1].

Par le réseau de références qui unit dans ce seul mouvement la crucifixion symbolique de Maximilien et la passion du Christ, Barbusse affirme avec force sa volonté d'assimiler le personnage principal de son roman à la figure de Jésus. Sur ce point, remarquons qu'Edward O'Brien relève dans les manuscrits des *Suppliants* une note intéressante de l'écrivain, qui illustre combien la rédaction de son œuvre fut en permanence régie par le désir de d'esquisser le portrait d'un Christ plus que jamais humain : « Lui – le Christ. […] C'est un Christ qui n'a pas d'auréole, de cœur doré, des plaies qui se ressemblent [*sic*] à des clous[2]. » Ceci nous conduit ainsi à penser que Barbusse a toujours eu l'ambition de puiser dans la matière évangélique la matière de son roman afin de mettre en scène la figure d'un Jésus moderne. Et lorsqu'il expliquera en 1927, dans *Les Judas de Jésus*, les raisons qui l'ont conduit à dessiner le Galiléen sous les traits d'un révolutionnaire, l'écrivain n'hésitera pas à évoquer *Les Suppliants*, expliquant qu'il y avait déjà renouvelé la représentation évangélique de Jésus selon une lecture dépourvue de tout parti pris politique :

> […] certains traits essentiels de cette même image de Jésus étaient déjà indiqués dans mon premier roman *Les Suppliants*, longue méditation sur l'idée de Dieu, écrite il y a quelque vingt ans, à une période de ma vie où je ne songeais guère à prendre une part militante dans les luttes sociales[3].

Bien qu'elle ne contienne absolument rien de social ni de politique, comme il l'explique ici, la figure de Jésus ébauchée dans *Les Suppliants* à travers le personnage de Maximilien se veut plus intime, plus personnelle que l'image qu'en donnent les évangélistes dans le Nouveau Testament. En s'appuyant sur tous les éléments que nous venons de développer, nous observons que Barbusse dresse en fin de compte dans son premier roman le portrait d'un Jésus égotiste prônant une *religion du cœur*, au sein de laquelle le Moi de l'homme, représenté par son cœur, se substitue littéralement à la toute-puissance de Dieu :

---

[1] *Ibid*., p.301.
[2] Cité par Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.68.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, Paris, Flammarion, 1927, p.119-120.

> Et il [Maximilien] songea que cette simplification, que Jésus était venu apporter comme un trésor, il fallait la faire à présent à la doctrine de Jésus.
> Car ce n'est pas assez de dire : adorez non la religion, mais Dieu, source de la religion. Il reste à dire : adorez non pas Dieu, mais le cœur humain, source de Dieu.
> Et Maximilien se sentait parler au Christ, comme le Christ parlait aux autres. Il lui disait dans l'ombre millénaire et éternelle qui les réunissait : « C'est plus simple, plus simple encore… C'est la simplicité même. Il n'y a pas d'étranger… Il n'y a que le cœur humain ; tout vient du cœur humain, et ceux qui voient ce suprême commencement sont, où qu'ils soient et quels qu'ils soient, dans la cité de lumière, et règnent en même temps que la vérité[1]. »

En ce sens, l'enseignement de Maximilien a pour vocation première non de s'inscrire dans la continuité de celui de Jésus, mais de le continuer et d'en approfondir radicalement la signification. C'est la raison pour laquelle nous avions postulé au début de ce chapitre que le personnage principal des *Suppliants* ne doit pas être considéré comme un *alter ego* du Christ, mais bien plutôt comme son héritier, appelé à mener, par le biais de sa réflexion égotiste, les paroles de Jésus jusqu'à leurs dernières conséquences. Ces différentes idées nous conduisent donc à penser que Barbusse a pu concevoir son premier roman comme une réécriture des Évangiles, mais une réécriture qui tend à en approfondir fondamentalement la portée dans la mesure où le récit de la jeunesse de Maximilien Desanzac constitue en définitive un évangile sans Dieu.

« Le Paradis retrouvé » d'Adam et Ève : un mystère au fond de *L'Enfer*

Barbusse publie son second roman, *L'Enfer*, au début de l'année 1908. Après le mince succès rencontré par *Les Suppliants*, l'écrivain entend cette fois-ci composer une œuvre plus réaliste (ne rechignant pas à puiser parfois dans le registre épique) sans pour autant abandonner les interrogations métaphysiques qui l'obsèdent. Par son caractère multiforme, *L'Enfer*, davantage sans doute que ses autres œuvres, illustre la volonté de Barbusse de dévoiler au sein d'un seul roman toutes les facettes philosophiques, métaphysiques et littéraires qui distinguent sa pensée et son écriture. C'est notamment la raison pour laquelle nous pouvons déceler dans ce roman un certain nombre d'adaptations par l'écrivain de fragments d'œuvres qu'il avait imaginées des années plus tôt, à la fin du XIXe siècle. Ainsi, la réflexion finale que le narrateur développe sur le thème de Prométhée, constitue en réalité l'adaptation d'un projet littéraire consacré à la figure du Titan, que Barbusse avait entrepris dans les années 1890, et qui devait justement s'intituler « Prométhée ». Au reste, parmi les nombreux exemples de ce type dont il est possible de retrouver les traces dans *L'Enfer*, un en

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.280-281.

particulier retient notre attention ; d'abord parce que l'écrivain voue un très long chapitre à cette réadaptation d'un projet ancien, mais également parce qu'il s'agit d'une réinterprétation peu conventionnelle du mythe d'Adam et Ève, à travers laquelle Barbusse investit deux intertextes particulièrement dignes d'intérêt : le récit génésiaque de la création du monde[1], et l'une des premières pièces de théâtre du Moyen Âge intitulée *Le Jeu d'Adam*. Ceci dit, la référence à ce mystère médiéval issu d'un texte anonyme écrit au cours du XIIe siècle[2], parfois intitulé *Mystère d'Adam*, semble n'être qu'une coïncidence. Il est peu probable que Barbusse ait eu connaissance d'un tel texte, et, d'autre part, la manière dont l'écrivain traite ce même sujet demeure relativement éloignée de son possible intertexte. Malgré cela, nous avons cependant estimé judicieux de citer *Le Jeu d'Adam* médiéval comme une source potentielle qui aurait influencé Barbusse pour la rédaction de son propre *Mystère d'Adam*. Toujours est-il que ce thème du couple originel et de la faute à laquelle il est associé tient une place primordiale dans l'œuvre littéraire de Barbusse, dans la mesure où celui-ci y fait référence dans la plupart de ses œuvres. Cela tient certainement au fait que pendant l'année 1897, l'écrivain entreprend la rédaction d'une pièce en vers, écrite dans la tradition du mystère médiéval, ayant pour titre *Le Mystère d'Adam*[3]. Notons qu'au sein des mêmes feuillets manuscrits, se trouve également un second projet daté de la même époque, et dont Barbusse a intitulé les brouillons : « Les Croyants »[4].

La réécriture du mythe d'Adam et Ève se trouve mise en scène dans *L'Enfer* à travers une discussion entre deux personnages, celui d'un poète hanté par son chef d'œuvre et celui de son amante, Aimée, à laquelle il narre et commente son récit en vers. Cette histoire racontée par le poète dans *L'Enfer*, et que le narrateur anonyme écoute à travers la cloison qui le sépare de ses voisins, s'ouvre sur la déploration par le couple originel de son double malheur : malheur d'enfanter et malheur de travailler, tous deux conséquences du châtiment divin[5]. Nous pouvons d'ores et déjà constater à travers ce premier thème évoqué par le personnage du poète que Barbusse choisit de réinvestir ici la problématique fondamentale autour de laquelle s'articulait le projet des *Croyants*. Si l'on prête attention aux manuscrits, l'on s'aperçoit que cette pièce en vers devait mettre en scène deux personnages anonymes, l'homme et la femme, assimilables à Adam et Ève. Or nous pouvons également remarquer

[1] Bible version Segond, Gn. 1-4.
[2] Voir Véronique DOMINGUEZ, « Introduction », *Le Jeu d'Adam*, Paris Champion, 2012, p.15-154.
[3] Henri BARBUSSE, « *Le Mystère d'Adam* ou "Adam et Ève", pièce en vers, projet », BnF Paris, Département des manuscrits, NAF 16499, « Fragments d'œuvres », f°1-24.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Croyants*, BnF Paris, Département des manuscrits, NAF 16499, « Fragments d'œuvres », f°38-58.
[5] Voir Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.129-131.

que Barbusse entendait découper son poème biblique en deux parties : la première intitulée « Le Malheur familial », consacrée à la « douleur d'enfanter », et la deuxième portant pour titre « Le Malheur social » centrée autour de la question du travail et des vaines richesses qu'il est susceptible d'apporter. Il semble donc y avoir correspondance ici entre cet épisode raconté par le poète dans *L'Enfer* et les brouillons des *Croyants* ; ce qui nous conduit à penser qu'indéniablement les deux projets inachevés, celui du *Mystère d'Adam* et celui des *Croyants*, devaient être profondément liés dans l'esprit de Barbusse, contrairement à ce que les critiques ont pu avancer précédemment. Cette mise en parallèle est d'ailleurs explicitement formulée par le personnage du poète lorsqu'il résume les grandes lignes du texte auquel il travaille :

> Ils sont là, dit-il. L'homme et la femme. Ce sont des croyants. Ils sont à la fin de leur vie, et ils sont heureux de mourir pour des raisons qui font qu'on est triste de vivre. C'est une espèce d'Adam et une espèce d'Ève qui pensent au paradis où ils vont retourner[1].

Ce bonheur de mourir qui caractérise ce couple contribue d'ailleurs à valider notre hypothèse puisque les derniers feuillets du projet des *Croyants* contient de nombreuses esquisses d'une « Prière pour mourir » composée par Barbusse[2].

À partir de ce bref résumé le poète décrit à son amante, en ponctuant son récit de nombreuses citations, le développement circonstancié de l'œuvre qu'il a conçue. Arrivés au terme de leur vie, Adam et Ève se voient offrir l'opportunité de retourner au Paradis. Mais plutôt que de combler leurs attentes, cette proposition les conduit à une douloureuse prise de conscience métaphysique, car dès cet instant Adam s'aperçoit que le bonheur divin et le bonheur humain se heurtent violemment. Le couple originel comprend effectivement que le bonheur divin, celui qu'il éprouvait alors qu'il demeurait dans le jardin d'Eden, est par nature extérieur à l'homme. Ève refuse alors les conditions de cette proposition dans la mesure où elle désire plus que tout être elle-même le dieu de sa propre existence. Leur séjour sur terre a permis à Adam et Ève de prendre conscience qu'il ne peut être de bonheur sans que celui-ci contienne une part non négligeable de souffrances, représentée par la douleur de l'enfantement et du travail. Aussi comprennent-ils que le vrai Paradis ne se situe pas auprès de Dieu, dans les délices de l'Eden, mais bien plutôt sur terre, où il constitue la récompense d'un malheur familial ou social. La réflexion développée ici par Barbusse, à travers la voix du poète, s'appuie sur l'idée que la quête d'un bonheur absolu jointe à l'angoisse viscérale de la mort amène les hommes à vouloir jouir d'un bonheur parfait. Or du point de vue d'Adam et

[1] *Ibid*., p.128.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Croyants, ms. cit*., f°54-57.

Ève, le retour au Paradis consisterait à sacrifier leur individualité d'homme, et peut-être plus encore à sacrifier leur souveraine subjectivité dans le sein d'un Dieu qu'ils rejettent du plus profond de leur cœur[1]. Cette prise de conscience conduit alors le couple à refuser catégoriquement de retourner auprès de Dieu, car tous deux sont convaincus désormais, ainsi que l'exprime le personnage du poète, que « Le paradis, c'est la vie[2] ». Persuadés à présent que « Dieu ne peut rien faire pour les hommes[3] », Adam et Ève sont donc désormais en mesure de s'avouer pleinement leur amour, et d'accepter, enfin, l'idée de la mort. À l'appui de ces éléments, nous pouvons remarquer que chaque étape du récit en vers auquel travaille le personnage du poète dans *L'Enfer*, ce poème qu'il résume avec ferveur à son amante, correspondent exactement au projet du *Mystère d'Adam* imaginé par Barbusse en février 1897. En effet, l'argument général de cette pièce conçue par Barbusse dans sa jeunesse se trouve explicité avec clarté, dans les brouillons, par le personnage d'une pythonisse qui devait y jouer le rôle du chœur – à l'exemple du théâtre gréco-latin :

> Adam et Ève, un soir, ont été pardonnés : ils rentrent au paradis terrestre dont ils ont jadis été chassés. Ils se rappellent encore la vie, naturellement, mais déjà sentent les atteintes du grand repos. Ce grand repos-bonheur se présente d'ailleurs à eux sous des couleurs terrestres : tranquillité, jour éternel, prières instantanément exaucées, débarras de la triste existence, etc.[4]

Mais rapidement, le couple originel, de retour au paradis, ressent autour de lui le vide et finit par regretter amèrement leur vie terrestre. Alors, de même que l'Adam de *L'Enfer*, celui du *Mystère d'Adam* « […] comprend que le bonheur était autrefois, quoique incomplet, dans la vie, et dans une très longue tirade, il passe en revue ses souffrances passées et reconnaît qu'elles étaient mélangées de bonheur et de gloire[5]. » Cette prise de conscience, identique à celle qui dans *L'Enfer* conduit Adam et Ève à refuser de retourner au paradis, est d'autant plus intéressante qu'elle prend place dans *Le Mystère d'Adam* au sein d'une partie au titre problématique. Nous observons à la lecture des manuscrits qu'à l'origine, Barbusse avait pour idée de l'intituler : « Le paradis retrouvé », et devait par conséquent traiter de la réappropriation par le couple du jardin d'Eden. Or ce premier choix a été biffé par l'auteur, puis remplacé par : « Le Paradis reperdu (?) »[6]. En ce sens, la réinterprétation par Barbusse des derniers jours de l'existence d'Adam et Ève prend une tout autre signification, et répond

[1] Afin de ne pas encombrer notre développement de trop nombreuses citations, nous avons préféré résumer ici l'essentiel du discours tenu par le poète à son amante. Voir Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, *op*. *cit*., p.128-140.
[2] *Ibid*., p.138.
[3] *Ibid*., p.138-139.
[4] Henri BARBUSSE, *Le Mystère d'Adam*, *ms*. *cit*., f°1.
[5] *Ibid*., f°2.
[6] Voir *Ibid*., f°4.

ainsi davantage à la volonté de l'écrivain de réécrire le mythe génésiaque dans une perspective individualiste. Car c'est bien de cela qu'il s'agit avant tout. N'oublions pas effectivement que l'ambition première de l'écrivain à travers cette réécriture consiste à réinterpréter totalement l'histoire du couple originel afin de l'inscrire dans un discours athée centré autour de la question de la subjectivité de l'homme. C'est d'ailleurs ainsi que Barbusse, dès la première page de ses brouillons, formule le projet littéraire du *Mystère d'Adam* et les principaux enjeux qui lui sont attachés :

> C'est cela que j'ai voulu montrer dans le *Mystère d'Adam* : j'ai voulu montrer que le malheur était un indispensable élément du bonheur illusoire et évanouissant seul accordé à l'humanité et que – notez bien cela – quand bien même Dieu existerait, l'extase qu'il nous donnerait ne pourrait être qu'aux dépens [*sic*] de nos souvenirs : c'est-à-dire de notre personnalité, de notre moi – et cela est égal à l'anéantissement[1].

Nous comprenons alors avec netteté que cette première tentative de réécriture du récit génésiaque d'Adam et Ève constitue une occasion pour Barbusse d'asseoir son individualisme sur des fondements mythiques, bibliques. C'est notamment pour cette raison essentielle que, dans ces fragments initiaux du *Mystère d'Adam*, les deux membres du couple originel se révèlent être en fin de compte les symboles archétypiques de l'humanité tout entière, livrée à sa seule subjectivité. Voilà justement l'une des raisons pour lesquelles la manière dont Barbusse intègre cette réécriture dans *L'Enfer* nous paraît non seulement particulièrement justifiée, mais qui plus est magistralement orchestrée. Car si le poète en vient à parler de sa pièce en vers à Aimée, c'est parce qu'il perçoit soudain sa propre réinterprétation du mythe d'Adam et Ève comme l'écho immense des interrogations existentielles qui les préoccupent, lui et son amante. Manifestement, l'adaptation du *Mystère d'Adam* au sein de *L'Enfer* a constitué au regard de Barbusse un moyen privilégié d'approfondir et d'élargir le problème métaphysique auquel se trouvaient confrontés le personnage du poète et celui d'Aimée. En somme, les thématiques que l'écrivain entendait aborder à la fin du XIXe siècle dans *Le Mystère d'Adam*, ces thématiques qu'il actualise et exprime de façon beaucoup plus réaliste dans *L'Enfer* y acquièrent une dimension plus tragique encore. C'est pourquoi il nous apparaît faux désormais de considérer *Le Mystère d'Adam* comme un fragment d'œuvre inachevé, dans la mesure où son adaptation au sein de *L'Enfer* en représente non pas la réécriture, mais bel et bien l'achèvement. En définitive, nous pouvons supposer que la perspective mythologique dans laquelle Barbusse entendait inscrire sa version originelle du *Mystère d'Adam* correspondait assez mal à son écriture : sans doute manquait-il à cette œuvre la portée

[1] *Ibid*., f°1.

humaine du drame intime, qui vaudra à *L'Enfer* d'être salué comme le chef-d'œuvre de Barbusse avant-guerre.

2.1.2 Obsession de la faute : l'hérédité biblique en question

Au-delà des éléments que nous venons de développer à propos de la réécriture du récit d'Adam et Ève par Barbusse, il est une thématique de premier ordre chez l'écrivain qui tire son origine de la Genèse : il s'agit du motif de la faute, symbolisée dans le mythe biblique du premier homme et de la première femme par le péché originel. À maints égards, le thème de la faute structure toute l'œuvre d'avant-guerre de Barbusse et détermine très largement, comme nous allons le voir, la manière dont il envisage la notion de responsabilité. Cette obsession de l'écrivain pour la faute s'appuie presque uniquement chez lui sur une réflexion religieuse, et dénote une fois encore la volonté de Barbusse d'ébranler le christianisme sur ses fondements. Signalons brièvement qu'une telle préoccupation pourrait représenter la résurgence dans son œuvre de ses origines réformées. Car rappelons que l'un des principes clés qui caractérisent le protestantisme repose sur la relation qu'il entretient avec le péché originel. Du point de vue des réformés effectivement, tous les hommes ne sont pas responsables du péché commis par leur père commun, Adam. C'est la raison pour laquelle les protestants estiment que la foi permet à l'homme de recevoir la grâce divine afin d'être absous du péché originel. Sans pour autant surestimer l'influence qu'a pu avoir son éducation protestante sur Barbusse, cette idée offre malgré tout l'occasion de mieux nous expliquer les raisons qui l'ont conduit à éprouver une telle obsession pour le thème de la faute.

La « loi sauvage » du péché originel

Au commencement de la faute est le péché originel, dont chaque homme porte en lui le poids depuis qu'Adam et Ève ont croqué le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Or cette notion d'hérédité de la faute constitue l'un des principes théologiques contre lequel Barbusse éprouve sans doute le plus d'aversion, notamment parce qu'il condamne irrévocablement l'homme pour un péché dont il ne devrait pas être tenu pour responsable. Du point de vue de l'écrivain, il s'agit ni plus ni moins d'une injustice qu'il entend dénoncer avec ardeur dans *L'Enfer*. Et plutôt que de tenir là-dessus un discours doctrinaire rigoureux, Barbusse choisit de mettre en scène, de dramatiser les éléments de sa réflexion sur le dogme du péché originel. C'est ainsi qu'à travers la brèche située dans le mur de sa chambre, le

narrateur du roman va assister aux dernières heures d'un homme, et ne rien perdre du dialogue qui l'opposera au prêtre venu lui donner l'absolution.

Dès son arrivée dans la chambre du moribond le prêtre se montre autoritaire, et la façon dont il s'exprime témoigne sans équivoque d'un caractère intransigeant et colérique. Lorsque, par exemple, le mourant lui déclare qu'il est orthodoxe, le prêtre rétorque avec hargne que c'est « une hérésie qu'il faut tout d'abord abjurer. Il n'y a de vrai que la religion catholique romaine[1]. » En employant un style destiné à souligner de manière évidente la dureté de ton du prêtre, Barbusse annonce déjà implicitement dans ses premières paroles quelle sera l'issue de cette querelle théologique. Afin de remplir l'office pour lequel il a été envoyé, l'homme « à la robe sombre » questionne alors le mourant sur les péchés qu'il a pu commettre au cours de sa vie ; ce qui offre à Barbusse l'occasion de noircir le portrait de ce personnage en soulignant à gros traits sa curiosité malsaine voire libidineuse. Le moribond quant à lui est présenté par l'auteur comme un homme révolté qui, feignant l'ignorance, oblige le prêtre à se justifier quant à cette question du péché. La discussion devient querelle à partir de l'instant où, l'ecclésiastique affirmant que tous les hommes sont touchés par « l'esprit du mal », le mourant lui répond : « Alors c'est Dieu qui le leur a donné, puisque c'est Dieu qui les a faits[2]. » On s'aperçoit alors que ce n'est pas tant la honte ou la gêne d'avoir à confesser ses propres péchés qui incite le moribond à s'interroger sur ce sujet, mais bien plutôt la nécessité de comprendre les mécanismes de la faute, afin de pouvoir envisager la part de responsabilité qui revient à Dieu dans les mauvaises actions des hommes. Voilà précisément ce qui conduit le malade à s'insurger contre Dieu, responsable selon lui d'avoir poussé les hommes à la faute en instillant le vice dans leur esprit. Agacé de se voir ainsi obligé de « discuter l'indiscutable », le prêtre tente de disculper Dieu en proclamant que les seuls et uniques coupables sont en réalité Lucifer et Adam, symboles des premiers pécheurs :

> […] Tout ce qu'on peut dire, c'est que les choses iraient autrement si Lucifer n'avait pas été maudit et si le premier homme n'avait pas péché.
>
> – Il n'est pas juste, dit le malade, ranimé par cette lutte, et qui sans doute allait lourdement retomber – que nous portions la peine de Lucifer et d'Adam.
>
> « Mais surtout, il est monstrueux que ceux-là aient été maudits et punis. S'ils ont succombé, c'est que Dieu, qui les a tirés de rien, de *rien*, comprenez-vous ? c'est-à-dire qu'il leur a donné *tout* ce qui était en eux, leur a donné plus de vice que de vertu. Il les a punis d'être tombés là où il les a jetés[3] !

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.198.
[2] *Ibid*., p.201.
[3] *Ibid*., p.202-203.

Tout d'abord, il est intéressant de constater qu'ici Barbusse prête davantage la parole à l'homme au seuil de la mort, poursuivi par ses angoisses, qu'au partisan de l'orthodoxie chrétienne. Car malgré son refus de considérer que les hommes sont individuellement responsables du péché originel, la théologie orthodoxe maintient, à l'instar de L'Église romaine, que l'hérédité consubstantielle qui unit chacun d'eux depuis Adam les contraint à partager le poids de la faute originelle commise par leur père à tous. Ceci nous incite donc à penser que Barbusse ne cherche pas à mettre en scène l'antagonisme qui oppose l'orthodoxie au catholicisme quant à cette question. Il s'agit davantage pour lui de confronter la figure du prêtre, représentant de l'autorité théologique, au personnage d'un malade qui au seuil de la mort repousse dans un même mouvement Dieu et les dogmes chrétiens, ainsi que l'exprime ce cri de colère : « Ah ! dit-il, plus que le péché originel, plus que la prédestination, la souffrance des bons sur la terre est une abomination. Rien ne l'excuse[1]. » À plusieurs reprises dans ce chapitre le malade est désigné comme un révolté[2], ce qui d'une part accentue son incompréhension face à la religion et à son émissaire, et tend à l'assimiler d'autre part avec les grandes figures bibliques qu'il réhabilite au sein de son discours : à savoir, Adam et Lucifer. Le mourant devient dès lors semblable à ces éternels insoumis, créatures de Dieu mais reniées par Lui, à tel point que sa condamnation ne concerne plus seulement le péché originel, mais se présente comme une remise en question générale de l'Église, à laquelle l'ecclésiastique ne sait plus répondre que par une relative violence :

> – Ah ! gronda le prêtre entre ses dents.
>
> Il lui pétrissait les mains, on sentait qu'il l'aurait pris dans ses bras pour l'embrasser, pour l'étouffer, qu'il l'aurait assassiné si son râle eût dû être un aveu – tellement il était bondé du désir de le persuader, de lui arracher la parole qu'il était venu chercher sur sa lèvre.
>
> Il rejeta les mains flétries, arpenta la chambre comme un fauve, revint se planter devant le lit.
>
> – Songe que tu vas mourir, pourrir, bégaya-t-il au misérable… Tu seras bientôt dans la terre. Dis : « Notre Père », ces deux mots seulement, rien de plus.
>
> Il était posé sur lui comme un démon, guettant une âme, comme toute l'Eglise sur toute l'humanité mourante.
>
> – Dis-le… Dis-le… Dis-le…
>
> L'autre essaya de se dégager, et râla furieusement, tout bas, avec tout le reste de sa voix : Non.
>
> – Canaille ! lui cria le prêtre[3].

[1] *Ibid*., p.203.
[2] Voir *Ibid*., p.201, p.203.
[3] *Ibid*., p.208.

La mort imminente du malade implique une certaine urgence, qui contraint le prêtre à se montrer agressif et brutal. Démuni face à la résistance étouffée mais bien persistante du mourant, l'ecclésiastique n'hésite donc pas à mettre la vulgarité, voire l'insulte à profit afin de remplir son office. L'assimilation du prêtre, représentatif de l'Église, à un « démon » achève d'élargir les perspectives de la révolte du malade : ce n'est plus désormais la notion de péché originel ou d'absolution qui est dénoncée, mais bien plutôt l'attitude des autorités ecclésiastiques, désireuses d'imposer aux hommes le joug de la culpabilité. Au reste, le choix narratif de Barbusse ici est particulièrement digne d'intérêt dans la mesure où il contribue à généraliser, ainsi qu'à actualiser la révolte métaphysique du mourant. En effet, alors que celui-ci est incapable de formuler la moindre phrase, hormis cet ultime « Non », le narrateur semble d'identifier à lui et reprendre à son compte son rejet absolu de l'Église. C'est du moins ce que laissent supposer les commentaires relativement subjectifs du narrateur, à travers lesquels lui-même s'emploie à dénoncer la brutalité du prêtre, et plus généralement du christianisme. À l'appui de cette idée, nous pouvons observer que cette scène se termine sur la réflexion intérieure du narrateur face aux événements auxquels il vient d'assister et qui, sans stigmatiser le personnage du prêtre, n'en condamne pas moins l'Église dans son ensemble :

> Quand l'homme noir fut parti dans la nuit, et que son interlocuteur peu à peu se réveilla de lui, s'en délivra, je pensai que ce prêtre, dans sa violence et sa grossièreté, avait horriblement raison. Mauvais prêtre ? Non, bon prêtre qui n'avait cessé de parler selon sa conscience et sa croyance, et qui cherchait à appliquer simplement sa religion, telle qu'elle est, sans concessions hypocrites. Ignorant, maladroit, fruste – oui, mais honnête et logique même dans l'affreux attentat. Pendant une demi-heure que je l'avais entendu, il avait essayé, par tous les moyens qu'emploie et que recommande la religion, de pratiquer son métier de recruteur de fidèles et de donneur d'absolution ; il avait dit tout ce qu'un prêtre ne peut pas ne pas dire. Tout le dogme se montrait, net et explicite, à travers la brutale vulgarité du serviteur, de l'esclave. À un certain moment, désemparé, il avait gémi avec une vraie souffrance : « Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ! » Si l'homme avait raison, le prêtre avait raison. C'était le prêtre, la bête de la religion[1].

À travers ce changement de voix, Barbusse parvient habilement à faire assumer au narrateur la révolte métaphysique du mourant. Car derrière l'instance narrative représentée par la figure du voyeur, nous pouvons percevoir la silhouette même de l'écrivain. Nous constatons par ailleurs que, contrairement à ce que nous aurions pu attendre, le narrateur ne prend pas le parti de dénoncer le prêtre dans son individualité ; et c'est en cela que la dénonciation assumée par l'instance narrative se fait plus féroce encore que celle du malade. Puisqu'en affirmant que l'ecclésiastique a parfaitement joué son rôle, c'est-à-dire qu'il a incarné avec justesse le

[1] *Ibid*., p.209.

discours mis au point par les autorités théologiques dépositaires du dogme, le narrateur – et dans une certaine mesure l'auteur – ouvre la voie à une condamnation plus globale : celle de l'Église chrétienne, et de l'institution ecclésiastique qui lui prête sa voix et son bras.

La notion de responsabilité chez Barbusse

Cette mise en demeure de la notion de péché originel, considérée sous l'angle théologique dans *L'Enfer*, comme nous venons de le voir, va peu à peu prendre une dimension plus morale dans les contes de Barbusse. Rappelons que dès le début des années 1910, l'écrivain consacre son œuvre littéraire à la rédaction de contes qui paraîtront dans le journal hebdomadaire *Le Matin*, où ils rencontreront un certain succès[1]. Quelques années plus tard, il décidera d'en réunir la majorité au sein d'un recueil intitulé *Nous autres…* qu'il publiera en 1914 à l'aube de la Première Guerre mondiale. À travers ces nouvelles, qui l'obligent à synthétiser son écriture, à employer un style plus franc et plus spontané, Barbusse va continuer d'interroger cette question de la faute ; d'abord d'un point de vue religieux comme c'est le cas dans *L'Enfer*, puis au fil du temps il va délaisser cet aspect pour ne plus en envisager que les conséquences morales. Ce glissement progressif lui ouvre alors de nouvelles perspectives, et l'incitent à investir dans de nombreuses nouvelles les notions de responsabilité et de justice.

À l'instar du personnage du mourant dans *L'Enfer*, ce n'est pas tant le rapport de l'homme à sa propre faute que Barbusse entend interroger, mais plutôt le caractère héréditaire de cette faute. Les Écritures enseignent effectivement que depuis qu'Adam et Ève ont croqué le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, l'humanité entière se trouve souillée par ce péché originel, puisqu'au regard de Dieu le fils porte irrévocablement la responsabilité de la faute commise par son père. Et c'est précisément contre ce dogme de l'hérédité du péché que s'insurge Barbusse, à tel point qu'il devient l'un des motifs déterminants autour duquel s'articule la narration des nouvelles qui composent le recueil *Nous autres*…. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle tout au long de cette œuvre, l'écrivain ne cesse de décrire l'enchaînement criminel qui, avant toute autre chose, unit le fils à son père de génération en génération. Dans une nouvelle intitulée « Le Fils », justement, Barbusse dépeint les turpitudes d'un personnage dévoré par un profond sentiment de culpabilité face au blasphème que constitue aux yeux de Dieu le suicide de son père :

[1] Notons que ces textes, bien que Barbusse les désigne explicitement comme tels, ne présentent pas les spécificités littéraires du conte. À cet égard il convient plutôt de les considérer comme des nouvelles.

> Il traînait une blessure intérieure, le remords démesuré d'un crime : celui qu'avait commis son père en désobéissant ouvertement à Dieu. Le révérend Abel Parish s'était, en effet, suicidé.
>
> En raison de ce suicide, Abel Parish se débattait en enfer. Cette idée n'était pas agréable à son descendant, gêné ainsi pour professer, à l'égard de celui qui lui avait donné le jour, le culte qu'il fallait.
>
> Mais ce n'était pas tout. Ceux qui croient, et pratiquent la vraie religion, savent que les générations sont liées les unes aux autres par leurs actes comme par des chaînes. La faute du père cause l'abomination du fils, les parents n'étant, aux yeux du Seigneur, que des êtres cramponnés l'un à l'autre, et qui s'entraînent dans l'abîme[1].

Le remords éprouvé par le fils provoque chez lui un malaise dans la mesure où il le place dans une situation qui le contraint à entretenir un rapport ambivalent à la fois avec son père et avec Dieu. Car Barbusse affirme ici de manière implicite que cette hérédité du péché oblige le fils à s'éloigner de « celui qui lui avait donné le jour » afin de se disculper auprès de l'Éternel. Notons par ailleurs que pour évoquer les causes de ce sentiment de culpabilité, l'écrivain résume en quelques mots la position de la « vraie religion » face à cette question de l'hérédité du péché. Or le narrateur fait preuve d'un relatif détachement dans la façon dont il exprime cette idée : le ton qu'il emploie se révèle être quasi récitatif, ce qui contribue à donner un aspect froid et rigoureux à ce dogme. Nous retrouvons un procédé de distanciation similaire au sein du conte « L'Homme de pierre ». Dans un contexte tout à fait différent, le narrateur y formule exactement la même idée :

> Les vrais croyants savent que la faute souille non seulement les pécheurs, mais les enfants des pécheurs et ceux qui les touchent. La punition promise par le Seigneur à qui enfreint la loi guette patiemment la moindre défaillance des hommes pour leur ravir le salut éternel ; et il faut prendre beaucoup de précaution contre cette logique effrayante de Dieu[2].

La mise en correspondance de ces deux extraits apparaît d'autant plus évidente que Barbusse ouvre chacun de ces développements sur une expression semblable, destinée à souligner l'ironie du narrateur vis-à-vis d'un discours auquel il n'adhère manifestement pas. Ainsi dans le premier passage il est question de la « vraie religion », que l'on peut rapprocher de la formule « vrais croyants » employée dans le second extrait. En mettant l'accent sur le qualificatif *vrai*, l'écrivain tire parti d'un certain cynisme afin de porter l'estocade à la religion chrétienne, et moque dans le même temps ses plus fidèles zélateurs pour leur capacité à revendiquer sans cesse leur foi. L'ironie se révèle donc à peine dissimulée et nous permet de comprendre combien Barbusse, à travers la voix de l'instance narrative, se montre disposé à

[1] Henri BARBUSSE, *Nous autres…*, p.56.
[2] *Ibid*., p.195.

fustiger ce dogme de l'hérédité du péché, sur lequel repose la relation qui unit Dieu aux hommes. Nous pouvons également remarquer que cette mise en accusation ironique de l'Église en sous-tend une seconde, relative au statut des personnages concernés. Car les pécheurs dont il est question dans ces nouvelles, dont l'un se suicide et l'autre se trouve paralysé par la maladie, s'avèrent être tous deux des ecclésiastiques membres de l'Église protestante : l'un étant désigné comme le « pasteur Peter Mosen[1] », et l'autre comme le « révérend Abel Parish[2] ». Et sans doute est-ce dans le but de souligner cette origine réformée qu'ils sont tous les deux décrits comme des « athlètes de la foi », témoignant d'une pratique austère et rigoureuse de la piété. Citons par exemple le cas du révérend Parish dont le narrateur nous dit :

> Ce n'était pas seulement son sentiment de la vie sacerdotale, son respect sévère pour les principes, sa passion inconsolable de la perfection qui lui donnaient cette attitude glacée, faisaient mourir sur son passage les rires des enfants, décourageaient la joie fragile qu'on a parfois à vivre[3]…

Or l'extrême sévérité qui caractérise ces deux personnages, et qui les conduit à faire preuve d'une telle exigence dans l'exercice de leur foi, résulte justement de leur volonté farouche d'échapper à cette logique de la faute. Voilà précisément l'idée sur laquelle Barbusse appuie son discours afin de dénoncer avec davantage de cynisme le fonctionnement de la religion. Car en proclamant que tous les hommes sont coupables, souillés par le péché originel, celle-ci les contraint à s'en repentir par une pratique intransigeante de la piété. L'obéissance des hommes est ainsi garantie par cette faute dont tous ont hérité à travers leur seule naissance, et qui contribue d'autre part à cultiver leur crainte de Dieu. C'est pourquoi dans le conte intitulé « L'Homme de pierre », le narrateur estime que c'est à travers ce caractère héréditaire du péché que prend racine la « logique effrayante de Dieu[4] ». Là encore l'expression se révèle être intéressante parce qu'elle tend à exprimer en définitive que la responsabilité de la faute n'incombe pas aux hommes, mais à Dieu. Dès lors cette question de la responsabilité rejoint celle de la justice, ou plus précisément celle de l'injustice commise par l'Église lorsqu'elle s'entend à faire peser sur l'homme la culpabilité d'une faute perpétrée par l'Éternel.

Cette dernière idée n'est pas sans rappeler par ailleurs le thème de la révolte de Caïn qui matérialise l'insoumission du frère face à l'injustice que représente à ses yeux la préférence

[1] *Ibid*., p.194.
[2] *Ibid*., p.56.
[3] *Ibid*., p.55.
[4] *Ibid*., p.195.

de Dieu pour les offrandes d'Abel[1]. Tout au long du XIXe siècle en effet, de nombreux écrivains vont investir le mythe biblique d'Abel et Caïn, celui du meurtre originel, afin de dénoncer avec virulence l'injustice proclamée de Dieu. C'est le cas notamment de Baudelaire, qui dans *Les Fleurs du Mal* (1857) consacre un poème à « Abel et Caïn », au sein duquel il évoque la misère du frère fratricide et l'exhorte dans l'ultime distique à renverser Dieu sur terre[2]. Ce thème de la révolte de Caïn est en réalité plus ancien, et tire semble-t-il son origine de la pièce de théâtre de Lord Byron, *Caïn*, publiée en 1821. L'écrivain britannique y affirme que la source première de la rébellion de Caïn se situe précisément dans son refus de se considérer responsable du péché commis par ses parents, auxquels il voue une haine absolue ainsi que l'exprime Truman Guy Steffan :

> L'un des sentiments les plus forts dans le caractère impétueux de la vie passionnée de Caïn fut son antipathie vis-à-vis de ses parents. Leur dégradation mentale et leur suffisance le fâchait, mais il ne pouvait leur pardonner l'impatience et la sottise dont ils ont fait preuve par le passé. À quatre reprises, il leur imputa la cause de son propre malheur – ils étaient responsables de *sa* perte du Paradis. Et trois fois il fulmina contre l'erreur fatale qui consista à cueillir le fruit de l'arbre de la vie, qui les a ainsi conduits à lui léguer, ainsi qu'à l'ensemble de l'humanité, l'héritage de la mort[3].

Tout en situant la révolte de Caïn dans une dimension plus profonde, plus intime, Byron s'octroie l'audace de condamner sans réserve le principe d'hérédité de la faute. La rébellion de Caïn revêt ainsi un caractère universel dès lors qu'il prend conscience que condamner tous les hommes pour le péché commis par Adam et Ève constitue une injustice. Au regard de Caïn, le seul responsable d'une telle partialité est Dieu, qui a délibérément choisi de rendre coupable l'humanité entière pour un crime qu'elle n'a pas elle-même perpétré. C'est ce qui explique que la révolte de Caïn, acquérant peu à peu une valeur métaphysique, débouche sur la mise en cause d'un Dieu tyrannique : « […] le fardeau du labeur, de la peine, et de la culpabilité qui pèse sur Caïn et sur les millions d'innocents encore à naître, en tant que sanctions pour une faute commise par Adam et Ève, fut le geste d'un tyran irrationnel et sans

[1] Voir Bible version Segond, Gn. 4.
[2] Voir Charles BAUDELAIRE, « Abel et Caïn », *Les Fleurs du Mal* [1857], *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975, p.122-123.
[3] Truman Guy STEFFAN, *Lord Byron's* Cain, Austin, University of Texas press, 1968, p.41 : « One of the strong feelings in the stormy texture of Cain's passionate life was his antipathy to his parents. He was displeased with their mental deterioration and smugness, but it was their haste and folly in the past that he could not forgive. Four times he imputed the cause of his unhappiness to them – they were responsible for *his* loss of Paradise. Thrice he fumed over their fatal blunder in not plucking the fruit of the tree of life, for thereby they had bequeathed to him and everyone else the heritage of death. » (je traduis).

pitié[1]. » La figure de Caïn, telle que Byron – et à sa suite les écrivains romantiques – la réinterprète, illustre donc assez clairement les deux modalités fondamentales de la critique de la religion présentes dans l'œuvre de Barbusse : avec d'une part la dénonciation de la valeur héréditaire de la faute, considérée comme une injustice, qui conduit d'autre part à la condamnation de Dieu, présenté comme étant l'universel fautif.

Condamnation de Dieu, l'universel fautif

Ainsi, tous les éléments que nous venons d'évoquer convergent vers ce qui constitue l'un des motifs essentiels de *Nous autres…*, à savoir la condamnation de Dieu en tant que seul et unique responsable, à travers son injustice, du malheur des hommes. La perspective est intéressante puisque selon Barbusse, la partialité de l'Éternel biblique contredit l'idée qu'il est une puissance fondamentalement bonne ; ce qui conduit alors l'écrivain à brosser dans plusieurs de ses nouvelles le portrait d'un Dieu « méchant », voire parfois sadique. Le texte intitulé « Les Trois folles » par exemple, raconte l'histoire de trois bienfaitrices qui se rendent régulièrement au sein d'un asile de femmes aliénées afin de leur apporter un peu de réconfort. Dès leur entrée dans le bâtiment, le narrateur décrit différents types de malades, parmi lesquelles se trouve « l'agitée, pauvre pantin dont Dieu s'était fait méchant pour secouer les fils[2] ». Nous pouvons constater que la méchanceté de l'Éternel biblique ne procède plus seulement de sa partialité en ce qui concerne la question du péché, mais qu'elle est ici entendue dans un sens beaucoup plus large : Dieu devient le responsable de tout ce qui est susceptible de causer le malheur des hommes. Il en va ainsi de « l'agitée » de l'asile, dont la folie est considérée par le narrateur comme un supplice qui lui est imposé arbitrairement par Dieu, et qui ne peut s'expliquer que par la volonté de ce dernier à faire le mal. Or cependant qu'il condamne catégoriquement sa partialité, Barbusse s'interroge tout de même, désireux de comprendre les motifs qui mènent Dieu à exercer sur les hommes une telle tyrannie. Quand s'évanouit peu à peu la tragédie d'une douloureuse prise de conscience vient le temps de la déploration, qui passe lui aussi, et finalement laisse place à la nécessité absolue de comprendre les causes du mal pour mieux en accepter les conséquences. Ce phénomène se trouve remarquablement illustré dans la nouvelle intitulée « La Mère », où une femme, longeant les bâtiments d'un hôpital après avoir récupéré les vêtements de son enfant mort, découvre au coin d'une cour un entassement de cadavres ; elle s'aperçoit alors qu'il s'agit des

[1] *Ibid.*, p.44 : « […] the imposition of toil, pain, and guilt on Cain and on millions of unborn innocents, as penalties for an offense committed by Adam et Eve, was the action of an irrational and ruthless tyrant. » (je traduis).
[2] Henri BARBUSSE, *Nous autres…*, p.142.

« restes des animaux sacrifiés à la salle de vivisection ». Parmi ce charnier, elle distingue la dépouille d'un chaton qu'elle assimile en pensée au corps de son enfant. Le désespoir se change en colère, et conduit la mère à assimiler la cruauté des médecins envers les animaux à celle de Dieu envers les hommes : « Ah ! malgré les raisons que diraient les savants, si on les leur demandait (comme Dieu dirait les siennes si on savait enfin l'interroger sur le malheur), comment avait-on pu déchiqueter, transpercer, broyer une si petite chose[1] ? » Ainsi l'incompréhension de l'homme face à l'injustice dont lui, et ceux qui l'entourent sont victimes, fait naître chez lui le désir de demander des comptes à Dieu sur les raisons de son malheur.

En soulignant ainsi l'implication exclusive de Dieu dans la souffrance terrestre, Barbusse met l'accent sur l'impossibilité pour l'homme d'y échapper. Dès lors la responsabilité divine du malheur prend le nom de fatalité, cette fatalité à laquelle Barbusse consacre la première partie de *Nous autres…*. Nous approchons là le cœur du discours de l'écrivain en ce qui concerne la notion de responsabilité face à la faute, dans la mesure où la revendication d'une fatalité à laquelle il n'est pas possible de se soustraire implique de manière évidente un processus de déresponsabilisation des hommes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le recueil s'ouvre sur un conte destiné, justement, à illustrer l'innocence d'un groupe de soldats face à un crime qu'ils ont pourtant eux-mêmes commis. Il s'agit de « La Petite lune méchante », où Barbusse évoque une escouade de douze soldats, dont six sont macédoniens et les six autres bulgares, confrontée à l'armée turque. Chaque soir l'escouade se retrouve au complet dans une tranchée avant de se séparer à la tombée de la nuit. Une nuit, alors que la lune déploie sur la terre la lumière vague de son croissant, l'un des soldats raconte à ses compagnons la légende de la petite lune méchante « qui tue par des moyens détournés tous ceux qu'elle regarde d'en haut[2]. » Puis les deux groupes se séparent, et sous la pâleur de la lune s'égarent jusqu'à ce qu'un coup de feu résonne. Croyant chacun avoir affaire à l'ennemi, les camarades d'escouade s'entretuent à cause de la « petite lune méchante ». Nous remarquons qu'à aucun moment du récit les soldats ne sont considérés comme responsables de leur crime, tandis qu'à plusieurs reprises, le narrateur fait référence à cette légende de la « petite lune méchante ». Et l'on comprend en fin de compte qu'au regard du narrateur le seul responsable de ce bain de sang se trouve être la lune. À travers cette nouvelle, Barbusse élargit sa réflexion et ne l'inscrit plus uniquement dans une perspective religieuse. Car au-delà de l'aspect spécifiquement religieux de cette notion de la responsabilité, très largement

[1] *Ibid*., p.281-282.
[2] *Ibid*., p.5.

développé dans *L'Enfer* et dans *Nous autres…*, la question fondamentale qui préoccupe l'écrivain demeure celle du rapport de l'homme à la faute, et de son incapacité à l'envisager d'un point de vue purement objectif. On s'aperçoit en définitive que l'un des principaux enjeux des nouvelles de Barbusse consiste à intégrer cette interrogation relative à la faute au sein de sa réflexion sur la subjectivité. Dans cette même partie intitulée « Fatalité », l'un des personnages déclare « qu'on peut être criminel sans l'être[1] », et confirme par là qu'il n'est pas de partialité possible face à la faute. C'est notamment la raison pour laquelle, dans la majorité de ces textes, les personnages éprouvent un véritable malaise par rapport à la faute, ce qui explique que la plupart d'entre eux se distinguent par leur propension à vouloir toujours disculper les coupables. Sur ce point, nous pouvons citer pour exemple le personnage du geôlier dans « Le Mauvais gardien ». Celui-ci est décrit comme un être relativement commun, dénué de sens critique, et par-dessus tout soucieux de conserver une profonde indifférence à l'égard des prisonniers :

> C'était de sa part faiblesse d'esprit ? Oui ; mais c'était surtout parce qu'il croyait que les coupables sont d'une race monstrueuse, infiniment différente de celle des autres, infiniment lointaine. La foi que les siècles avaient tassée en lui n'était plus qu'une massive réprobation tranquille et muette contre ceux qui ont préféré le diable à l'honnêteté et qu'il était chargé de retenir hors du monde[2].

À la suite d'une attaque cardiaque ayant fait ressurgir de l'abîme de son esprit un flot de souvenirs, le geôlier change brusquement d'attitude et commence à considérer les prisonniers, à les *voir*. Son empathie naissante le conduit alors à consulter le dossier des détenus, à prendre conscience que, quel que soit leur crime, « tout arrive, dans le grand mélodrame d'ici-bas[3] ». Puis un jour le geôlier décide d'adresser la parole à deux prisonnières, et ce bref échange le bouleverse à tel point que sa personnalité s'en trouve complètement modifiée :

> Ainsi, il oubliait son devoir, il rôdait autour des maudits pour s'approcher d'eux, il devenait un misérable pour qui la différence du bien et du mal s'effaçait, un fou qui, à travers les plus infâmes, cherchait de l'innocence et même de la ressemblance !
>
> Il s'accusa, se frappa le front du poing, crispa sa main sèche sur son cœur qui ressuscitait, si beau… Étendu sur son grabat, il se traita de malfaiteur incapable désormais de rien comprendre[4].

L'empathie éprouvée par le personnage du geôlier invite donc à un renversement ironique de son statut, qui explique et donne toute sa signification au titre de la nouvelle. S'il est un

[1] *Ibid*., p.41.
[2] *Ibid*., p.207.
[3] *Ibid*., p.210.
[4] *Ibid*., p.212.

« mauvais gardien », ce n'est pas par l'indifférence dont il faisait preuve au début du roman, mais davantage à cause de sa prise de conscience. Parce qu'il cherche désormais à déceler dans le regard des prisonniers ce qui subsiste en eux d'innocence, le gardien est devenu « un misérable », « un fou », « un malfaiteur ». Ce dernier terme est par ailleurs relativement évocateur puisqu'il illustre avec netteté ce renversement symbolique dans la psychologie du geôlier, qui s'assimile lui-même à présent aux détenus qu'il doit surveiller. Barbusse fait donc habilement jouer l'ambivalence violente qui met ici aux prises la notion morale de justice avec la façon dont l'interprète l'appareil judiciaire. L'ironie qui traverse cette nouvelle résulte en somme du décalage créé par l'écrivain entre ce qui apparaît comme bon et juste au regard des autorités judiciaires, et ce qui apparaît comme tel d'un point de vue purement moral. Au reste la structure narrative du récit l'illustre clairement, notamment à travers sa chute, ayant pour objectif de conduire le lecteur à s'interroger quant aux valeurs de justice, d'innocence et, dans une plus large mesure, à la manière dont il convient d'envisager le rapport de l'homme à la faute.

Il nous semble important pour terminer de situer dans son contexte politique et social cette obsession de la faute et de la responsabilité de l'homme, caractéristique des premières œuvres littéraires de Barbusse. Il est effectivement nécessaire de rappeler que l'écrivain se découvre une sensibilité et une ferveur politiques pendant l'année 1898, alors que la République se trouve déchirée entre dreyfusards et antidreyfusards. L'Affaire bouleverse intérieurement Barbusse à peu près autant qu'elle bouleverse la France de l'époque, ainsi qu'en témoignent les longues lettres qu'il échange alors avec Hélyonne Mendès, sa fiancée. Considérées d'un point de vue historique, la mise en accusation du capitaine Dreyfus, puis sa dégradation ont littéralement ébranlé les valeurs morales de la fin du XIXe siècle, incitant les hommes à s'interroger, et parfois à remettre en question leur perception de la justice. Peu enclin pour l'heure à s'engager publiquement, Barbusse ne renonce pas pour autant à condamner le rôle joué par les institutions judiciaires dans l'Affaire :

> […] La justice sacrée doit être scrupuleusement respectée sinon, dès qu'on laisse l'arbitraire s'immiscer, c'est la sécurité et la confiance arrachées à tous les citoyens. Il n'y a pas à tergiverser ni à évoquer des raisons plus mauvaises les unes que les autres, on ne doit pas écraser un homme sans l'entendre et dérober à lui-même et à ses avocats brutalement par un acte de justice sommaire les moyens de se disculper des charges qui pèsent lui[1].

On constate que les enjeux essentiels de la réflexion de Barbusse en ce qui concerne son rapport à la faute peuvent aisément être mis en correspondance avec ses récriminations qu'il

[1] Cité par Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.66.

formule vis-à-vis du fonctionnement de la justice dans l'Affaire. Et si l'histoire aujourd'hui ne manque pas de nous rappeler qu'effectivement l'Affaire Dreyfus a constitué un traumatisme national, c'est justement parce qu'elle a contraint les Français à modifier la relation qu'ils entretenaient jusqu'alors avec la démocratie, la justice, la liberté. Ainsi il n'y a rien de curieux à retrouver les traces de ce bouleversement moral, auquel les intellectuels furent eux aussi particulièrement sensibles, chez de nombreux écrivains du début du XXe siècle. En définitive il est possible d'affirmer que le rapport obsessionnel de Barbusse à la faute, ainsi qu'à la notion de responsabilité, demeure profondément attaché à la manière dont il a pu percevoir et interpréter les enjeux moraux soulevés par l'Affaire Dreyfus.

2.1.3 Les mécanismes de l'anticléricalisme barbussien

Comme nous l'avons montré, la profonde réflexion que Barbusse engage dans ses premières œuvres littéraires sur la question de la faute procède avant tout d'une volonté de l'écrivain de remettre en question les rapports qui unissent l'homme à Dieu, et plus généralement à la religion chrétienne. En tant que dépositaires du dogme, et par conséquent représentantes sur terre de l'injustice divine, les institutions ecclésiastiques sont férocement prises à partie par Barbusse. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le réinvestissement de l'intertexte biblique dans *Les Suppliants* et dans *L'Enfer* se fait le plus souvent au détriment des personnages de prêtres, dont l'enseignement demeure toujours conditionné par le dogme. Ce rejet viscéral de toute institution religieuse constitue à bien des égards la source la plus évidente d'un anticléricalisme barbussien appelé à se radicaliser à travers l'expérience des tranchées. Pour l'heure cet anticléricalisme revêt une forme essentiellement littéraire, qu'il convient d'analyser dans le détail pour mieux en appréhender les enjeux, et comprendre que c'est avant tout par le biais de son écriture que l'écrivain entend alors combattre les institutions religieuses.

Caricatures de la figure du prêtre chez Barbusse

Alors qu'ils sont élèves au collège Rollin, Barbusse et son ami Jean Weber fondent pendant l'année 1890-1891 un petit cénacle littéraire qui réunit bientôt quelques amis passionnés de poésie. Régulièrement les jeunes poètes de cette « Association pour propager la culture physique et, dans les esprits, le culte de la littérature et de l'art[1] » se rassemblent, et chacun récite les vers qu'il a écrit avant de les consigner dans un petit carnet. Parmi ceux qui

[1] Voir *Ibid*., p.24-28.

sont attribués à Barbusse figure un poème intitulé « Discussion poétique ». Dans un style qui n'est pas sans rappeler celui d'Aristide Bruant ou de Jehan-Rictus, le jeune Barbusse y montre déjà une certaine aversion pour les représentants de l'Église :

> Les curés, des brut', des plats d'graisse
> Des tas d'[?Urcheus][1], euh d'Lustucru
> Qui ont tou'(s) les joues comm' des fess'
> Et les bouch' comm' des trous du cul[2] !

Sans pour autant minimiser l'atmosphère potache dans laquelle ce quatrain a été rédigé, nous pouvons constater que dès son origine l'anticléricalisme de Barbusse s'appuie avant tout sur une volonté de décrédibiliser, voire de moquer la figure du prêtre par l'intermédiaire de la caricature.

Nous retrouvons ce même procédé, empruntant parfois au grotesque, dans les premiers romans de Barbusse, où la représentation du prêtre est d'autant plus digne d'intérêt qu'elle ne conduit jamais à la condamnation de l'individu, mais dénonce à travers lui le rôle joué par les institutions religieuses. Cloîtré dans les valeurs théologiques et morales qu'il prêche sans jamais les méditer, le type du prêtre chez Barbusse est généralement celui d'un homme rude et vulgaire, parfois brutal, dont le sacerdoce consiste à ânonner les grands principes du dogme comme on égrène un rosaire – avec piété, mais sans passion. Il en va ainsi de l'abbé Ursleur dans *Les Suppliants*, présenté par le narrateur comme l'archétype de l'homme d'église dépourvu de caractère, de psychologie et finalement d'esprit critique :

> L'abbé Ursleur habitait entre deux communes, une petite maison sur la route, à portée de la main.
> Il n'exerçait pas le sacerdoce. Il passait sa vie à faire la charité. On ne le voyait que lorsqu'il avait besoin d'une aumône pour d'autres, ou bien on le voyait passer. On ne savait rien de lui. Ses traits étaient déconcertants, vulgaires, grossiers, sa pensée fermée et cachée à ceux qui l'entouraient comme celle d'un chien[3].

Malgré son apparente grossièreté, l'abbé Ursleur n'apparaît pas comme étant foncièrement mauvais au regard du narrateur. Néanmoins la simplicité d'esprit que lui affuble Barbusse semble l'empêcher de porter le moindre jugement critique à l'encontre des idées que lui oppose Maximilien. En cela nous pourrions dire que du point de vue de son caractère, le

[1] L'écriture mal soignée ne permet pas de lire ce mot ; nous avons cependant essayé d'en retranscrire la forme la plus proche. Remarquons tout de même un détail qui pourrait avoir son importance : à savoir la proximité graphique de ce terme, que nous avons traduit par « Urcheus », avec le patronyme « Ursleur » qui est le nom de l'abbé dans *Les Suppliants*.

[2] Voir Henri BARBUSSE, « Discussion poétique », BnF Paris, Département des manuscrits, NAF 16471, « Archives du groupe littéraire fondé par Henri Barbusse et Jean Weber au collège Rollin. Avril-novembre 1891 », f°1-43.

[3] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.168.

prêtre symbolise la douceur et la fraternité prônées par Jésus dans les Évangiles, tandis que son discours demeure froid et austère, simple récitation des valeurs théologiques traditionnelles du christianisme. À travers la figure de l'abbé Ursleur, Barbusse cherche donc à représenter les lacunes d'une Église prompte à pratiquer la charité, mais incapable de convaincre. Ainsi chaque fois qu'au cours de leurs discussions Maximilien contredit le prêtre, celui-ci ne parvient pas à trouver les arguments nécessaires et se borne à répéter de vaines formules telles que : « Vous ne savez pas[1] », qu'il répète à quatre reprises en seulement deux pages. Nous pouvons y voir une manière pour Barbusse de fustiger la rigidité du dogme chrétien, inapte à persuader dans la mesure où il demande de croire plutôt que de comprendre. La persévérance rhétorique de Maximilien, conjuguée à l'impossibilité pour Ursleur de remettre en question les principes sur lesquels s'appuie son sacerdoce, provoquent alors la colère de l'abbé. Lorsque par exemple l'adolescent le qualifie de « païen » et d'« idolâtre », celui-ci réagit de manière particulièrement vive : « Ursleur haussa violemment les épaules ; ses poings se crispèrent, sur sa figure se peignit une expression de rancune et d'hostilité[2]. » Le seul refuge du prêtre réside ainsi dans une violence qu'il peine à contenir ; l'argument de la foi, qu'il brandit comme un *Vade retro*, ne suffit pas à faire chanceler les convictions individualistes de Maximilien. En ce sens, la lutte rhétorique qui s'engage entre les deux personnages dans les dernières pages du roman représente bien cet affrontement symbolique qui met aux prises le culte barbussien du cœur et le culte de Dieu. Nous comprenons alors que l'incapacité de l'abbé à réfuter les arguments de Maximilien inaugure la victoire symbolique de l'homme sur Dieu, de l'idéalisme sur le christianisme, et en définitive de la raison sur la foi. Si bien que par un habile renversement des statuts, Barbusse orchestre dans un ultime mouvement la lente conversion d'Ursleur, déjà gagné par le doute : « L'absolu est-il dans l'universel, l'absolu est-il dans l'individu ? Le monde est-il en nous ? Les uns ont dit oui, les autres ont dit non. Dans cette mêlée pour la vérité et la simplicité, quels sont les vainqueurs, quels sont les vaincus[3] ?... »

Avec *L'Enfer*, l'anticléricalisme de Barbusse prend une forme plus radicale, et la manière dont il dépeint le prêtre venu donner l'absolution au mourant n'invite plus à l'équivoque. Dès son entrée dans la chambre du malade, l'ecclésiastique se distingue par une relative brusquerie qui laisse percevoir en lui quelque chose d'accusateur, voire d'inquisiteur. Dans un premier temps celui-ci s'efforce de rester calme, n'hésitant pas à employer un ton

[1] *Ibid*., p.175-176.
[2] *Ibid*., p.290.
[3] *Ibid*., p.302.

doucereux, à se montrer attentif et relativement patient afin d'inciter l'agonisant à se confesser avant sa mort. Aux interrogations métaphysiques de son interlocuteur, le prêtre oppose de nombreux arguments théologiques, mais ne parvient à les exprimer que d'une manière froide et austère ; fidèle à son sacerdoce, il cherche à convertir par la foi plutôt que de convaincre par la raison. Barbusse dresse-là le portrait d'un être nerveux, irascible et impatient, qui, plus encore que l'abbé Ursleur dans *Les Suppliants*, se caractérise par un manque d'esprit qui le contraint à ne répondre à la contradiction que par de brusques accès de colère. En outre, dans la continuité d'une tradition éprouvée depuis le théâtre médiéval, l'écrivain accentue à l'extrême la curiosité du prêtre pendant la confession, invitant à y entendre l'écho de pulsions libidineuses : « Racontez-moi dans quelles conditions le désir vous incita à la pensée coupable ; et dites-moi combien de fois cela s'est produit. Donnez-moi des détails[1]. » Ces différents aspects révèlent la volonté de Barbusse de mettre à profit les procédés de la caricature et du grotesque. L'auteur entend ainsi montrer que la supposée pureté morale du prêtre n'est qu'illusion, et dissimule en réalité une profonde vulgarité physique et psychologique. À l'instar de celui des *Suppliants*, l'ecclésiastique de *L'Enfer* symbolise bien la déficience rhétorique de la religion confrontée à des philosophies qu'elle juge ennemies. Manifestement, le prêtre venu donner l'absolution au mourant dans *L'Enfer*, « cet étranger à face vulgaire, dans la bouche duquel les mots de Dieu et de vérité prenaient une allure de comique énorme[2] […] », matérialise au regard de Barbusse l'échec de la religion chrétienne à une époque où le matérialisme demeure souverain : « Il ne s'agit pas d'évidence, il s'agit de croyance. Il faut croire tout d'abord, sinon, on risque de ne croire jamais[3]. » Il ne reste plus alors à la religion que l'argument de l'autorité, et celui de la force, pour triompher des « incrédules » – ce que l'écrivain condamne sans détour. À ce titre, la fin du chapitre, aboutissant à la victoire symbolique de l'Église par l'usage de la violence physique, représente sans aucun doute l'un des aspects les plus virulents de l'anticléricalisme barbussien :

> – Tu mourras au moins avec un crucifix dans les griffes.
> Il tira un crucifix de sa poche, et le lui plaça sur la poitrine, lourdement.
> L'autre se remua en une sourde horreur, comme si la religion eût été contagieuse, et rejeta l'objet par terre.
> Le prêtre se baissa en marmottant des insultes : « Pourriture, tu veux crever comme un chien, mais je suis là ! » Il ramassa la croix, la garda dans sa main, et l'œil étincelant, sûr de survivre et d'écraser, attendit pour la dernière fois.

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.201.
[2] *Ibid*., p.200.
[3] *Ibid*., p.206.

> Le mourant haletait, complètement à bout de forces, rendu. Le prêtre, le voyant en son pouvoir, lui posa de nouveau le crucifix sur la poitrine. Cette fois, l'autre le conserva, ne pouvant plus que le regarder avec des yeux de haine et de naufrage ; et ses regards ne le firent pas tomber[1].

La brutalité de cette scène déclenche alors une prise de conscience chez le narrateur, à travers laquelle Barbusse oriente les perspectives d'interprétation du chapitre dans son ensemble. Déclarant que le prêtre n'est pas foncièrement mauvais en tant qu'individu, l'écrivain fait assumer la responsabilité de cette violence à l'Église. L'ecclésiastique demeure un simple exécutant, complice mais non coupable de la volonté de pouvoir, d'asservissement et de domination propre à la religion chrétienne. Ainsi la figure du prêtre telle que l'esquisse l'écrivain par le biais de la caricature ne constitue pas, en réalité, sa cible principale. L'anticléricalisme barbussien représente en fin de compte le prétexte à une remise en question plus fondamentale encore. En somme cet anticléricalisme n'est au regard de l'écrivain que le symptôme d'un mal plus profond, et par conséquent plus condamnable, qui concerne l'essence même de la religion.

Les stratégies de la lutte antireligieuse dans *Les Suppliants* et *L'Enfer*

Si l'on observe l'évolution de la réflexion de Barbusse sur la religion depuis *Les Suppliants* jusqu'à *L'Enfer*, nous pouvons remarquer que l'écrivain, pour en ébranler les fondements, n'emploie pas les mêmes armes d'une œuvre à l'autre, principalement parce que les enjeux de ces deux livres sont sensiblement différents. Lorsqu'en 1927 dans *Les Judas de Jésus,* il qualifie *Les Suppliants* de « longue méditation sur l'idée de Dieu[2] », Barbusse insiste sur le fait qu'il s'agit d'une œuvre essentiellement consacrée à la question de la religion ; ce qui n'est pas le cas de *L'Enfer*, où les idées développées par l'auteur ne relèvent plus uniquement d'une dimension métaphysique. Sur ce point, il est nécessaire de rappeler que la rédaction des *Suppliants* prend place au sein d'un contexte politique bien particulier. N'oublions pas en effet que ce roman est publié en 1903, époque à laquelle le président du conseil Émile Combes mène une importante campagne anticléricale qui aboutira deux ans plus tard, en 1905, à la séparation officielle de l'Église et de l'État. Edward O'Brien cite à ce sujet une lettre que Barbusse adresse alors à André Spire, le priant de diffuser son livre dans les milieux « antitraditionnels » :

> La thèse qu'il défend : absurdité et inutilité du principe religieux dans la vie sentimentale et morale, attaques contre l'existence et la nécessité de la

[1] *Ibid*., p.208-209.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.119.

> divinité, me paraît de celles qu'il serait bon de mettre hardiment en avant dans les partis antitraditionnels. Sur ce point les militants de l'opinion avancée devraient soutenir et défendre les intellectuels qui leur montrent les voies d'une complète et absolue libération[1].

Nul doute que Barbusse, alors employé au ministère de l'agriculture, ait cherché à profiter de la campagne anticléricale du « père Combes » pour augmenter les chances de succès de son roman.

On s'aperçoit toutefois que les attaques portées contre la doctrine chrétienne dans *Les Suppliants* ne sont jamais véritablement frontales : l'écrivain n'entreprend pas d'y réfuter point par point les dogmes de l'Église. Nous pouvons effectivement constater que le personnage de Maximilien, même lors de ses conversations avec l'abbé Ursleur, invoque très rarement des arguments théologiques. Les modalités de son discours sont tout autres dans la mesure où l'objectif du roman n'est pas d'anéantir la religion chrétienne mais plutôt de lui en substituer une autre. Edward O'Brien a d'ailleurs résumé cet aspect du roman avec beaucoup de justesse en soulignant l'antithèse qui oppose le christianisme de l'abbé à l'individualisme exacerbé de Maximilien :

> […] Ursleur fournit une aide matérielle, animé par une croyance en une divinité transcendante qui a créé le moi ; Maximilien, paradoxalement, apporte une aide que l'on pourrait qualifier de « spirituelle », animé par une croyance en une divinité immanente qui *est* le moi[2].

Ainsi il n'est pas question pour Maximilien de s'appuyer sur les Écritures pour en dénoncer certaines incohérences ou absurdités, à la manière de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* (1764), ou de Nietzsche dans *L'Antéchrist* (1895). À ce titre le personnage principal des *Suppliants* n'apparaît pas comme un destructeur, et le proclame d'ailleurs lui-même au cours de son ultime dispute avec Ursleur : « Je ne suis pas un négateur[3] […]. » Maximilien est au contraire un créateur, dont la principale vocation consiste à se forger une religion personnelle fondée sur les principes de la philosophie idéaliste, qui le conduisent donc nécessairement à remettre en question l'essence de la religion chrétienne. En somme s'il fustige le dogme sur lequel repose le christianisme ce n'est pas véritablement à dessein d'en saper les fondements, mais davantage afin de libérer sa propre pensée de toute contingence spirituelle autre que sa seule subjectivité. Voilà pourquoi Maximilien ne réfute jamais

[1] Lettre de Barbusse datée du 4 juin 1903, citée par André SPIRE, *Souvenirs à bâtons rompus*, Paris, Albin Michel, coll. « Présences du judaïsme », 1962, p.90.
[2] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.53 : « […] Ursleur provide material help, animated by belief in an external divinity that has created the self ; Maximilien, paradoxically, provides what might be called "spiritual" help, animated by belief in an internal divinity that *is* the self. » (je traduis).
[3] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.297.

catégoriquement les arguments d'Ursleur ; jamais il n'affirme qu'il n'existe aucune consolation, ni aucune croyance, ni même aucun salut. Il entend simplement transférer ces éléments, auxquels le christianisme accorde une valeur transcendante, dans le domaine de l'immanent :

> – Tout en nous prouve, au contraire, dit le prêtre, que nous ne sommes pas seuls. Nous sentons indéniablement, invinciblement en nous le besoin d'un infini qui n'est pas nous !
> – C'est un besoin infini, c'est nous.
> – Nous avons une croyance dont nous ne pouvons pas nous débarrasser : la croyance à une cause.
> – C'est une croyance, ce n'est pas une cause. C'est une croyance, c'est nous.
> Le prêtre se tut en un coup d'effarement. Ce que faisait son interlocuteur, ce vague et vaste arrachement des preuves de Dieu, – ô folie ! – ne lui semblait plus si fou[1].

Ceci illustre assez clairement l'enjeu essentiel des *Suppliants*, que Barbusse n'a pas conçu en fin de compte comme un roman antireligieux, à la différence de *L'Enfer*, sensiblement plus radical de ce point de vue, dans la mesure où l'écrivain y entreprend cette fois-ci de rejeter totalement la doctrine chrétienne afin d'affranchir l'homme des superstitions qui l'écrasent.

En 1926, Barbusse est sollicité par la comédienne Louise Lara, qui lui propose de monter une pièce de théâtre adaptée du *Feu* et de *L'Enfer*. L'écrivain accepte et, au gré d'un bref échange épistolaire, se propose de résumer les lignes directrices de ses deux romans. La manière dont il définit les enjeux de *L'Enfer*, presqu'une vingtaine d'années après sa première publication, se révèle intéressante en ce qui concerne notre propos :

> *L'Enfer*, comme tous mes autres livres, est une entreprise littéraire de démolition de toutes les soi-disant réalités étrangères à l'homme. Et il a pour but de mettre l'homme à sa vraie place, c'est-à-dire au centre du monde et de montrer que tout émane de lui, qu'il n'est tributaire d'aucun apport étranger, cet apport fût-il une pratique, une idole, une superstition, une religion[2].

L'emploi ici du terme « démolition » synthétise avec force la volonté de Barbusse de radicaliser son discours dans *L'Enfer* en cherchant à faire s'effondrer, littéralement, la religion chrétienne comme s'il s'agissait d'un édifice. Rompant avec la stratégie antireligieuse à l'œuvre dans *Les Suppliants*, sans toutefois se départir de son idéalisme, l'écrivain adopte dans *L'Enfer* un ton beaucoup plus cinglant chaque fois qu'il y fustige la « superstition » religieuse. Parmi les nombreux personnages du roman, rares en effet sont ceux qui ne

[1] *Ibid*., p.289-290.
[2] Henri BARBUSSE, « Lettre à Louise Lara » [1926], BnF Paris, Département des manuscrits, NAF 16479, « *L'Enfer*. », f°123.

condamnent pas violemment le dogme, la théologie, ou le culte chrétiens. C'est le cas d'Aimée par exemple, figure de la femme adultère, qui, réprouvant l'indifférence de son mari vis-à-vis de l'angoisse de la mort, refuse formellement le vain secours de la prière : « Que faire ? Prier ? Non ; l'éternel dialogue où l'on est toujours seul est écrasant[1]. » De tels exemples foisonnent dans le roman, si bien que la pièce voisine de celle du narrateur semble constituer une antichambre métaphysique où chacun des personnages, seul avec lui-même, prend conscience de l'inexistence de Dieu et de la vanité de la religion. La façon dont le personnage du mourant réfute point par point les arguments théologiques du prêtre venu lui donner l'absolution en offre d'ailleurs une parfaite illustration. Ainsi que nous l'avons déjà montré, la révolte du malade contre la notion de responsabilité liée au péché originel le conduit à remettre vivement en question certains des principes fondamentaux de la théologie chrétienne (la prédestination, l'antagonisme du Bien et du Mal), avant de déclarer, dans un dernier souffle, qu'il ne croit pas en Dieu[2]. Là se situe sans doute l'une des grandes différences qui distinguent la stratégie antireligieuse mise au point par Barbusse dans *Les Suppliants* de celle qui caractérise *L'Enfer*. Car tandis que Maximilien rejetait Dieu au nom de son individualisme, le personnage du mourant apostasie la religion chrétienne uniquement pour ce qu'elle représente.

Dans une autre perspective, remarquons que cette remise en question de l'essence de la religion dans *L'Enfer* s'appuie également sur un discours scientifique. Rappelons que Barbusse est à l'époque le rédacteur en chef de la revue de vulgarisation scientifique *Je sais tout* aux éditions Lafitte[3], ce qui lui permet de développer un vaste encyclopédisme. Or on observe que les connaissances scientifiques mises à profit par Barbusse dans *L'Enfer* ont toutes trait à la notion d'infini, qu'elles relèvent du domaine astronomique, biologique ou encore médical. Compte tenu du contexte il n'est pas exclu de supposer qu'il s'agisse-là d'un moyen pour l'écrivain d'affirmer la souveraineté d'un infini matérialiste sur l'infini tel que l'envisage la religion. La conversation entre les deux médecins au sujet d'un malade atteint d'un cancer, celui auquel le prêtre viendra finalement donner l'absolution, nous apporte quelques éléments de réponse. Cherchant à établir le diagnostic de leur patient, les deux hommes entreprennent de définir avec précision les causes et les conséquences du cancer sur la vie humaine. Leur conversation les conduit à penser qu'au sein du corps préexiste un

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.119.
[2] Voir *Ibid*., p.201-206.
[3] Voir Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.80-83.

microbe, « unique germe de mort[1] », qui donne au cancer les dimensions de l'infini. Puis les médecins investissent la question de la tradition en politique et en viennent tous deux à s'insurger contre « l'asservissement au passé, le préjugé séculaire[2] » qui, dans leur discours, renvoient implicitement au fait religieux. En concluant que la tradition constitue une forme politique et sociale de cancer, les médecins unissent donc de manière paradoxale l'idée de Dieu à celle du cancer. Convaincus désormais que le cancer est un infini contenu au cœur de l'homme, les médecins achèvent leur discussion en évinçant symboliquement la figure de Dieu :

> – Allons-nous-en d'ici. […] Portons-lui la condamnation irrémissible. Non seulement la mort, mais la mort immédiate. C'est comme deux condamnations.
>
> Le vieux médecin ajouta entre ses dents :
>
> – « Condamné par la science », quelle expression stupide !
>
> – Ceux qui croient en Dieu devraient bien faire remonter la responsabilité plus haut.
>
> Ils s'arrêtèrent près du seuil, au mot de Dieu. De nouveau, leur voix tomba, fut à peine perceptible, frémissante et acharnée.
>
> – Celui-là, cria tout bas le vieillard, il est fou, il est fou !
>
> – Ah ! il vaut mieux pour lui qu'il n'existe pas ! grommela l'autre avec un sarcasme haineux.
>
> J'ai vu le vieux savant se tourner, du fond de la chambre grise vers la fenêtre blanchissante, et tendre le poing au ciel, à cause de la réalité[3].

Nous retrouvons la notion de responsabilité chère à Barbusse mais elle n'incombe plus à Dieu désormais, dans la mesure où la science a trouvé des substituts à cette cause suprême du malheur humain, dont le cancer est au regard des médecins le plus parfait exemple. C'est également la conclusion à laquelle aboutit Edward O'Brien lorsqu'il résume la conversation entre ces personnages, en expliquant que : « Les maladies insidieuses comme le cancer et la souffrance considérable qu'elles provoquent plaident contre l'existence du Dieu bienveillant, du Dieu personnel de la religion révélée[4]. » En ce sens, la colère mêlée de sarcasme qui caractérise ici les deux savants illustre bien cette victoire symbolique du matérialisme scientifique sur la théologie chrétienne.

La fin de chacun de ces deux romans permet par ailleurs d'apprécier avec plus de distance encore les différences qui distinguent la stratégie antireligieuse des *Suppliants* de celle de *L'Enfer*. Le premier roman de Barbusse s'achève en effet sur la remise en question par Ursleur de sa foi catholique, gagné par le doute à la suite de sa conversation avec

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.163.
[2] *Ibid*., p.172.
[3] *Ibid*., p.178-179.
[4] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.95-96 ; « Insidious diseases like cancer and the considerable suffering they occasion argue against the existence of a benevolent, personal God of revealed religion. » (je traduis).

Maximilien Desanzac. Par là l'écrivain met en scène la difficile prise de conscience par l'abbé de la faillibilité de Dieu, incapable pourtant de concevoir qu'il puisse ne rien exister en dehors de l'homme. Tandis que *L'Enfer* se termine sur une profonde réflexion idéaliste à travers laquelle le narrateur synthétise sa nouvelle perception du monde et des êtres, acquise grâce à son statut de voyeur. Après avoir affirmé que la réalité, c'est-à-dire tout ce qui est extérieur à l'être, n'est que néant, il y proclame enfin que l'homme seul est divin, « puisque tout est en nous[1]. » Barbusse parvient donc avec *L'Enfer* à dépasser la pudeur qui caractérisait encore *Les Suppliants*, et affranchit sa philosophie de tout scrupule religieux afin de revendiquer pleinement la divinité de l'homme.

2.2 La quête sacrée de l'absolu

L'œuvre d'avant-guerre de Barbusse s'articule autour d'une profonde réflexion métaphysique centrée sur la question de l'absolu. S'il prend conscience dès sa jeunesse de la souveraineté du subjectif, la lecture de Kant et l'enseignement de Bergson l'ont rapidement convaincu de la nécessité d'envisager le réel à travers le prisme de la conscience humaine. La revendication de la valeur subjective de l'absolu, ainsi que le rejet de toute transcendance, vont ainsi conduire l'écrivain à affirmer que l'infini se situe en réalité dans le cœur de l'homme. Cette idée se révèle être déterminante dans la mesure où elle lui permet alors de substituer la divinité de l'homme à celle de Dieu. En ce sens la quête de l'absolu poursuivie par Barbusse au sein de ses premières œuvres littéraires acquiert un caractère sacré. Or nous observons que ce transfert de l'infini à l'intérieur de l'homme se manifeste à travers trois modalités : le temps, la pauvreté et l'amour. La manière dont Barbusse appréhende chacune de ces notions contribue en effet à affirmer la souveraineté de la subjectivité. À cet égard, nous pouvons dire qu'elles représentent selon lui les trois dimensions d'un absolu qu'il considère comme immanent, et constituent par conséquent les trois hypostases barbussiennes de la divinité humaine. Il est important de souligner, par ailleurs, que ces trois notions sont de nature radicalement différente ; car tandis que la pauvreté et l'amour se présentent comme des thèmes littéraires, philosophiques, voire politiques, le temps est un cadre à partir duquel l'homme appréhende, ou perçoit le monde. Par la mise en correspondance de ces notions, Barbusse traduit donc son désir d'envisager le rapport de l'homme au monde sous divers

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.286.

aspects à dessein de revendiquer, comme nous allons le voir, l'absolue souveraineté de sa conscience.

2.2.1 Le Rapport au temps : l'impossible adieu

Les premières œuvres littéraires de Barbusse, depuis *Pleureuses* jusqu'aux nouvelles publiées dans *Nous autres…*, témoignent de la profonde mélancolie de l'auteur, qui se caractérise par une conscience accrue du temps qui passe. Parfois gonflé d'orgueil devant un avenir qu'il devine triomphant, souvent morne face à un présent que les rêves semblent avoir délaissé, l'écrivain demeure toujours inquiet quant au passé, craignant que l'oubli peu à peu estompe les souvenirs. Jeune encore pourtant, Barbusse se distingue par une angoisse permanente, une angoisse qui structure chacune de ses œuvres : cette angoisse de la mort confessée à demi-mots chaque fois qu'il déplore la fuite du temps, chaque fois qu'il constate avec amertume que le passé est révolu. Le recueil de poèmes *Pleureuses* en particulier se trouve dominé par une nostalgie, un rapport mélancolique au passé auxquels le poète ne parvient jamais à se soustraire. L'expérience mémorielle prend alors la forme d'une quête d'infini que le poète poursuit par-delà ses souvenirs, à l'endroit où convergent le présent et le passé :

> Je suis seul parmi toutes choses,
> Hélas, tout se tait devant moi,
> Et ta figure aux lèvres closes
> Est comme un souvenir de toi.
>
> Je te vois tranquille et sans geste,
> Ton sourire s'est effacé…
> On dirait l'adieu qui vous reste
> Quand on est seul dans le passé[1].

L'inéluctable fuite du temps

À maints égards la poésie de Barbusse dans *Pleureuses* rappelle celle de Verlaine, et plus précisément celle du recueil *Jadis et Naguère* (1884), où le « pauvre Lélian » pince avec langueur les cordes les plus nostalgiques de sa lyre. Nombre de critiques d'ailleurs ont déjà souligné combien l'art poétique de Verlaine a pu influencer le jeune Barbusse dans les dernières années du XIXe siècle. Jadis et naguère, comme les deux polarités d'un souvenir qui ne connaît pas l'oubli, tiennent ainsi une place essentielle dans *Pleureuses*, et d'une manière

[1] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.184-185.

générale vont jouer un rôle déterminant dans l'œuvre de l'écrivain, jusque dans les nouvelles qui composent le recueil *Nous autres…*. L'une d'elles, intitulée « Le Vieux », témoigne avec force de ce rapport intime que les personnages de Barbusse entretiennent avec leurs souvenirs. Dans cette nouvelle, une jeune femme revient au village où elle a grandi après six ans d'absence et, dans la diligence qui la conduit vers son passé, elle prend soudain conscience de la fuite du temps :

> … Tout a changé ! Car tout change. On me l'a répété, à Amiens. Les bonnes dames m'y ont préparée, d'un accent affectueux et confidentiel : C'est vite qu'on grandit et très vite qu'on vieillit. Six ans sont un espace notable de temps. Par ailleurs, M. de Chateaubriand et M. de Lamartine, que nous adorions en cachette, exposent, de cent façons mélodieuses, les métamorphoses des années[1].

Au sein d'un tel contexte, la référence de Barbusse à ces auteurs est intéressante puisqu'elle lui permet d'inscrire le sentiment éprouvé ici par la narratrice dans un héritage littéraire essentiel en ce qui concerne le rapport au passé, l'héritage romantique. Eux-mêmes attachés à déplorer la fuite du temps dans une multitude de registres, Chateaubriand et Lamartine deviennent ainsi au regard de la jeune femme les écrivains ayant traduit avec le plus de vérité les conséquences physiques et morales du vieillissement. Rappelons en effet que ces deux auteurs ont su cristalliser à travers un rare lyrisme les affres et les tourments qui saisissent l'homme lorsqu'il est en proie à cette impossibilité de renouer avec son passé. Les pages dans lesquelles René évoque avec tristesse le souvenir sa sœur en témoignent tout autant que les vers les plus mélancoliques des *Méditations poétiques*. Le rapport au passé est bien souvent responsable d'un malaise profond chez les personnages qui habitent les « contes » de Barbusse. Ce temps révolu, mais qu'il est pourtant impossible d'oublier, acquiert même une certaine matérialité dans *Nous autres…*, et peut quelquefois apparaître comme une tierce personne empêchant toute forme de dialogue entre deux interlocuteurs. C'est le cas par exemple dans la nouvelle intitulée « Le Vrai juge ». Barbusse y décrit le retour d'une « épouse égarée » auprès de son mari, qu'elle a quitté pendant six mois pour tenter de mener une autre vie. Le silence qui ponctue le dîner ce soir-là conduit le couple à comprendre combien le passé est comparable à une maladie dont on ne peut se soigner : « C'est alors que tous les deux osèrent enfin comprendre que leur vie ne serait plus jamais ce qu'elle fut, qu'il ne suffisait pas de se rejoindre pour être ensemble, que le passé ne pouvait pas guérir[2]. » Et quand il n'apparaît pas comme une plaie, une cicatrice qui ne se refermera peut-être jamais, le

[1] Henri BARBUSSE, *Nous autres…*, p.273.
[2] *Ibid*., p.137.

passé prend dans *Nous autres…* la forme d'un « fantôme » revenu hanter le souvenir de ceux qui n'oublient pas. Nous faisons référence ici à la nouvelle « Rêve », où quelques semaines après s'être séparé de sa femme, Gérard, un ouvrier cloîtré dans la solitude, croit apercevoir, la nuit, le fantôme de son ancienne épouse déambuler dans sa chambre. Après plusieurs de ces visites spectrales, Gérard prend conscience de « l'inconsistance du fantôme » et conclut que tout cela ne peut être qu'un rêve, que seul le souvenir de sa femme hante son esprit. Cet exemple nous incite toutefois à penser que le passé n'est jamais véritablement inconsistant dans l'œuvre de Barbusse, quelle que soit la forme qu'il prenne : maladie dont on ne peut guérir, ou fantôme auquel on ne peut échapper, le souvenir d'un temps déchu acquiert généralement une forme physique chez l'écrivain. C'est également dans cette perspective que Constance Weems met en évidence la constante actualisation du passé dans son œuvre, et démontre qu'il entretient un rapport ambigu avec le temps présent :

> Barbusse utilise le passé comme une perspective éclairante. Le passé devient un présent distant, une émotion immédiate destinée à prendre du recul vis-à-vis de sa nostalgie. Sa connexion avec le présent ne s'opère pas par le biais d'un développement ou d'une continuité, mais par l'intermédiaire d'un déplacement et d'un écho, à travers le reflet de l'émotion présente[1].

C'est d'ailleurs grâce à ce caractère presque tangible que le passé n'est en aucune manière considéré par Barbusse comme une simple abstraction. Il est bien au contraire une présence qu'il est permis à ses personnages de percevoir lorsqu'ils regardent dans les êtres et les choses qui les entourent le souvenir de ce qu'ils ont vécu. Plus que tout autre, le poète de *Pleureuses* témoigne de ce sentiment, dans la mesure où chaque lieu, chaque odeur, chaque personne auxquels il se trouve confronté le rappelle instantanément à son passé, et le contraint au regret.

Cette thématique du passé s'accompagne d'un thème qui lui est proche et par le biais duquel Barbusse, à travers son écriture poétique, approfondit sa perception du temps révolu. Il s'agit du thème de l'adieu, le plus propre à représenter chez l'écrivain le douloureux passage du présent au passé, l'adieu comme la déploration d'un instant appelé à se changer en souvenir, l'adieu comme la formulation poétique du regret et de la solitude. Si l'on envisage *Pleureuses* dans son ensemble tout d'abord, nous pouvons y déceler vingt-et-une occurrences du terme « adieu », ce qui nous informe d'ores et déjà sur l'importance que revêt cette

[1] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.46 ; « Barbusse used the past as an illuminating perspective. The past became a distant present, an immediate emotion given perspective by nostalgia. Its connection with the present was not through development or continuity, but through displacement and echo, through the reflection of present emotion. » (je traduis).

formule au sein du recueil[1]. Il convient de remarquer que les enjeux d'un tel terme en ce qui concerne la question qui nous intéresse sont essentiels dans la mesure où il se distingue par sa valeur performative : car le fait même de le prononcer matérialise instantanément le passage du présent au passé. Or notre lecture de *Pleureuses* nous incite à penser qu'au-delà de cette acception, Barbusse attribue à ce thème de l'adieu une valeur que l'on pourrait qualifier de métaphysique, puisqu'elle s'inscrit dans un discours profondément religieux. Dans un certain nombre de poèmes, l'écrivain entreprend en effet de *rationaliser* l'adieu ; nous entendons par là qu'il ne l'envisage pas seulement du point de vue de sa signification, mais qu'il tend à lui assigner une fonction particulière. À de nombreux égards, ce thème de l'adieu chez le poète n'évoque pas un adieu de circonstance à une personne, à l'être aimé entre autres, mais il représente en réalité le constat lancinant de l'absence de Dieu. Parmi les maintes occurrences de ce terme dans le recueil, beaucoup suggèrent ainsi une perte de foi consécutive à la prise de conscience de l'inexistence de Dieu. Plusieurs facteurs motivent par ailleurs ce rapprochement. D'abord, les mots adieu et Dieu entretiennent une évidente proximité phonétique qui conduit bien souvent Barbusse à les faire rimer ensemble. Ensuite n'oublions pas que le terme adieu dérive directement de Dieu et qu'il est fort probable que le poète ait cherché à jouer sur l'ambiguïté qui résulte du lien étymologique qui unit ces deux mots. Ce sont les raisons pour lesquelles les adieux formulés par le poète de *Pleureuses* ne s'adressent jamais véritablement aux figures féminines qui l'entourent, mais ils symbolisent davantage la perte de la foi et la rupture avec la religion chrétienne. Cette idée se trouve particulièrement bien illustrée à travers le poème « La Procession » – poème que Barbusse choisira de ne pas faire figurer dans la réédition du recueil en 1920. Comme le révèle son titre, le poème décrit une longue procession religieuse. Au fil des quatrains cependant, nous pouvons remarquer que Barbusse établit une correspondance symbolique entre la marche en avant de la procession et le recul de la foi des fidèles qui en suivent le mouvement. Nous comprenons ainsi qu'aux yeux du poète, la matérialité du culte représentée par cette procession conduit les fidèles à délaisser tout ce que leur foi contient de spirituel :

> Dans notre cœur pur et mystique
> On sent mourir les adieux longs ;
> Dans la vie âpre, nous allons
> Tous baignés de lumière antique[2].

[1] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.9, 11, 13, 18, 28, 49, 51, 75, 82, 93, 122, 126, 130, 163 (x2), 185, 192, 201, 229, 235, 251.
[2] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.49.

Par un renversement des symboles, la procession n'a pas vocation ici à consolider les liens qui unissent les hommes à Dieu, mais elle figure bien au contraire l'abandon des formes traditionnelles de la spiritualité et du culte chrétiens. Et les adieux prononcés dans ces vers par les fidèles symbolisent en vérité leur progressive perte de foi. L'éloignement de Dieu permet alors la communion des hommes, une communion placée sous le signe d'une spiritualité nouvelle que le poète oppose à la matérialité du culte chrétien. L'abandon de la foi et la rupture avec Dieu incite enfin les hommes à profiter de cet *adieu* pour revendiquer leur propre divinité :

> Aux bois noirs, le ciel qui s'embrase,
> Jette un ardent et vague adieu ;
> Nous voudrions souffrir un peu…
> Là-bas, deux cœurs pleurent d'extase[1]…

Le thème de l'adieu qui structure *Pleureuses* constitue donc une forme de libération par laquelle les hommes expriment leur refus d'un Dieu qui appartient désormais au passé. Or cette dernière idée nous ouvre d'intéressantes perspectives d'interprétations, notamment dans la mesure où les romans qu'il publie à la suite de *Pleureuses* permettent à Barbusse de dépasser ce thème de l'adieu en assimilant explicitement la temporalité à la divinité. Désireux d'envisager le temps d'un point de vue subjectif, désormais, l'auteur des *Suppliants* et de *L'Enfer* estompe les frontières qui jusqu'alors séparaient dans son esprit passé, présent et futur pour appréhender la temporalité du seul point de vue de sa conscience, en refusant catégoriquement le principe de l'éternité divine prôné par la religion. En ce sens, nous pouvons affirmer que l'idéalisme revendiqué de plus en plus clairement par Barbusse le conduit à transcender la mélancolie de sa jeunesse afin de concevoir le temps comme un agent potentiel de divinisation de l'homme.

Le temps relatif de la conscience au service de l'éternité

Dans *L'Enfer*, l'un des personnages féminins raconte à son fiancé une anecdote réelle qui met en scène le peintre et écrivain anglais Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Figure importante du préraphaélisme au milieu du XIXe siècle, Rossetti se consacra également à la poésie sous l'influence de John Keats. Il se maria en 1860 avec Elizabeth Siddal, qui gagnait sa vie comme modèle auprès des peintres préraphaélites ; il lui dédia d'ailleurs un grand nombre de poèmes. Lorsqu'elle meurt en couches deux ans plus tard, le profond désespoir de Rossetti le conduisit à faire déposer les manuscrits de ses poèmes dans le cercueil de son

[1] *Ibid*., p.51.

épouse. Selon la légende racontée par le personnage de *L'Enfer*, Rossetti ne put après cela oublier les poèmes consacrés à sa femme, à tel point qu'auprès du souvenir de ces vers, ceux qu'il écrivait alors lui paraissaient vains et sans âme. Si l'on en croit cette légende, le peintre entreprit une nuit d'aller exhumer ses poèmes dans l'espoir de ressusciter à travers eux son inspiration d'antan, mais la redécouverte de son manuscrit mena Rossetti à une décevante prise de conscience :

> « Un désespoir glacé m'envahit tandis que je baissais la tête devant ces restes de chant. Leur séjour dans la tombe semblait avoir déformé et inanimé mes poésies. […]
> « C'est que la voix et les poèmes étaient vivants alors, que l'ardeur et le délire de l'amour avaient paré mes rimes de tous leurs dons, que tout cela était du passé, et qu'en réalité l'amour n'était plus.
> « C'était l'oubli que je lisais en même temps que mon livre[1]…

Cette prise de conscience qui bouleverse alors Rossetti est particulièrement significative dans la mesure où elle nous permet de comprendre que c'est uniquement dans la mémoire du peintre que ces poésies avaient su conserver leur beauté pure. En s'apercevant que les vers qu'il avait écrits quelques années plus tôt se révélaient en réalité « misérables », Rossetti prend ainsi conscience que s'ils lui avaient semblé parfaits durant ces années, c'est parce que le souvenir de son amour les avait peu à peu transformés pour les enjoliver. Or sous son apparence anodine, cette anecdote nous livre des renseignements essentiels en ce qui concerne la manière dont Barbusse envisage la temporalité. Car bien loin de signifier que la mémoire peut s'avérer faillible, ce court récit se présente en définitive comme un moyen pour l'écrivain d'affirmer que la conscience de l'homme est capable de modifier le passé selon sa propre perception des choses. La légende racontée par le personnage de *L'Enfer* tend effectivement à montrer que la conscience n'est pas intrinsèquement dépendante de la temporalité, mais qu'elle peut avoir une incidence sur les souvenirs. Cette idée conduit ainsi l'écrivain à supposer que la mémoire est en mesure de reconstruire, de réinterpréter un événement pourtant révolu. Barbusse prétend donc démontrer par le biais de ce récit que le passé peut être envisagé de manière continue, c'est-à-dire qu'il persiste dans le présent au sein de la conscience : en somme que l'événement auquel il réfère possède une *durée* dans la mémoire de l'homme. L'impact de cette anecdote sur la réflexion philosophique du narrateur est crucial puisqu'elle lui permet de prendre conscience de la valeur relative du temps. Celui-ci comprend dès lors que la *durée* perçue par la conscience humaine efface les frontières qui séparent passé, présent et futur, et que, par conséquent, la continuité inhérente à toute

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.219.

temporalité n'a aucune existence absolue. Nous pouvons constater que cette perception du temps qui se fait jour dans *L'Enfer* renvoie de façon particulièrement explicite aux théories élaborées par Bergson. Rappelons que la pensée du philosophe a exercé une influence considérable sur Barbusse pendant ses années d'étude au collège Rollin, et qu'elle a largement déterminé son rapport à la subjectivité. Depuis la publication en 1889 de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, les théories bergsoniennes sur la question de la temporalité connaissent un succès grandissant auprès de cette jeune génération à laquelle appartient Barbusse. Timides encore dans *Les Suppliants*, nous en retrouvons d'évidentes traces dans *L'Enfer*. À ce titre, Constance Weems a parfaitement raison de souligner l'importance de cet héritage bergsonien sur les nombreuses réflexions concernant le temps développées par l'écrivain dans ses œuvres :

> Barbusse témoigne également de l'influence de Bergson dans sa manière de concevoir le temps comme une réalité subjective et relative. Selon Bergson, la perception idéale inclut la totalité de l'univers sensible, une simultanéité de toute expérience et de tout temps dont le cas particulier de l'artiste se trouve être la représentation symbolique[1].

Une étude approfondie des théories bergsoniennes dépasserait sans doute le cadre de notre propos, aussi nous contenterons-nous de dire que le concept de durée mis au point par le philosophe, concept qui repose sur l'idée que la conscience humaine perçoit le temps par le biais d'une intuition purement subjective, permet à Barbusse d'intérioriser la perception de la temporalité afin de l'inscrire dans une dimension à la fois relative et subjective.

Comme nous l'avons dit, cette subjectivation s'appuie avant tout sur un refus catégorique d'accorder une valeur absolue, et de fait infinie, au temps. Nous pouvons ainsi remarquer que ce phénomène d'intériorisation de la perception du temps initié par l'auteur de *L'Enfer* a pour conséquence d'abolir toute idée d'éternité. Le narrateur du roman affirme effectivement que les hommes, conditionnés par leur désir d'infini, appréhendent généralement le temps comme s'il s'agissait d'une divinité :

> […] je dis que l'infini et l'éternité sont deux faux dieux. C'est moi qui ai donné à l'univers ces vertus démesurées, que j'ai en moi (il faut bien que je les lui aie données puisque, quand bien même il les aurait, je ne pourrais constater sur lui l'incontestable, et je les ajouterais de mon propre fonds à l'image bornée que j'ai de lui). – Rien ne prévaut contre l'absolu de dire que j'existe et que je ne puis pas sortir de moi, et que tout : espaces, temps,

[1] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.45-46 : « Barbusse also reflected the influence of Bergson in his use of time as a subjective and relative condition. According to Bergson, the ideal perception included the totality of the sensible universe, a simultaneity of all experience and all time of which artist's isolated instance represented a symbol. » (je traduis).

> raisonnements, ne sont que des façons de m'imaginer la réalité, et comme de vagues pouvoirs que j'ai[1].

En définitive, nous comprenons que la question soulevée ici par le narrateur de *L'Enfer* est celle de la transcendance, qu'il rejette dans la mesure où elle contredit formellement son idéalisme. Puisque selon lui, appréhender le temps en tant qu'éternité, ou envisager l'espace en tant qu'infini, consiste à leur octroyer une dimension divine. En extrayant de sa conscience le sentiment de l'espace et celui du temps, l'homme assouvit ainsi un désir de transcendance et se forge de « faux dieux ». Or à travers *Les Suppliants* et *L'Enfer*, Barbusse ne cesse de s'insurger contre ces absolus au nom d'une perception subjective du monde héritée de Kant et de Bergson. C'est la raison pour laquelle, par la voix de Maximilien et du narrateur anonyme de *L'Enfer*, l'écrivain développe les éléments d'une réflexion profondément idéaliste destinée à réintégrer à l'intérieur de l'homme la perception de l'espace et celle du temps. Entendu comme l'expression d'une durée inhérente à la conscience humaine, le temps se trouve donc déchu de son aspect transcendant, et par conséquent divin, afin de reprendre place au sein de l'homme. C'est notamment cette prise de conscience de l'immanence du temps qui conduit le narrateur de *L'Enfer* à déclarer que passé, présent et futur n'ont de réelle existence que dans sa pensée : « […] moi qui contiens à l'intérieur de ma pensée l'implacable passé et l'avenir rêvé[2] ». Là se trouve précisément l'expression d'une vérité subjective à laquelle souscrit également le personnage du poète, et qu'il relaie dans sa réécriture du mythe d'Adam et Ève :

> – Voilà la vérité, dit le poète. Elle n'efface pas la mort. Elle ne diminue pas l'espace, ne retarde pas le temps. Mais elle fait de tout cela et de l'idée que nous en avons les sombres éléments essentiels de nous-mêmes. […] c'est grâce à notre crucifixion sur le temps et l'espace, que notre cœur, au milieu, palpite. Il ne faut pas rêver une sorte d'absurde abstraction ; il faut garder le lien qui nous retient au sang et à la terre[3].

Il est intéressant de constater que la plupart des personnages qui habitent l'œuvre d'avant-guerre de Barbusse partagent cette même perception du temps, chacun d'eux ayant vocation à abolir le principe d'éternité afin de l'intérioriser. Le dialogue échangé entre Maximilien et son ami Jacques dans *Les Suppliants,* par exemple, est particulièrement évocateur sur cette question, dans la mesure où Barbusse s'y montre moins destructeur que dans *L'Enfer*. Les interrogations métaphysiques qui préoccupent les deux adolescents y revêtent un caractère plus intime, plus naïf aussi. Tout l'intérêt de cet épisode réside dans le fait que Maximilien, jeune encore, n'a aucune conscience préalable du temps : « Non, en

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.245.
[2] *Ibid*., p.242.
[3] *Ibid*., p.141-142.

vérité, il n'avait jamais pensé à cela… […] Il ne connaissait pas l'espace et le temps[1]… » L'extrême candeur des personnages les incite donc à aborder cette question du temps sous l'angle de la subjectivité, qui constitue à cet instant leur seule certitude :

> – Qu'est-ce donc que l'espace et le temps ?…
> Maximilien, la tête baissée, sentit que Jacques le regardait. Il le regarda à son tour, vit son ombre pleine de pensée éblouissante et éblouie, pleine de lumière, et répondit en souriant avec émotion :
> – C'est toi…
> Toi ! Cela répondait à tout. L'espace et le temps sont comme les grands cris, les grands appels de sa pensée[2].

Dans la perspective individualiste qui est la leur, les deux adolescents ne conçoivent pas que le temps puisse être extérieur à leur pensée mais, à la différence du narrateur de *L'Enfer*, ils n'en réfutent pas pour autant la valeur absolue. La quête de subjectivité poursuivie par ces personnages les conduit donc à refuser non plus seulement l'infini et l'éternité, mais également l'espace et le temps qui appartiennent selon eux au monde sensible – celui de la réalité, qu'ils opposent catégoriquement à celui de la vérité contenue dans leur pensée :

> – Débarrassons-nous de la croyance à la réalité des choses sensibles – cette réalité qui nous changerait en poussière. Ne croyons qu'à la pensée qui donne ; restons dans l'absolu de nous-mêmes. Une irrésistible simplicité nous conduit là en effaçant les spectres des sens et des raisonnements artificiels…
> « Bénis ceux qui ont l'immense sincérité de ne pas croire au temps et à l'espace[3]… »

La perception du temps propre à Jacques et Maximilien est révélatrice de la manière dont Barbusse envisage la subjectivité dans *Les Suppliants*. Davantage que dans son second roman, elle se présente comme un agent potentiel de spiritualisation de l'homme, ainsi qu'en témoigne la dernière phrase prononcée ici par Maximilien. Le personnage considère effectivement comme « bénis » tous ceux qui se refusent à « croire au temps et à l'espace ». Il semble bien en ce sens que cette intériorisation de la temporalité, qui s'accompagne de la revendication de son immanence, confère à l'homme une valeur sacrée. C'est du moins ce que laisse entendre le vocabulaire religieux mis à profit par Barbusse pour dépeindre le sentiment éprouvé par les adolescents à la suite de cette découverte intime. Il s'agit d'une vérité que chacun d'eux « adore » à travers l'autre, et dont le caractère « évangélique » fait naître au

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p. 74.
[2] *Ibid*., p.74-75.
[3] *Ibid*., p.75.

cours de leurs échanges « d'abondants silences religieux »[1], comme si tous deux se sentaient soudain frappés par une révélation mystique.

La survivance du passé jusque dans le présent, appréhendée comme une durée relative à la conscience, acquiert également un caractère religieux dans « Résurrection », l'une des nouvelles qui composent le recueil *Nous autres…*. Observons tout d'abord que ce titre n'est pas anodin dans la mesure où il tend à situer le phénomène de renaissance dont il est question au sein de ce récit dans une dimension évangélique. Barbusse y évoque un couple de personnes âgées qui ont pour habitude, au crépuscule, de lire ensemble les faits divers et la rubrique nécrologique du journal, à la lueur d'une lampe. Ce soir-là, le décès d'un homme de vingt ans leur rappelle en mémoire un de leurs amis, décédé il y a de nombreuses années. Alors, péniblement, les deux personnages cherchent à exhumer de l'oubli les vestiges du passé. Peu à peu la femme se souvient plus précisément de ce jeune homme qui fut leur ami. Elle se souvient avoir été amoureuse de lui, et confesse à son mari son infidélité passée. Puis à son tour, l'homme avoue avoir été infidèle. S'interrogeant l'un l'autre à propos de leur liaison, le vieil homme et sa femme replongent dans leurs souvenirs afin de reconstruire, bribe par bribe, ce passé qu'ils croyaient avoir oublié. Convaincus d'avoir eu raison de ne pas s'en ouvrir plus tôt, tous deux se couchent en continuant toutefois de fouiller les recoins de leur mémoire. Mais cette brusque remembrance les accapare à tel point qu'ils s'éveillent au milieu de la nuit, tourmentés par un passé qui leur semble désormais redevenir présent. Or Barbusse approfondit très nettement ici ce phénomène d'actualisation du passé à travers la mémoire en affirmant, par la voix de la vieille femme, que le simple fait de se souvenir a conduit ses personnages à ressusciter leur infidélité :

> Ils se montrèrent leurs visages plus vivants, plus profonds qu'avant, avec, aux yeux, des larmes ressuscitées.
> – C'est un trop grand changement, n'est-ce pas, balbutia-t-elle. Tout cela était à moitié mort, tout cela était perdu… Ah ! nous n'aurions pas dû dire ce que nous avons fait, nous n'aurions pas dû *recommencer*[2] *!*

Barbusse montre clairement à travers cet exemple combien le souvenir, en tant qu'acte de remémoration, implique la renaissance dans le présent d'un passé qui semblait révolu. En insistant sur l'emploi du terme « recommencer », celui-ci tend effectivement à signifier qu'il s'agit d'un recommencement *en acte*, et par là même confère à la mémoire une valeur performative. Cette idée ouvre ainsi d'intéressantes perspectives d'interprétation en ce qui concerne le titre que Barbusse a choisi de donner à cette nouvelle. Puisque le phénomène de

[1] *Ibid*., p.74-75.
[2] Henri BARBUSSE, *Nous autres…*, p.121.

résurrection repose tout entier sur le réinvestissement *post mortem* du corps dans sa forme matérielle, comme en témoigne l'exemple du Christ.

Cette allusion aux Évangiles constitue en somme l'aboutissement de cette intériorisation de la conscience du temps dans la mesure où elle permet à Barbusse de réaffirmer la valeur religieuse de la mémoire, appelée à transfigurer dans le présent les événements passés.

2.2.2 La « Sublime Pauvreté »

Bien avant de professer avec conviction sa sympathie à l'égard des idées socialistes, Barbusse éprouve déjà une sensibilité particulière vis-à-vis de la pauvreté. Les œuvres qu'il publie avant-guerre contiennent effectivement de nombreux portraits d'ouvriers, de mendiants ou encore de malades, personnages qui, du point de vue de l'écrivain, constituent autant de représentations de la misère sociale. Il n'est pas exclu de penser d'ailleurs que l'amitié qu'il lia avec Jehan-Rictus à la fin des années 1890 a pu le conduire à prêter une attention particulière aux miséreux qui peuplaient les rues du Paris de la Belle Époque. Et de manière plus générale, il est également permis de penser que l'admiration du jeune Barbusse pour la langue argotique l'ait, dans une certaine mesure, orienté vers des œuvres consacrées à la figure du pauvre, telle que *La Chanson des gueux* de Jean Richepin par exemple. Nous pouvons supposer enfin, que pendant les quelques visites qu'il fit à Marcel Schwob, celui-ci l'entretint de l'étude qu'il était en train d'écrire sur l'argot français, et que cela a pu inciter Barbusse à lire – ou à relire – François Villon, le poète coquillard qui « volait pour manger », pour reprendre l'expression de Léo Ferré[1].

Représentations et enjeux de la pauvreté chez Barbusse

Quoi qu'il en soit la pauvreté demeure un motif récurrent chez Barbusse, comme en témoigne par exemple la dernière partie de *Pleureuses* intitulée « Le Silence des pauvres ». Plus significatif encore, on dénombre au sein de ce recueil pas moins de soixante-quinze occurrences du terme *pauvre* et de ses dérivés morphologiques, employé le plus souvent en tant qu'adjectif. L'analyse de cette récurrence, non seulement dans *Pleureuses* mais également dans les romans qui suivront, nous permet de constater dans un premier temps que la pauvreté se présente comme un motif poétique essentiel chez Barbusse. Nous pouvons effectivement remarquer que l'emploi du qualificatif *pauvre* dans son écriture dénote généralement une volonté de resserrer la focalisation autour d'un être ou d'une chose, et

[1] Léo FERRE, « Préface », *Le Testament phonographe*, Monaco, La Mémoire et la mer, 2002, p.76.

représente bien souvent une manière pour lui de recentrer sa narration. En ce sens le motif poétique de la pauvreté s'offre comme un moyen pour Barbusse d'accentuer l'importance d'un élément particulier au sein de son texte. Pour être plus précis, nous pourrions dire que ce motif inaugure un bouleversement des perspectives appelé à marquer une pause presque imperceptible dans le récit. À de nombreuses reprises par exemple, l'écrivain emploie cet adjectif pour désigner la lumière, désireux de renforcer par là la puissance évocatrice de ses clairs-obscurs :

> Ta lumière pauvre et profonde
> T'enveloppe d'enchantement,
> Tu souris, tu crois vaguement
> Sentir la justice du monde[1].

Dès lors qu'elle est pauvre, la lumière invite à se pencher de plus près, pour mieux apercevoir ce que l'auteur croit vouloir dissimuler dans l'ombre ; et plus elle est pauvre, plus elle tend à réduire la focalisation pour pénétrer le détail. Cette « lumière pauvre » tend ainsi à instaurer un cadre plus intime où le lecteur, en même temps que les personnages, perçoit le décor de manière plus absolue, comme c'est le cas de Maximilien dans *Les Suppliants* : « Il ne montrait pas beaucoup de goût pour les sorties. Il aimait mieux rester à la maison, se fondre dans le jour tombant. Il aimait mieux la lumière pauvre[2]. » La même fascination, la même tendresse pour le soir se retrouve chez Jésus enfant, lorsqu'il prend conscience que le crépuscule contient plus de vérité que la clarté du jour : « J'aime mieux le soir : la lumière pauvre[3]. » De la même manière qu'elle se présente comme le révélateur de la nature réelle des êtres et des choses, la pauvreté chez Barbusse implique l'idée d'une certaine nudité. Ainsi ce qui est pauvre est nécessairement nu, d'une nudité poétique mais pas seulement, si l'on en croit Maximilien et son ami Jacques :

> Ainsi que Maximilien autrefois, quand il commençait à ouvrir les yeux à la vie, les pauvres maisons les attiraient comme les pauvres, parce que, délabrées, sales, irrégulières, elles avouent davantage. Plus de vie et d'humanité y transparaissent. La misérable pierre de ces maisons a des nudités de statue[4].

Là encore, la pauvreté joue un rôle apocalyptique dans la mesure où elle ouvre la voie à une meilleure perception du monde. Dès lors les maisons nues décrites ici par les deux personnages, en devenant statues, prennent une valeur artistique. Qu'il lui serve à qualifier les

[1] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.142.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.3.
[3] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.15.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.78.

choses ou bien les êtres, le motif de la pauvreté chez Barbusse est donc d'autant plus important qu'il lui permet de mettre à nu le monde afin d'en dévoiler le *sublime*.

Sans doute est-ce pour cette raison d'ailleurs qu'à l'origine, l'écrivain avait entrepris d'intituler son premier roman « Sublime Pauvreté ». D'après les éléments que nous venons d'étayer, nous sommes portés à croire que ce choix initial avait pour vocation de placer *Les Suppliants* sous le signe de la nudité, du dévoilement, en même temps qu'il devait conduire à en réaffirmer la valeur poétique. Sans pour autant contredire cette hypothèse, l'interprétation que Philippe Baudorre propose de ce titre originel en élargit considérablement les perspectives. Car selon lui, le motif de la pauvreté à l'œuvre dans *Les Suppliants* doit être envisagé d'un point de vue essentiellement métaphysique :

> Le titre initial, auquel il a ensuite préféré *Les Suppliants*, était « Sublime Pauvreté », en référence à cette pauvreté spirituelle à laquelle l'absence de Dieu condamne l'humanité. Barbusse en est convaincu et veut en convaincre son lecteur, comme Maximilien veut convaincre ses interlocuteurs : l'homme est seul. Hors de lui, il n'y a rien ; il n'y a de grand que la prière, la « supplication », ce cri qui fait la grandeur de l'homme[1].

Bien loin du discours politique qu'il tiendra après son expérience des tranchées, l'écrivain n'appréhende pas encore la pauvreté sous un angle collectif, et par conséquent social. Pour l'heure, elle désigne plutôt le sentiment de déréliction qu'éprouve l'homme devant l'absence de Dieu. C'est la raison pour laquelle de nombreux personnages chez Barbusse se caractérisent par une sensation de manque non pas matériel mais spirituel, qui les contraint à désirer perpétuellement ce qu'ils n'ont pas. Dans la dernière partie de *Pleureuses*, « Le Silence des pauvres », Barbusse met ainsi à profit toutes les nuances de son écriture poétique pour représenter ce manque métaphysique qui dévore littéralement ses personnages. Les douze poèmes qui composent cette partie sont effectivement dominés par des champs lexicaux assez révélateurs : celui de la tristesse, de la souffrance, ou encore de l'attente. L'univers qu'y dépeint le poète se traduit par une misère absolue : dans ce « pauvre monde » chaque femme est une « pauvre femme » dont les « pauvres yeux » regardent s'évanouir ses « pauvres souvenirs » et dont, enfin, la « pauvre voix » murmure de « pauvres chansons »[2]. Une telle multiplicité d'exemples est particulièrement significative puisqu'elle nous permet de constater que l'absence de Dieu revendiquée par le poète condamne l'ensemble des êtres à éprouver cette lancinante pauvreté métaphysique. Foncièrement insatisfaits donc, les personnages qui peuplent l'œuvre d'avant-guerre de Barbusse sont voués, pour la plupart

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.78.
[2] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.205-239 *passim*.

d'entre eux, à désirer ce qu'ils n'ont pas. On s'aperçoit toutefois à la lecture des *Suppliants* ou de *L'Enfer* que ce manque n'est pas uniquement spirituel, ou métaphysique, mais qu'il s'exprime à travers de nombreux biais. Dans *L'Enfer* par exemple, le narrateur-voyeur observe deux enfants dans la pièce voisine à la sienne. Seuls dans cette chambre, le jeune garçon et la jeune fille, semblables à « Daphnis et Chloé », se rapprochent ainsi que deux amants et, pour la première fois, éprouvent du désir l'un pour l'autre. Ils voudraient ainsi « sortir de l'amitié et de l'enfance », mais ils sont jeunes, et sans doute encore trop pauvres pour assouvir leur désir charnel : « Comme tous les êtres, comme moi, comme nous, ils veulent ce qu'ils n'ont pas, ils mendient. Mais ils demandent la charité à eux-mêmes, ils demandent secours à leurs présences et à leurs personnes[1]. » En définitive, ce n'est pas tant l'objet du désir qui importe aux yeux de Barbusse que le désir en lui-même : en somme quelle que soit la cause de leur manque, les hommes sont pauvres de vouloir ce qu'ils ne possèdent pas. Ils en sont ainsi réduits à mendier, pour reprendre le verbe employé dans cet extrait par l'écrivain, et deviennent alors des mendiants. Or le choix de ce terme n'est pas anodin dans la mesure où Barbusse l'utilise pour désigner spécifiquement ces êtres tourmentés par leur désir, comme le souligne Edward O'Brien à propos des *Suppliants* :

> De nombreux mendiants y apparaissent, mais il s'agit d'un récit au sein duquel les personnages sont considérés symboliquement comme des mendiants, les mots « mendiants » et « suppliants » étant virtuellement synonymes dans le contexte du roman. Par conséquent il serait vain d'essayer d'expliquer les causes de leur indigence en termes socio-économiques[2].

Edward O'Brien a effectivement raison d'attirer notre attention sur le fait que Barbusse n'a pas vocation à développer un discours politique ou social au sein de son premier roman. C'est pourquoi la signification du terme *mendiant* se révèle être symbolique avant tout. Bien loin d'être réservé aux classes les plus humbles de la société, ce mot renvoie en réalité chez Barbusse à l'ensemble des êtres humains contraints par leurs désirs à poursuivre une incessante quête d'absolu. C'est également l'interprétation qu'en propose Philippe Baudorre lorsqu'il affirme que :

> *Les Suppliants* n'ont rien d'un divertissement […]. C'est une œuvre exigeante, celle d'un « mendiant », pour reprendre un mot qui, lui aussi, accompagnera Barbusse toute sa vie, d'un homme en quête de vérité, d'un

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.53.

[2] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.51-52 : « Numerous beggars appear but this is a narrative in which all of the characters are cast as metaphorical beggars, the word "mendiants" and "suppliants" being virtually synonymous within the context of the novel. Thus there is no attempt to account for the causes of their destitution in socio-economic terms. » (je traduis).

> aveugle qui crie dans le noir, qui crie qu'on lui a menti, que la lumière qu'on lui montrait dans le ciel est factice, qu'il n'y a de lumière qu'au plus profond de cette nuit douloureuse qui est celle de notre âme[1].

Le vocabulaire employé ici par Philippe Baudorre, dénotant la douleur éprouvée par le mendiant, ouvre d'intéressantes perspectives d'analyse en ce qui concerne ce motif barbussien. Bien que cela puisse sembler évident, il est tout de même nécessaire de noter que la figure du pauvre telle que la représente Barbusse se caractérise par sa souffrance. Une souffrance aiguë, intense, fruit de cette tension extrême qui pousse l'homme à assouvir son désir afin de combler le vide qui est en lui. Et plus le désir s'accentue, plus il s'apparente à un idéal appelé à rivaliser avec la réalité, plus la souffrance est insoutenable et empêche l'homme de trouver un refuge. Voilà précisément la conclusion à laquelle aboutissent Maximilien et son ami Jacques, dans *Les Suppliants*, dès lors qu'ils prennent conscience qu'ils ne parviendront jamais à satisfaire pleinement leur désir :

> Leur cœur, leur mendicité dépassait tout le pouvoir des gestes, des faits, tout le possible, tout. Rien de ce qu'ils pouvaient faire n'était assez important pour combler le vide, la soif de leur cœur. Et ils étaient restés tranquilles par immensité. Si l'on souffre, ce n'est pas de faiblesse, c'est d'ouvrir au-dessus de toute chose réelle un trop fort et trop infatigable rêve[2].

Ces quelques phrases permettent de mieux comprendre la signification réelle des termes *mendiants* et *suppliants* au regard de Barbusse. On constate effectivement que le vide métaphysique qui emplit le cœur de ces deux personnages les condamne à supplier, à mendier un absolu qu'ils matérialisent à travers leur désir. Or cette quête d'absolu, cette perpétuelle supplication fait naître chez Maximilien et Jacques une souffrance métaphysique que l'écrivain traduit en termes religieux. À maintes reprises dans le roman, les nombreux personnages associés à des figures de mendiant sont décrits comme des martyrs, précisément à cause de cette incapacité à assouvir leur souverain désir. C'est ainsi qu'à l'instant de sa mort, alors qu'il admet désormais les principes idéalistes que lui enseigne son fils, M. Desanzac qualifie cette vérité de « martyre[3] ». On s'aperçoit en outre que cette notion de martyre incite très souvent Barbusse à évoquer Jésus, qui représente à ses yeux la figure du pauvre, du mendiant, et nous pouvons dire du martyr par excellence. D'un point de vue symbolique donc, le désir d'absolu qui caractérise Maximilien fait écho à la volonté d'immanence de Jésus et, par voie de conséquence, la souffrance métaphysique du personnage principal des *Suppliants* s'apparente selon l'écrivain à la Passion. C'est la raison

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.79.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.126.
[3] *Ibid.*, p.224.

pour laquelle le narrateur des *Suppliants*, presque chaque fois qu'il évoque l'infini désir de Maximilien, l'assimile à l'image du Christ en croix :

> Au fond de la nef… Il leva la tête vers un grand crucifix.
> Le torse criait en silence, distendu par la pesanteur terrestre, déchiré par lui-même, martyrisé d'humanité. Nous sommes martyrisés d'humanité. Chacun de nous ouvre éperdument les bras pour embrasser toute chose, et ne peut pas, et ne peut pas refermer les bras. L'homme est un crucifié plus simple, c'est un crucifié sans clous. La couronne d'épines qui le fouille, c'est sa pensée pleine de désirs aigus[1].

Il est intéressant de remarquer que l'écrivain ne fait pas référence ici au Jésus de chair tourmenté par une souffrance purement humaine, mais bien plutôt à sa représentation matérielle, sous la forme d'un crucifix. Ainsi les bras écartelés du Christ cloué sur la croix illustrent parfaitement l'attitude du suppliant barbussien qui, poussé par son désir, ouvre grands ses bras dans l'espoir d'« embrasser toute chose ». Or, cette assimilation de la souffrance de Maximilien à la passion de Jésus constitue une étape décisive dans le processus d'affirmation du caractère spirituelle de la pauvreté chez Barbusse, dans la mesure où elle tend à lui accorder une fonction de sacralisation.

Le suppliant, ou le pauvre sacré

Ces quelques éléments permettent de comprendre combien la pauvreté telle que l'envisage l'écrivain, c'est-à-dire d'un point de vue purement métaphysique, est indissociable de la notion de désir. Ainsi que nous l'avons montré, si les personnages des *Suppliants* ou de *L'Enfer* sont pauvres, c'est parce qu'ils éprouvent au plus profond d'eux-mêmes un vide qu'ils ne parviennent pas à combler. Ce vide toutefois n'est pas foncièrement inconsistant, bien au contraire, puisque le personnage du poète dans *L'Enfer*, derrière lequel nous devinons la silhouette de Barbusse, le considère comme « l'infini des suppliants[2] », autrement dit comme un agent de sacralisation susceptible de diviniser l'être humain. Rappelons que ce personnage du poète, dont l'anonymat fait écho à celui du narrateur, interroge à chacune de ses apparitions dans le roman les rapports qu'entretient l'homme avec la divinité. C'est ainsi que dans un ultime dialogue avec son amante, au sein duquel il exalte la subjectivité de l'homme, celui-ci déclare : « Nous avons la divinité de notre grande misère[3] ». De toute évidence la pauvreté occupe chez Barbusse une fonction religieuse qu'il convient d'interroger afin de mieux comprendre dans quelle mesure elle contribue à diviniser l'être.

[1] *Ibid*., p.282.
[2] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.280.
[3] *Loc. cit.*

Comme nous l'avons formulé déjà, la pauvreté demeure avant tout, du point de vue de Barbusse, l'expression d'un abîme emplissant le cœur de l'homme. Elle implique donc la notion de manque ; et lorsqu'elle revêt un caractère métaphysique, le manque dont elle est la cause n'est plus uniquement matériel mais il prend une forme absolue. Abandonné à cette misère métaphysique, qui lui est d'autant plus insupportable qu'elle tend à le cloîtrer dans un néant à la fois matériel et spirituel, le suppliant barbussien se distingue alors par un insatiable désir qui le conduit à vouloir perpétuellement ce qu'il n'a pas. Il est important d'ajouter que ce désir toujours renouvelé, puisqu'il procède de la nécessité pour l'homme d'« embrasser toute chose » ne connaît aucune limite, et s'apparente par conséquent à une quête d'infini. En somme, ce désir par lequel le suppliant cherche à combler le vide de son cœur se présente comme la réalisation d'un infini contenu au fond de son être. Rappelons à ce propos que le sacré tel que l'appréhende Barbusse réside tout entier dans la notion d'infini : qu'il soit transcendant – comme c'est le cas en ce qui concerne la religion chrétienne, ou immanent – si on le considère dans une perspective idéaliste, il révèle toujours chez l'écrivain la valeur sacrée des êtres ou des choses. Nous comprenons dès lors que la pauvreté, dans la mesure où elle ouvre un abîme infini à l'intérieur de l'homme, contribue à sacraliser son désir et, de fait, à diviniser cette figure du suppliant barbussien. La misère semble même constituer l'une des conditions *sine qua non* du caractère divin de la conscience de l'homme, sans laquelle il lui est impossible de prétendre à cet absolu. C'est du moins ce qu'exprime Maximilien dans *Les Suppliants* lorsqu'il proclame : « L'immensité de nos cœurs a besoin d'être pauvre[1]. » Cette pauvreté est d'autant plus nécessaire au regard de Barbusse qu'elle permet selon lui à l'homme de s'élever, de combler le vide de son cœur par l'immensité de son désir, et d'opposer l'infini immanent qu'il porte en lui à l'infini transcendant de la religion, jusqu'à devenir lui-même une divinité. Ce phénomène par lequel le suppliant barbussien devient, par sa misère même, l'égal d'un dieu se trouve d'ailleurs exprimé dans l'un des poèmes de *Pleureuses* intitulé « Le Prophète », où Barbusse écrit : « Les dieux et les pauvres sont frères[2] ». À travers l'affirmation de cette fraternité qui unit le suppliant à la figure divine, le poète ne confère plus seulement à la pauvreté une valeur spirituelle, mais il l'inscrit plus que jamais dans une perspective religieuse. Et ce n'est sans doute pas un hasard s'il formule cette idée dans un poème consacré à Jésus, dont l'enseignement repose dans une large mesure sur la glorification de la pauvreté. Ainsi nous comprenons mieux les raisons qui conduisent Barbusse, dans *Les Suppliants*, à se réapproprier la figure du Galiléen, voire à emprunter au

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.255.
[2] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.250.

style des Béatitudes, caractéristique du Sermon sur la montagne, afin de revendiquer l'absolue souveraineté de la misère :

> – Heureux ceux qui pleurent ; car ceux-là voient l'esprit humain en esprit et en vérité. Grands ceux qui souffrent, car ils assistent à eux-mêmes, car ils touchent à la vérité, et la vérité c'est la même chose que la gloire.
> […] N'enviez pas les riches, les forts et les puissants du jour, les conquérants et les génies. Ils ne valent que par des biens, des actions ou des œuvres terrestres, et tout cela est noyé dans *la grande demande infinie du cœur*[1].

En convoquant l'intertexte évangélique, Barbusse souligne de manière symbolique la continuité qu'il est possible d'établir entre l'exigence de pauvreté recommandée par Jésus pour atteindre de « Royaume des cieux »[2] et sa propre conception de la misère. Dans cette perspective, l'assimilation de Maximilien à la figure de Jésus a donc pour vocation de mettre en évidence, d'approfondir, et de justifier la valeur profondément sacrée que l'écrivain entend prêter à la pauvreté.

La référence aux Évangiles est essentielle dans ce contexte puisqu'elle nous permet d'aborder la question des expédients matériels et spirituels grâce auxquels il est possible de remédier à la pauvreté. Rappelons que dans l'Évangile selon Matthieu, Jésus préconise à maintes reprises la pratique de la charité envers les pauvres. Au jeune homme riche qui lui demande comment « obtenir la vie éternelle », celui-ci répond : « Si tu veux être parfait, va, vends tout ce que tu possèdes et donne-le aux pauvres[3] ». Dans le Sermon sur la montagne, le Galiléen donne également des indications quant à la manière dont il convient de faire l'aumône, en prescrivant notamment de s'y employer avec discrétion : « quant tu fais l'aumône, que ta main gauche ignore ce que fait ta main droite, afin que ton aumône soit secrète[4] ». Devenue vertu théologale dans le sens où elle favorise à la fois l'amour du prochain et l'amour de Dieu, la charité devient un élément fondamental de la religion chrétienne, comme en témoignent l'exemple de saint François d'Assise, ou plus généralement celui des ordres monastiques. Elle fait aussi partie intégrante du sacerdoce ecclésiastique, à tel point que Barbusse n'hésite pas, dans *Les Suppliants*, à puiser dans le sarcasme pour moquer le zèle de l'abbé Ursleur, dont le ministère se réduit au don de l'aumône : « Il n'exerçait pas le sacerdoce. Il passait sa vie à faire la charité. On ne le voyait que lorsqu'il avait besoin d'une

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.277 (je souligne).
[2] Voir Bible de Jérusalem, Mt., 19:23-24.
[3] *Ibid*., Mt., 19:21.
[4] *Ibid*., Mt., 6:3-4.

aumône pour d'autres, ou bien on le voyait passer[1]. » Consciente que la spiritualité ne peut subvenir aux besoins matériels des plus pauvres, la religion chrétienne a donc systématisé la pratique de la charité afin de leur offrir une aide plus substantielle. Or ainsi que nous l'avons dit déjà, Barbusse estime pour sa part que la misère, bien qu'elle puisse avoir des conséquences matérielles, demeure avant tout spirituelle. C'est précisément la raison pour laquelle celui-ci récuse la façon dont l'Église envisage le rapport à la pauvreté. De son point de vue, le matériel ne saurait en aucun cas suppléer au spirituel, aussi la pratique de la charité, qui s'exprime par le don de l'aumône, lui semble-t-elle absolument vaine. L'écrivain développe assez longuement cette idée dans *Les Suppliants*, à travers l'exemple d'un petit orphelin boiteux qui tend sa main d'enfant aux passants. La solitude et de désœuvrement du garçon interpellent Maximilien et le conduisent à s'interroger sur la signification de ce geste frêle tendu vers quelques sous :

> Et Maximilien sentit combien la mendicité de ce petit était vaste, combien chaque chose précise qu'elle mendiait était infirme et l'exprimait mal. Sa pauvreté n'a pas de cesse, et monte toujours comme le ciel. Et il lut sur cette face l'illusion des choses matérielles.
>
> Qu'est-ce qu'une aumône terrestre pour un vrai pauvre, pour un petit pauvre ? Chaque chose d'aumône est si vite effacée par le vide affamée, acharné du mendiant, tombe si profondément en lui, que c'est presque du mépris et presque de l'erreur. Tendre une obole à un pauvre, c'est choquer et non défaire sa solitude affreuse. Tendre une obole à un pauvre, c'est toucher sa plaie. Lui donner, c'est lui donner de la pauvreté[2].

Convaincu que la pauvreté de cet orphelin n'est pas tant matérielle que spirituelle, que sa main tendue ne réclame pas seulement de l'argent mais qu'elle supplie l'infini de son propre désir, Maximilien prend alors conscience qu'« on le guérira jamais d'aumônes[3]. » Cette vacuité de la charité est nettement mise en lumière par le vocabulaire employé par l'écrivain, et notamment par la mise en opposition du terrestre et du céleste. Car tandis que la pauvreté est associée au ciel, l'aumône contre laquelle s'insurge le personnage se distingue par sa matérialité, et par conséquent renvoie au terrestre. On constate donc que si la pratique de la charité est inefficace au regard de Barbusse, c'est parce qu'il lui est impossible de remédier de façon terrestre à un mal dont les racines s'avèrent être célestes. Il est intéressant de noter que quelques années plus tard en 1920, au sein d'une brochure intitulée *La Lueur dans l'abîme*, Barbusse inscrira cette même réflexion dans une perspective politique. Après avoir passé en revue les principaux fléaux qui touchent le monde occidental, il y affirmera que loin de

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.168.
[2] *Ibid*., p.49.
[3] *Ibid*., p.50.

constituer une réponse suffisante à la misère dont le capitalisme est responsable, la charité contribue même, dans une certaine mesure, au *statu quo* : « Partout s'élèvent des appels à la miséricorde, des prières égorgées s'adressant au hasard, à tâtons, au bon plaisir de la charité, cette grande et faible chose qui contrebalance par un fantôme la loi du "chacun pour soi"[1] ». Le narrateur des *Suppliants* approfondit encore davantage cette idée quelques pages plus loin, en comparant la pauvreté métaphysique de Maximilien à celle du petit mendiant. Cette mise en parallèle des deux personnages lui permet alors de réaffirmer le caractère foncièrement spirituel de la figure du suppliant, mais également de montrer qu'en définitive il n'existe pas de misère qui soit uniquement matérielle. Or, si la pauvreté de Maximilien demeure plus symbolique que celle du jeune orphelin – puisqu'au lieu de tendre sa main au passant, il tend son cœur vers l'abîme du ciel –, elle le condamne cependant à la même mendicité :

> Pauvre !... Lui aussi était pauvre, et n'était même que cela, puisqu'il demandait toujours quelque chose, toujours autre chose… Il était pauvre comme ce petit dont le cœur était si proche qu'on le voyait.
>
> Comme pour ce petit, sa pauvreté était plus vaste que les choses. Les avantages matériels qu'il implorait tout à l'heure encore n'étaient que d'illusoires, que d'évanouissantes aumônes. Les gens du monde, les gestes du monde ne pouvaient qu'un peu, et qu'un moment. […] Son infini ne s'apaiserait pas avec des gestes terrestres. Il était plus grand que la charité du monde[2].

Une fois encore le narrateur, accédant à la pensée de Maximilien, récuse la pratique de l'aumône qu'il désigne comme un geste terrestre. La notion chrétienne de charité ne peut suffire en somme à assouvir le désir sacré du personnage, dans la mesure où l'infini de son cœur se trouve être « plus grand » que le monde.

Barbusse toutefois ne peut admettre que l'homme puisse se satisfaire de sa misère, d'autant plus lorsqu'il en est pleinement conscient. C'est pourquoi dans sa réflexion sur la pauvreté, l'écrivain développe une notion déterminante qui va permettre au suppliant de transcender son malheur : il s'agit du vol, présenté comme l'antinomie positive de la charité. Il n'y a rien de paradoxal pour Barbusse à concevoir le vol de manière positive à condition de l'appréhender selon une perspective idéaliste. Au contraire de l'aumône qui dépend de la

[1] Voir Henri BARBUSSE, *La Lueur dans l'abîme*, Paris, éditions Clarté, 1920, p.46. À noter que cette idée n'est pas spécifique à Barbusse, puisqu'on retrouve chez Jehan-Rictus, par exemple, la même condamnation politique de la notion de charité :
« (Tout c' mond'-là, mêm' quand c'est sincère,
Y s'figur' pas qu'la charité
Entretient la mendicité
Et fait qu'perpétuer la misère.) » (JEHAN-RICTUS, « Le Printemps », *Les Soliloques du pauvre* [1897], Paris, Classiques Garnier, 2009, p.107).

[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.51.

volonté d'autrui, le vol représente au regard de l'écrivain l'affirmation par le suppliant de sa propre subjectivité. Car il implique directement le mendiant, et répond à son désir de posséder ce qu'il n'a pas. Selon Barbusse, il constitue en ce sens une première étape dans la quête d'infini du suppliant. Il est d'ailleurs intéressant de constater que c'est également à travers le personnage d'un misérable que l'écrivain développe cette idée dans *Les Suppliants*. Au cours d'une de leurs discussions, Maximilien et l'abbé Ursleur sont interrompus par l'arrivée impromptue d'un mendiant, désireux de tromper son désespoir par ses souvenirs. Sans remords, il narre à ses interlocuteurs le long récit de sa vie, et confesse au passage les nombreux vols qu'il a commis afin de se soustraire à sa misère. Cette seconde figure de mendiant rencontrée par Maximilien alimente alors sa réflexion sur la pauvreté et l'amène à affirmer que le vol est intrinsèque à l'homme :

> […] pour être heureux, il veut ce qu'il n'a pas et quand il l'a, il veut autre chose, puisqu'il veut ce qu'il n'a pas. Autre chose que ce qu'il a : donc, il veut dans les autres, donc sa joie est dans les autres. Prendre, c'est la victoire humaine : voler, la façon voluptueuse d'avoir ! Et tous, nous sommes ainsi, et vous-mêmes, vous fûtes ainsi… […] L'espérance elle-même n'est qu'un vol, et le regret voudrait être un vol du passé… Partout, tendre la main comme un mendiant, comme un voleur… Ah ! Cet homme ressemble au profond de l'homme, et en l'écoutant, on avoue[1] !

Dans l'ombre de Maximilien, Barbusse confirme ici sa vision positive du vol, déclarant qu'il représente selon lui l'un des moyens suprêmes d'assouvir son désir et de combler, au moins en partie, le vide de son cœur. Compte tenu de ces éléments, il n'est pas exclu de penser que l'écrivain ait pu s'inspirer, en ce qui concerne cette question précise, des idées développées par Georges Darien dans *Le Voleur,* publié en 1897. On se rappelle que dans sa jeunesse, Barbusse fut sensible aux attentats perpétrés à la fin des années 1890. On sait également qu'il a fréquenté un temps les milieux anarchistes parisiens, et que ces rencontres l'ont très certainement influencé. Car à bien des égards, la façon dont Barbusse envisage cette question dans *Les Suppliants* fait écho aux théories de certains représentants de l'anarchisme « pour qui le vol ou, comme ils disaient, la reprise individuelle était un droit[2]. » Du point de vue de Clément Duval en effet, membre du groupe anarchiste de « La Panthère des Batignolles », le vol constitue un acte révolutionnaire qui vise « la restitution, opérée à son profit par un individu conscient, des richesses produites collectivement et indûment accaparées par

[1] *Ibid*., p.182.
[2] Jean MAITRON, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, Paris, Société universitaire d'éditions et de librairie, 1951, p.172.

quelques-uns[1]. » Sur le plan littéraire, d'autre part, la manière dont Barbusse conçoit le vol dans *Les Suppliants* et dans *L'Enfer* rappelle dans une certaine mesure les idées formulées par le personnage de Randal dans le roman de Georges Darien. Certes, les théories de Randal prennent place essentiellement dans un discours social, politique, puisque sa volonté de réhabiliter le vol est avant tout issue d'une nécessité de justice sociale :

> Quant au vrai voleur, […] c'est un être à part, complètement à part, qui existe par lui-même et pour lui-même, indépendamment de toute règle et de tous statuts. Son seul rôle dans la civilisation moderne est de l'empêcher absolument de dépasser le degré d'infamie auquel elle est parvenue ; de lui interdire toute transformation qui n'aura point pour base la liberté absolue de l'Individu[2] […].

Néanmoins si Randal plaide pour le vol tout au long du récit, c'est parce qu'il y voit un moyen pour l'homme de réaffirmer son individualité en substituant sa subjectivité à la morale bourgeoise. Il semble dès lors possible, sur cette question du vol, d'établir un lien entre l'individualisme social de Darien et l'idéalisme de Barbusse. Car ce dernier considère également le vol comme l'affirmation par le pauvre de son individualité : il est une manière pour le suppliant, et pour l'homme en général, de satisfaire un désir foncièrement subjectif. Chez Barbusse effectivement, le vol répond à l'impérieuse nécessité d'obtenir sans le consentement du monde, c'est-à-dire *subjectivement* pour reprendre le vocabulaire de l'écrivain, les moyens d'assouvir son désir, et en cela de prétendre à l'infini.

Enfin, cette réflexion de Barbusse sur la valeur spirituelle du vol trouve son aboutissement dans les dernières lignes de *L'Enfer*, lorsque le narrateur anonyme, avant de quitter sa chambre dans la pension de famille, médite sur son expérience de voyeur. Il s'aperçoit peu à peu que d'avoir ainsi violé l'intimité de ses voisins lui a permis d'accéder à leur vérité la plus pure, et prend conscience qu'il s'agit en réalité d'un vol – du vol suprême :

> J'ai volé la vérité. J'ai volé toute la vérité. J'ai vu des choses sacrées, des choses tragiques, des choses pures, et j'ai eu raison ; j'ai vu des choses honteuses, et j'ai eu raison. Et, par là, j'ai été dans le royaume de vérité, si on peut employer à l'égard de la vérité, sans la souiller, l'expression dont se sert le mensonge et le blasphème religieux[3].

Remarquons tout d'abord que le vol dont il est question ici n'a aucune valeur matérielle puisque c'est par le biais du regard que le narrateur de *L'Enfer* a dérobé à la chambre voisine cette « vérité » entendue comme absolue. L'idée centrale qui retient notre attention réside

[1] *Ibid*., p.169.
[2] Georges DARIEN, *Le Voleur* [1897], Paris, Gallimard, 1987, p.107.
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.285.

toutefois dans la façon dont l'écrivain approfondit symboliquement l'antinomie qui oppose, selon sa propre conception de la pauvreté, le vol et la charité chrétienne. On se souvient que dans l'Évangile selon Matthieu, Jésus exhorte le jeune homme riche à donner toute sa fortune au pauvre afin d'accéder au « Royaume des cieux »[1]. Cela signifie donc que le don de l'aumône, qui participe à la charité en tant que vertu théologale, constitue une étape nécessaire pour atteindre la félicité céleste. Or tout en dénonçant ce qu'il désigne comme « le mensonge et le blasphème religieux », Barbusse renverse totalement la conception évangélique. Car en déclarant que le vol l'a mené dans le « royaume de vérité », il substitue symboliquement cette notion à celle de la charité chrétienne qui conduit, comme nous l'avons dit, au « Royaume des cieux ». Ainsi la réinterprétation du texte évangélique permet à Barbusse de revendiquer la souveraineté du vol qui seul, dans la perspective idéaliste qui est la sienne, est en mesure de satisfaire le désir d'absolu du suppliant.

2.2.3 L'amour, agent du sacré

En dernier lieu, il convient d'évoquer l'amour qui, avec le temps et la pauvreté, constitue l'ultime aspect du sacré dans la réflexion de Barbusse sur la subjectivité. Notons pour commencer que si l'amour acquiert chez l'écrivain une telle importance, c'est avant tout parce qu'il s'agit d'un sentiment, d'une somme d'émotions qui existent hors de la réalité, et qui par conséquent se révèlent être détachées de toute matérialité. D'autre part, dans la mesure où il procède d'un sentiment purement individuel, l'amour se présente au regard de Barbusse comme l'expression – sans doute la plus aboutie – de la subjectivité de l'homme. C'est notamment ce qui le conduit, dans *L'Enfer*, à personnaliser ce sentiment, à lui donner forme humaine, lorsqu'il fait dire à l'un des personnages : « aimer, c'est quelqu'un[2]. » Or s'il représente pour l'écrivain une voie d'accès privilégiée dans sa quête d'absolu, l'amour n'en demeure pas moins religieux selon lui et l'incite là encore, comme nous allons le voir, à établir un dialogue avec les Écritures afin d'en investir toutes les perspectives.

Le caractère divin de l'amour

Lorsqu'en 1920, Barbusse réédite *Pleureuses,* dont la première édition parue en 1895 chez Fasquelle fut vite épuisée, les lecteurs du *Feu* découvrent derrière la silhouette de l'ancien combattant socialiste l'ombre d'un jeune poète marqué par une extrême sensibilité.

[1] Bible de Jérusalem, Mt., 19:21-23.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.208.

Hantés par de vagues figures féminines, les vers qu'ils découvrent semblent être les cantiques d'une poésie presque lasse déjà de trop aimer. Si bien que la plupart des encarts publicitaires destinés à en faire la promotion dans la presse présentent *Pleureuses* comme un recueil de poèmes d'amour : « Lisez ces admirables vers d'amour ; vous comprendrez alors Barbusse, son âme tendre et fière, éperdue et nostalgique[1]… » Les adjectifs employés ici décrivent assez bien le jeune poète de ces années 1890, qui cherche à comprendre les multiples aspects de sa sensibilité amoureuse à travers son écriture poétique.

Si les figures féminines occupent une place primordiale dans ce recueil, précisément parce que le plus souvent c'est à elles que s'adresse le poète, elles se distinguent néanmoins par leur immatérialité. Elles semblent être les ombres échappées d'un rêve, sourdes et vaporeuses, pareilles à des âmes dont le corps s'est évanoui. La façon dont Barbusse décrit ces femmes, qui sont autant d'amantes fantasmées par le poète, est d'ailleurs particulièrement symbolique en ce sens qu'il emploie pour les caractériser un vocabulaire presque essentiellement religieux. Ainsi celle qu'il appelle son amie prend parfois les traits d'un ange, qui est toujours désigné comme étant pauvre : « Pauvre ange de faiblesse[2] », « Pauvre ange aux yeux clos[3] », ou encore « Pauvre ange sans couleur[4] ». Cette pauvreté de l'être aimé n'est pas anodine si nous la mettons en correspondance avec notre développement sur la figure du suppliant, puisque cela tend à souligner son essence spirituelle, voire mystique. Aussi la femme aimée telle que la dépeint Barbusse adopte-t-elle généralement une attitude pieuse : elle paraît exister hors du monde, cloîtrée dans une solitude qui la conduit à devenir sainte aux yeux du poète. Les sentiments que celui-ci éprouve à son égard orchestrent donc la canonisation symbolique de l'être aimé qui, au sein du poème « Nous nous sommes revus », est qualifié de « douce sainte d'amour[5] ». En revendiquant la sainteté de son amante, le poète approfondit, et précise la perception religieuse qu'il se fait d'elle jusqu'à lui accorder une dimension évangélique. C'est ainsi que par un procédé quasi métonymique, la sainte se change en Vierge. Nous pouvons constater par exemple que l'emploi de l'expression « Belle vierge au visage ovale[6] » amène Barbusse, deux poèmes plus loin, à personnaliser celle dont il chante l'« apothéose » à travers l'image de la Vierge :

[1] Encart publicitaire à l'occasion de la réédition de *Pleureuses*, *Le Figaro*, Paris, 66e année, n°341, 7 décembre 1920, p.3.
[2] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.172.
[3] *Ibid*., p.183.
[4] *Ibid*., p.225.
[5] *Ibid*., p.34.
[6] *Ibid*., p.63.

À force de tranquillité,
Vous brillez comme auprès d'un cierge,
Dans le soir de réalité
Où vous êtes un peu la Vierge[1].

Remarquons en outre que ces assimilations de l'amante à des figures chrétiennes contribuent à la priver de son existence charnelle, puisqu'en lui prêtant les traits d'une sainte, et plus encore de la Vierge, Barbusse met l'accent sur son caractère virginal et se refuse, semble-t-il, à lui imaginer un corps.

Il est rare en effet que l'être aimé suscite chez le poète un désir physique, et, bien que les procédés synesthésiques abondent au sein de ce recueil, jamais le toucher ne vient se mêler aux autres sens, tels que l'odorat, l'ouïe et la vue. À cet égard, la manière dont Barbusse envisage l'amour dans *Pleureuses* paraît entretenir d'étroits rapports avec le culte chrétien, et plus précisément avec l'office liturgique qui exalte la foi du fidèle par l'intermédiaire de ses sens. Les effluves de l'encens, la clarté pâle des vitraux, l'harmonie dantesque des orgues et des chœurs, le goût douceâtre de l'hostie : tous ces éléments concourent à faire de la messe une expérience sensorielle destinée à éveiller la spiritualité des croyants. Or on remarque que le toucher n'est pas représenté dans la liturgie catholique, certainement parce qu'il est assimilé au doute et à l'incroyance depuis que l'apôtre Thomas a demandé au Christ de mettre le doigt dans ses stigmates afin d'être convaincu de sa résurrection. Ce parallèle qu'il est possible d'établir entre la caractérisation de l'être aimé dans *Pleureuses* et les aspects liturgiques de la religion chrétienne n'a d'ailleurs rien d'hypothétique, puisque Barbusse le revendique assez explicitement au sein du poème intitulé « Apothéose ». À l'heure où la pénombre dénude les êtres et les choses, le poète se trouve dans la chambre de son amante et observe le moindre de ses gestes, dans lesquels il distingue quelque chose de sacré :

Sur la tempe un doigt s'attendrit,
Comme un saint et souffrant office ;
La joue un peu creuse sourit
D'un sourire de sacrifice[2]…

On s'aperçoit que les termes employés ici, et plus généralement dans l'ensemble du poème, ont trait le plus souvent aux aspects cultuels de la religion. Chacun des mouvements esquissés par cette femme s'apparente dans l'esprit du poète à une pratique rituelle, si bien qu'au fil des quatrains l'être aimé devient peu à peu prêtresse, célébrant par son attitude un « saint […] office ». Cet élément instaure dans ce portrait une tension dramatique nettement perceptible,

[1] *Ibid*., p.73.
[2] *Pleureuses* [1920], p.58.

qui va s'intensifiant, et atteint son « apothéose » dans l'ultime strophe du poème, à l'instant où le poète rejoint son amante afin de célébrer avec elle le culte de leur amour :

> La nuit tombe avec ses rayons
> Et sanctifie en paix immense
> La gloire dont nous défaillons,
> À genoux au cœur du silence[1].

Dès lors la relation qui unit les deux amants prend la forme d'une communion religieuse. Dans une atmosphère qui rappelle celle d'une messe chrétienne, le sentiment amoureux se confond progressivement avec le sentiment religieux, cristallisant la piété du poète et de l'être aimé, jusqu'à les inciter à célébrer leur amour « à genoux », dans une attitude de prière. Ceci nous permet de comprendre que l'amour, tel que le conçoit Barbusse dans son œuvre d'avant-guerre, ne relève pas spécifiquement d'une dimension spirituelle, voire mystique de la religion, mais renvoie bien plutôt à ses aspects liturgiques. Dans *Pleureuses*, mais également dans *Les Suppliants*, la relation qu'entretiennent les amants semble devoir s'épanouir au-delà du couple qu'ils forment. De la même manière qu'à travers le culte religieux, les fidèles expriment leur commune adoration pour Dieu en lui rendant hommage, les sentiments qui unissent les amants, chez l'écrivain, les conduisent à sacraliser leur amour pour lui vouer un culte symbolique.

Plus nettement perceptible dans *Pleureuses*, où le lyrisme du poète ne se départit jamais d'une volonté de sacralisation, comme l'a très justement montré Vladimir Brett, cette dimension liturgique de l'amour occupe également une place prépondérante dans les romans de Barbusse, bien qu'elle y apparaisse de manière plus subtile. C'est le cas notamment dans *L'Enfer*, où l'écrivain emploie une expression particulièrement intéressante pour décrire l'impression que produit sur le narrateur la vue d'une jeune femme dans la chambre voisine à la sienne. La scène se situe au début du roman, lorsque le narrateur-voyeur découvre la brèche dans le mur située au-dessus de son lit. Il place alors son œil devant le trou et aperçoit une bonne, assise sur le lit, en train de lire une lettre. En même temps qu'elle éveille son désir, la vue de cette femme fait naître dans le cœur du narrateur un sentiment timide, qui n'ose encore s'avouer :

> Cette femme intéresse ma vie intime, elle participe à mon cœur… Comment, pourquoi ? Je ne sais pas… Mais, quelle importance elle a prise !… Non par elle-même, je ne la connais pas et ne me soucie pas de la connaître ; mais par

[1] *Ibid*., p.59.

> la seule valeur de son existence un instant révélée, par l'exemple d'elle, par le sillage de sa *présence réelle*, par le vrai bruit de ses pas[1].

Compte tenu du contexte, l'expression « présence réelle » ne nous semble pas anodine, et se présente comme une référence explicite au dogme chrétien de la transsubstantiation. Rappelons que la religion catholique estime qu'au cours du sacrement eucharistique, la substance du corps et du sang du Christ – autrement dit le Christ lui-même – sont *présents réellement* dans la substance du pain et du vin. L'eucharistie symbolise à ce titre la rencontre entre spirituel et matériel ; elle est le lieu où l'esprit du Christ devient matière, et où la matière du pain et du vin deviennent esprit. Cette dernière idée n'est d'ailleurs pas sans intérêt en ce qui concerne l'extrait que nous venons de citer puisqu'à cet instant, le sentiment amoureux du narrateur se mêle à son désir charnel. Ainsi nous pouvons supposer que l'emploi de cette expression a pour vocation de matérialiser la confusion entre désir du cœur (spirituel) et désir du corps (matériel) qui règne alors dans l'esprit du narrateur-voyeur de *L'Enfer*. Au reste, cette évocation du dogme de la transsubstantiation constitue un indice supplémentaire de la volonté de Barbusse d'investir le domaine liturgique afin de décrire la relation qui unit ses personnages masculins à l'être aimé. Nous retrouvons un exemple similaire dans un texte de *Pleureuses* au sein duquel le poète s'adresse à celle qu'il appelle sa « reine d'obéissance » :

> Dans le vague où tu t'étioles
> Ta tête est douce sur ton cou,
> Ton âme est l'accueil des paroles,
> Ta grâce est le pardon de tout[2]…

À l'évidence, Barbusse profite de l'homonymie du terme *grâce* pour faire référence, comme nous allons le voir, à un autre dogme fondamental de la théologie chrétienne. Selon son acception la plus commune dans le registre lyrique, la grâce désigne l'attrait particulier, le charme qui caractérise une personne. Or le contexte invite ici à lui attribuer une signification plus spécifiquement religieuse. Nous savons en effet que dans la théologie chrétienne, la grâce est le don par lequel Dieu accorde le salut aux hommes. Cette doctrine revêt une importance plus déterminante encore au regard des protestants et des jansénistes, puisqu'elle résulte d'une élection divine qui prédestine ceux qui en bénéficient à être sauvés, quelles que soient leurs actions. Du point de vue de la religion donc, la grâce constitue précisément le pardon absolu de Dieu. Ainsi au gré de l'équivoque entretenue par le poète, le charme de l'être aimé, sa grâce, étant « le pardon de tout », se trouve assimilée dans ces vers à la grâce telle qu'elle

[1] *L'Enfer*, p.28 (je souligne).
[2] *Pleureuses* [1920], p.65.

envisagée dans le dogme chrétien. Ces différents éléments nous permettent de constater que la conception barbussienne de l'amour entretient d'étroits rapports avec la religion, tant d'un point de vue spirituel que liturgique et, dans une moindre mesure, dogmatique.

Tandis que *Pleureuses* demeure le lieu du sacré où l'amour dissimule sa pudeur derrière une chaste voilette, que *L'Enfer* dilue son lyrisme dans les élans charnels du corps, dans les soubresauts du désir, *Les Suppliants* poursuit la quête d'un amour mystique qui permettrait aux amants de s'épanouir dans l'intimité de Dieu. Les sentiments éprouvés par le jeune Maximilien, et par son ami Jacques, laissent effectivement entrevoir une sensibilité toute spirituelle, un rapport à l'être aimé qui, plus que jamais, s'offre comme un moyen d'approcher le divin. Nous pouvons observer tout d'abord qu'à travers le personnage de Maximilien, Barbusse appréhende l'amour dans une perspective évangélique. Un été, alors qu'il passe une partie de ses vacances chez des amis de son père, l'adolescent rencontre une jeune femme, Évangeline de Clarens[1], dont il tombe éperdument amoureux. Il garde pourtant sa passion secrète, et même à l'instant où celle-ci doit partir, il n'ose s'ouvrir à elle et lui confesser sa « prière[2] » :

> Oh ! toute cette histoire s'achèverait-elle ainsi, sans rien ? Ces jours finiraient-ils tout entiers ? Ne s'approcherait-il pas d'elle, un jour, pour lui parler enfin, pour lui dire le frisson divin de lui-même, l'Évangile de son cœur[3] ?

Barbusse confère ici, de manière explicite, une valeur évangélique à l'amour – qu'il était déjà possible de deviner dans l'onomastique du prénom Évangeline –, et assimile par là les sentiments que nourrit Maximilien à l'égard de son amie à l'amour universel prôné par Jésus dans les Évangiles. Dès lors le cœur de l'adolescent, tout tremblant d'un « frisson divin », semble destiné à prêcher la « bonne nouvelle » de son amour, en rendant à hommage à cette femme qu'il perçoit comme « sacrée[4] ». À la différence de ce que nous pouvions lire dans *Pleureuses*, ce n'est plus spécifiquement la relation amoureuse qui, dans *Les Suppliants,* fait l'objet d'un culte, mais bien davantage la femme qui suscite cette passion. L'exemple de l'amour qu'éprouve Jacques, l'ami intime de Maximilien, pour Jeanne en offre une assez nette

[1] Notons que cette Mme. de Clarens, un peu plus âgée que Maximilien, se présente comme un avatar moderne de Mme. De Warens qui, dans *Les Confessions*, initie le jeune Jean-Jacques Rousseau à l'amour. Par ailleurs, son nom évoque bien plus explicitement encore *La Nouvelle Héloïse*, et « l'innocent paradis terrestre de Clarens » (Bernard GAGNEBIN, « *La Nouvelle Héloïse* », Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1964, p.XXIX). Manifestement, Barbusse entend inscrire la relation amoureuse qui unit Maximilien à la jeune Évangeline dans un héritage rousseauiste.
[2] *Les Suppliants*, p.113.
[3] *Ibid*., p.112.
[4] *Ibid*., p.113.

illustration. L'adoration du garçon pour celle qu'il aime lui inspire une ardente dévotion, à tel point que la chambre de Jeanne lui semble être un véritable lieu de culte :

> Sur la table de toilette, un étoilement de flacons, des boîtes de cristal, une glace ; tous ces objets pensaient à elle… Et au fond, dans de la mousseline et du demi-jour, son lit !
>
> Les yeux de Jacques se posaient sur ce lit… Dans cette chambre à coucher, la jeune fille semblait être profondément, magnifiquement et infiniment présente, dans toute sa splendeur et dans toute son importance, comme Dieu est présent dans les églises où entrent les croyants[1].

L'amour de Jacques se change en ferveur, qui le conduit à adopter une attitude idolâtre face aux moindres éléments qui lui rappellent son amie. Physiquement absente de cette chambre, la jeune fille s'y manifeste toutefois à travers une présence spirituelle que le narrateur compare à celle de Dieu « dans les églises ». Si le personnage de Jeanne n'apparaît pas ici comme une figure divine à proprement parler, l'amour que lui porte le garçon acquiert une valeur mystique et devient à ses yeux une voie d'accès privilégiée pour parvenir à Dieu. C'est ainsi du moins que celui-ci le formule lorsqu'il confesse à Maximilien : « Elle me dirait de croire en Dieu que j'y croirais, j'y croirais sincèrement, à cause du miracle d'elle[2] ! » Barbusse résume ici de façon admirable l'enjeu essentiel de la conception de l'amour qu'il développe tout au long des *Suppliants*. L'amour que porte Maximilien à Évangeline, et que Jacques porte à Jeanne (soulignons par ailleurs que les sentiments éprouvés par ces deux personnages masculins ne sont pas partagés), repose sur une ferveur toute mystique. La passion suscitée par l'être aimé donne ainsi lieu à une théophanie, dans la mesure où elle révèle symboliquement au regard des deux adolescents la présence divine. L'amour, tel que l'envisage Barbusse dans son œuvre d'avant-guerre, participe donc d'une quête d'absolu appelée à renouer le dialogue entre l'homme et Dieu.

Le désir de la chair : paradis perdu de l'amour ?

Les éléments que nous venons d'évoquer pourraient laisser croire que Barbusse envisage l'amour dans une perspective exclusivement platonique, or rien n'est moins vrai. Il suffit pour s'en convaincre de considérer le deuxième roman de l'écrivain, à propos duquel Pierre Paraf écrit : « Ce qui domine dans *L'Enfer*, c'est le fougueux désir du Corps[3] […]. » Or cette souveraineté du désir implique, comme nous allons le voir, l'anéantissement de la passion amoureuse au profit de la chair, de l'amour physique représenté sous sa forme la plus

[1] *Ibid*., p.161.
[2] *Ibid*., p.147.
[3] Pierre PARAF, « Barbusse l'iconoclaste », Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.12.

brute. Rappelons que cette œuvre, qui se présente comme un huis-clos métaphysique, relate le quotidien d'un narrateur qui se caractérise par son obsession voyeuriste. L'ambition de Barbusse, à travers ce roman, consiste à montrer que c'est seulement en observant les êtres dans leur intimité profonde, c'est-à-dire hors de toute interaction sociale, et par conséquent à leur insu, qu'il est possible d'entrevoir leur vérité la plus absolue. Grâce à son statut de voyeur, le narrateur de *L'Enfer* se trouve donc en mesure de violer l'intimité des personnages qui se succèdent dans la chambre voisine. Peu à peu, il prend conscience que les hommes ne sont mus que par leur désir, et plus précisément par un désir sexuel auquel ils ne peuvent se soustraire.

Les femmes telles qu'elles sont représentées dans *L'Enfer* ne suscitent plus la passion amoureuse, mais elles sont devenues de « pâles objets du désir[1] », pour reprendre l'expression de Pierre Louÿs. Si elles conservent un caractère sacré au regard des personnages masculins, elles le doivent désormais à la géographie de leur corps que parcourt le narrateur-voyeur du roman :

> […] je suis à l'affût de cette chair, dans les ombres mêlées de nos deux chambres. Elle avait relevé sa robe, elle avait accompli le grand geste simple que les hommes adorent comme toute une religion, qu'ils implorent, même contre tout espoir, même contre toute raison, le geste éblouissant et parfois ébloui[2] !

Les procédés employés par Barbusse pour sacraliser le désir charnel sont semblables à ceux qu'il avait mis à profit dans *Pleureuses* et *Les Suppliants* afin de conférer à l'amour une valeur sacrée. Aussi ce culte que les hommes vouent au corps nu de la femme ne constitue-t-il ici que la première étape d'un phénomène plus général, qui conduit à la sacralisation de l'acte sexuel. Du point de vue de Barbusse, effectivement, la consommation physique de leur amour offre l'occasion aux amants de transcender leur humanité, comme c'est le cas du personnage du poète qui, à l'instant où il atteint l'orgasme dans les bras d'Aimée, est comparé « à un martyr divin, à un archange à la fois vautré et envolé[3]. » La femme, quant à elle, joue un rôle assez ambivalent dans ce contexte. Car tandis qu'il insiste sur la solitude absolue dans laquelle se trouve le poète au moment de l'orgasme, le narrateur souligne d'autre part qu'en tant qu'« instrument charnel », le personnage d'Aimée devient agent de sacralisation, dans la mesure où le plaisir qu'elle lui procure permet à son amant d'accéder à la divinité :

[1] Pierre LOUŸS, *La Femme et le pantin*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques », 2001, p.56.
[2] *L'Enfer*, p.41.
[3] *Ibid*., p.77.

> Il pensait à lui ; il s'aimait ; sa figure, gonflée de veines, gorgée de sang, s'aimait. Il s'extasiait au moyen de la femme, instrument charnel égal à lui. Il pensait à lui, émerveillé. Il fut heureux de tout son corps et de toute sa pensée. Son âme, son âme jaillit, rayonna, fut toute sur son visage… Il flotta tout entier dans la joie… Il murmurait des mots d'adoration ; divinisé par elle, il la bénissait[1].

Ce potentiel de sacralisation qui caractérise la femme dans *L'Enfer* réside précisément dans le *désir* qu'elle fait naître. Nous avons déjà eu l'occasion de montrer combien la notion de désir est primordiale dans l'œuvre d'avant-guerre de Barbusse, notamment parce qu'elle matérialise l'infini contenu dans le cœur de l'être humain. Au regard de l'écrivain donc, tout désir se révèle être désir d'absolu, qui attribue à la subjectivité de l'homme un caractère divin et qui, par conséquent, le conduit à se substituer à Dieu. Ceci nous permet de mieux comprendre les raisons pour lesquelles le désir charnel revêt au sein de ce roman une dimension aussi sacrée. Nous comprenons en définitive que ce désir du corps participe d'une quête d'absolu susceptible, si l'on en croit le narrateur-voyeur, de remettre en question l'existence même de Dieu :

> La volupté, éperdument, au-dessus des lois, au-delà de tout, même de la sincérité des amants, préparait son chef-d'œuvre de douceur. Et c'était un mouvement si emporté, si furieux et si fatal, que je reconnus que Dieu ne pourrait pas, à moins de tuer les êtres, arrêter ce qui s'accomplit. Rien ne le pourrait, et cela fait douter de la puissance et même de l'existence de Dieu[2].

Le désir de la chair constitue donc le cri le plus humain qui soit, l'expression d'un absolu strictement immanent qui, en annihilant l'omnipotence de Dieu, abolit également toute transcendance.

Or il convient de remarquer que cette fonction religieuse que Barbusse accorde à l'acte charnel connaît certaines limites. Car si le désir constitue aux yeux de l'écrivain une perpétuelle tension vers l'infini, son assouvissement destitue instantanément l'être humain de sa divinité :

> Les mains se désenlacent, les caresses se détachent et s'écroulent, la chair s'affale. Ils s'éloignent l'un de l'autre. Le mouvement l'a rejetée sur le côté du divan.
>
> Et tous deux se ressemblent enfin au milieu des choses, autant par leur misère que par leur figure humaine[3] !

À maints égards, nous pourrions dire que la jouissance physique représente le paradis perdu des amants, puisqu'une fois leur désir satisfait ceux-ci retrouvent leur « figure humaine ».

[1] *Ibid*., p.113.
[2] *Ibid*., p.76.
[3] *Ibid*., p.79.

Cette référence biblique semble d'autant plus justifiée que lorsqu'Anna, autre figure féminine centrale dans *L'Enfer*, s'offre à son amant sous le regard du narrateur-voyeur, ce dernier déclare : « On eût dit quelque Ève des grandes fresques religieuses, dans ses proportions supra-humaines[1]. » De la même manière que le péché originel avait condamné Adam et Ève aux turpitudes de la vie terrestre, cette perte symbolique d'un paradis de chair réduit alors les amants à la « misère » et au désespoir. En détruisant le rapport sacré qui les unissait l'un à l'autre, leur jouissance physique les voue également à une profonde solitude, comme en témoigne l'extrait que nous venons de citer, au sein duquel le narrateur met l'accent sur la distance qui s'insinue dès lors entre les deux personnages. Notons qu'ailleurs dans le roman, Barbusse exprime cette séparation dans un registre plus profondément tragique quand il écrit : « Jouir ensemble, quelle désunion[2] ! » Abandonnés à leur désespoir, le poète et son amante éprouvent alors le remords déchirant d'avoir succombé à leur désir, autrement dit d'avoir anéanti l'infini qu'ils portaient en eux. Pareils à Adam et Ève, leur déchéance métaphysique, en les réduisant à leur humanité, les conduit à prendre conscience de la mort inéluctable de toutes choses :

> Ils voient plus loin que la chair et que l'acte consommé […]. La seule désillusion sexuelle ne les écraserait pas à ce point, dans cette servilité de remords et de dégoût. Ils voient plus loin. Ils sont envahis par une impression de vérité déserte, de sécheresse, de néant grandissant, à songer qu'ils ont tant de fois pris, rejeté, et repris en vain leur fragile idéal charnel.
>
> Ils sentent que tout passe, que tout s'use, que tout finit, que tout ce qui n'est pas mort va mourir, et que même les liens illusoires qui sont entre eux ne sont pas durables[3].

En somme, une fois l'étreinte évanouie dans l'ultime élan de la chair, il ne reste aux amants qu'une seule certitude, celle de la mort. Ce constat amer auquel parvient le narrateur de *L'Enfer*, à mesure qu'il viole l'intimité de ces êtres, l'incite donc à chercher les moyens de se soustraire à cette mort du désir. Or le développement de Barbusse sur ce point se révèle être particulièrement intéressant, notamment parce qu'il implique la réconciliation symbolique de la passion du cœur et du désir du corps :

> La tendresse est plus grande que l'amour. Je n'admire pas l'amour charnel, là où il est seul et nu ; je n'admire pas son paroxysme désordonné et égoïste, si grossièrement bref. Et pourtant, sans l'amour, l'attachement de deux êtres

[1] *Ibid*., p.196.
[2] *Ibid*., p.113.
[3] *Ibid*., p.114.

> est toujours faible. Il faut que l'amour s'ajoute à l'affection, il faut ce qu'il apporte à une union, d'exclusivité, de rapprochement et de simplicité[1].

Barbusse propose ici la synthèse des différentes conceptions sur l'amour élaborées tout au long de son œuvre littéraire d'avant-guerre. Convaincu que le désir charnel ne suffit pas à garantir la durabilité de l'amour, il estime nécessaire de lui adjoindre la « tendresse » et « l'affection ». De son point de vue, l'union de deux êtres doit en définitive reposer sur un perpétuel équilibre entre un amour spirituel et un amour physique, entre le sentiment passionnel et le désir brut, c'est-à-dire, dans une plus large mesure, entre l'esprit et le corps. Nous pouvons constater que cette conclusion à laquelle aboutit l'écrivain s'inscrit là encore, bien que de manière implicite, dans une perspective religieuse. Nous pouvons effectivement percevoir dans cette volonté de concilier passion amoureuse et désir charnel un écho supplémentaire à la liturgie chrétienne, dont les différents sacrements ont également pour vocation d'unir symboliquement l'esprit à la matière.

L'ensemble des éléments que nous avons développés au sein de ce chapitre nous ont ainsi permis de comprendre que l'individualisme sans cesse revendiqué par Barbusse dans son œuvre d'avant-guerre participe d'une quête perpétuelle de l'absolu. Cependant la douloureuse prise de conscience de l'absence de Dieu – ce traumatisme originel – conduit l'écrivain à refuser toute transcendance. À ce titre, l'enjeu fondamental de la réflexion métaphysique qu'il mène dans *Pleureuses*, *Les Suppliants* et *L'Enfer* consiste à établir la valeur strictement immanente de l'absolu, en démontrant que l'infini est tout entier contenu dans la subjectivité de l'homme. Or la question du désir, qui interroge chez Barbusse le rapport de l'être au temps, à la pauvreté et à l'amour, joue un rôle déterminant dans ce contexte. Car dans la mesure où il confère à la subjectivité les dimensions de l'infini, le désir rend possible l'intériorisation de l'absolu et permet ainsi à l'écrivain de substituer l'immanence de l'homme à la transcendance divine.

Dans la conclusion de *L'Enfer*, le narrateur-voyeur exprime son souhait de voir un jour formulée en termes sacrés cette souveraine obsession du désir : « Qui fera la bible du désir humain, la bible terrible et simple de ce qui nous pousse de la vie à la vie, de notre geste, de notre direction, de notre chute originelle ? Qui osera tout dire, qui aura le génie de tout voir[2] ? » L'emploi du terme *bible* acquiert une importance décisive en ce qui concerne notre propos, parce qu'il nous permet de souligner le rapport étroit qu'entretient cette réflexion de

[1] *Ibid*., p.259.
[2] *Ibid*., p.285.

Barbusse avec les Évangiles. Nous pouvons effectivement constater que les trois différentes modalités de l'absolu que nous venons de décrire (le temps, la pauvreté et l'amour) trouvent un écho dans les paroles de Jésus, dans la mesure où elles correspondent aux éléments fondamentaux sur lesquels repose l'enseignement évangélique. Le rapport au temps, et plus précisément au passé, constitue tout d'abord l'une des principales revendications du Galiléen en ce qui concerne sa relation avec les Écritures. Dans le Sermon sur la montagne par exemple, celui-ci déclare : « Ne croyez pas que je sois venu pour abolir la loi ou les prophètes ; je suis venu non pour abolir, mais pour accomplir[1]. » À travers cette phrase, Jésus affirme donc qu'il n'a pas vocation à renier le passé, mais bien plutôt à lui redonner souffle dans le présent. La question de la pauvreté figure également parmi les principes essentiels prêchés par le Galiléen, ainsi qu'en témoignent son désir constant d'apaiser les souffrances des miséreux, ou bien les perpétuelles récriminations qu'il professe à l'encontre des riches. Est-il besoin enfin de montrer quelle importance Jésus accorde à l'amour puisque, selon Jean, cette notion résume à elle seule l'ensemble de son message : « C'est ici mon commandement : aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés. Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis[2]. » À la lumière de ces éléments, nous constatons que les trois notions autour desquelles s'articule la quête de l'absolu de Barbusse correspondent aux principes fondamentaux de l'enseignement évangélique. Si d'une part nous pouvons y voir une manière pour Barbusse de réaffirmer la fascination qu'il éprouve à l'égard de la figure de Jésus, cela contribue à souligner le caractère sacré, pour ne pas dire religieux, de la réflexion métaphysique développée par l'écrivain dans son œuvre d'avant-guerre, et que nous pourrions qualifier de « religion du cœur ».

[1] Bible version Segond, Mt. 5:17.
[2] *Ibid*., Jn. 15:12-14.

2.3 Une religion nouvelle : l'idéalisme barbussien

2.3.1 Le Cœur sacré

Vers une prise de conscience idéaliste

Pareilles au Christ de Nerval, les premières œuvres littéraires de Barbusse portent les stigmates d'une douloureuse prise de conscience, celle de l'absence déchirante de Dieu. Depuis son enfance, il éprouve au plus intime de son être le désespoir d'exister sous des cieux vides, auxquels manque une divinité. À tel point que chaque nuance de sa sensibilité semble témoigner de cette déchirure profonde, d'autant plus insupportable à ses yeux qu'elle contredit violemment les élans spirituels qui l'animent. Or paradoxalement, la figure de ce Dieu absent est partout présente chez Barbusse. Elle hante littéralement ses œuvres d'avant-guerre sous la forme d'une présence fantomatique à laquelle aucun de ses personnages ne parvient à se dérober. De toute évidence, cela révèle l'incapacité de l'écrivain à faire le deuil métaphysique d'un Dieu qui par ailleurs n'est pas mort, mais simplement absent. C'est notamment pour cette raison que le narrateur de *L'Enfer*, ne pouvant lui non plus accepter que les cieux soient vides, le cherche et l'appelle tout au long du roman. Le motif du *De profundis*, qui structure et donne toute sa cohérence au texte, comme l'a très justement remarqué Edward O'Brien[1], matérialise de manière assez claire cette quête de la figure divine. Parfois le désespoir du narrateur, ou son incompréhension face aux événements qui se déroulent dans la chambre voisine, lui font ressentir plus intensément cette disparition du divin, et l'incitent à formuler l'interrogation métaphysique suprême : « Où est donc Dieu ? où est donc Dieu[2] ? » Ce tiraillement perpétuel entre l'appréhension de l'absence de Dieu et l'incapacité de s'en satisfaire conduit le narrateur de *L'Enfer* à cultiver une certaine ambivalence au sein de ses propos. Ainsi, tandis qu'il observe une jeune femme assise au chevet du cadavre de son mari, le voyeur déclare qu'à cet instant la pensée de cette veuve « était invisible comme Dieu[3] ». La figure divine se caractérise donc sous la plume de Barbusse par son imperceptibilité, que le narrateur du roman interprète comme un indice de sa disparition. Ceci nous permet de constater qu'en définitive, le cri « Où est donc Dieu ? où est donc Dieu ? » n'exprime rien moins que le désir du personnage de percevoir l'imperceptible, de toucher l'intangible, pour se convaincre que l'Être divin n'est pas absent. En ce sens, le

[1] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.80-114.
[2] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.80.
[3] *Ibid.*, p.212.

tourment métaphysique de ce personnage réside dans son incapacité à accepter les antagonismes fondamentaux sur lesquels repose le sentiment religieux, ceux-là mêmes qui opposent le tangible à l'intangible, le visible à l'invisible et, finalement, le matériel au spirituel.

Il faut bien comprendre que cette absence pressentie de Dieu crée chez Barbusse un vide non seulement spirituel, mais également matériel. Lorsque le narrateur des *Suppliants* désigne Maximilien Desanzac comme un « orphelin du bon Dieu[1] », il semble effectivement évoquer un vide laissé par une personne physique ; si bien que l'on ne saurait décider si le manque éprouvé par l'adolescent se révèle être matériel ou spirituel. Nous pouvons remarquer que l'ambivalence dont il est question ici fait écho à la manière dont l'écrivain envisage la pauvreté. Si celle-ci procède généralement d'un manque matériel, elle acquiert chez Barbusse une portée plus spirituelle. De son point de vue, la pauvreté est l'expression d'un vide qui fait naître en l'homme le désir : à la fois infini désir et désir d'infini. Comme nous l'avons montré, le pauvre barbussien se distingue par son désir, qui constitue au regard de l'écrivain la forme spirituelle du besoin. À maints égards, le sentiment de déréliction qui anime la plupart de ses personnages représente l'un des aspects, sans doute le plus souverain, de cette pauvreté sacrée qui caractérise la figure du suppliant. Car l'absence de Dieu se présente elle aussi comme un manque qui éveille le besoin : « On ne voit de Dieu que la place vide, on n'en voit que le ciel, on n'en entend que le nom ; on n'en ressent que le besoin béant[2]. » Ce constat incite alors Barbusse à penser que c'est afin de pallier ce manque, afin d'assouvir cet insatiable désir, que les hommes en sont venus à se forger un Dieu : « […] Dieu n'est que le désir et le besoin de Dieu[3] ! » C'est également la conclusion à laquelle aboutit le narrateur de *L'Enfer* lorsqu'il déclare : « Dieu n'est qu'une réponse toute faite au mystère et à l'espérance, et il n'y a pas d'autres raison à la réalité de Dieu, que le désir que nous en avons[4]. » Il est intéressant de constater qu'au regard de l'écrivain, le sentiment de l'absence de Dieu a donc précédé celui de son existence.

Barbusse affirme ainsi que la figure divine n'est autre qu'une construction humaine destinée à combler un vide métaphysique. Dès lors qu'ils en prennent conscience, le jeune Maximilien, de même que le narrateur de *L'Enfer*, s'insurgent violemment contre cette idée qu'ils jugent scandaleuse. Car si l'existence de Dieu répond effectivement à la nécessité de pallier un manque, alors il ne peut avoir d'essence propre dans la mesure où sa présence n'est

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.57.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid.*, p.197.
[4] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.241.

que virtuelle. Ce qui, par conséquent, ne résout en rien le problème de son absence puisque cela revient à dire qu'il ne préexiste pas au sentiment humain de sa présence. Cette réflexion sur le divin fait d'ailleurs l'objet d'un développement particulièrement intéressant dans *Les Suppliants*. Au cours d'une conversation, Maximilien explique à son ami Jacques que la vérité ne se situe pas dans la transcendance, mais qu'elle est à rechercher au cœur même de l'homme. Et lorsque Jacques demande à Maximilien s'il a la foi, ce dernier justifie son incroyance en affirmant que Dieu n'existe que pour combler le vide des cieux :

> – Tu ne crois donc pas en Dieu ? demanda Jacques.
> – Non.
> – C'est triste d'avouer cela, dit l'enfant.
> Maximilien lui prit la main avec reconnaissance.
> Puis il lui montra très doucement, très simplement, avec sa sublime naïveté, que Dieu n'était qu'un mot quand on le comparait à la puissance et à l'intensité de notre cœur. C'est ce qu'il faudrait et non ce qui est. C'est la formule théorique du bonheur et de la paix… Dieu, c'est un mot, un cri ; Dieu, c'est la place de Dieu ; Dieu, c'est une négation…
> Si on adresse une immense interrogation vivante à la destinée, on ne reçoit pas de l'infini d'immense réponse vivante. On n'est pas embrassé. On est orphelin. Et il avoua qu'il s'était senti en effet orphelin, mais un orphelin à rebours[1] […].

Les derniers mots prononcés par Maximilien se révèlent être déterminants pour mieux apprécier les enjeux de sa pensée. En prenant soin de préciser qu'il est un « orphelin à rebours », l'adolescent souligne ici qu'il a lui-même choisi de renier la présence de Dieu, autrement dit qu'il est pleinement responsable de cet abandon. Cette décision résulte là encore d'une douloureuse prise de conscience. Maximilien s'aperçoit en effet que les prières formulées par les hommes se heurtent au silence de la « destinée ». L'adolescent comprend alors que Dieu n'est pas en mesure de répondre aux hommes qui le supplient, ni non plus de les consoler, et en déduit qu'il n'est qu'une « négation ».

Nous pouvons remarquer en outre que Barbusse oppose déjà à ce Dieu illusoire « la puissance et l'intensité » du cœur, et traduit par là l'antagonisme fondamental autour duquel s'articule la pensée de Maximilien. Rappelons que l'enjeu principal du roman ne réside pas dans son intrigue, assez peu développée, mais bien plutôt dans la réflexion métaphysique de ce personnage. Nous pourrions à ce titre qualifier *Les Suppliants* de *roman d'apprentissage intérieur*, à travers lequel Barbusse nous livre le récit d'une sensibilité qui se fait jour, d'un cœur qui se découvre. À mesure qu'il perd tout espoir en Dieu, Maximilien sent germer en lui une sensibilité nouvelle. En sondant l'abîme de son cœur, il y perçoit une vérité, une

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.66.

puissance qui peu à peu grandit jusqu'à y prendre la place d'un Dieu qu'il a dès lors définitivement rejeté. En proie à de perpétuelles introspections, Maximilien ne cesse de se retirer dans son cœur, non seulement afin de fuir le monde extérieur mais également parce qu'il contient selon lui la source de sa spiritualité. À maintes reprises, le narrateur nous dit de Maximilien qu'il « noyait tout dans son cœur[1] », ou bien encore qu'il « s'enfuyait dans son cœur[2] » : il devient ainsi le foyer de sa subjectivité. Cette notion de cœur se révèle être déterminante dans l'œuvre d'avant-guerre de Barbusse, en particulier parce qu'elle cristallise son individualisme – au sens philosophique du terme. Largement influencé par l'idéalisme allemand, et plus précisément par l'idéalisme transcendantal de Kant, l'écrivain place le sujet au centre du monde, estimant que la réalité ne peut être appréhendée que de manière phénoménale. Ce refus catégorique de l'absolu le conduit à affirmer, à la suite du « philosophe de Koenigsberg[3] », que nous ne pouvons appréhender les choses *en soi*, qu'en somme notre connaissance du monde procède de représentations purement subjectives. À partir de ces éléments, nous pouvons donc constater que le cœur constitue un moyen pour Barbusse de matérialiser son idéalisme : il symbolise dans son œuvre le noyau de la subjectivité de l'homme, c'est-à-dire le lieu où s'élaborent ses émotions, sa perception du monde, et par-dessus tout sa pensée.

Le personnage de Maximilien dans *Les Suppliants* incarne très clairement cette idée, notamment parce qu'il entretient un rapport presque organique avec sa subjectivité (ce n'est d'ailleurs pas anodin s'il en situe la source dans son cœur). Un soir, par exemple, il croit déceler sur le visage de son père une lueur d'infini qui ressemble à un astre, avant de déclarer :

> Mais sa figure n'est, dans la large poussière de la pénombre, que l'ostensoir de son cœur, et c'est son cœur dont on est témoin quand on regarde. Son cœur est la racine, la raison d'être de sa pensée. Le cœur est le dieu de la pensée.
>
> Ainsi c'est la personne humaine, dans son individualité, dans sa solitude, qui est au commencement ; la personne humaine est ce qui commence. Les choses ne sont jamais seules ; toute chose finit par avouer un cœur ; tout spectacle désigne, à la fin, dans l'ombre, quelqu'un[4].

L'écriture poétique permet à Barbusse d'approfondir sa réflexion sur la subjectivité en octroyant au cœur une dimension sacrée. Lorsqu'il déclare que l'homme est au commencement de toutes choses, l'écrivain semble affirmer une nouvelle fois que Dieu ne

[1] *Ibid*., p.19.
[2] *Ibid*., p.37.
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.245.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.31.

préexiste pas au monde, que sa présence elle aussi « finit par avouer un cœur ». Cette hypothèse nous paraît d'autant plus justifiée que Maximilien inscrit ici sa conception de la subjectivité dans une perspective religieuse en proclamant que le cœur « est le dieu de la pensée ». Par là, l'écrivain rejette définitivement l'idée de transcendance divine au profit de ce que Vladimir Brett désigne avec justesse comme une « religion du "cœur humain"[1] ». L'idéalisme barbussien fait ainsi l'objet d'une foi, qui se manifeste même à travers certains aspects cultuels, comme en témoigne l'évocation métaphorique de l'encensoir. Par l'intermédiaire de cette image, Barbusse compare explicitement le cœur à une hostie. Or cette référence au rite eucharistique donne lieu à une conjecture intéressante. En effet, d'après le dogme catholique de la transsubstantiation, l'acte de la consécration inaugure le changement de la substance du pain et du vin en la substance du corps et du sang du Christ ; l'hostie matérialise donc à cet instant la présence réelle du Fils de l'Homme. Compte tenu de ces éléments, nous pouvons supposer qu'en l'assimilant au pain de l'Eucharistie, Barbusse entend substituer symboliquement la *présence réelle* du cœur à la présence illusoire de Dieu. On s'aperçoit alors qu'il ne s'agit pas tant pour l'écrivain de renier la métaphysique que de la réinterpréter sous l'angle du subjectif. Cela est nettement perceptible, par exemple, dans la façon dont le narrateur des *Suppliants* traduit l'immensité que Maximilien éprouve dans l'abîme de son cœur :

> Il rêvait, comme toujours, à la profondeur qu'on a et qu'on oublie, au sombre cœur humain et, fermant les yeux, il entrevoyait confusément, il ressentait qu'il y a là une autre grandeur, et comme un autre ciel[2]…

L'« autre grandeur » dont il est question ici renvoie de toute évidence à celle de Dieu, de même que cet « autre ciel » représente celui de la religion. La conception idéaliste de Maximilien se structure, et trouve sa cohérence dans le rapport permanent qu'elle entretient avec la métaphysique. Il est effectivement nécessaire de comprendre qu'en définitive, l'enjeu essentiel de la réflexion de Barbusse sur la subjectivité consiste à envisager le cœur comme une alternative à Dieu. Par un audacieux renversement de perspective, l'écrivain oppose ainsi le caractère transcendantal de la philosophie kantienne à la transcendance divine du fait religieux.

[1] Vladimir BRETT, *op. cit.*, p.51.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.11.

Du Sacré-Cœur au cœur sacré

Dans les premières pages des *Suppliants*, Barbusse évoque brièvement la construction de la basilique du Sacré-Cœur sur les hauteurs de la butte Montmartre. Or la manière dont il relate cet épisode nous incite à penser que son intérêt se situe bien au-delà de sa valeur purement descriptive. Car l'impression que produit le monument sur le jeune Maximilien permet à l'écrivain d'annoncer les enjeux fondamentaux de son roman en interrogeant, par avance, l'antagonisme métaphysique autour duquel va s'articuler sa réflexion tout au long du récit. Dans cet épisode, le narrateur retrace les longues promenades que font ensemble M. Desanzac et son fils, au cours desquelles le père tente d'ouvrir l'enfant au monde qui l'entoure :

> Un jour, dans une aube, ils montèrent jusqu'au sommet de la Butte-Montmartre. À peine au loin, le jour s'entr'ouvrait blême, parfumant tout d'une odeur de ciel.
> […] En haut, la terre de la Butte était nue comme aux premières époques du monde. La nouvelle église en construction y surgissait, blanche, pauvre aurore essayée par les hommes, et le monument avait déjà la forme de ses ruines[1].

Bien qu'il ne la désigne pas explicitement par son nom, Barbusse fait bien entendu référence ici à la Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre, qui revêt au regard de cette génération fin-de-siècle une importance hautement symbolique. En effet, au lendemain de la Commune de Paris, deux hommes, Alexandre Legentil et Hubert Rohault de Fleury, nourrissent le projet de bâtir une église dédiée au Sacré-Cœur de Jésus. La construction de ce monument répond à une volonté éminemment politique, dans la mesure où elle matérialise aux yeux de ses fondateurs la revanche des Versaillais sur les communards, et plus généralement de la bourgeoisie sur les travailleurs parisiens. Le contexte politique dans lequel s'inscrit l'édification du Sacré-Cœur est déterminant, et sans doute n'est-ce pas par hasard que Barbusse fait référence à ce monument dans une œuvre farouchement anticléricale. Nous pouvons effectivement supposer que la façon dont il décrit la Basilique, en ruines avant même d'être achevée, appelle symboliquement à sa destruction et traduit par là les enjeux anticléricaux de son roman.

La première pierre de la Basilique est posée le 16 juin 1875 sous la conduite de l'architecte Paul Abadie. Les travaux s'achèvent pendant l'année 1912 avec la mise en place de la croix du lanternon au sommet du dôme. Cependant, la Grande Guerre oblige à différer la consécration officielle du monument, qui n'aura lieu que le 16 octobre 1919. Compte tenu de la valeur nettement autobiographique du roman, il est probable que cette scène renvoie à un

[1] *Ibid*., p.8.

souvenir personnel de Barbusse. Le narrateur nous signale que Maximilien est âgé de neuf ans lorsque son père le conduit sur les hauteurs de la butte Montmartre. S'il s'agit effectivement d'une réminiscence, nous pouvons donc supposer que cet épisode prend place au début des années 1880, à une époque où de vagues pans de murs commencent à empiéter sur l'horizon. Ainsi nous pouvons imaginer que le narrateur des *Suppliants* n'aperçoit de l'édifice qu'une géométrie inachevée, des lignes et des courbes arrêtées qui ne permettent pas d'apprécier la forme exacte des structures. Et cette architecture encore élémentaire paraît bouleverser le regard du narrateur qui, à cet instant, croit faire face non pas à l'ébauche de l'église mais à ses vestiges : « le monument avait déjà la forme de ses ruines. » L'édification de la « nouvelle église » se confond ici avec son écroulement, donnant l'impression d'un impossible achèvement. De manière surprenante, le processus de construction de la basilique préfigure ainsi son effondrement futur. Or au-delà de sa porté politique, il semble que nous pourrions accorder à cette dépréciation de la basilique une dimension plus symbolique. Ainsi nous serions portés à croire qu'il s'agit en réalité pour l'écrivain de pointer du doigt la recrudescence de la dévotion envers le Sacré-Cœur de Jésus qui anime ses contemporains. Au sein de la sphère chrétienne, les dernières décennies du XIXe siècle se caractérisent par un regain d'intérêt pour le culte du Sacré-Cœur du Christ, ce à quoi répond le projet de construction de cette basilique au sommet du « mont des Martyrs » qui, à partir du 1er août 1885, devient le lieu d'une adoration eucharistique perpétuelle. Les enjeux métaphysiques du roman, tels que nous les avons développés précédemment, tendent par ailleurs à accréditer cette hypothèse. En effet, nous pouvons interpréter cet épisode comme une illustration symbolique de l'antagonisme qui oppose, dans *Les Suppliants*, le caractère sacré de la religion instituée à celui de l'idéalisme barbussien. Dans cette perspective, la description de la basilique par le narrateur traduirait la volonté de l'auteur de substituer à ce *Sacré-Cœur*, en ruines avant même d'être achevé, une religion du *cœur sacré*, censée rétablir l'ordre de sa spiritualité.

Aussi la progressive subjectivation de la figure divine, à l'œuvre dans *Les Suppliants*, conduit-elle Maximilien à élaborer tout au long du récit ce que nous pourrions appeler, pour adapter l'expression de Vladimir Brett, une véritable *religion du cœur*. L'intérêt majeur du roman réside donc dans cette évolution de la réflexion métaphysique du personnage, à travers laquelle Barbusse dévoile les processus sous-jacents de sa propre pensée. Ceci nous permet d'entrevoir les problèmes théoriques auxquels s'est heurté le jeune Maximilien dans l'édification de cette religion du cœur. Celui-ci prend rapidement conscience, par exemple, que le culte qu'il voue à la subjectivité peut s'avérer dangereux, dans la mesure où il est

susceptible d'engendrer une attitude idolâtre. Ainsi lorsqu'il entre au collège et qu'il se confronte au monde pour la première fois, Maximilien éprouve la tentation d'extérioriser l'immensité de son cœur. Avec l'aide d'un camarade de classe, il entreprend de construire une bombe dans l'espoir que son individualisme prenne corps par l'explosion et submerge les choses matérielles :

> Quand leur bombe fut finie, ils se mirent à genoux devant cette petitesse pour la voir de plus près. Ils la contemplèrent longtemps. Ils frissonnaient d'un immense espoir, d'un espoir d'anges tombés.
>
> Ainsi Maximilien cherchait à imiter avec ses mains l'infini de lui-même. Bien que l'abîme informe du cœur défende qu'on en fasse des images concrètes, l'enfant, tenté, empoisonné par les choses et les faits matériels, s'agenouillait devant l'idole de son cœur[1].

À bien des égards, ce passage peut être interprété comme une réécriture de l'épisode biblique du Veau d'or[2]. Pareil au peuple hébreu de l'Exode, Maximilien ressent le besoin de se forger une image matérielle de son cœur afin de pouvoir lui rendre un culte. Sa croyance fait ainsi l'objet d'une idolâtrie que Barbusse, par la voix du narrateur, condamne avec fermeté. Car céder à la tentation de réifier sa foi contredit violemment le principe même de l'idéalisme, puisque cela revient selon lui à subordonner le cœur au monde extérieur. Ceci explique d'ailleurs la réaction de l'adolescent après l'explosion de la bombe, quand il s'aperçoit que son acte est vain : « La bombe était un geste terrestre. Son infini ne s'apaiserait pas avec des choses terrestres[3]. » La prise de conscience qui accompagne cet échec l'incite alors à rejeter la réalité extérieure de manière définitive : « Les choses du monde sont du néant, et l'action matérielle n'est rien non plus. S'occuper des choses, c'est jouer avec rien, c'est se changer en chose[4]. » Il est important de rappeler qu'au regard de Barbusse, l'infini est tout entier contenu dans le cœur de l'homme, et matérialise à cet égard l'horizon immense de la subjectivité, au-delà duquel rien n'existe. L'écrivain reprend ainsi à son compte les principes de l'idéalisme kantien afin de nier la valeur absolue de la réalité extérieure, qui n'est selon lui qu'une projection de l'infini que l'homme porte dans l'abîme de son cœur. Ainsi hors de notre cœur, d'où émerge notre représentation du monde, les choses matérielles ne sont que néant.

Le cadre diégétique dans lequel s'inscrit le récit des deux premiers romans de Barbusse illustre d'ailleurs assez nettement ce refus catégorique de toute transcendance. La figure du jeune Maximilien, comme le narrateur anonyme de *L'Enfer*, se caractérise avant tout par son

[1] *Ibid.*, p.44.
[2] Voir Bible version Segond, Ex. 32-34.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.51.
[4] *Ibid.*, p.47.

désir constant de fuir la réalité matérielle du monde afin de s'isoler au sein de sa propre conscience. Nous pouvons effectivement constater que la narration des *Suppliants* se focalise presque uniquement sur la réflexion métaphysique de son personnage principal, autrement dit sur l'évolution de sa vie intérieure, et relègue au second plan les êtres et les choses qui l'entourent. Le projet narratif de *L'Enfer* est similaire, à ceci près que l'écrivain lui donne une dimension collective, puisque la subjectivité du narrateur-voyeur s'y épanouit au contact de la subjectivité des personnages qu'il observe. Notons qu'en choisissant de circonscrire l'action dans un espace clos, celui d'une chambre de pension de famille, l'auteur matérialise là encore son rejet absolu de la réalité extérieure. La philosophie idéaliste autour de laquelle s'articule la pensée de Barbusse se manifeste ainsi à travers la structure narrative, et le cadre diégétique de ces deux romans, où tous les éléments du récit – le temps, l'espace et les événements – acquièrent une valeur subjective. Ce travail de l'écrivain sur la narration traduit donc de manière sensible les enjeux fondamentaux de cette *religion du cœur*, qui repose avant tout sur une perception subjective de l'infini. Cette dernière idée est déterminante en ce qui concerne notre propos, précisément parce qu'elle représente l'aboutissement de la quête introspective de Maximilien et de l'obsession voyeuriste du narrateur de *L'Enfer*. On observe en effet que l'expérience métaphysique intime vécue par chacun de ces personnages les incite à modifier radicalement le rapport qu'ils entretiennent avec le monde. Ce renversement de perspective s'exprime par un phénomène d'intériorisation du réel, qui constitue une étape décisive dans la prise de conscience idéaliste du narrateur-voyeur de *L'Enfer* : « […] je comprends que beaucoup de choses que nous situons en dehors de nous, sont en nous, et que c'est là le secret. Comme les voiles tombent, comme les simplicités apparaissent, comme la simplicité apparaît[1] ! » Il est intéressant de remarquer que cette vérité entrevue par le narrateur de *L'Enfer* ne résulte pas d'un raisonnement logique, elle semble plutôt être le fait d'une apocalypse, au sens biblique du terme – c'est-à-dire d'une révélation. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le personnage la désigne comme une vérité absolue, et, par conséquent, lui confère une portée universelle. On constate que cette profession de foi idéaliste formulée par le voyeur de *L'Enfer*, spectateur des drames humains qui se jouent dans l'intimité de la chambre voisine, fait écho à celle que Maximilien exprime de façon plus péremptoire dans *Les Suppliants*. Or ce que le narrateur de *L'Enfer* désigne par l'expression « beaucoup de choses », ou ailleurs par le pronom « tout », se rapporte explicitement, dans l'esprit du jeune Maximilien, à l'infini. Dans le chapitre final des *Suppliants*, par exemple, l'adolescent se

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.103.

montre particulièrement virulent à l'égard de l'abbé Ursleur qui affirme que la pensée n'est qu'un « mirage » dans la mesure où elle n'existe qu'à travers Dieu, qui est la forme religieuse de l'infini. En investissant ironiquement cette image du « mirage », Maximilien répond qu'en tant qu'expression de la subjectivité de l'homme, la pensée représente au contraire l'infini contenu au plus profond de chaque être :

> – Le mirage, dit Maximilien, nie le monde et prouve l'homme. […] Le mirage existe, non comme décor érigé ailleurs, palpable, mais comme ombre qui souffre et qui voudrait. Ah ! le mirage dit tristement que nous sommes et cela seulement…
> […] Et ce que je viens vous apprendre, ce n'est pas autre chose que le mirage. Je dis que l'infini, construit en dehors, au-delà du monde, avec les matériaux de l'impossible, est toujours un mirage. Donc il est en nous. Donc c'est nous qu'il désigne infiniment, nous seuls, nous seuls[1] !

Maximilien joue ici habilement de l'ambiguïté du terme mirage employé par l'abbé. Car si dans son discours le mirage renvoie à la pensée, selon le sens que lui attribue Ursleur, il l'utilise également pour décrire l'illusion religieuse qui selon lui consiste à croire que l'infini est transcendant. Ainsi lorsqu'il certifie n'enseigner rien d'autre « que le mirage », l'adolescent déclare en réalité qu'il entend combattre les chimères de la religion tout en revendiquant l'absolue souveraineté de la pensée. Il convient de remarquer que la pensée, telle que Maximilien la conçoit dans cet extrait, coïncide avec la notion barbussienne de cœur, elle représente donc de son point de vue le moyen par lequel s'exerce la subjectivité de l'homme. Bien qu'il soit difficile de définir avec clarté les rapports qui unissent le cœur et la pensée dans ce roman, puisque l'auteur demeure assez vague sur ce point, nous pouvons toutefois supposer que le cœur constitue au regard de Maximilien le foyer de sa pensée, de sa conscience subjective. Ce qui le conduit à affirmer qu'à travers son cœur, l'homme est lui-même dépositaire de l'infini. En effet, un soir qu'il se rend auprès d'un père et d'une mère pleurant le deuil de leur enfant, l'adolescent tente de les réconforter en leur expliquant qu'il est vain de chercher une consolation dans les cieux, parce que selon lui « il n'y a pas de Dieu[2] ». Il les exhorte alors à plonger au plus profond d'eux-mêmes pour y trouver la seule consolation possible, étant donné que « nous sommes de l'infini, à cause de notre cœur[3]. » Notons par ailleurs que Maximilien formulera cette idée plus clairement encore quelques instants après au cours de sa conversation avec l'abbé Ursleur, lorsqu'il déclarera avec une simplicité extrême : « L'infini de la consolation est en nous, parce qu'il n'y a pas d'autre

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.288.
[2] *Ibid*., p.266.
[3] *Ibid*., p.268.

bonheur au monde que celui de voir, de connaître, d'embrasser la vérité[1]. » Si Maximilien explicite dès le début du roman le principe fondamental sur lequel repose la religion du cœur mise au point par Barbusse, à savoir que l'infini est immanent à l'homme, il faut attendre les dernières pages pour qu'il en déduise que l'homme, grâce à son cœur, atteint lui-même à l'infini.

À cet égard, l'expression *religion du cœur* forgée par Vladimir Brett nous semble d'autant plus justifiée pour désigner l'idéalisme barbussien qu'elle rend compte du caractère divin que l'écrivain attribue à l'homme. L'épilogue de *L'Enfer*, où résonne l'écho des réflexions développées par Maximilien à la fin des *Suppliants,* revêt une importance déterminante en ce qui concerne cette question. Barbusse y réaffirme en effet que l'homme ne doit pas désespérer du néant métaphysique auquel il se trouve confronté dès lors qu'il comprend que Dieu n'est qu'un vain mot. Car cette prise de conscience lui permet d'exalter la puissance créatrice de sa subjectivité, et confère à son cœur une dimension infinie. Par là, l'homme se trouve désormais en mesure de se substituer à Dieu :

> Je crois qu'en face du cœur humain et de la raison humaine, faits d'impérissables appels, il n'y a que le mirage de ce qu'ils appellent. Je crois qu'autour de nous, il n'y a de toutes parts qu'un mot, ce mot immense qui dégage notre solitude et dénude notre rayonnement : Rien. Je crois que cela ne signifie pas notre néant ni notre malheur, mais, au contraire, notre réalisation et notre divinisation, puisque tout est en nous[2].

Ces quelques phrases sur lesquelles s'achève *L'Enfer* marquent ainsi l'aboutissement de la réflexion métaphysique que mène Barbusse depuis la rédaction des *Suppliants*. L'écrivain transcende ici l'héritage kantien en inscrivant la subjectivité dans une perspective religieuse. Plus que jamais il reconnaît la nécessité de l'infini, mais d'un infini considéré comme immanent, et qui, par conséquent, n'existe qu'à travers le cœur de l'homme.

2.3.2 Sacralisation de l'homme et déchéance métaphysique de Dieu

Les éléments que nous venons de développer, qui constituent les principes essentiels sur lesquels repose la religion du cœur élaborée par Barbusse tout au long de son œuvre d'avant-guerre, devaient donc nécessairement conduire à ce phénomène de divinisation de l'homme revendiqué dans l'épilogue de *L'Enfer*. Or, de la même manière que le transfert de l'absolu dans le subjectif supposait le refus préalable de toute transcendance, l'affirmation du caractère

[1] *Ibid*., p.299.
[2] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.286.

divin de l'être humain s'accompagne chez l'écrivain de la négation métaphysique de l'existence de Dieu. Cependant nous ne nous intéresserons pas ici aux arguments invoqués par Barbusse pour montrer que la figue divine ne doit son existence qu'au besoin que les hommes en ont, dans la mesure où nous avons déjà abordé cette question précédemment. Nous nous proposons plutôt d'étudier dans cette partie le thème de l'impuissance et de l'inutilité métaphysique de Dieu, omniprésent dans les premiers romans de Barbusse. Cette question revêt une importance capitale en ce qui concerne notre propos puisque c'est à partir de cette déchéance symbolique de Dieu orchestrée par l'auteur de *L'Enfer* que celui-ci en vient à transposer la divinité à l'intérieur de l'homme.

L'inutile consolation du ciel, preuve de l'impuissance de Dieu

Le reproche le plus évident que Barbusse formule à l'encontre de Dieu est celui de son impuissance ; il est effectivement le plus évident car il s'agit d'une conviction partagée par la grande majorité des personnages qu'il met en scène dans ses romans. L'obsession voyeuriste qui semble condamner le narrateur-voyeur de *L'Enfer* à voir se jouer sous ses yeux les plus profondes tragédies humaines, par exemple, lui fait prendre conscience que l'homme est fatalement seul face à son désespoir. Ainsi chacun des drames auxquels il assiste à travers la brèche située dans le mur de sa chambre le conduit à penser que Dieu ne peut rien face aux douleurs humaines, précisément parce qu'il s'agit de souffrances terrestres qu'aucune consolation céleste ne saurait apaiser. Cette idée se trouve particulièrement bien exprimée dans le long chapitre au sein duquel le personnage du poète expose à son amante les enjeux métaphysique de son poème consacré à Adam et Ève. L'intérêt de ce récit, tel que Barbusse l'intègre dans sa narration, est qu'il permet à ces deux personnages, le poète et Aimée, d'assimiler leurs propres turpitudes à celles éprouvées par le couple originel. Aussi le refus d'Adam et Ève de retourner au Paradis, convaincus qu'il n'est pas de bonheur possible sans douleur, incite-t-il les amants à accepter l'angoisse existentielle qui les étreint sans chercher de réconfort en Dieu. La mise en parallèle de ces deux destinées fait naître une certaine ambiguïté au sein du récit, si bien qu'il est difficile de déterminer qui, d'Adam ou du poète, déclare : « Dieu ne peut rien faire pour les hommes. Il n'y a rien à faire. Il n'est pas l'impossible ; il n'est que Dieu[1]. » Nous pouvons déceler dans ces phrases une pointe d'ironie de la part de Barbusse, qui se plaît à contredire la toute-puissance divine. Puisqu'en réduisant l'action de l'Éternel biblique au seul champ du possible, l'écrivain remet en question l'une de

[1] *Ibid*., p.138-139.

ses qualités fondamentales, à savoir son omnipotence. Ici le poète ne dénonce pas l'impuissance divine d'une manière générale, mais il insiste sur le fait que « Dieu ne peut rien faire *pour les hommes* ». Il semble ainsi que ce soit l'être humain dans son essence même qui, au regard de Barbusse, représente un obstacle à la toute puissance de Dieu. Cette impuissance du Créateur à apaiser les souffrances de sa créature matérialise donc l'opposition nette et franche entre terrestre et céleste qui se trouve au centre de la réflexion métaphysique de l'écrivain. Celui-ci avait déjà souligné, dans *Les Suppliants*, cette incapacité de la religion chrétienne – et à travers elle de Dieu – à consoler les hommes. En effet un jour que Maximilien partage avec son amie Marguerite le désespoir profond qui l'accable, celle-ci lui confesse avoir essayé de s'« adonner à la religion[1] ». Elle explique avoir confié ses angoisses à un prêtre, lequel lui a conseillé de s'en remettre à Dieu afin de s'assurer d'être « heureuse au ciel ». Elle affirme alors à Maximilien que les paroles du prêtre ne lui sont d'aucun secours dans la mesure où Dieu ne peut offrir à ses douleurs terrestres qu'une vaine consolation céleste :

> Je ne sais pas si je serai heureuse au ciel ; mais cela m'est indifférent et ne me console pas. J'ignore si les autres sont faites comme moi, mais je n'ai pas besoin, moi, d'être heureuse au ciel. Mon chagrin de la terre a besoin d'une consolation de la terre, et il n'y a pas autre chose que cela en moi… Après ma vie, comment mon bonheur pourra-t-il être quelque chose, et comment la consolation du ciel pourra-t-elle m'atteindre, me comprendre, me reconnaître ?
>
> Après cette grande parole, ses yeux se voilèrent. Elle murmura, se torturant du même doux et simple blasphème :
>
> – Dieu, quand on lui demande quelque chose, répond par autre chose[2]…

Le personnage de Marguerite souligne avec force que la religion, dont la consolation céleste n'est valable qu'après la mort, est incapable d'atténuer ses angoisses existentielles.

Là encore l'impuissance de Dieu repose sur l'antagonisme, essentiel chez Barbusse, qui met aux prises le terrestre et le céleste. L'écrivain entend signifier ici, comme dans *L'Enfer*, qu'il est impossible pour Dieu de prendre part aux affaires humaines, autrement dit que son action n'est valable que dans le ciel, pour reprendre ses propres termes. C'est précisément la raison pour laquelle Marguerite soutient que l'Éternel biblique ne peut apporter de réponse satisfaisante aux interrogations humaines. Si le rôle suprême du Dieu chrétien consiste à consoler les hommes, alors l'impossibilité dans laquelle il se trouve de les rassurer, d'estomper leurs souffrances, suffit selon Barbusse à prouver son impuissance. L'auteur de *L'Enfer* offre une pleine illustration de cette idée à travers l'exemple de Philippe, personnage

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.203.
[2] *Loc. cit.*

de vieillard qui vit ses derniers instants dans la chambre voisine de celle du narrateur. Les propos qu'il échange avec sa jeune amante, Anna, puis qu'il reformulera plus tard au cours de sa dispute avec le prêtre venu lui apporter l'absolution, montrent clairement combien il est résigné face à la mort, et n'attend de Dieu aucune consolation. Cette sérénité du mourant, qui à l'instant de son agonie puise son réconfort dans sa seule humanité, rappelle alors à la mémoire du narrateur-voyeur les paroles prononcées plus tôt par le poète, et le convainquent définitivement de l'impuissance de Dieu :

> Un ressouvenir de ce qu'a dit le poète me fait trembler devant cet homme qui a fini, qui domine presque toute son existence d'une souveraineté épouvantable, qui est revêtu d'une beauté devant laquelle Dieu lui-même est impuissant[1].

La remise en question de l'omnipotence divine résulte donc avant tout de la mise en opposition des principes chrétiens avec la religion du cœur prêchée par Barbusse. On observe par ailleurs que le narrateur de *L'Enfer* prend véritablement conscience de cet antagonisme qui oppose la religion au cœur lorsque le personnage de Philippe, évoquant le souvenir de son ancienne épouse, se console de sa mort prochaine en adressant à Anna ses dernières paroles d'amour :

> Il soupira, et il laissa tomber cette phrase qui me montrait une fois de plus la pauvreté de la religion parmi le cœur humain :
> – Je vous adore uniquement, moi qui l'ai adorée, moi qu'elle adorait. Ah ! Comment est-il possible qu'il y ait un paradis où on retrouve le bonheur[2]…

L'exaltation du cœur au sein de la relation amoureuse, dans la dimension sacrée que lui prête Barbusse, comme nous l'avons montré précédemment, le conduit ainsi à prôner la souveraineté du cœur sur la religion. En définitive, le paradis offert par la consolation divine se révèle être vain, entre autres face à l'amour, caractérisé ici comme un *paradis terrestre*.

Cette impuissance de Dieu, et plus généralement de la religion, à consoler les hommes s'avère être au centre de l'enseignement prêché par Maximilien à la fin des *Suppliants*, quand il tente de consoler l'homme et la femme en deuil, pleurant la perte de leur enfant. Dans une perspective chrétienne, le couple devrait pouvoir se consoler de son deuil en se félicitant que leur enfant connaisse désormais la vie éternelle. Or Edward O'Brien souligne avec justesse que dans le roman :

> Le fait que ce ne soit manifestement pas le cas, dans la mesure où le cœur humain dans toute sa souffrance est considéré comme « plus vrai que Dieu »,

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.156.
[2] *Ibid*., p.221.

> particulièrement lorsqu'il est confronté à la douloureuse, à la difficile réalité de la mort, explique pourquoi Maximilien cherche à consoler (et parvient à consoler) Thierry et sa femme, en ne leur apportant pas la réponse religieuse attendue à la mort de leur fils mais, au contraire, en rejetant la religion sans aucune réserve[1] […].

Cette scène au sein de laquelle Maximilien vient apporter la « bonne nouvelle » au couple en deuil constitue une étape décisive dans le roman. Puisqu'après avoir annoncé à Thierry et sa femme qu'il est vain d'attendre de Dieu qu'il les console de la mort de leur enfant, l'adolescent les persuade de chercher leur réconfort dans l'infini de leur propre cœur, et leur fait comprendre par là qu'il leur appartient désormais de se réapproprier la divinité :

> […] tous deux allaient en frémissant dans la grandeur de Dieu, et les deux êtres reprenaient à Dieu ce qu'ils lui avaient donné, reprenaient Dieu.
>
> Mais cela n'était pas une consolation ?… Si… Ils n'auraient pas cru ; ils s'étaient imaginés [*sic*] qu'il allait les détourner de leur douleur, et il les avait amenés dans les entrailles mêmes de cette douleur[2].

On s'aperçoit qu'en définitive la remise en question de l'omnipotence de Dieu, incapable de consoler les hommes, suffit au regard de Barbusse à prouver que tout expédient religieux aux douleurs terrestres est inutile. Cette conclusion à laquelle aboutit l'écrivain est d'autant plus essentielle dans ce contexte qu'elle lui permet ainsi de transférer la divinité de l'Éternel biblique, réduite à néant, à l'intérieur même de l'homme. C'est de cette manière du moins que le narrateur de *L'Enfer* interprète le discours du poète, dans les dernières pages du roman, lorsqu'il déclare :

> […] le ciel de la vérité et de la religion, tout cela est en nous, est tombé sur nos têtes. Et Dieu lui-même qui est toutes ces espèces de cieux à la fois, est tombé sur nos têtes comme le tonnerre, et son infini, c'est le nôtre.
>
> Nous avons la divinité de notre grande misère, et notre solitude avec son labeur d'idées, de larmes, de sourires, est fatalement divine par son étendue parfaite et son rayonnement… […] C'est ce sentiment qui dore nos fronts, relève nos âmes, embellit notre orgueil et malgré tout nous consolera, quand nous nous serons habitués à tenir chacun dans nos pauvres occupations toute la place que tenait Dieu. La vérité elle-même donne une caresse effective, pratique et pour ainsi dire religieuse, au suppliant d'où s'épanouit le ciel[3].

[1] Edward O'BRIEN, p.63 : « That this is manifestly not the case, that the human heart with all its suffering is seen to be "plus vrai que Dieu", particularly when confronted with the unpleasant, stark reality of death, explains why Maximilien seeks to console (and succeeds in consoling) Thierry and his wife, not by offering them the expected religious response to the death of their son but, on the contrary, by dismissing religion without the slightest reservation […] » (je traduis).
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.276.
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.280-281.

L'homme divin

À la lecture de ces paroles prononcées par le narrateur à la fin du roman, nous pouvons constater combien les réflexions développées par Barbusse dans *Les Suppliants* et dans *L'Enfer* se font écho, et convergent vers une seule et unique affirmation, celle de l'impuissance de Dieu face à l'infini du cœur. La quête introspective de Maximilien et l'obsession voyeuriste du narrateur anonyme de *L'Enfer* constituent en fin de compte les deux polarités d'un même processus de subjectivation de l'absolu, appelé à exalter la divinité de l'homme. La manière dont Barbusse exprime cette idée dans *Les Suppliants* est plus éloquent encore en ce qui concerne son rapport à la religion, notamment parce qu'elle contribue à rapprocher symboliquement le personnage de Maximilien à la figure de Jésus. En effet, après avoir réconforté le couple en deuil, l'adolescent erre dans les rues en s'interrogeant sur l'enseignement du Galiléen. Sa méditation le conduit alors à inscrire sa réflexion sur la divinité de l'homme dans la continuité des paroles formulées par Jésus :

> […] il songea que cette simplification que Jésus était venu apporter comme un trésor, il fallait la faire à présent à la doctrine de Jésus.
> Car ce n'est pas assez de dire : adorez non la religion, mais Dieu, source de la religion. Il reste à dire : adorez non pas Dieu, mais le cœur humain, source de Dieu[1].

De toute évidence Barbusse fait référence ici à un épisode fameux de l'Évangile selon Jean, au sein duquel Jésus annonce à la femme samaritaine que le temps est venu d'adorer Dieu « en esprit et en vérité[2] », et non plus seulement dans les temples qui lui sont consacrés. À travers cet épisode, le Galiléen en appelle ainsi ses contemporains à vouer leur culte à la figure divine plutôt qu'aux institutions censées la représenter : ce qu'il réclame, en somme, n'est rien moins qu'une intériorisation du sentiment religieux. L'évocation de cet épisode permet donc à Maximilien de signifier que sa démarche a pour vocation d'accomplir l'enseignement évangélique, de la même manière que Jésus disait être « venu non pour abolir, mais pour accomplir[3] » les Écritures.

Si cette idée acquiert une importance déterminante dans *Les Suppliants* et dans *L'Enfer*, où Barbusse s'autorise à en déployer toutes les perspectives, il convient toutefois d'observer que ses premiers écrits témoignent déjà de sa volonté d'affirmer la divinité de l'homme. C'est le cas notamment de *Pleureuses,* dont la dimension spirituelle a pourtant longtemps été négligée. Sur ce point, nous partageons l'avis de Jean Relinger lorsqu'il note, à propos de la

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.280.
[2] Bible version Segond, Jn. 4:24.
[3] Bible version Segond, Mt. 5:17.

réception de cette œuvre par les contemporains du poète : « […] il est frappant de constater avec quel ensemble ils méjugèrent le recueil, passant à côté de son récit spirituel[1]. » Jean Relinger a parfaitement raison de mettre l'accent sur cet aspect dans la mesure où Barbusse investit déjà dans cette œuvre les thèmes religieux et spirituels qu'il ne cessera d'approfondir ensuite dans ses premiers romans. On remarque entre autres que la représentation de l'homme au sein de *Pleureuses* est ambivalente. L'ensemble des figures évoquées par le poète poursuivent effectivement une quête mystique ; chacune d'elles paraît mue par un désir de transcender son humanité à travers les trois modalités barbussiennes de l'absolu (le rapport au temps, à la pauvreté et à l'amour), afin de prétendre à la divinité. Dans le poème introductif du recueil par exemple, le poète relate les moments passés en compagnie de celle qu'il appelle « la pleureuse », et écrit : « Lorsque nous regardons monter la mer du soir, / Ainsi que deux faux dieux sur les mornes rivages[2] ». La solitude de ces deux êtres face à l'immensité de la mer, leur désespoir et la « pauvreté de [leur] cœur », tend à les nimber d'une certaine divinité, qui cependant se révèle être fausse. Or ce détail ne manque pas d'intérêt, car Barbusse emploie généralement l'expression « faux dieu » pour désigner des idoles, ce qui nous permet de supposer que le poète cherche ici à signifier que ces personnages adoptent une attitude idolâtre vis-à-vis de leur propre cœur. La mise en regard de ces vers avec le poème intitulé « La Procession » semble d'ailleurs justifier cette lecture. Barbusse y décrit une procession religieuse, dont il renverse symboliquement la signification puisqu'elle représente dans ce texte la lente marche des fidèles vers la perte de leur foi. À mesure qu'ils suivent ce cortège funèbre, en portant le deuil symbolique de Dieu, les personnages prennent peu à peu conscience que l'infini se trouve en réalité dans l'abîme de leur « cœur pur et mystique[3] ». L'amour qu'ils éprouvaient autrefois pour Dieu, ils le vouent désormais à leur humanité souffrante, aux pleurs humains qui baignent leurs yeux d'une extase toute religieuse. Ceci dit, contrairement aux amants évoqués dans « La Pleureuse », ces personnages ne sont pas qualifiés de « faux dieux », précisément parce que la divinité qu'ils pressentent à l'intérieur d'eux-mêmes procède d'un sentiment profondément mystique :

> Nous ressemblerons à des dieux,
> Debout dans la nuit infinie ;
> On percevra notre génie
> Dans la pâleur de nos grands yeux[4].

[1] Jean RELINGER, *op. cit.*, p.19.
[2] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.1.
[3] *Ibid.*, p.49.
[4] *Ibid.*, p.51.

Cet exemple parmi d'autres, si nombreux au sein du recueil qu'il serait vain de prétendre à l'exhaustivité[1], nous permet ainsi de constater que cette notion de divinité humaine joue un rôle privilégié dans les premiers écrits du jeune poète.

Notons que l'étude des manuscrits et brouillons de l'écrivain accrédite largement cette idée. Edward O'Brien remarque en effet qu'à l'origine Barbusse avait imaginé intituler son recueil « Le Livre du Prophète », et devait y adjoindre un sous-titre, particulièrement évocateur dans le contexte qui nous occupe : « La Divinité humaine »[2]. Cependant, ainsi que le fait observer O'Brien :

> Bien que Barbusse ait finalement choisi […] de nuancer la portée religieuse de la publication de son premier livre en l'intitulant non pas « Le Livre du Prophète » mais *Pleureuses*, ce qui lui donne une connotation totalement différente, la divinisation de l'humain demeure une caractéristique essentielle de son œuvre[3].

La structure originelle du recueil, bien différente de celle que nous connaissons, révèle également des éléments intéressants en ce qui concerne la signification que Barbusse entendait lui donner. Il devait alors se diviser en deux parties seulement (au lieu des sept qui composent les éditions de 1895 et de 1920), la seconde portant pour titre « Révolution inutile mais glorieuse ». Edward O'Brien signale qu'en marge de l'un des feuillets attachés à cette partie, une courte note manuscrite ajoutée par le poète en résume les enjeux à travers l'expression « Dieu dans l'homme »[4]. Ajoutons enfin que l'obsession de Barbusse pour cette question de la divinité humaine n'est pas seulement liée à son œuvre littéraire. Il s'agit bien plutôt d'une préoccupation intime, dont il s'ouvre à Hélyonne Mendès dans une lettre qu'il lui adresse à la fin des années 1890. À la suite d'un paragraphe dans lequel il indique à sa fiancée qu'elle s'apprête à épouser un disciple de Kant et Bergson, convaincu que l'absolu se situe dans le subjectif, le jeune poète écrit que « […] l'homme qui n'était qu'un souffle, devient par lui-même le créateur, le voyant, la raison de tout, celui qui a édifié la terre et le ciel lorsqu'il est né, et dont le sommeil couvre tout cela d'une ombre[5]. » Considérant ces éléments, il est difficile de comprendre pourquoi Barbusse a finalement choisi d'amoindrir l'importance de cette idée dans la version finale de *Pleureuses*. Peut-être a-t-il craint que l'écriture poétique ne lui permette pas de théoriser, ou tout du moins d'exprimer avec précision le cheminement

[1] Pour plus d'exemples relatifs à cette question, voir Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.32-33.
[2] *Ibid.*, p.31.
[3] *Ibid.*, p.32 : « Quite why Barbusse chose to ultimately to […] dilute the religious import of his first book publication by entitling it not "Le Livre du Prophète" but *Pleureuses*, which gave the work a different connotation altogether, his divinization of the human remains a conspicuous feature. » (je traduis).
[4] Voir *Ibid.*, 20.
[5] Cité par Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.19.

philosophique qui l'a conduit à cette conclusion. Cette hypothèse paraît tout à fait plausible si l'on considère que dans *Les Suppliants*, le personnage de Maximilien ne revendique explicitement la divinité de l'homme que dans les dernières pages du roman, au terme d'une réflexion métaphysique longuement développée.

Il faut en effet attendre son ultime confrontation avec l'abbé Ursleur pour que Maximilien affirme sans aucune équivoque désormais qu'il n'y a de divin que l'homme. Si dans le précédent chapitre, l'adolescent s'était montré doux et bienveillant à l'égard du couple en deuil, sa conversation avec le prêtre cristallise nettement son ressentiment vis-à-vis de la figure divine. Plus que jamais convaincu de la nécessité de combattre le « mirage » religieux, Maximilien commence par condamner violemment l'attitude de l'abbé qui, en extériorisant cet infini et en le matérialisant sous la forme d'un Dieu, agit selon lui comme un « idolâtre » : « Je dis que vous êtes un païen et un idolâtre, parce que vous faites, d'un mirage enraciné en vous, une réalité extérieure à vous. Vous séparez la contemplation du contemplateur, et vous dites : c'est une chose[1] ! » Le personnage de Maximilien résume ici à grands traits la prise de conscience qui se trouve à l'origine de sa réflexion, à savoir qu'il convient d'intégrer l'absolu dans le subjectif, la « contemplation » dans le « contemplateur ». Il convient d'admettre que Dieu n'est en vérité que l'objet d'un fétichisme qui contredit la nature profonde de l'homme ; il convient donc de renverser, de briser cette idole. Le silence désemparé de l'abbé Ursleur alimente l'ardeur rhétorique de Maximilien, qui anticipe alors l'inévitable question que soulève cet aveu iconoclaste :

> « Que reste-t-il ?
> « Celui qui a créé Dieu. Celui dont Dieu est le verbe : l'homme. Nous sommes avec notre cri, et le geste éternel de notre réclamation, une sorte d'ombre et de grandeur et de splendeur vivante d'un Dieu qui n'est pas ; il n'y a de Dieu que l'homme ; Dieu c'est le mot humain ; c'est un adjectif.
> « L'absolu existe. Mais comme existe le mirage, comme existe le bonheur, comme existe l'amour ; en nous, palpitation pauvre et grande ouverte, au lieu d'être ailleurs, chose.
> « L'absolu existe, mais il n'est pas représenté par la figure infirme qu'engendre cette infirmité scientifique de l'idée de perfection, par la figure abstraite et écœurante d'un cercle parfait. Il est représenté par l'espèce de triangle qu'un miséreux fait avec lui-même lorsqu'il lève ses deux bras suppliants, geste dont la divergence saisit vraiment tout l'infini, et qui fouille et commence dans nos entrailles[2].

À travers la voix de Maximilien, Barbusse traduit ici avec une remarquable simplicité les enjeux de sa réflexion métaphysique. Dépouillé de la valeur sacrée que lui ont conférée des

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, p.290.
[2] *Ibid*., p.296-297.

siècles de religion, Dieu n'apparaît plus dès lors que comme un « adjectif » destiné à qualifier l'être humain. Ce renversement de perspectives conduit ainsi Barbusse à imaginer une forme nouvelle à cet absolu, une forme plus spécifiquement humaine. C'est la raison pour laquelle il oppose au « cercle parfait » des théologiens la forme triangulaire que dessine la silhouette du suppliant lorsqu'il étend les bras, et qui évoque immanquablement la figure du Christ en croix. Or cette référence n'a rien d'anodin dans ce contexte, précisément parce qu'elle peut être perçue comme un moyen pour Barbusse d'illustrer, voire de synthétiser sa réflexion sur la divinité de l'homme. Il est effectivement possible de supposer qu'au regard de l'écrivain, Jésus, qui au moment de sa passion représente la figure suprême du suppliant, incarne l'humain dans sa souffrance la plus absolue. Comme le personnage de Marguerite, comme le couple en deuil et comme Maximilien lui-même, le Galiléen a lui aussi pris conscience, sur le « triangle » de bois où il fut cloué, qu'il n'est pas de consolation dans le ciel : « Et vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte : Eli, Eli, lama sabachtani ? c'est-à-dire : Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné[1] ? » Barbusse tend ainsi à assimiler la divinité humaine du « miséreux », ouvrant les bras pour recueillir l'infinie consolation qu'il porte au fond de son cœur, à celle du Christ en croix. En soulignant la dimension christique de cette *représentation triangulaire* de l'absolu, Maximilien signifie donc à l'abbé Ursleur qu'il ne souhaite pas renier l'héritage religieux, mais en renverser complètement la signification : Jésus n'est pas selon lui l'incarnation humaine de Dieu, mais la figure suprême de l'être humain divinisé. En attribuant une telle signification à la passion du Christ, l'adolescent se réapproprie donc la figure de Jésus afin de l'intégrer dans sa propre conception de la divinité, et satisfait donc la volonté qu'il avait exprimée précédemment, à savoir que la *religion du cœur* dont il se fait l'apôtre se présente comme la simplification, et l'accomplissement de l'enseignement du Galiléen.

2.3.3 Barbusse prophète

Cette dimension évangélique que Barbusse donne à sa réflexion métaphysique dans *Les Suppliants*, et l'assimilation constante de Maximilien à la figure de Jésus permettent en outre de mieux apprécier la manière dont il envisage son statut d'écrivain. Car le lien qu'il est possible d'établir entre l'auteur et son personnage s'étend bien au-delà de la seule valeur autobiographique du roman. Barbusse ne se contente pas d'esquisser le caractère de Maximilien à partir de sa propre psychologie, mais on constate que la vocation apostolique

[1] Bible version Segond, Mt. 27:46.

qu'il lui prête répond à son ardent désir d'assumer à travers son rôle d'écrivain une fonction religieuse. Il semble effectivement que nous ne puissions comprendre la personnalité de Barbusse, ni non plus les enjeux véritables de son œuvre littéraire, sans prendre en compte cet aspect majeur qui repose, comme nous allons le voir, sur la certitude profonde d'être investi d'une mission particulière.

Autoportrait d'un prophète « presque décharné »

Philippe Baudorre met l'accent sur cette idée dans la biographie qu'il lui consacre, en soulignant qu'il s'agit-là d'un sentiment ancien dans l'esprit de Barbusse :

> Aussi loin qu'il remonte dans son passé, il a toujours gardé, au plus profond de lui-même, une image qui résumait tous ses rêves : celle du crieur, du prophète, de l'homme qui par sa parole inspirée révélerait la vérité à ses semblables[1].

Il serait difficile de déterminer quand exactement Barbusse a pu sentir naître en lui cette vocation de prophète tant elle relève d'un besoin, d'une nécessité presque organique. Nous pourrions toutefois avancer que cette vocation se trouve intimement liée chez lui au *verbe,* à cette « parole inspirée » sur laquelle insiste Philippe Baudorre. Barbusse accorde effectivement dans ses écrits une importance décisive à la voix, celle du « crieur », suffisamment éclatante pour être entendue par l'ensemble des hommes. À cet égard nous pourrions dire que la manière dont l'écrivain appréhende le verbe s'inscrit dans une perspective biblique. Rappelons que les figures du prophète, de l'apôtre, celle du prêtre également, entretiennent toutes un rapport privilégié avec la voix, dans la mesure où chacune d'elles a pour vocation de traduire et de transmettre la parole divine. Ainsi il y a tout lieu de penser que cette souveraineté du verbe, sans cesse revendiquée par Barbusse, l'ait déterminé à assumer ces diverses fonctions religieuses au sein de son œuvre littéraire.

Cette ambition qu'il nourrit depuis sa jeunesse est déjà nettement perceptible dans les premiers poèmes qu'il compose sur les bancs du collège Rollin en compagnie de ses camarades de l'« Association pour propager la culture physique et, dans les esprits, le culte de la littérature et de l'art », et dont la plupart figureront dans le recueil *Pleureuses*. À cette époque plus qu'à tout autre, l'inspiration de Barbusse demeure hantée par la souffrance des hommes, désespérément seuls face à la mort. Conscient que l'absence de Dieu les prive de tout réconfort métaphysique, le jeune poète prend alors les traits d'un consolateur, ainsi que l'explique Vladimir Brett lorsqu'il écrit : « Déjà, le poète de *Pleureuses* entrevoit, d'une

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.147.

manière mystique, sa vocation de "prêtre" dans ce monde désespéré, prêtre chez qui "toutes les tristesses" pencheraient "leurs pauvres fronts"[1]. » La dimension spirituelle de *Pleureuses* incite effectivement Barbusse à délaisser le statut de poète – il ne s'y désigne du moins jamais comme tel – pour endosser le rôle du « prêtre », du « patriarche », ou encore du « prophète ». Cette dernière figure revêt d'ailleurs une importance particulière au sein du recueil, notamment d'un point de vue poétique, dans la mesure où bien souvent la voix de Barbusse s'apparente à celle des prophètes bibliques. Dans des textes tels que « Pendant la prière » ou « La Mort du silence » par exemple, le poète cède volontiers sa pudeur habituelle pour un ton plus emphatique afin de délivrer une parole visionnaire :

> Quand l'heure viendra qu'on y croie,
> Mes vœux, mes vertus, ma bonté,
> Jailliront pour mourir de joie
> Dans l'implacable vérité.
>
> Je n'aurai plus, seul, sans histoire,
> Que mon élan pour m'appuyer…
> Hélas, ô sacrifice, ô gloire,
> O silence qui va saigner[2].

N'oublions pas en outre que Barbusse avait initialement prévu de souligner cet aspect de son recueil en choisissant de l'intituler « Le Livre du Prophète ». Ainsi il semble bien qu'au moment de sa composition, celui-ci entendait jouer sur l'ambiguïté de son statut en se réclamant à la fois du poète et du prophète. Et s'il est finalement paru sous le titre *Pleureuses*, le recueil n'en conserve pas moins son souffle prophétique, comme le remarque Edward O'Brien :

> […] il fait peu de doute que *Pleureuses* représente la première tentative de s'adresser aux lecteurs français sous l'apparence d'un poète-prophète. Les qualités prophétiques de la version publiée de *Pleureuses* ont été relevées par de nombreux critiques[3].

La reconnaissance par le Paris littéraire de la dimension prophétique de son recueil enthousiasme Barbusse, qui comprend alors que l'écriture peut lui permettre de satisfaire la vocation religieuse qu'il entretient depuis sa jeunesse. La quête d'un absolu subjectif autour de laquelle s'articule sa réflexion métaphysique, cette quête idéaliste qui trouve son aboutissement dans l'affirmation que l'homme seul est divin, incarne à ses yeux une vérité

[1] Vladimir BRETT, *op. cit.*, p.29.
[2] Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1895], p.243-244.
[3] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.30 : « there can be little doubt that *Pleureuses* represents Barbusse's first attempt to address the French reading public in the guise of poet-prophet. The prophetic qualities of the published version of *Pleureuses* have been noted by several critics. » (je traduis).

souveraine dont il entend se faire le héraut. En tant que dépositaire d'une vérité qu'il juge universelle, Barbusse demeure persuadé en effet qu'une impérieuse responsabilité lui incombe, à savoir qu'il lui appartient d'annoncer aux hommes cette *religion du cœur*. Il s'en ouvre d'ailleurs à Jehan-Rictus dans une lettre qu'il lui adresse au mois de mars 1896, et dans laquelle il écrit : « J'ai des choses à prêcher[1]. » Ainsi Barbusse prend peu à peu conscience que son rôle de poète, et plus généralement d'écrivain, dépasse largement le cadre de la littérature. Dans une certaine mesure, nous pourrions dire qu'il conçoit son œuvre poétique et romanesque avant tout comme un moyen d'expression, comme le support de sa voix – de son cri. Car il est intéressant d'observer qu'il se qualifie rarement d'écrivain, même à travers sa correspondance, préférant se désigner comme un « crieur », ce qui constitue une manière pour lui de revendiquer la primauté de son verbe.

Cette vocation religieuse que Barbusse entretient à travers l'ensemble de son œuvre littéraire témoigne également d'une fascination pour le mysticisme des grandes figures chrétiennes. De ce point de vue, l'idéal prophétique poursuivi par l'écrivain traduit un désir d'ascétisme, qui correspond à sa représentation du suppliant, de cet homme devenu dieu qu'il place au centre de sa religion du cœur. Parmi les notes qui figurent dans l'un de ses carnets, daté de 1896-1897, celui-ci écrit :

> Je voudrais ressembler, si on me donnait le choix, non à Apollon, mais à un prophète maigre, presque décharné, enflammé, opiniâtre, et doux avec les autres – plein dans l'allure et les traits de cette espèce de sublime pauvreté qu'est à mon avis la divinité humaine[2].

Cette image du prophète à laquelle Barbusse tend à s'identifier n'est pas sans rappeler la figure de saint Antoine telle que l'a représentée Flaubert par exemple[3], ou bien celle de Jean le Baptiste dont il est dit dans l'Évangile selon Matthieu qu'il « avait un vêtement de poils de chameau » et qu'il « se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage »[4]. S'il est vrai que sa vocation prophétique « se fonde sur une tradition romantique[5] », comme l'indique Constance D. Weems, une telle description tend à nuancer l'importance de cet héritage dans la mesure où l'attitude de l'écrivain ici s'avère être plus radicale que celle d'Hugo ou de Lamartine. Au reste, si ces éléments témoignent effectivement d'une ambition profondément ancrée en lui, nous pouvons entrevoir quel malaise a pu ressentir Barbusse lorsque la publication de

[1] Cité par Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.72.
[2] Henri BARBUSSE, « Carnets. Août 1896-mai 1897 », Paris, BnF, Département des manuscrits, NAF 16509 « Notes intimes. », f°70.
[3] Voir Gustave FLAUBERT, *La Tentation de Saint-Antoine* [1849], *Œuvres complètes*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2013.
[4] Bible version Segond, Mt. 3:4.
[5] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.94 : « […] was based on romantic precedents. » (je traduis).

Pleureuses lui a ouvert les portes des salons littéraires de la Belle Époque. Tout au moins pouvons-nous supposer que la fréquentation de ces salons a cristallisé en lui l'antagonisme qui oppose ses velléités prophétiques et ses aspirations mondaines : « Conquis par le monde brillant qu'il découvre, il rêve d'y faire sa place, d'y être accepté et reconnu. Mais il rêve, au plus profond de son cœur, de la grandeur solitaire du prophète[1]. »

Le crieur sans testament

À cet égard, le changement d'attitude inauguré dans *Les Suppliants,* où Barbusse s'identifie explicitement à la figure de Jésus, exprime assez bien sa volonté d'actualiser sa parole, de l'inscrire au cœur de son époque. Sa réflexion métaphysique tire désormais parti des contingences politiques pour devenir un instrument de combat qu'il met au service de la lutte anticléricale menée par Émile Combes. Ainsi l'abandon de l'écriture poétique coïncide chez l'écrivain avec sa prise de conscience politique. Il n'en renie pas pour autant l'idéal prophétique, mais son importance semble s'estomper tandis qu'il accorde sa préférence à des figures néo-testamentaires. La dimension évangélique qu'il octroie à son premier roman incite effectivement Barbusse à assumer une fonction apostolique. Lorsqu'il choisit de relater l'existence d'un personnage jusqu'à sa crucifixion symbolique, l'assimilant au Messie venu apporter la « bonne nouvelle », en somme lorsqu'il choisit de donner à son récit la forme d'un évangile, Barbusse délaisse d'une certaine manière son statut d'écrivain pour endosser le rôle de l'apôtre. Dès lors il ne se caractérise plus véritablement par sa parole, mais paraît plutôt s'en remettre à une tradition écrite, celle de Matthieu, Marc, Luc et Jean qui ont matérialisé leur témoignage, et par là même rempli leur mission apostolique à travers l'écriture. Ces éléments nous incitent alors à penser qu'avec *Les Suppliants,* Barbusse a pris le parti d'incarner son idéal prophétique dans le personnage de Maximilien, qui n'est ni plus ni moins que son *alter ego*. Désigné au début du roman « comme un pauvre prophète d'ignorance[2] », celui-ci adopte peu à peu une attitude plus polémique, qui semble le rapprocher de figures vétéro-testamentaires telles qu'Isaïe ou Esdras. Le ton violemment accusateur qu'il emploie lorsqu'il condamne la foi de l'abbé Ursleur au nom de sa religion du cœur tend effectivement à l'assimiler à certains prophètes des Écritures, chargés par Dieu de manifester sa colère en blâmant les hommes pour leurs péchés. Toutefois il est intéressant de constater que cette fonction prophétique assumée par le personnage de Maximilien s'inscrit dans une démarche anticléricale, voire même antireligieuse dans la mesure où il se montre particulièrement

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.39.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants,* p.33.

véhément à l'encontre de la religion chrétienne. À ce titre, nous pouvons dire que Maximilien incarne à la perfection cette vocation prophétique que Barbusse entretient au plus profond de lui depuis sa jeunesse, et qu'il continuera d'entretenir dans *L'Enfer*.

Dans son deuxième roman, l'écrivain approfondit encore davantage cette dimension polémique qu'il donne à son idéal prophétique dans *Les Suppliants*. L'anonymat du narrateur alimente là encore l'ambiguïté de la relation qui lie l'auteur à son personnage principal, et confond leur parole de manière plus évidente. Ainsi l'unique voix qui se fait entendre au sein de *L'Enfer* est celle d'un prophète animé par le besoin de renier l'Église chrétienne et de fustiger sans aucune équivoque l'autorité ecclésiastique. Philippe Baudorre exprime d'ailleurs cette idée avec beaucoup de justesse lorsqu'il qualifie le narrateur-voyeur du roman de « prophète ivre de blasphème[1] ». Manifestement, cette radicalisation du discours prophétique de Barbusse répond à son désir de mettre l'accent sur la portée essentiellement temporelle de sa réflexion. Car le rejet de toute transcendance au profit de la divinité de l'homme participe dans *L'Enfer*, plus encore que dans *Les Suppliants*, d'une volonté d'ébranler le christianisme sur ses fondements métaphysiques. Il s'agit pour l'écrivain de montrer que les représentants de l'Église prêchent une religion dévoyée, promise au néant puisque selon lui le Dieu auquel elle voue un culte n'existe pas. Du point de vue d'Edward O'Brien, cette perspective anticléricale fait partie intégrante de la vocation prophétique de Barbusse. Il affirme en outre qu'elle n'est pas seulement perceptible dans les deux premiers romans de l'écrivain, mais qu'il est également possible de l'observer dans *Pleureuses*. Or la manière dont il justifie cette opinion mérite toute notre attention, notamment parce qu'elle nous invite à reconsidérer les raisons qui ont pu conduire Barbusse à assumer une telle fonction au sein de son œuvre d'avant-guerre :

> Qu'il soit un « prophète » inspiré par l'exemple de Jésus ou le « prêtre » d'une foi laïque, humaniste, le jeune Barbusse, en adoptant un tel rôle, manifeste de toute évidence son désaccord avec l'Église et ses représentants sur terre, le clergé[2].

Edward O'Brien laisse entendre ici que l'acte par lequel Barbusse revendique son statut de prophète ou de prêtre constitue, en soi, une charge anticléricale car, comme le précise le critique, la foi que professe l'écrivain est une foi laïque, qu'il oppose violemment au christianisme. Toutefois, s'il s'attribue ces fonctions religieuses pour ce qu'elles représentent

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.90.
[2] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.39 : « Whether a "prophet" inspired by the example of Jesus or a "priest" of a secular, humanist faith, the young Barbusse, in adopting such a role, obviously put himself at loggerheads with the Church and its human representatives, the clergy. » (je traduis).

au regard du christianisme, il n'en détourne pas moins de manière symbolique les enjeux qui en découlent. Sans pour autant renier leur portée spirituelle, étant donné que c'est précisément pour cette raison que Barbusse choisit de s'y identifier, ces figures n'ont plus vocation, à travers l'écrivain, à interpréter et transmettre aux hommes la parole de Dieu : le message qu'elles portent n'est que transitoire, puisqu'en prônant la divinité de l'homme il vise en fin de compte à faire de chaque être son propre apôtre, son propre prêtre, et son propre prophète.

Pour finir il peut être intéressant d'observer qu'au début du XXe siècle, certains critiques contemporains de Barbusse interprèteront déjà son œuvre littéraire en termes religieux. Pendant l'année 1920 par exemple, Paul Desanges, intellectuel proche du mouvement Clarté, lui consacre une courte monographie dans laquelle il se propose d'analyser l'ensemble de son œuvre, qu'il désigne alors comme un « évangile[1] ». À travers cette étude, Desanges entend montrer que les livres de Barbusse, depuis *Pleureuses* jusqu'à *Clarté*, se présentent comme les témoins privilégiés de « l'angoisse et l'espérance et toute la tragédie d'un siècle[2] ». Selon lui, l'auteur de *L'Enfer* a su dépasser ce désespoir pour prêcher à ses contemporains « la foi en une humanité régénérée[3] ». Il demeure convaincu cependant que la Première guerre mondiale a noyé le drame de cette génération fin-de-siècle dans la boue et le sang, et que sur ce charnier germe à présent la semence d'une « révolution morale » au sein de laquelle l'écrivain est à même de satisfaire ses aspirations religieuses : « Henri Barbusse n'est pas encore le Messie, ni même le Jean-Baptiste de l'imminente révolution morale. Mais c'est peut-être le dernier de ses prophètes[4]. » Deux éléments nécessitent toutefois de nuancer le jugement porté par Desanges sur l'écrivain. D'une part, notons que les deux hommes sont unis par une commune sympathie pour la cause socialiste. Et n'oublions pas d'autre part que depuis la publication du *Feu*, Barbusse connaît un immense succès, à tel point que beaucoup de ses lecteurs le considèrent alors comme le prophète de la Grande Guerre. Les enjeux spirituels de son « journal d'une escouade » ont effectivement incité certains critiques à envisager ce roman, voire plus généralement l'expérience du front vécue par l'écrivain, dans une perspective religieuse. C'est le cas notamment d'Henri Hertz qui, dans une monographie publiée en 1919, s'attache à souligner la valeur sacrificielle de l'engagement volontaire de Barbusse :

[1] Paul DESANGES, *Henri Barbusse*, Paris, L'Université du Peuple : Crès et Cie, n°3, 1920, p.28.
[2] *Ibid*., p.3.
[3] *Ibid*., p.13.
[4] *Ibid*., p.30.

> Il entra dans la guerre comme d'autres entrent au cloître, non pour l'amour et la magnification de la guerre mais parce qu'elle était la sombre retraite permettant d'accéder à « un autre monde ».
>
> Sa vocation de mortification par la guerre eut l'apparence d'une vraie vocation religieuse ; il la défendit avec l'ardeur d'un néophyte[1].

Du point de vue d'Henri Hertz, l'existence menée par Barbusse dans les tranchées en tant que simple fantassin a véritablement cristallisé ses ambitions religieuses. Il ne fait aucun doute d'ailleurs que l'auteur lui-même l'entendait ainsi dans la mesure où chacun des romans qu'il consacre à ce sujet exprime sa volonté de spiritualiser la Grande Guerre. Si nous élargissons notre regard, nous pouvons néanmoins constater que l'expérience du front marque une profonde rupture dans la vocation religieuse de Barbusse. Car la Première guerre mondiale va le conduire à transfigurer la fonction prophétique qu'il entend assumer à travers son statut d'écrivain. C'est ainsi que dès le début des années 1920, Barbusse deviendra désormais le prophète du communisme, l'apôtre d'une religion politique appelé à faire entendre la voix des damnés de la terre.

[1] Henri HERTZ, *Henri Barbusse : son œuvre, étude critique*, Paris, éd. du Carnet-Critique, 1920, p.12-13.

III

La culture religieuse face à la prise de conscience politique

3.1 La Grande Guerre : une guerre sainte ?

3.1.1 La Guerre comme agent déclencheur de l'anticléricalisme

La Grande Guerre, ou le triomphe de la matière sur l'esprit

Les récits que Barbusse consacre à la Première Guerre mondiale constituent un témoignage de premier ordre en ce qui concerne la manière dont le conflit a bouleversé, et littéralement métamorphosé la société du début du XXe siècle. À cet égard, le second chapitre du *Feu*, dans lequel l'écrivain dresse l'effroyable portrait de la guerre, et de la multitude de soldats qui en peuple les tranchées, s'avère particulièrement riche de renseignements. De même que Virgile avait escorté Dante jusqu'aux Enfers, l'écrivain entend ici conduire le lecteur « Dans la terre », dans cet abîme de fange où pendant plus d'un an il a lui-même mené une existence de simple fantassin. Dans ces pages, Barbusse insiste particulièrement sur la façon dont la guerre s'est appliquée à anéantir l'individualité de ces combattants, mobilisés depuis les quatre coins de la France. L'origine géographique et sociale des soldats se trouve engloutie, digérée par la Grande Guerre, afin qu'ils se conforment au seul modèle militaire. C'est la raison pour laquelle, lorsqu'il détaille le passé de ses camarades d'escouade, notamment le métier qu'ils exerçaient dans le civil, le narrateur précise qu'il parle des « époques abolies où on avait une condition sociale[1] ». Le quotidien dans les tranchées implique une constante proximité entre les combattants, et la permanence de cette vie en communauté tend à polir ces hommes selon un schéma unique, et marque un retour à un état plus primitif :

> Malgré les diversités d'âge, d'origine, de culture, de situation, et de tout ce qui fut, malgré les abîmes qui nous séparaient jadis, nous sommes en grandes lignes les mêmes. À travers la même silhouette grossière, on cache et on montre les même mœurs, les mêmes habitudes, le même caractère simplifié d'hommes revenus à l'état primitif[2].

En somme la Grande Guerre fait figure de dévoratrice. Elle assimile, digère l'identité des soldats qui combattent dans ses rangs, et leur prête les traits d'hommes préhistoriques. Barbusse rend d'ailleurs sensible ce caractère primitif des combattants, particulièrement dans la manière dont il évoque leur attachement aux choses. Le personnage de Tulacque par exemple, ayant découvert une hache rudimentaire, faite d'une lame de pierre coincée dans un

[1] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1917, p.16.
[2] *Ibid.*, p.17.

vieil os, une « hache d'homme quaternaire », apparaît aux yeux du narrateur comme un « pithécanthrope affublé d'oripeaux[1] ». On constate que cet aspect primitif par lequel les fantassins se caractérisent procède de leur rapport à la matière. Rien ne différencie plus ces soldats d'un point de vue moral, semble-t-il, car tous partagent aux yeux du narrateur la même existence, les mêmes angoisses, et plus encore la même peur de la mort. Chacun d'eux cherche alors dans le matériel quelque chose qui le distingue de ses camarades, qui lui permette de conserver un peu de son individualité. Cette même idée se trouve évoquée par Louis-Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit* qui, s'intéressant à la notion de récupération, souligne également ce besoin des soldats de s'attacher à des choses, à de simples objets qu'ils découvrent au gré de leurs errances[2]. La multiplicité de références de ce type dans *Le Feu*, mais également dans *Les Enchaînements*, autorise à penser qu'aux yeux de Barbusse, la Première Guerre mondiale illustre en fin de compte la ruine de la civilisation à travers le triomphe de la matérialité du monde. C'est la raison pour laquelle les soldats dépeints par l'écrivain sont avant tout des êtres de chair qui, s'ils sont rarement animalisés, n'en cultivent pas moins un rapport intime à la matérialité du monde qui les entoure. Or cette primauté affirmée de la matérialité de la guerre se fait au détriment de la spiritualité. En effet, du point de vue de Barbusse, la guerre a pour conséquence de creuser l'abîme qui sépare le matériel du spirituel, et le triomphe du premier entraîne inéluctablement, comme nous allons le voir, le recul du second.

À travers quelques épisodes significatifs, dans *Le Feu* notamment, Barbusse s'emploie à représenter ce phénomène de *déspiritualisation* opérée par la Grande Guerre. Dans chacun de ces récits, l'écrivain montre que le prosaïsme des tranchées, et l'existence primitive qu'elle suppose, constitue un obstacle à la religion ou, plus précisément, à toute expression spirituelle. À cet égard, l'anecdote racontée par Marthereau au sujet d'un frère mariste s'avère particulièrement éclairante. Notons que cet épisode concerne la seule figure religieuse du *Feu*, celle d'un frère mariste devenu sergent infirmier pendant la guerre. Ce personnage ressent un certain malaise lorsque Marthereau lui demande quel était son métier dans le civil. En guise de réponse, le sergent infirmier déforme la réalité et se présente comme un professeur[3], annihilant de fait la dimension religieuse de sa vocation. À l'évidence, sa fonction religieuse embarrasse le frère mariste. La gêne éprouvée par ce personnage est plus sensible encore lorsqu'il s'agit de la messe, ce qui accentue l'ironie de Marthereau :

[1] *Ibid.*, p.11.
[2] Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1990, p.35-36.
[3] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.183-184.

> Quand i' s'lève tôt pour aller à la messe, et qu'il voit qu'il vous réveille, il n'dit pas : « J'vais à la messe », i' dit : « J'ai mal au ventre. Faut que j'aille faire un tour aux feuillées, y a pas d'erreur[1]. »

Barbusse illustre assez nettement ici les tensions qui se font jour pendant la guerre entre matériel et spirituel. Gêné d'avouer à ses camarades d'escouade qu'il se rend à la messe, le sergent infirmier préfère dissimuler sa véritable intention et dire qu'il va « aux feuillées ». Par son mensonge, le personnage du frère mariste substitue maladroitement la valeur matérielle de la défécation à celle, spirituelle, de l'eucharistie. D'un point de vue symbolique donc, cette anecdote met en lumière l'idée selon laquelle la vie dans les tranchées tend à anéantir toute dimension spirituelle au profit d'une exacerbation du matériel, voire du bas corporel. Les circonstances du conflit accentuent effectivement l'aspect prosaïque du quotidien des soldats et, pour la plupart d'entre eux, les journées sont rythmées par la perpétuelle nécessité de satisfaire des besoins matériels, tels que se vêtir ou manger. La question de la nourriture n'est d'ailleurs pas anodine dans ce contexte, puisqu'elle contribue également à asseoir cette primauté du corporel en temps de guerre. Dans une lettre à sa femme datée du mois d'avril 1915, Barbusse rapporte un détail qui permet de mesurer l'incidence de la Grande Guerre sur la tradition religieuse :

> Demain, Vendredi saint, on mangera de la viande ! Le capitaine nous a réunis pour nous dire qu'il n'y avait pas eu moyen de donner de la morue. Il a ajouté que le Pape avait, par une encyclique spéciale, autorisé le gras en cas de guerre[2] !

Le fait rapporté ici par Barbusse témoigne là encore d'un certain recul de la religion face aux nécessités matérielles exigées par le quotidien des tranchées. Nous pouvons cependant nous interroger quant à la véracité de cet événement. En effet, la seule encyclique émise par Benoît XV avant le mois d'avril 1915 date du 1er novembre 1914, et s'intitule « Ad beatissimi apostolorum principis ». Il s'agit d'un texte programmatique dans lequel le Pape adresse un message aux gouvernants des nations ennemies, « afin que, considérant combien de larmes et de sang la guerre a déjà fait répandre, ils se hâtent de rendre à leurs peuples les précieux avantages de la paix[3]. » Or, il n'existe nulle trace dans cette encyclique d'une quelconque prescription relative au jeûne des soldats en temps de guerre ; et aucun autre texte issu des instances de l'Église romaine pendant la durée du conflit ne fait état d'une telle mesure. Il convient par ailleurs d'observer, à l'appui de cette idée, que lorsqu'en 1941 un indult permettra

[1] *Ibid.*, p.184.
[2] Henri BARBUSSE, *Lettres d'Henri Barbusse à sa femme (1914-1917)*, Paris, Flammarion, 1937, p.121.
[3] BENOÎT XV, « Ad beatissimi apostolorum principis », http://w2.vatican.va/content/benedict-xv/fr/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_01111914_ad-beatissimi-apostolorum.html.

aux populations engagées dans la guerre de se soustraire au jeûne et à l'abstinence, il sera spécifié que le Mercredi des Cendres et le Vendredi Saint ne seront pas concernés par cet indult. Ces éléments autorisent donc à douter de l'authenticité du fait rapporté par Barbusse dans sa correspondance[1]. Compte tenu du jour de rédaction de cette lettre, datée du 1er avril 1915, nous pouvons supposer qu'il s'agit-là d'une plaisanterie vaguement anticléricale, divulguée au sein de l'escouade par le sergent, et relayée par Barbusse auprès de sa femme. Toujours est-il que si l'écrivain a pris la peine de rapporter cette anecdote, c'est parce qu'elle doit avoir une certaine importance à ses yeux. Effectivement, dans la perspective qui est la nôtre, cette évocation constitue un exemple supplémentaire de ces concessions faites sur la guerre par la religion. Afin d'améliorer les conditions d'existence des soldats, l'Église sacrifierait des principes spirituels (tradition du jeûne et de l'abstinence alimentaire) au profit de nécessités proprement matérielles (consommation de viande pendant le Vendredi Saint).

L'indifférence du ciel : « négation définitive » de Dieu

En affirmant la prééminence du matériel, notamment dans la mesure où elle ne mobilise que le corps, la chair des soldats, la Grande Guerre semble imposer certaines limites à la religion. Et ces limites ne se trouvent pas être seulement symboliques, du point de vue de Barbusse. L'horreur des combats, et les effroyables conditions d'existence des combattants dans les tranchées, conduisent effectivement l'écrivain à développer une profonde réflexion sur l'incapacité de la religion à consoler les hommes en temps de guerre. *Le Feu* et *Clarté* témoignent dans une très large mesure des interrogations de Barbusse sur ce sujet. Il convient de rappeler, à la suite d'Annette Becker, que dès le début de la guerre, les circonstances du conflit « mènent à des besoins spirituels nouveaux, plus intenses[2]. » L'inhumanité de la guerre conduit en effet un grand nombre de combattants à rechercher une certaine consolation dans la religion : « En lisant les correspondances et les journaux intimes des soldats, en examinant les traces, les graffitis qu'ils ont laissés tout au long du front, […] on découvre une véritable spiritualité du front[3]. » Et la diffusion toujours croissante de brochures pieuses, de cartes postales représentant des scènes ou des figures religieuses, s'offrent comme une parfaite illustration de ce regain de spiritualité amorcé dans les premiers mois de la Grande Guerre. Barbusse, quant à lui, montre une profonde méfiance vis-à-vis de ce rapport nouveau à la religion né sur le front. Sans jamais condamner directement le besoin de spiritualité de ses

[1] Je tiens à remercier chaleureusement M. Yves Chiron pour son aide précieuse, et pour les renseignements qu'il a su mettre à ma disposition concernant cette question.
[2] Annette BECKER, *La Guerre et la foi, de la mort à la mémoire (1914-1930)*, Paris, Armand Colin, 1994, p.11.
[3] *Loc. cit.*

camarades d'escouade, le narrateur du *Feu* juge malgré tout avec beaucoup de sévérité cette recrudescence de la piété au sein des tranchées. À ce titre, l'épisode dans lequel il décrit l'arrivée de l'escouade dans le Boyau International s'avère particulièrement éloquent. Le boyau, qui vient d'être pris d'assaut par les fantassins de première ligne, est obstrué de cadavres allemands, éparpillés là dans la boue « comme des torrents de damnés ». Balayant du regard ce funèbre spectacle, le narrateur remarque que

> […] sur tout cela, sur cette débâcle d'ordures et de chairs, sont semées des profusions d'images religieuses, de cartes postales, de brochures pieuses, de feuillets où des prières sont écrites en gothique, et qui se sont répandues à flots hors des vêtements éventrés. Ces paroles font semblant de fleurir de leurs mille blancheurs de mensonge et de stérilité ces rives pestiférées, cette vallée d'anéantissement[1].

Le narrateur du *Feu* fustige ici avec amertume ces divers objets de piété offerts aux soldats par la religion, et exprime sa méfiance à l'égard de ce qu'il considère comme de vaines illusions. Comme nous pouvons le constater, deux principaux motifs conduisent le personnage à condamner ces prières et ces brochures pieuses. D'une part, le narrateur du *Feu* pointe du doigt leur aspect mensonger, dans la mesure où lui ne croit pas à ces promesses de consolation ; celles-ci lui semblent un instrument forgé par la religion afin que les combattants acceptent leur sort sans ciller. On retrouve là l'un des arguments symptomatique de l'anticléricalisme barbussien. D'autre part, en dénonçant la stérilité de ces manifestations de piété, le narrateur exprime l'idée que ces prières ne peuvent aboutir. De son point de vue, elles ne sont le germe d'aucun espoir, et ne donnent lieu à aucune véritable consolation. Ce personnage manifeste donc assez explicitement sa défiance vis-à-vis de ces prières, supposées soutenir les soldats dans leurs épreuves. La Grande Guerre fait ainsi l'objet d'une véritable apocalypse, au sens étymologique du terme, révélant au narrateur du *Feu* l'absolue vanité de la religion, incapable d'apporter un quelconque réconfort aux combattants.

En réalité, ces condamnations conjointes du narrateur, qui fustige le mensonge et la stérilité de ces prières, procèdent d'une même cause : à savoir l'indifférence de Dieu par rapport au destin des soldats qui peuplent les tranchées. Cette idée trouve une parfaite illustration dans le récit d'un aviateur blessé, décrivant à d'autres combattants le « mystérieux tableau[2] » qui s'est offert à ses yeux lors d'un vol de reconnaissance. Dans cet épisode, l'aviateur raconte avoir vu se dérouler sous ses yeux une même cérémonie religieuse, du côté allemand en même temps que du côté français :

---

[1] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.271.
[2] *Ibid.*, p.284.

> J'ai compris : c'était dimanche et c'était deux messes qui se célébraient sous mes yeux : l'autel, le prêtre et le troupeau des types. Plus je descendais, plus je voyais que ces deux agitations étaient pareilles, si exactement pareilles que ça avait l'air idiot. Une des cérémonies – au choix – était le reflet de l'autre. […] Je ne recueillais qu'une prière qui s'élevait en bloc, qu'un seul bruit de cantique qui montait au ciel en passant par moi. J'allais et venais dans l'espace pour écouter ce vague mélange de chants qui étaient l'un contre l'autre, mais qui se mêlaient tout de même – et plus ils essayaient de se surmonter l'un l'autre, plus ils s'unissaient dans les hauteurs du ciel où je me trouvais suspendu[1].

La scène décrite ici par l'aviateur s'avère essentielle pour la compréhension de l'œuvre, dans le sens où elle permet à Barbusse de montrer combien la guerre rend littéralement vain tout recours à Dieu. Le personnage de l'aviateur constitue en réalité un moyen efficace pour l'écrivain d'inaugurer une certaine prise de distance par rapport aux événements qu'il évoque. La vision panoramique du front, justifiée par l'altitude, autorise une prise de recul dont ne peut bénéficier le simple fantassin, enseveli dans les tranchées, et de fait, ouvre à Barbusse de nouvelles perspectives de compréhension de la guerre. Cette distanciation vis-à-vis du champ de bataille conduit alors l'aviateur à constater que les deux camps ennemis formulent la même prière, et revendiquent le même Dieu : « je distinguais les deux cris terrestres dont était fait leur cri : "Gott mit uns !" et "Dieu est avec nous[2] !" ». Par ce procédé, l'auteur est ainsi en mesure de montrer combien l'attitude de Dieu envers ces deux armées est absurde. Là encore, Barbusse ne stigmatise pas la foi des soldats, mais qu'il entend plutôt conclure à la vanité de croire en un Dieu absent. Cela est nettement perceptible dans les paroles prononcées par l'aviateur en réponse aux réactions soulevées par son récit chez les autres blessés : « Ce n'est pas le départ des prières que je ne comprends pas, c'est leur arrivée[3]. » En somme, le besoin de supplication des soldats n'est nullement remis en question. Bien au contraire, les conclusions auxquelles doivent nécessairement aboutir ce récit, du point de vue de l'aviateur, deviennent le lieu d'une prise de conscience : celle du rapport ambigu que Dieu entretient avec ces deux armées :

> […] à quoi pense-t-il ce Dieu, de laisser croire comme ça qu'il est avec tout le monde ? Pourquoi nous laissent-ils tous, tous, crier côte à côte comme des dératés et des brutes : « Dieu est avec nous ! » « Non, pas du tout, vous faites erreur, Dieu est avec nous[4] ! »

[1] *Ibid.*, p.285.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid.*, p.286.
[4] *Loc. cit.*

Le *silence de Dieu* crée une atmosphère d'attente, insupportable aux yeux du personnage ; et l'on croit entendre résonner dans cette plainte la voix de Léon Bloy, qui écrit dans les *Méditations d'un solitaire en 1916* : « Mais quand donc se manifestera-t-il enfin le Dieu vivant, le Dieu adorable de la Crèche et du Calvaire, le Dieu des pauvres soldats qui agonisent dans les tortures, et que personne ne cherche plus[1] ? ». Comme celle de Bloy, la colère de l'aviateur est ici motivée par le constat de l'indifférence de Dieu, dans la mesure où il lui apparaît incompréhensible que Dieu puisse écouter les supplications des soldats allemands, en même temps que celles des combattants français. Nous pressentons dès lors les conséquences métaphysiques d'une telle interrogation, qui s'impose d'ailleurs à l'esprit du personnage dès l'instant où il formule cette dernière question. Ainsi, dans la mesure où elle divise les hommes, et implique nécessairement que Dieu partage sa miséricorde entre les deux camps, la guerre rompt brutalement le lien censé unir les soldats à Dieu. Comprenant qu'aucune des deux armées ne reçoit de réponse à ses prières, les personnages du *Feu* interprètent ce récit comme une preuve supplémentaire de l'inexistence de Dieu. Il est intéressant de remarquer que Barbusse donne à ce constat un caractère universel, étant donné qu'il résulte du regard culminant de l'aviateur survolant les lignes à bord de son appareil. En outre, cette idée n'est pas présentée dans le texte comme l'aboutissement d'une réflexion internationaliste motivée par la vision des horreurs de la guerre. La manière dont le personnage de l'aviateur fait part de son expérience montre bien qu'il peine à comprendre une situation qui, de prime abord, lui paraît absurde. À travers cette première réaction, fondée sur la surprise et l'ahurissement, l'écrivain amorce un lent processus de prise de conscience qui conduira ensuite les soldats de l'escouade vers un athéisme, et un internationalisme de plus en plus affirmés. Cette prise de conscience est par ailleurs habilement mise en scène par Barbusse puisqu'il n'explicite pas véritablement le parallèle établi par ses personnages entre l'affirmation de l'indifférence de Dieu et celle de son inexistence, insérant entre l'évocation de ces deux idées une brève ellipse temporelle. C'est ainsi que, chacun à leur tour, les différents blessés installés autour de l'aviateur dans le poste de secours en viennent à exprimer les raisons qui les conduisent à ne pas croire en Dieu. Or, nous pouvons noter que chacun de ces arguments met en cause non seulement l'indifférence, mais également la déresponsabilisation de Dieu dans la Grande Guerre :

> – Moi, dit une voix de douleur, je ne crois pas en Dieu. Je sais qu'il n'existe pas, – à cause de la souffrance. On pourra nous raconter les boniments qu'on voudra, et ajuster là-dessus tous les mots qu'on trouvera et qu'on inventera :

[1] Léon BLOY, *Méditations d'un solitaire en 1916*, Paris, Mercure de France, 1917, p.137.

> toute cette souffrance innocente qui sortirait d'un Dieu parfait, c'est un sacré bourrage de crâne[1].

Barbusse exploite ici l'argument bien connu de l'indigence de la Création, selon lequel l'imperfection du monde et de la condition humaine contredit la perfection de Dieu, et prouve *ipso facto* qu'il n'existe pas. On remarque que les raisons évoquées par les soldats pour justifier leur incroyance ont toutes rapport à la guerre ; autrement dit, le manque ou la perte de foi de ces personnages procède directement de leur expérience des tranchées. L'expression « sacré bourrage de crâne » en offre une assez nette illustration, puisqu'il s'agit à l'origine d'une expression forgée par les poilus pour condamner la propagande patriotique. Par l'emploi d'une telle formule, le personnage affirme ainsi qu'à travers son atrocité, la guerre, en soi, constitue une réfutation de l'existence de Dieu. L'un des blessés résume d'ailleurs cette idée avec beaucoup de clarté, en affirmant que « Pour croire en Dieu, il faudrait qu'il n'y ait rien de c'qu'y a. Alors, pas, on est loin de compte[2] ! » Les circonstances du conflit confirment donc, aux yeux de ce personnage, l'impossibilité pour les soldats de croire en Dieu. Dès lors le recours à la spiritualité, à la tradition religieuse, ne paraît plus seulement illusoire, mais il perd littéralement toute signification. En ce sens, nous pourrions dire que la conclusion à laquelle aboutit Barbusse dans cette réflexion sur le rôle joué par la religion au front rejoint celle de Blaise Cendrars, qui affirme dans *La Main coupée* que « Dieu est absent des champs de bataille[3] ». Il est toutefois nécessaire de souligner qu'il n'y a rien là qui soit absolument propre à Barbusse, dans la mesure où le fait de considérer l'expérience du front comme une preuve de l'inexistence de Dieu constitue un *topos* de toute la littérature de guerre. De nombreux écrivains ayant combattu dans les tranchées s'attachent effectivement dans leurs récits et témoignages à montrer que la Grande Guerre les a définitivement convaincus de l'absence métaphysique de Dieu. Il serait sans doute fastidieux de dresser ici la liste exhaustive des occurrences qui renvoient à cette idée. Nous pouvons cependant citer l'exemple de *L'Appel du sol* d'Adrien Bertrand, dans la mesure où ce roman est souvent mis en relation avec *Le Feu* de Barbusse[4]. L'un des personnages du récit de Bertrand, Vaissette, attend la nuit dans une tranchée que sonne l'heure de l'attaque. Méditant sur les conséquences effroyables de la guerre et l'impossibilité de les exprimer, Vaissette en conclut que :

[1] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.286.
[2] *Ibid.*, p.287.
[3] Blaise CENDRARS, *La Main coupée*, Paris, Denoël, 1946, p.184.
[4] Voir par exemple Hervé DUCHENE, « Comme un Hermès à deux têtes : *L'Appel du sol* d'Adrien Bertrand et *Le Feu* d'Henri Barbusse », Autour du *Feu* d'Henri Barbusse, *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, décembre 2015, 115e année, n°4, p.893-905.

> L'humanité se suicide et construit sa tombe. L'effort des savants et tout le progrès humain aboutissent à inventer les appareils les plus divers et les plus terribles qui soient, dont la seule fin est de détruire nos semblables. Il y a longtemps que mon âme voltairienne doute de Dieu. Cette guerre en est la négation définitive[1].

La manière dont Barbusse représente la Première Guerre mondiale dans *Le Feu* et *Clarté*, notamment dans le rapport que celle-ci entretient avec la tradition religieuse, incite donc à la considérer comme un obstacle à la religion instituée. Du point de vue de l'écrivain, en affirmant la souveraineté du matériel sur le spirituel, la Grande Guerre a effectivement contribué à creuser un peu plus encore l'abîme qui séparait jusqu'alors dans la société française la sphère du militaire, du politique, et la sphère religieuse. Il n'est donc pas exclu de supposer qu'aux yeux de l'écrivain la Grande Guerre a pu représenter d'une manière plus générale le triomphe d'une certaine idée de la laïcité.

3.1.2. La remise en question du culte patriotique

Barbusse et les « curés sac au dos »

L'expérience du front marque une étape déterminante dans l'œuvre de Barbusse, et plus généralement dans sa réflexion politique et religieuse. D'abord parce que la vie dans les tranchées l'a conduit à approfondir, et radicaliser son anticléricalisme. Rappelons que ses premiers romans, publiés avant-guerre, témoignaient déjà de son impétueuse révolte à l'égard du catholicisme romain et de ses représentants. Les longues discussions métaphysiques qui opposent, dans *Les Suppliants*, Maximilien à l'abbé Ursleur, et au terme desquelles le jeune narrateur conclut à la vanité du discours religieux, en sont une assez nette illustration. De même, l'attitude menaçante du prêtre de *L'Enfer*, exigeant avec une extrême violence l'absolution d'un agonisant, laisse entrevoir sans aucune équivoque toute l'ampleur de l'anticléricalisme barbussien. Constamment chez l'écrivain, la figure de l'ecclésiastique est celle d'un être vulgaire, dont la faiblesse d'esprit trouve implacablement refuge dans de brusques accès de colère. Nous pourrions d'ailleurs voir dans cette représentation du prêtre dans *Les Suppliants* et *L'Enfer* une référence au personnage de Frère Archangias dans *La Faute de l'abbé Mouret*, publié par Zola en 1875, et qui compte parmi les œuvres favorites du jeune Barbusse. En effet, tout au long du roman le frère des écoles chrétiennes s'exprime de manière extrêmement brutale, et la sévérité dont il fait preuve le conduit souvent à agir avec violence. C'est ainsi que déplorant l'irréligion des enfants du village qui fuient le catéchisme,

[1] Adrien BERTRAND, *L'Appel du sol*, Monaco, Imprimerie nationale de Monaco, 1916, p.179-180.

Archangias s'écrie : « […] de la graine de damnés, ces crapauds-là ! On devrait leur casser les reins, pour les rendre agréables à Dieu[1]. » Il n'est pas exclu que Barbusse se soit inspiré de la figure du frère Archangias de *La Faute de l'abbé Mouret* afin de dresser, dans *L'Enfer*, le portrait au vitriol du prêtre venu imposer son absolution à l'agonisant athée.

Paradoxalement, la figure de l'ecclésiastique est largement absente dans les œuvres de l'écrivain consacrées à la Première Guerre mondiale. Et c'est justement cette non-représentativité qui va motiver l'apparition d'une forme nouvelle d'anticléricalisme dans l'œuvre de Barbusse. Car désormais, le discours anticlérical de l'auteur s'inscrit dans une perspective polémique. L'absence de tout personnage religieux, dans *Le Feu* notamment, prend ainsi une valeur politique, dans la mesure où elle est avant tout le fruit d'un constat qui va mener à la controverse. En effet, peu de temps après son arrivée au front, Barbusse remarque que les représentants de l'autorité religieuse n'occupent qu'une place infime parmi les soldats de première ligne. Cette observation, par laquelle il souligne l'injuste répartition des rôles dans les tranchées, provoque son indignation. Ce n'est d'ailleurs pas anodin s'il développe ce sujet dans un chapitre du *Feu* intitulé « La Grande Colère ». Par la voix de ses camarades d'escouade, Barbusse dénonce dans ce chapitre les privilèges dont bénéficient certains soldats, ces « embusqués » exemptés des premières lignes, au nombre desquels il compte les curés :

> – C'est presque tous curés, surtout à l'arrière. Parce que, tu sais, les curés qui portent le sac, j'en ai pas vu lourd, et toi ?
> – Moi non plus. Dans des journaux, mais pas ici.
> – Y en a eu, i' paraît.
> – Ah !
> – C'est égal ! L'fantassin i' prend qu'èque chose dans c'te guerre-là[2].

L'écrivain investit ici la question de l'implication réelle des ecclésiastiques au front. Et sans doute faut-il voir dans l'expression « les curés qui portent le sac » une référence, plus ou moins implicite, à la fameuse loi de 1889, couramment désignée comme la loi des « curés sac au dos ». Cette loi entend mettre fin aux dispenses dont jouit l'Église, et destine les prêtres mobilisés aux différents services de santé. D'une manière générale, il est important de rappeler que, bien qu'elle maintienne les prêtres à distance des premières lignes, cette loi des « curés sac au dos » a permis d'améliorer considérablement la prise en charge médicale des blessés sur le front[3]. Aussi, nous pouvons en déduire que la position de Barbusse vis-à-vis de

[1] Emile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], Paris, éd. Charpentier, 1876, p.31.
[2] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.122-123.
[3] Voir Marc BERNARD, « Les Soutanes sous la mitraille. Les prêtres dans le service de santé pendant la Première Guerre mondiale », *Histoire des sciences médicales*, tome XXXVII, n°2, 2003, p.171-179.

cette loi pourrait avoir été largement déterminée par un anticléricalisme déjà ancré en lui. C'est du moins ce que suppose Edward O'Brien, quand il affirme qu'il faut se garder de généraliser à l'ensemble des soldats de la Grande Guerre les paroles échangées par les personnages du *Feu*, et que leur anticléricalisme « informe davantage le lecteur sur la perception propre à Barbusse que sur la réalité de la situation au front[1]. » Quoi qu'il en soit, cette dénonciation de l'absence de membres du clergé aux premières lignes des tranchées va devenir un véritable *leitmotiv* dans les œuvres que Barbusse consacre au récit de la guerre. Dans *Clarté* par exemple, le reproche gagne en amertume, et prend une valeur plus politique que dans *Le Feu* :

> Les prêtres pullulent dans les deux hôpitaux ; on lit leur origine sur les figures des infirmiers, des vaguemestres, des cyclistes, des portiers. Je n'ai jamais vu, moi, de prêtres en première ligne dans l'uniforme de simple soldat combattant, l'uniforme de ceux qui font les corvées et combattent aussi contre toute la misère[2] !

La condamnation est habile. Car en condamnant le fait que les prêtres se sont vus exempter des tâches les plus pénibles et les plus dangereuses de la guerre, Barbusse signifient que ceux-ci se sont soustraits à leur rôle premier, qui est de partager et d'apaiser la misère des humbles. On peut aisément comprendre qu'à travers cette allégation, l'écrivain réprouve l'attitude de l'Église chrétienne qui, selon lui, se serait désinvestie de sa fonction pendant la Grande Guerre. Ceci permet d'expliquer la ténacité de ce sentiment chez Barbusse qui, en 1928 encore, dans un recueil de nouvelles intitulé *Faits divers*, pointera du doigt la relative sérénité des ecclésiastiques, mobilisés loin des premières lignes :

> […] je n'étais pas en odeur de sainteté auprès du personnel de religieuses en robes noires et de gérants ou infirmiers en soutanes bleu horizon. Leurs uniformes étaient bleuâtres, mais leurs faces étaient rouges de santé, car ils étaient tous, du haut en bas de la hiérarchie, curés dans le civil.
> Mais c'est d'une autre affaire que je veux parler[3].

Cette dernière phrase illustre bien la volonté de Barbusse d'intégrer, au sein d'un récit qui ne nécessite pas forcément que la question soit abordée, son reproche vis-à-vis du manque de représentativité des curés au front.

---

[1] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.129 ; « […] tells the reader more about Barbusse's perceptions than it does about the reality of the situation at the Front. » (je traduis).
[2] Henri BARBUSSE, *Clarté*, Paris, Flammarion, 1920, p.225.
[3] Henri BARBUSSE, *Faits divers*, Paris, Flammarion, 1928, p.59.

La condamnation du « polythéisme patriotique »

Cette mise en accusation est d'autant plus importante qu'elle permet de mieux appréhender le parti pris de l'écrivain vis-à-vis des ecclésiastiques pendant la Grande Guerre. Comme l'écrit Edward O'Brien,

> […] l'« embusquage » supposé du clergé français est d'une importance fondamentale pour comprendre l'attitude de Barbusse vis-à-vis de la religion pendant la Première Guerre mondiale, mais également, de manière plus générale, vis-à-vis du contexte socio-politique[1].

Selon Barbusse, le fait que de tels privilèges ont été accordés au clergé suppose de solides accointances entre la sphère du militaire et celle du religieux. Cette conclusion à laquelle aboutit l'écrivain le conduit alors à s'interroger sur la propagande militariste et, conséquemment, à fustiger l'esprit patriotique des institutions religieuses. Dans cette perspective, l'écrivain entreprend de déconstruire ce processus qui a conduit à la métamorphose d'un principe belliciste en principe religieux. Il s'agit pour Barbusse de réagir aux élans nationalistes, pour lesquels l'engagement dans la guerre constitue moins une impérieuse nécessité qu'une volonté suprême. À cet égard, le principal reproche que l'écrivain fait à la propagande est de justifier et d'exalter une guerre temporelle, politique, par le biais d'une rhétorique purement spirituelle. Sans doute Barbusse vise-t-il à travers ce type de condamnation le discours patriotique brandi par des personnalités telles que Maurice Barrès. Ce dernier n'a de cesse effectivement de souligner la valeur spirituelle de la Première Guerre mondiale, afin d'éveiller la ferveur du peuple français. Dans un article écrit le 23 août 1914, quelques semaines après que l'avis de mobilisation générale a été placardé dans toutes les communes du pays, Barrès s'enthousiasme :

> D'où vient ce prodige, cette transfiguration de la France ? Comment sommes-nous tous debout, unis, purifiés, enflammés ? […] Elle respire à pleins poumons l'atmosphère des grands jours religieux, nationaux, et d'un mouvement de l'âme décide la victoire[2].

Lorsqu'il publie *Les Diverses familles spirituelles de la France* en 1917, Barrès est plus que jamais convaincu de la victoire des soldats français sur l'Allemagne. Il entreprend ainsi dans cette œuvre de montrer que la guerre a permis de fédérer tout le peuple, quelle que soit sa

[1] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.180 ; « […] the putative "embusquage" of the French clergy is of fundamental importance to an understanding of Barbusse's attitude towards religion in relation to the First World War, and within the socio-political context, generally. » (je traduis).
[2] Maurice BARRES, *L'Âme française et la guerre. L'union sacrée*, Émile-Paul Frères éd., 1915, p.76-77.

confession religieuse. Son principal objectif consiste à brosser le portrait d'une France unie par la même foi, la même « spiritualité guerrière » :

> […] cette armée remplie de nos contradictions furieuses s'est montrée, face aux Allemands, unie et tout éblouissante de beauté spirituelle.
> Comment ce miracle eut-il lieu ? Comment naquit cette spiritualité guerrière ? Vous vous souvenez que ce fut d'abord sous un grand coup d'enthousiasme[1].

En inscrivant la Grande Guerre dans une trajectoire spirituelle, Barrès en déplace les enjeux idéologiques dans le champ du sacré et élabore par là les éléments d'une propagande patriotique qui n'engage plus seulement le sentiment national des soldats mais également leur sentiment religieux. C'est justement ce type de confusion d'Adrien Bertrand cherche à dénoncer dans son roman *L'Appel du sol* par la voix du capitaine de Quéré :

> J'ai confondu jusqu'ici mon amour pour la France et mon culte pour Dieu. Mon patriotisme et ma foi se mêlaient dans le même enthousiasme d'action. Cette guerre était une croisade. A présent, ce n'est plus tout à fait la même chose. Quelques semaines de campagne et la tragédie des heures d'hier m'ont apporté un peu de clarté. Oui : je crois et j'aime mon pays. Mais ces deux passions sont devenues des choses distinctes[2].

Or si Barbusse s'emploie à combattre vivement la propagande spirituelle menée par les chantres du nationalisme, c'est précisément parce qu'elle tend selon lui à annihiler la valeur essentiellement politique et sociale de la guerre.

On remarque par ailleurs que le jugement porté par Barbusse sur le patriotisme religieux marque l'origine chez lui d'une réflexion qu'il ne cessera de développer dans son œuvre : celle d'une instrumentalisation de l'idée religieuse par les pouvoirs en place. Dans *Clarté* par exemple, Barbusse évoque l'asservissement millénaire du peuple à ceux qu'il nomme les « rois », les « grands » qui transmuent leurs discours en croyances, et replace son discours dans le contexte de la Première Guerre mondiale :

> Comme ils ont pris les bras, ils prennent les têtes et font une croyance.
> – Ils te disent, criait celui qu'aucun des humbles soldats ne daignait écouter, ils te disent : voilà ce qu'il faut que tu aies dans ton esprit et dans ton cœur.
> Une religion inexorable est tombée d'eux sur nous tous et elle maintient ce qui vit, et elle maintient ce qui est[3].

L'un des éléments les plus évocateurs de cette propagande demeure sans doute l'assimilation de la France à la figure de la Vierge. Dans son ouvrage consacré au renouveau de la foi

[1] Maurice BARRES, *Les Diverses familles spirituelles de la France*, Paris, Émile-Paul Frères éd., 1917, p.2.
[2] Adrien BERTRAND, *op. cit.*, p.140-141.
[3] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.182-183.

chrétienne pendant la Première Guerre mondiale, Annette Becker s'intéresse justement à l'intérêt porté par les soldats à la Vierge Marie, qui en vient désormais à symboliser la France meurtrie par la mort de ses fils[1]. À la fin de la guerre, un certain nombre de monuments aux morts laisseront une grande place à la figure de la Vierge, notamment à travers la représentation de pietà laïques, tel que celle de La Baule-Escoublac, par exemple. Nous pouvons remarquer que Barbusse fait brièvement allusion à cette assimilation de la France à la figure de Marie dans un chapitre du *Feu* intitulé « Le Poste de secours ». Alors que le narrateur vient s'y faire soigner, le sergent infirmier qui s'occupe de lui reçoit une balle dans la gorge. L'agonie du sergent, qui se caractérisait par une certaine « indiscrétion ecclésiastique », invite le narrateur à se remémorer d'anciens échanges, des bribes de discussions : « Je me rappelle la fois où il m'a tant exaspéré avec son explication sur la Sainte-Vierge et la France. Il me paraissait impossible qu'il émît sincèrement ces idées-là[2]. » La manière dont le narrateur – et à travers lui Barbusse lui-même – refuse d'accorder un quelconque crédit à ce type d'opinion confirme assez clairement son sentiment vis-à-vis de la propagande ; et l'incapacité du narrateur à comprendre ce qui a pu conduire le sergent à croire à de telles idées atteste combien ce patriotisme religieux lui paraît absurde. Nous pouvons constater que Barbusse se montre particulièrement sévère à l'égard de ce processus de sacralisation de la guerre. Timidement dans *Le Feu*, et de manière plus franche avec *Clarté*, l'écrivain entreprend d'analyser les mécanismes de cette propagande : l'objectif étant d'en exagérer la dramatisation, pour mettre en évidence la vanité de ces représentations. C'est à ce titre, par exemple, que Barbusse évoque à plusieurs reprises, dans *Clarté*, la figure d'un « dieu de la guerre ». L'écrivain ne se contente pas de relayer le discours patriotique, mais il le réinvestit et, par le biais de l'ironie, le réadapte. Il ne s'agit plus seulement de souligner la dimension sacrée de la guerre, mais de montrer qu'elle constitue pour un grand nombre de soldats une véritable religion. Une religion que Barbusse entreprend de mettre en scène dans toute la complexité de son appareil institutionnel, accompagnée entre autres de ses officiants. On peut en prendre pour exemple la représentation de ces officiers pour lesquels les plus humbles poilus nourrissent une admiration naïve :

> Les éloges et les critiques adressés à ceux qu'on avait vus à l'œuvre n'avaient plus de prise sur ceux-là, et tous ces détails s'évanouissaient. On les admirait en bloc.
> Cette superstition me fit sourire. Mais le général de division lui-même s'offrit aux regards, isolé, presque sacré […]. Alors il me sembla que je

[1] Annette BECKER, *op. cit.*, p.58-69.
[2] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.294.

> voyais face à face la fatalité même : la volonté de cet homme. Une sorte d'instinct m'éblouit devant lui[1].

Dès l'abord, le caractère « sacré » de ces officiers se trouve dévoyé par le narrateur, qui n'y voit qu'une simple « superstition ». La dernière phrase de l'extrait est intéressante également, dans la mesure où Barbusse y explicite un peu plus le mécanisme religieux qui selon lui sous-tend cette représentation. En évoquant l'admiration instinctive qu'il éprouve vis-à-vis de l'officier, le narrateur semble signifier qu'il s'agit d'un sentiment presque inconscient ; autrement dit que le folklore militaire, avec ses défilés en grande pompe, entretient par lui-même une certaine dimension sacrée de la guerre.

Constamment, Barbusse nourrit dans son récit cette ambiguïté qu'il perçoit entre institution militaire et institution religieuse. Le portrait qu'il dresse de l'adjudant Marcassin, dans *Clarté*, est particulièrement évocateur sur ce point. Rappelons que ce personnage représente dans le roman l'archétype du nationaliste, porte-parole des idées de Déroulède. Or, la manière dont Barbusse met en scène la mort de Marcassin participe là encore de cette volonté de sacralisation. Ainsi, alors qu'exaspéré par d'incessants bombardements, Marcassin se dresse hors de la tranchée en criant « Mort aux Boches ! », Simon Paulin, le narrateur, le décrit comme un « apôtre[2] ». Sa conviction nationaliste a raison de lui, toutefois : hissé à découvert, il reçoit une balle dans la tête. L'inconscience de ce geste n'est absolument pas relevée par les soldats, qui n'y voient qu'une preuve de la foi farouche de leur adjudant dans la victoire de la France. Marcassin devient dès lors à leurs yeux une sorte de martyr. Et l'un des soldats va même jusqu'à s'aventurer à son tour sur le parapet afin de récupérer le képi de l'adjudant, que le narrateur désigne ironiquement comme une « relique[3] ». Le soin qu'attache Simon Paulin à souligner qu'il ne partage pas le sentiment de ses camarades participe évidemment de la mise à distance de l'auteur lui-même vis-à-vis de cette sacralisation qu'il condamne. Plus loin dans le récit, au moment où Simon Paulin est frappé par un obus et qu'il perd conscience, une vision lui rappelle le souvenir de Marcassin, et notamment des paroles qu'il avait prononcées au début de la guerre : « La croyance se commande comme le reste ! dit l'adjudant Marcassin qui s'agitait dans le rang comme un prêtre sanglant du Dieu de la guerre[4] ». La métamorphose de la guerre en une religion trouve ici sa pleine illustration. Marcassin n'est plus considéré comme un adjudant aux ordres d'une quelconque armée, mais

[1] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.189.
[2] *Ibid.*, p.133.
[3] *Ibid.*, p.134.
[4] *Ibid.*, p.183.

il est le devenu le « prêtre », l'officiant d'une religion militaire dont le culte est rendu au « Dieu de la guerre ».

Devenue religion aux yeux de Barbusse, la guerre elle aussi se distingue par des miracles. Il s'agit d'un point important, dans la mesure où les éléments que nous avons dégagés jusqu'à présent ne faisaient référence qu'à l'aspect matériel de la religion, à sa valeur institutionnelle. Or en évoquant de supposés miracles, Barbusse donne à cette sacralisation une apparence plus spirituelle. À travers l'évocation d'un de ces miracles de la guerre, dans *Le Feu*, Barbusse explicite nettement la manière dont, selon lui, le clergé a lui-même cherché à sacraliser la guerre :

> – Tu sais, l'père la Fouine, de Gauchin ?
> – C'vieux ticket qui cherchait un trésor ?
> – Eh bien, il l'a trouvé !
> – Non ! Tu charries...
> – Pisque j'te l'dis, espèce de gros morceau. Qu'est-ce que tu veux que j'te dise ? La messe ? J'la sais pas... La cour de sa piaule a été marmitée, et près du mur, une caisse pleine de monnaie en a été déterrée : il a reçu son trésor en plein sur le râble. Même que l'curé s'est aboulé en douce et parlait d'prendre c'miracle-là à leur compte[1].

L'attitude du curé dans cet extrait est particulièrement révélatrice. Par sa volonté de prendre ce miracle « à leur compte », c'est-à-dire au compte de l'Église, l'ecclésiastique révèle l'étroite relation qui unit la religion et la guerre : en définitive, l'Église elle-même semble trouver son compte dans ce phénomène de sacralisation. Il convient d'ailleurs de souligner un autre détail intéressant à propos de cet extrait. En effet, l'élément qui a permis au « père la Fouine » de découvrir le trésor n'est autre qu'un obus. Or, considérer cet événement comme un miracle implique nécessairement que sa cause est divine ; ce qui, par conséquent, conduit à accorder une valeur céleste, ou du moins angélique, à cet obus. Par un retournement de sens, l'obus devient l'instrument par lequel le dieu de la guerre se révèle aux hommes. Le paradoxe est donc digne d'intérêt, puisqu'il permet à Barbusse de dévoiler toute l'ambivalence, et toute l'ironie, qui sous-tendent cette sacralisation de la guerre.

Tous les éléments que nous venons de développer permettent ainsi de mettre en lumière la façon dont Barbusse conçoit les liens qui, selon lui, ont uni pendant la Grande Guerre le militaire et le religieux. En fin de compte, et comme nous l'avons explicité, c'est une véritable religion de la guerre – d'une guerre devenue sacrée – que Barbusse met en scène dans les romans qu'il consacre à son expérience du front. Et malgré les rapports symboliques qu'entretient cette religion patriotique avec l'Église chrétienne, nous pouvons également

[1] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.195.

déceler en elle certaines ressemblances avec le paganisme antique. Effectivement, lorsque Barbusse décrit les immenses « crinières de fumée » des obus, « aussi grandes que si c'était la chevelure du dieu de la guerre »[1], la personnification n'est pas sans évoquer la figure d'une divinité païenne, que l'on pourrait assimiler aux représentations du dieu Mars. À l'appui de cette idée, nous pouvons noter que Barbusse insiste lui-même, dans *Clarté*, sur l'aspect païen de cette religion de la guerre, quand il forge pour la décrire l'admirable expression de « polythéisme patriotique[2] ». À travers cette expression, l'écrivain résume avec netteté la façon dont les instances militaires et religieuses ont sacralisé la Première Guerre mondiale à dessein de l'inscrire dans une trajectoire céleste.

En outre, il convient d'observer que ce phénomène de sacralisation de la guerre étend ses limites bien au-delà de la seule période de la guerre. Il ne faut effectivement pas oublier que la victoire revendiquée de la France sur l'Allemagne a fourni sa pleine justification à la ferveur d'une majorité de soldats attachée aux principes cocardiers. De la même manière que les espoirs sont devenus victoire, la foi patriotique est devenue consécration nationale. C'est ainsi que l'armistice eut pour conséquence, aux yeux de Barbusse, d'approfondir de façon plus intime encore la relation nouée pendant la guerre entre militarisme et religion.

À cet égard, les pages de *Clarté* que l'écrivain consacre à la description du Musée de la Guerre sont particulièrement évocatrices. Dans un premier temps, Barbusse s'attache à rendre les impressions de Simon Paulin sur les villageois qui avec lui visitent pour la première fois le musée. Nous percevons dès l'abord combien la scénographie du lieu est essentielle, combien elle agit sur les émotions ressenties par les visiteurs à la vue des uniformes et des armes exposées là. Simon Paulin, d'ailleurs, ne s'y trompe pas, et fustige d'emblée le « but de propagande » affiché de cette mise en scène. Dans l'une salle des salles du musée se trouve une baïonnette française tordue. Celle-ci provoque l'admiration de la foule, au milieu de laquelle se trouve une jeune fille :

> La jeune fille, qui est belle et épanouie, ne peut s'en détacher : enfin elle la touche du doigt et vibre.
> Elle ne dissimule pas l'émotion dont elle jouit :
> – Moi je suis chauvine, je l'avoue ! J'exagère plutôt ! Je suis chauvine et cocardière !
> Autour d'elle toutes les têtes approuvent. Ce genre de paroles n'apparaît jamais excessif, car il touche aux choses sacrées[3].

[1] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.191.
[2] *Ibid.*, p.272.
[3] *Ibid.*, p.257.

Nous pouvons observer ici que ce n'est pas l'arme en elle-même qui devient un objet sacré, une relique pourrait-on dire. Paradoxalement, cette baïonnette se présente plutôt comme un agent de sacralisation, qui impose au regard de la foule une vision toute religieuse. Ainsi, la guerre n'apparaît plus seulement comme étant foncièrement sacrée, mais elle est le moyen par lequel se cristallise la foi nationaliste. Remarquons que cette arme représente également une véritable source de désir, nous pourrions même dire de plaisir sexuel aux yeux de la jeune fille. Le rapport libidinal que celle-ci entretient avec la baïonnette est évident si l'on considère le vocabulaire employé dans cet extrait par Barbusse : la jeune fille la « touche du doigt », et « vibre » jusqu'à « jouir » à son contact. La fascination charnelle pour cette arme tordue apporte un contre-pied ironique à l'idée de fascination religieuse, et dévoie symboliquement la notion de culte qui lui est attachée. Notons d'ailleurs que ces idées prennent d'autant plus de sens qu'elles sont intégrées par Barbusse au sein d'un chapitre intitulé « Le culte ». Par ce moyen, l'auteur approfondit une fois de plus la confusion instaurée à l'issue de la guerre entre la sphère du militaire et celle du religieux. Or peu après, le narrateur généralise son propos selon une approche plus théorique. Désormais seul, Simon Paulin voit dans ce musée un substitut à l'église :

> Je m'attarde à regarder la façade pavoisée du musée de la guerre, tandis que tombe le soir. C'est le Temple. Il s'est ajouté à l'Église et il lui ressemble. Je pense aux croix qui, du faîte des églises, pèsent sur la nuque des vivant, leur attachent les deux mains ensemble et leur ferment les yeux, et qui, dans les cimetières du front, sont accroupies sur les tombes[1].

Le discours porté sur la guerre par les autorités militaires et religieuses de Viviers[2], le village de Simon Paulin, témoigne d'une volonté similaire. Ainsi, lorsque le narrateur relaie dans son récit les paroles prononcées par des généraux ou des prêtres, jamais il n'y est question des aspects matériels de la Grande Guerre. Elle n'est appréhendée que dans sa dimension symbolique. La cause de la France s'évanouit alors complètement, et finit par se confondre avec celle de l'Église. Il semble que c'est en ce sens qu'il faut entendre le sermon de l'évêque, proféré à l'occasion de la fête du Souvenir :

> – Les morts ne sont pas morts. Ils sont récompensés au ciel ; même ici-bas, ils sont vivants : ils veillent dans nos cœurs, éternellement préservés de

[1] *Ibid.*, p.259.
[2] Soulignons au passage l'intérêt onomastique du nom de cette ville, à travers laquelle Barbusse représente et met en scène l'extraordinaire *vivier* des haines et des passions politiques suscitées par l'approche, le déroulement et les conséquences de la Grande Guerre.

> l'oubli. Ils ont l'immortalité de la gloire et de la reconnaissance. Ils ne sont pas morts, et ils sont plus à envier qu'à plaindre[1].

En omettant d'évoquer les circonstances de la mort de ces hommes, qui ne sont pas même désignés comme des soldats, l'évêque retire aux yeux du narrateur le sens véritable de leur mort. La réinterprétation chrétienne de la guerre paraît conduire en réalité à dissiper le souvenir de la guerre, et des fantassins qui l'ont faite. C'est la raison pour laquelle Simon Paulin propose ensuite sa propre interprétation de la mort des soldats. En guise de réponse à l'évêque, il s'interroge : « Est-ce que les morts sont morts pour rien[2] ? » Rétrospectivement, nous constatons que cette réflexion sur la mort des soldats, et la manière dont l'envisage l'évêque, s'offre comme un écho tragique aux réflexions échangées par les personnages du *Feu*, dans les dernières pages du roman. La prise de conscience finale de ces soldats, qui comprennent alors que nul prétexte ne peut justifier une telle hécatombe, les amène à rejeter toute dimension sacrée de la guerre. Car ils savent déjà que la postérité voudra faire d'eux des héros, et déjà s'y refusent : « Des héros, des espèces de gens extraordinaires, des idoles ? Allons donc ! On a été des bourreaux[3]. » Dans un éclair de lucidité, les camarades d'escouade du narrateur cherchent donc à conserver à la guerre sa matérialité la plus brutale, et ce afin de lutter contre ceux qui « ont créé autour du panache une religion aussi méchante, aussi bête et aussi malfaisante que l'autre[4] ! »

L'expérience des tranchées permet donc à Barbusse de redessiner les contours de son anticléricalisme. Cette religion de la guerre exaltée dans le discours nationaliste et cocardier de l'époque conduit l'écrivain à dénoncer avec plus de fermeté encore qu'avant-guerre les velléités mystificatrices des institutions religieuses. Car, du point de vue de Barbusse, cette sacralisation du militaire a fait perdre absolument toute valeur spirituelle à la religion.

3.1.3. Spiritualisation barbussienne de la guerre

C'est la raison pour laquelle, à cette sacralisation de la guerre mise au point par la propagande patriotique, et qu'il dénonce sans ambages, Barbusse va opposer sa propre interprétation de la guerre, d'une guerre qu'il conçoit comme spirituelle, mystique. Cette vision, qui fait écho aux préoccupations qui sont les siennes à cette époque, est nettement perceptible à travers la manière dont il va chercher, dans *Le Feu* et dans *Clarté*, à spiritualiser

[1] *Ibid.*, p.231.
[2] *Loc. cit.*
[3] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.347.
[4] *Loc. cit.*

la figure du soldat. Cependant, nous ne nous intéresserons pas ici aux aspects spirituels que Barbusse prête à la Première Guerre mondiale considérée dans son ensemble, dans la mesure où cette perception des choses constitue un lieu commun de toute la littérature de guerre de son temps, qu'il s'agisse d'ailleurs d'œuvres militaristes aussi bien que d'œuvres pacifistes. Il suffit pour s'en convaincre de lire les plus grands témoignages de son époque, tels qu'*Orages d'acier* de Jünger, *Les Croix de bois* de Dorgelès, *L'Appel du sol* de Bertrand, ou encore les différents écrits de guerre de Barrès. Nous focaliserons plutôt notre attention dans ce chapitre sur la façon dont Barbusse, dans *Le Feu* ainsi que dans *Clarté,* spiritualise de manière symbolique la figure du poilu. Là encore, il convient de remarquer que nous n'avons pas affaire dans ce cas à un procédé spécifique à Barbusse. Aussi appuierons-nous principalement notre discours sur les aspects poétiques au moyen desquels l'écrivain confère aux simples fantassins dont il esquisse le portrait une valeur spirituelle.

Il est important de rappeler, tout d'abord, que l'œuvre avant-guerre de Barbusse, de *Pleureuses* jusqu'à *L'Enfer,* témoigne d'un constant effort de spiritualisation. La simplicité de son écriture semble effectivement répondre à une exigence spirituelle, destinée à transfigurer les êtres et les choses. Ainsi, là où chez Barbusse la clarté n'est qu'obsession matérielle de Dieu, l'ombre est émanation d'une intime spiritualité. C'est la raison pour laquelle nous pourrions qualifier le style et l'inspiration propres à Barbusse de *poétique de la spiritualisation*. Cet aspect de l'écriture barbussienne avait déjà surpris la critique, notamment avec la publication de *L'Enfer*. Dans un article paru dans *La Nouvelle Revue*, par exemple, Georges Pioch affirmait que « la capacité de spiritualisation de M. Barbusse n'a d'égale que celle de Baudelaire, dont il procède, d'ailleurs, comme sensibilité[1]. » Tout cela mérite qu'on s'y attarde dans la mesure où les œuvres que l'écrivain consacre à la Grande Guerre n'échappent pas à cet effort de spiritualisation. Bien au contraire, l'expérience du front semble avoir attisé chez Barbusse cette quête constante du spirituel.

Martyrs et prophètes dans les tranchées

Il est particulièrement intéressant de noter que les soldats font l'objet d'une constante spiritualisation dans ces romans de la guerre. À l'inverse de la sacralisation des généraux que nous avons décrite précédemment, et qui s'appuyait sur le rapport établi entre militaire et religieux, ce phénomène de spiritualisation des soldats mis au point par Barbusse demeure essentiellement symbolique. Les fantassins du *Feu,* et dans une moindre mesure ceux de

[1] Georges PIOCH, « "L'Enfer" de Henri Barbusse », *art. cit*., p.112.

Clarté, prennent différents visages, mais ils conservent toujours sous la plume de Barbusse un caractère spirituel. À cet égard, nous constatons qu'à plusieurs reprises dans le « journal d'une escouade », l'auteur qualifie les soldats de suppliants. Poterloo par exemple est explicitement désigné comme tel, lorsqu'il éprouve un profond désespoir devant le charnier humain qui s'offre à ses yeux : « Il s'éponge le front : il lève sur moi des yeux de suppliants[1]. » Le même terme est employé, ailleurs dans le texte, pour décrire les rangées de fantassins évoluant avec peine dans des tranchées trop étroites. Là, le narrateur représente les soldats comme de « petits bonshommes obscurs accrochés aux pentes, qui se suivent et s'égrènent, avec leur outil et leur fusil dressés de chaque côté de leurs têtes, mince ligne insignifiante de suppliants qui s'enfoncent en levant les bras[2]. » Comme c'est le cas dans toute l'œuvre de Barbusse, le terme suppliant revêt ici une connotation spirituelle. En effet, l'idée de supplication chez l'écrivain renvoie au désespoir de l'homme face à l'absence pressentie de Dieu. En ce sens, le suppliant barbussien se présente comme un être profondément spirituel, poursuivant la quête d'une divinité évanouie. Et puisque l'horreur de la guerre, selon Barbusse, a irrévocablement confirmé que Dieu n'existe pas[3], les soldats du *Feu* et de *Clarté* sont donc en mesure d'apparaître comme des suppliants.

Or cette identification des poilus à la figure barbussienne du suppliant ne semble être qu'un premier stade dans la spiritualisation des soldats par l'écrivain. Nous pouvons effectivement constater que la manière dont les fantassins sont décrits dans ces deux romans concourt à les intégrer dans un schéma religieux, celui de l'Église chrétienne. Toutefois, il est important de noter que les diverses figures religieuses auxquelles l'écrivain assimile les soldats ne renvoient jamais à l'aspect proprement institutionnel de l'Église. On peut prendre pour exemple ce soldat que Simon Paulin voit arriver face à lui dans une tranchée, baïonnette à la main :

> À quoi peut-il bien penser, cet homme seul sous la pluie comme un excommunié, qui s'en va, debout, en avant, dans l'espace changé en une machine hurlante ! À la lueur d'une cascade d'éclairs, j'ai cru voir son étrange visage monacal[4] […].

Le choix des termes « excommunié » et « monacal » n'est évidemment pas anodin ici, puisqu'ils illustrent bien cette volonté de Barbusse d'envisager les soldats d'un point de vue

[1] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.152.
[2] *Ibid.*, p.307.
[3] Cette affirmation de l'inexistence de Dieu, en tant que conséquence de la guerre, trouve d'admirables illustrations dans *Le Feu*, p.286-287, ainsi que dans *Clarté*, p.211, où le narrateur proclame : « La terre, le ciel… Je ne vois pas Dieu. Je vois partout, partout l'absence de Dieu. Le regard qui parcourt l'espace revient, abandonné. Et je ne l'ai jamais vu, et il n'est nulle part, nulle part, nulle part. »
[4] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.155.

spirituel. D'autre part, il nous semble nécessaire, pour mieux comprendre l'emploi d'un tel vocabulaire, de le mettre en relation avec le principe de guerre sacrée que nous avons évoqué précédemment. Dans la perspective d'une guerre considérée comme une véritable religion, au sein de laquelle les officiers sont des officiants, la caractérisation de ce soldat prend une tout autre signification. Nous pourrions ainsi y voir un moyen pour l'auteur de montrer que le simple fantassin, dont il a partagé le quotidien dans les tranchées, se situe en dehors de cette religion de la guerre qu'il dénonce. La référence à l'excommunié atteste explicitement de ce lien rompu avec l'Église. Et, bien que l'adjectif monacal évoque quant à lui une rupture plus implicite, il permet tout de même à l'écrivain de mettre l'accent sur un rapport plus mystique à la religion. Barbusse ne cesse d'insister sur cet aspect dans *Le Feu*. C'est la raison pour laquelle nous nous autorisons à parler ici de spiritualisation de la figure du soldat. Le type du martyr apparaît aussi comme un moyen privilégié pour Barbusse d'accorder une dimension spirituelle au soldat. Dans le chapitre intitulé « Le Poste de secours », le narrateur rencontre un blessé, qui s'est assis sur un brancard. Il indique qu'au « milieu de l'ombre de ses vêtements entr'ouverts, arrachés, apparaît une blanche poitrine émaciée de martyr[1]. » Cette représentation particulière du soldat trouvera cependant sa forme la plus aboutie dans le texte que Georges Duhamel publiera pendant l'année 1917 sous le titre évocateur de *Vie des martyrs*. À travers cette œuvre, Duhamel raconte son expérience de médecin aide-major au front en s'attachant à décrire le quotidien des soldats blessés dans un hôpital de fortune. Après la mort d'un de ses patients, Duhamel se rappelle ses derniers jours d'agonie et lui rend un ultime hommage : « Tu n'es pas un héros, Fumat ! Tu n'es qu'un martyr ! Et nous te portons dans la terre de France, rassasiée d'un martyre innombrable[2]. » Le terme martyr employé ici est d'autant plus évocateur que son approche étymologique permet d'en approfondir la signification. Il désigne à l'origine un témoin et, par extension, caractérise ceux qui ont été suppliciés au nom de leur foi. En intitulant son ouvrage *Vie des martyrs*, Duhamel entend donc ériger tous ces soldats en témoins écorchés de la Grande Guerre. À l'appui de cette idée, rappelons que l'on doit à Duhamel lui-même l'expression de « littérature de témoignage », formulée à l'occasion d'une conférence qu'il a donnée au mois de juin 1920 sur le thème « Guerre et littérature »[3]. Lorsqu'il choisit d'utiliser le terme martyr pour désigner ces mutilés

[1] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.289.
[2] Georges DUHAMEL, *Vie des martyrs (1914-1916)*, Paris, Mercure de France, 1917, p.215.
[3] Voir Antoine COMPAGNON, « La Guerre littéraire », cycle de cours 2014 donnés au Collège de France, leçon 2, datée du 21 janvier 2014 (http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2014-01-21-16h30.htm)

de la guerre, Duhamel spiritualise de manière symbolique la valeur testimoniale de leur souffrance.

L'assimilation à la figure biblique du prophète revêt également un intérêt particulier en ce qui concerne la spiritualisation barbussienne de la figure du soldat, puisque l'écrivain l'emploie à maintes reprises dans *Le Feu*. Généralement il la met à profit pour souligner la lucidité d'un personnage, et révéler la profondeur d'une parole qui pourrait sembler trop simple au premier abord. Ainsi, pour mettre un terme aux suppositions et aux fantasmes de ses camarades d'escouade à propos du prochain cantonnement,

> Un prophète de malheur hoche la tête :
> – Ce que sera c'cantonnement où on n'a jamais été, j'sais pas, dit-il. Mais c'que j'sais, c'est qu'i s'ra pareil aux autres.
> Mais on ne le croit pas, et, au sortir de la fièvre tumultueuse de la nuit, il semble à tous que c'est d'une espèce de terre promise qu'on s'approche à mesure qu'on marche du côté de l'orient, dans l'air glacé, vers le nouveau village que va apporter la lumière[1].

Fidèle à la représentation biblique du prophète, Barbusse a recours à cette image dans le but d'accentuer la clairvoyance du personnage. En outre, ces assimilations des soldats à l'image du prophète témoignent toujours d'une irruption dans le texte d'un discours plus théorique, orienté vers l'avenir. C'est le cas dans l'extrait que nous venons de citer, à travers lequel l'auteur ouvre les perspectives offertes par cette référence au prophète, en évoquant une terre promise située quelque part du côté de l'orient. Mais l'exemple le plus éloquent sur cette question concerne le caporal Bertrand, figure importante du roman, qui se distingue des autres hommes de l'escouade « par son énergie et sa lucidité[2] ». Au cours d'une discussion, Bertrand, qui d'ordinaire ne s'exprime pas beaucoup, jette parmi l'escouade un cri de vérité au sujet de l'avenir, qui lui vaut d'être immédiatement considéré par le narrateur comme un prophète :

> L'avenir ! s'écria-t-il tout d'un coup comme un prophète. De quels yeux ceux qui vivront après nous et dont le progrès – qui vient comme la fatalité – aura enfin équilibré les consciences, regarderont-ils ces tueries et ces exploits dont nous ne savons pas même, nous qui les commettons, s'il faut les comparer à ceux des héros de Plutarque et de Corneille, ou à des exploits d'apaches[3] !

Ce type de discours dénote souvent l'intrusion dans le texte d'une parole qu'on peut attribuer à l'auteur ; et, en définitive, il semble que derrière cette image du prophète se dissimule le fantôme de Barbusse lui-même. Toujours est-il que la manière dont Bertrand est qualifié

[1] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.61.
[2] *Ibid.*, p.269.
[3] *Ibid.*, p.258.

quelques lignes plus loin, à la fin de son discours, explicite et justifie son assimilation à un prophète. En effet, le narrateur remarque que le caporal a « l'attitude de ceux qui incarnent une haute idée morale, et ont la force de se dégager de la bousculade des contingences, et qui sont destinés, pour peu qu'ils passent dans un éclat d'événement, à dominer leur époque[1]. » En plus de constituer une assez juste définition de ce que peut représenter un prophète, au point de vue étymologique du terme, cette caractérisation de Bertrand tend effectivement à le spiritualiser, non seulement en affirmant sa supériorité morale, mais aussi en le maintenant à l'écart des préoccupations matérielles qui sont les siennes.

Contrairement à de nombreux autres écrivains, il est une figure religieuse que Barbusse choisit de ne pas investir : il s'agit de celle du saint. Pas une seule fois dans *Le Feu*, ni non plus dans *Clarté*, l'auteur n'assimile le soldat des tranchées à cette figure chrétienne qui demeure pourtant éminemment évocatrice. Dans sa *Vie des martyrs* par exemple, Duhamel y fait une brève allusion lorsqu'il déclare que « Le profil du blessé a toujours l'austérité douloureuse d'un visage de saint[2]. » Et plus généralement, soulignons l'aspect hagiographique de cette œuvre constituée de courts chapitres au sein desquels Duhamel tend à individualiser les multiples visages que prend la souffrance au front. Le supplice de ces blessés prend sous le scalpel et sous la plume de Duhamel des formes diverses, et chacun d'eux tente de le supporter à sa manière. En ce sens la *Vie des martyrs* apparaît comme un hommage rendu à la résignation qu'il n'est pas exclu d'inscrire dans une trajectoire hagiographique. Toutefois les auteurs les plus disposés à revendiquer la sainteté des combattants de la Grande Guerre demeurent les chantres d'un nationalisme farouchement militariste, tels que Maurice Barrès. Le deuxième volume de *L'Âme française et la guerre*, intitulé *Les Saints de la France*, en témoigne allègrement tant l'écrivain s'échine à y glorifier les valeurs superbement chrétiennes des soldats. Dans un texte daté du 23 novembre 1914, Barrès relate l'un de ses séjours au front parmi les soldats. Il les dépeint à la manière de héros chrétiens, en insistant sur la simplicité de ces hommes qui malgré leurs terribles conditions de vie se caractérisent par une inaltérable noblesse de sentiment :

> Comme c'est extraordinaire et noble, ces hommes qui, dans la vie la plus dure et la plus périlleuse, produisent en surabondance les sentiments délicats ! Ils s'attendrissent sur des absentes et sur des inconnues ; ils se dévouent aux idées pures. Tout est vide autour de nous. Rien que du ciel indéfiniment sur de la boue. Mais ce vaste désert est rempli des images

[1] *Loc. cit.*
[2] Georges DUHAMEL, *op. cit.*, p.219.

> invisibles de la famille, de la Patrie, du Devoir et de l'Honneur. Je suis au milieu des saints de la France[1].

Le processus de sanctification est sous-tendu chez Barrès par une apologie des valeurs profondément nationalistes qui selon lui soutient l'effort des soldats. Nous ne pouvons cependant manquer de relever ici l'expression d'une certaine naïveté de Barrès, dont la vision idéalisée des tranchées contredit la réalité du quotidien des fantassins. À la lumière de ces éléments, on comprend donc pourquoi Barbusse s'est abstenu quant à lui d'assimiler les combattants aux figures saintes du christianisme. La principale raison en est que ce procédé ne concerne pas, du point de vue de l'écrivain, le versant spirituel de la religion mais renvoie plutôt à ses aspects les plus institutionnels puisque l'acte de sanctification est avant tout le fruit d'une décision des plus hautes autorités de l'Église romaine. Bien qu'il ne cesse d'appuyer sa description du soldat sur une symbolique spirituelle, Barbusse n'en trahit pas pour autant la dichotomie profonde qui distingue à ses yeux les aspects mystiques et institutionnels du christianisme.

La figure du soldat : entre le Christ en croix et le Christ au Sacré-Cœur

Ainsi la volonté de Barbusse de spiritualiser le simple fantassin, s'appuie sur un certain nombre de références à la religion chrétienne, qui toutes entretiennent avec elle un rapport que l'on pourrait qualifier de mystique. Or, l'écrivain va incarner ces différentes facettes d'une même spiritualité dans la figure de Jésus auquel le soldat va se trouver directement associé. L'image du Galiléen, fondamentale dans *Le Feu* – et plus encore dans *Clarté* – offre à Barbusse de multiples représentations, qui vont lui permettre d'une part d'approfondir la valeur morale de ses personnages, et d'amplifier d'autre part la dimension tragique de sa mise en scène de la guerre. La crucifixion, tout d'abord, apparaît comme un motif récurrent dans ces deux romans, et de nombreuses descriptions de cadavres donnent à voir des corps crispés, les bras en croix. La description de la dépouille du caporal Bertrand, par exemple, correspond parfaitement à ce type de représentation : « Il a un œil grand ouvert, l'autre fermé, et tire la langue. Les bras sont étendus en croix, les mains ouvertes, les doigts écartés[2]. » La douleur, l'agonie, la terreur, toutes ces expressions de la détresse humaine semblent figer les soldats dans une posture christique. Ainsi, l'imminence d'un bombardement dans *Clarté* conduit les soldats à prendre une attitude de crucifié : « Nous nous sommes vus : redressés, assis ou crucifiés dans cette seconde de plein jour qui est venue dans le fond de la terre ressusciter

[1] Maurice BARRES, *L'Âme française et la guerre. Les Saints de la France*, Paris, Émile-Paul Frères, 1915, p.125-126.
[2] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.269.

notre ombre[1]. » La référence à la Passion se trouve accentuée ici avec l'emploi du verbe « ressusciter ». Comme nous pouvons le constater, le motif de la crucifixion est mis à profit par Barbusse afin de renforcer la dramatisation de ses descriptions les plus pathétiques. Ce n'est plus seulement la figure du soldat que l'écrivain cherche à spiritualiser, mais aussi tout ce que sa condition contient de tragique. Une autre expression de ce motif de la crucifixion vient enrichir, et donner une dimension plus spirituelle, à la détresse de ces blessés errant dans le poste de secours : « dans un autre coin, deux blessés couchés, crucifiés par terre, s'invectivent, et on est obligé d'en emporter un pour rompre ce colloque forcené[2]. » Dans le même chapitre, l'écrivain fait intervenir un autre type de représentation du Christ, relatif au domaine pictural et sculptural, pour évoquer un aviateur plongé dans le délire, depuis qu'une explosion « a ébranlé son cerveau » : « On voit se jeter sur les autres, renversé par le vent, celui qui, débraillé, les vêtements ouverts ainsi qu'une large plaie, montre son cœur comme le Christ[3]. » La souffrance endurée ici par le soldat rejoint celle du Christ au Sacré-Cœur. Pareil à lui, le blessé exhibe la pureté de son cœur aux yeux de tous, comme pour justifier son innocence. Il n'est sans doute pas anodin d'ailleurs que ce soit un personnage d'aviateur qui assume cette représentation, dans la mesure où sa fonction le conduit à entretenir un rapport plus céleste, pourrions-nous dire, avec la guerre. Et n'oublions pas non plus que la Grande Guerre est la première à employer des avions au cours des combats, ce qui contribue selon Barbusse, fasciné par le potentiel spirituel que représente à ses yeux l'aviation, à lui octroyer une valeur quasi mystique.

Il convient toutefois d'observer que cette assimilation du fantassin à la figure de Jésus peut prendre place dans un tout autre contexte. Nous savons que les soldats avaient pour habitude de mettre au point de petites saynètes, qui pouvaient être représentées pendant les temps libres. Certains de ces spectacles, que Barbusse relate à sa femme dans les lettres qu'il lui adresse, mettent en scène des personnages de curés ou de nonnes dans des pièces à l'humour grivois. Or, dans une lettre à Hélyonne datée du 8 février 1915, l'écrivain fait le récit d'un bref spectacle dans lequel un sergent parodie avec burlesque l'épisode fameux des Noces de Cana : « La représentation de cet après-midi a été très réussie. […] Médard a fait une séance de magnétisme qui a éberlué l'assistance et changé un verre d'eau en verre de vin, que c'était un vrai miracle[4]. » Le fait que Barbusse choisisse de rapporter cet épisode à sa femme témoigne de l'importance qu'a pu avoir un tel symbole à ses yeux. Et l'on peut supposer que

[1] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.156.
[2] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.289.
[3] *Ibid.*, p.295.
[4] Henri BARBUSSE, *Lettres d'Henri Barbusse à sa femme (1914-1917)*, Paris, Flammarion, 1937, p.52.

cette mise en scène du sergent, qui assume le rôle parodique d'un Jésus de foire, ait pu faire écho dans l'esprit de l'auteur à sa propre représentation du soldat-Christ.

Cette assimilation constante des soldats à la figure de Jésus s'avère fondamentale, notamment parce qu'elle permet de mieux comprendre la manière dont Barbusse appréhende le rôle de ces hommes dont il a partagé l'existence dans les tranchées. Notons que d'un point de vue culturel l'image du Christ ainsi que de sa passion, en tant qu'archétype des valeurs de résignation et de sacrifice, demeure particulièrement propice à la réinterprétation. C'est la raison pour laquelle de très nombreux écrivains investissent dans leurs récits de guerre la puissance dramatique de cette figure afin de représenter à travers elle les souffrances endurées par les soldats dans les tranchées. Nous pouvons d'ailleurs constater que la figure du Galiléen est tellement évocatrice qu'elle va nourrir à la fois le discours des auteurs militaristes et celui des auteurs pacifistes, comme c'est le cas pour Barbusse. Parmi ceux-ci, Adrien Bertrand par exemple compare symboliquement la condition des soldats au front à la montée au calvaire de Jésus ; ainsi les fantassins sont pour Bertrand autant de Christs appelés à porter leur tragique fardeau comme une croix : « […] les destins, en ces heures de crise, nous brisent et courbent nos fronts. C'est alors qu'il est bon de porter en soi la foi qui permet de monter au calvaire et la doctrine qui nous a donné l'accoutumance à la résignation[1]. » La même idée est évoquée par Maurice Barrès dans *Les Diverses familles spirituelles de la France* pour décrire l'abnégation des soldats qu'il a pu rencontrer pendant ses visites dans les tranchées, et notamment ceux qu'il appelle les « prêtres guerriers » :

> Des dunes du Nord au Vosges, partout, leur imagination dresse les deux montagnes saintes, celle des Oliviers, qui est la montagne de la résignation où l'on dit : « Non ma volonté, mais la vôtre », et celle du Calvaire, qui est la montagne du sacrifice, où l'on dit : « Je remets mon esprit entre vos mains. » Pour les chrétiens, chaque jour de nos tranchées renouvelle la passion du Christ[2].

L'assimilation des souffrances du soldat à la passion de Jésus est généralement motivée par le fait que ces représentations de la souffrance partagent les mêmes valeurs, associées directement à la morale chrétienne. En effet les termes résignation, sacrifice, abnégation apparaissent constamment sous la plume d'écrivains bellicistes tels que Maurice Barrès et Ernst Jünger, ou chez des auteurs antimilitaristes parmi lesquels on compte Adrien Bertrand, Georges Duhamel, Erich Maria Remarque, Roland Dorgelès, et bien d'autres. En ce qui concerne Barbusse aussi, cette question du sacrifice s'avère fondamentale, et lui suggère de

[1] Adrien BERTRAND, *op. cit.*, p.139.
[2] Maurice BARRES, *Les Diverses familles spirituelles de la France*, *op. cit.*, p.43.

peindre le poilu de la Première Guerre mondiale sous les traits d'un Christ en croix. Car du point de vue de l'écrivain, si la souffrance du fantassin dépasse sa seule humanité, c'est avant tout parce qu'elle est gratuite. Celui-ci combat pour des motifs qu'il ignore, ce qui implique qu'il n'a aucune responsabilité dans cette guerre. C'est la raison pour laquelle la misère et la souffrance des combattants de la Grande Guerre ne trouve sa réelle justification, selon Barbusse, que dans la valeur sacrificielle de leur engagement. Cette dernière idée est essentielle puisqu'elle semble bien être à l'origine de cette mise en parallèle des soldats avec la figure du Christ. À ce titre, il est nécessaire de rappeler que la question du sacrifice revêt depuis le début du conflit une importance toute particulière aux yeux de Barbusse ; et ce parce qu'elle constitue la raison principale de son propre engagement volontaire dans la Première Guerre mondiale. Il le mentionne d'ailleurs explicitement dans une lettre à sa femme datée du mois d'avril 1915 : « Je crois à la nécessité du sacrifice dans une guerre qui est une guerre de libération sociale[1] ». Ainsi, l'expérience des tranchées, en tant qu'elle réclame l'absolu sacrifice des soldats mobilisés, les rapproche plus intimement encore de la figure du Jésus, qui symbolise déjà au regard de l'écrivain une forme de libération sociale. Les dernières pages du *Feu* en sont une admirable illustration, dans la façon dont Barbusse glorifie littéralement la valeur morale du combattant, et octroie une dimension éminemment spirituelle, et mystique, au rôle qu'il joue dans la guerre. Dans le chapitre « L'Aube », l'écrivain met en scène une multitude de soldats, agonisants, blessés ou à demi-conscients, éparpillés sur le flanc d'une colline. Épuisés par la fatigue, par le lent supplice des batailles, tous ces hommes consacrent leur dernières forces, dans une longue discussion, à exprimer leur dégoût de la guerre et des puissances qui l'ont provoquée. Après le temps de la lutte matérielle, Barbusse décrit ici le temps de la lutte morale, celle de la prise de conscience par les soldats de l'inhumanité de leur sort. L'un d'eux, après avoir dénoncé le fait que la guerre soit devenue religion, est dépeint par le narrateur sous les traits d'un Christ rédempteur :

> L'homme se souleva, s'abattit, mais se souleva encore. Il était blessé sous sa cuirasse immonde, et tachait le sol, et, quand il eut dit cela, son œil élargi contempla par terre tout le sang qu'il avait donné pour la guérison du monde[2].

Par ces mots, Barbusse met l'accent sans aucune équivoque sur la valeur rédemptrice du sacrifice des combattants. Et cette idée constitue en somme l'aboutissement de la spiritualisation du soldat à travers la figure de Jésus, initiée par l'écrivain dans *Le Feu*. Le

[1] Henri BARBUSSE, *Lettres d'Henri Barbusse à sa femme*, *op. cit.*, p.99.
[2] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.347-348.

combat mené par le simple soldat, chez Barbusse, est un sacrifice pareil à celui du Christ. Et dans la perspective de rédemption qu'il entend donner à son roman, l'écrivain considère que le combattant verse son sang non pas au nom la nation – puisqu'il développe déjà à cette époque une réflexion internationaliste, sise à l'opposé de la propagande cocardière – mais au nom d'une paix qu'il souhaite universelle.

Au-delà de ces éléments propres à l'écrivain, rappelons que la Grande Guerre a marqué un formidable regain de foi dans l'esprit des soldats, et les nombreuses conversions au catholicisme qui ont lieu pendant ces années de guerre en témoignent assez nettement. L'expérience du front semble bien raviver chez les combattants une certaine spiritualité. L'étude de ce renouveau de la foi dans les tranchées permet alors d'observer que la plupart des éléments que nous venons de dégager des œuvres de Barbusse, en ce qui concerne cette spiritualisation de la figure du soldat, s'inscrivent dans un champ de représentation de la guerre assez courant pendant cette période. La question du sacrifice par exemple, est très largement interprétée par les combattants dans une perspective spirituelle. Un certain nombre de convertis par exemple, s'entendent alors à offrir une dimension mystique au sacrifice des soldats. C'est justement ce sur quoi insiste Annette Becker lorsqu'elle évoque « ce courant de la mystique du sacrifice redécouverte dans le conflit par les intellectuels catholiques[1] ». Dans la continuité de cette réflexion, la figure du soldat-Christ constitue également un élément important dans l'analyse de la spiritualité des poilus. Les élans de dévotion pour le Sacré-Cœur sont un premier indice de cette ferveur déployée par les combattants à l'égard de Jésus. Mais il ne s'agit plus seulement pour eux de s'unir dans la douleur à travers le cœur du Christ, et les soldats en viennent à assimiler plus directement encore leur souffrance à la Passion. Ainsi que l'écrit Annette Becker, la Grande Guerre est considérée par maints croyants comme un « immense Vendredi saint », à quoi elle ajoute que « le miracle des combats c'est qu'ils font des soldats autant de Christs, c'est qu'ils font du Christ un soldat[2] ». On observe en définitive que dans l'esprit de nombreux combattants, qu'ils soient chrétiens ou non, l'expérience des tranchées, dans sa pauvreté et sa misère, était vue comme une imitation de Jésus. Ce type de détails est particulièrement digne d'intérêt dans la mesure où il entre en résonance avec les préoccupations spirituelles de Barbusse, perceptibles à travers toute son œuvre. N'oublions pas que l'épigraphe des *Suppliants,* son premier roman, se trouve être une citation tirée de *L'Imitation de Jésus-Christ*. N'oublions pas non plus que l'enjeu principal des œuvres qu'il publie avant-guerre est la quête d'une spiritualité nouvelle, qui chaque fois

[1] Annette BECKER, *op. cit.*, p.28.
[2] *Ibid.*, p.31.

réclame la crucifixion symbolique du narrateur. On comprend donc combien tous ces éléments ont pu marquer l'écrivain, et influencer son écriture au point qu'il semble difficile d'appréhender *Le Feu* et *Clarté* sans prendre en compte la dimension proprement spirituelle de ces deux romans. Ainsi, Barbusse ne refuse pas ces aspects spirituels de la guerre, dont il a pu mesurer l'importance dans l'esprit des soldats qu'il a côtoyé pendant toute la durée de sa mobilisation. Bien au contraire, il les intègre dans son récit, se les approprie à travers son écriture, et les utilise afin d'approfondir sa propre réflexion sur la spiritualité. En somme, tout porte à croire que la Grande Guerre fut aux yeux de Barbusse une guerre résolument spirituelle : une guerre que l'on pourrait qualifier de guerre sainte.

3.1.4. *Clarté* : Barbusse sur le chemin de Damas

Simon Paulin, avatar moderne de saint Paul

Dans *Clarté*, le second roman qu'il consacre à la Première Guerre mondiale, Barbusse approfondit encore davantage sa perception spirituelle du conflit, et en ouvre plus largement les perspectives. Alors que les procédés qui étaient employés dans *Le Feu*, tels ceux que nous venons de décrire, révélaient une volonté avant tout poétique de spiritualiser la guerre, la matière évangélique dans laquelle puise l'auteur de *Clarté* lui permet non seulement de mettre en scène, mais également de transfigurer sa propre expérience des tranchées. En ce sens, la brièveté des chapitres dédiés au front montre assez combien la façon dont le narrateur perçoit la guerre importe peu désormais aux yeux de Barbusse. Car l'enjeu principal de *Clarté* réside avant tout dans la volonté de l'auteur de représenter le bouleversement idéologique que la guerre a provoqué sur le narrateur :

> *Clarté* est un roman à thèse présenté comme un roman d'apprentissage. La guerre n'y occupe que la partie centrale […] et constitue l'expérience déterminante qui va révéler à Simon Paulin la vérité sur le monde social, religieux, et politique, et déterminer une totale prise de conscience révolutionnaire[1].

Dans cette perspective il ne s'agit plus tant pour l'écrivain de spiritualiser la guerre, mais de montrer qu'elle fait l'objet d'une véritable révélation mystique au regard du narrateur. Rappelons sur ce point que le terme mystique, selon son étymologie, désigne ce qui est caché, secret ou encore symbolique. La révélation mystique à laquelle Simon Paulin est exposé dans

[1] Maurice RIEUNEAU, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974, p.169.

Clarté revêt donc une valeur éminemment symbolique dans le rapport qu'elle entretient, comme nous allons le voir, avec le récit biblique de la conversion de saint Paul. À travers elle, le narrateur du roman va accéder à un nouveau stade de compréhension de la guerre, jusqu'alors dissimulé à ses yeux, matérialisé par sa prise de conscience politique et sociale.

Dans la mesure où il est appelé à garantir l'unité narrative du roman, ce motif de la révélation se trouve étayé tout au long du texte par de très nombreuses références bibliques. Dans une étude intitulée « *Clarté* ou le nouvel Évangile », André Picciola observe avec justesse que « les références aux écritures […] sont trop constantes, trop systématiques pour que nous puissions n'y voir qu'un jeu. Elles balisent en quelque sorte la voie où Barbusse engage son lecteur[1]. » Une telle profusion de références néotestamentaires au sein de *Clarté* n'est évidemment pas anodine, et invite manifestement à interpréter la conversion de Simon Paulin dans un sens symbolique. Le récit de cette conversion occupe une place centrale dans le roman, et plus particulièrement en ce qui concerne les pages que Barbusse consacre à l'épisode de la Grande Guerre. En effet, sur les sept chapitres dans lesquels l'écrivain décrit l'expérience du feu de Simon Paulin, trois sont employés à dépeindre son traumatisme lorsque, évanoui, un certain nombre de visions le conduisent à une prise de conscience spirituelle. On constate que l'apparition finale de la figure de Jésus, qui constitue l'aboutissement de la conversion du narrateur, procède d'une série de traumatismes liés spécifiquement à l'épreuve du feu. Pour en appréhender les enjeux avec plus de netteté, et comprendre pleinement combien la prise de conscience de Simon Paulin est irrémédiablement issue de la guerre, il convient tout d'abord d'en résumer les principaux événements. Au cours d'une contre-attaque allemande, le narrateur fait face à un homme qu'il perçoit comme un ennemi, et le tue en l'étranglant[2]. À cet instant, une balle vient percuter sa ceinture, et il s'effondre à terre. Couché dans la boue, échoué dans le boyau au-dessous du cadavre d'un cheval, le narrateur entend autour de lui des soldats qui parlent de la guerre. L'un d'eux prononce alors une parole qui semble à Simon Paulin un cri de vérité. Puis un obus explose près du narrateur, qui semble touché et s'évanouit. Dans les chapitres suivants, « Apparition » et « De profundis clamavi », Barbusse met en scène des visions qui apparaissent à l'esprit du narrateur. Simon Paulin a la vision du soldat qu'il vient de tuer, semblable à un Christ débarrassé de sa gloire. Cet épisode s'achève sur l'apparition finale de la figure de Jésus, qui

[1] André PICCIOLA, « *Clarté* ou le nouvel Évangile », cité par Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.188.

[2] Barbusse ne précise rien quant à l'identité de l'homme, il n'est donc absolument pas certain que ce dernier soit allemand ; il pourrait tout aussi bien être français. Il y a finalement lieu de croire qu'il s'agit plutôt pour l'écrivain d'insister sur l'acte du meurtre en lui-même. En ce sens, le meurtre de cet homme, dont la nationalité n'est pas définie, pourrait dans une certaine mesure être interprété comme le meurtre du frère, et pourrait ainsi renvoyer de manière symbolique à l'épisode d'Abel et Caïn (voir Bible version Segond, Gn. 4).

s'adresse au narrateur, et lui dit que la religion est vaine dans la mesure où elle a subverti sa parole.

La manière dont Barbusse dramatise la prise de conscience de Simon Paulin octroie à cet épisode une profondeur spirituelle fondamentale, qui nous invite à reconsidérer, à partir de cet événement, les enjeux du roman dans son ensemble. La volonté de l'écrivain d'inscrire la prise de conscience de son narrateur dans un cadre pleinement évangélique, engage effectivement à relire, et réinterpréter *Clarté* du point de vue du rapport que cette œuvre est susceptible d'entretenir avec les Écritures. Dans la thèse qu'il consacre à Barbusse, Edward O'Brien propose une lecture particulièrement éclairante de cet épisode. Il interprète la valeur proprement spirituelle de cette conversion du narrateur dans un sens biblique, en mettant en évidence les liens qui unissent, selon lui, le personnage de Simon Paulin à la figure de saint Paul. L'objectif d'Edward O'Brien est de révéler

> […] les parallèles évidents qui existent entre le narrateur et le plus célèbre converti dans l'histoire du Christianisme, une association que le nom du narrateur laisse percevoir de manière implicite. Tel fut Saul de Tarse sur le Chemin de Damas, tel est Paulin sur le « chemin des Dames »[1].

Au-delà de la seule évidence onomastique, cette hypothèse formulée par O'Brien repose sur trois principaux arguments. Le premier concerne l'attitude des deux personnages après leur conversion. D'après lui, la façon dont saint Paul et Simon Paulin envisagent la mission qui leur incombe depuis leur conversion se caractérise par la même ferveur, le même zèle. Et la radicalité des prises de position politiques de Simon Paulin dans *Clarté* rappelle effectivement l'ardeur évangélisatrice de Paul dans ses Épîtres. Dans un deuxième temps, Edward O'Brien souligne l'importance du rôle joué par la lumière dans le récit de la conversion de saint Paul et celle de Simon Paulin ; l'éblouissement qui rend aveugle dans les actes des Apôtres renvoie manifestement au motif de la clarté qui structure tout le roman de Barbusse. Enfin, l'apparition de la figure de Jésus constitue pour O'Brien l'indice le plus explicite en ce qui concerne le parallèle qui unit saint Paul à Simon Paulin : dans les deux cas, la vision du Christ prend la forme d'une *élévation* qui aboutit à la conversion. Ce parallèle évoqué entre les deux personnages ouvre d'intéressantes perspectives d'interprétation en ce qui concerne cette prise de conscience politique et spirituelle du narrateur. Dans la continuité de cette analyse formulée par O'Brien, nous nous proposons donc de relire cet épisode de *Clarté*, en focalisant notre regard sur les procédés par lesquels Barbusse dramatise ce récit de la conversion de

[1] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.181; « [...] the obvious parallels between the narrator and the most famous convert in the history of Christianity, an association that is clearly implicit in the narrator's name. As with Saul of Tarsus on the road to Damascus, so with Paulin on the "Chemin des Dames". » (je traduis).

Simon Paulin. L'intérêt d'une telle lecture est double : d'une part, elle nous offrira l'occasion d'élargir les éléments de la spiritualisation barbussienne de la guerre que nous avons évoqués précédemment ; d'autre part, elle nous permettra de mieux comprendre les enjeux d'un tel récit, et ce que représente cette volonté de spiritualisation, non plus seulement dans le rapport que Barbusse entretient avec la guerre, mais du point de vue de l'ensemble de son œuvre littéraire ainsi que de sa prise de conscience politique.

Au-delà des éléments développés par O'Brien sur le rapport qu'il est possible d'établir entre Simon Paulin et la figure de Paul, certains motifs employés par Barbusse dans *Clarté* illustrent assez nettement son désir d'inscrire ce récit de la conversion du narrateur dans une tradition religieuse particulière. Tout au long de cet épisode, par exemple, Simon Paulin, blessé à deux reprises, est couché dans une tranchée tandis qu'au-dessus de lui un cheval agonise. Manifestement, la présence de ce cheval fait écho à celui duquel Saul de Tarse chute alors que Jésus lui apparaît sur le chemin de Damas[1]. Ainsi que le souligne Elian Cuvillier, cet animal joue un rôle déterminant dans la manière dont les peintres, notamment, ont envisagé la conversion de Paul :

> Ce cheval, sujet de polémique au temps de la Réforme, où par fidélité au texte biblique on prônera sa disparition, résiste encore et toujours au temps dans les représentations que l'on se fait de la conversion de l'apôtre. Il faut sans doute y voir, entre autres choses, une manière de souligner encore plus fortement l'abaissement de Paul tombé de ce qui symbolise durant une très longue période de l'histoire du monde occidental, la force et la puissance[2].

L'importance du cheval chez Barbusse, dans l'épisode de *Clarté* qui nous occupe ici, semble un indice de plus à l'appui de cette mise en parallèle de Simon Paulin avec saint Paul. En effet, tandis qu'il dépeint le traumatisme vécu par son narrateur, Barbusse fait constamment référence à cet animal blessé, agonisant au sommet de la tranchée[3]. Or le regard porté par Simon Paulin sur le cheval mourant correspond d'assez près à la façon dont Elian Cuvillier propose d'interpréter le rôle allégorique qu'il joue dans la « chute » de Paul. Représentatif d'une faiblesse intime et profonde, dans la mesure où selon Barbusse elle dépasse celle de l'homme, l'animal devient le symbole d'une absolue innocence : « Ce cheval est comme un enfant énorme, et si on voulait montrer face à face l'innocence de la vie, il faudrait figurer non un petit enfant, mais un cheval[4]. » Dans la continuité de la réflexion menée par Cuvillier, nous

[1] Bible version Segond, Ac. 9:4.
[2] Elian CUVILLIER, « La conversion de Paul, regards croisés », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], n°6, mise en ligne septembre 2009, p.2-3.
[3] Voir Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.160, p.162-164, p.166-167.
[4] *Ibid*., p.163.

pouvons dire que chez Barbusse cette innocence revendiquée de l'animal a manifestement une valeur spirituelle. Ceci est d'ailleurs nettement perceptible quand on considère le rôle joué tout au long de cet épisode par le cheval agonisant. Sa présence accompagne littéralement le narrateur dans son traumatisme, et rythme par les différents instants de son agonie, la douloureuse prise de conscience intérieure de Simon Paulin. Ces éléments nous conduisent alors à penser que ce cheval mourant fait figure d'intercesseur entre le narrateur et Dieu, représenté par l'apparition de Jésus. Or nous pouvons percevoir dans cette dramatisation du lien qui unit Simon Paulin à l'animal un écho assez frappant à la manière dont l'un des peintres favoris de Barbusse, Le Caravage, a pu représenter la conversion de Paul. La singularité de ce tableau, qu'il peint dans les premières années du XVIIe siècle, réside dans l'imposante figure du cheval, qui envahit littéralement le cadre de la toile, et semble de fait se substituer à l'apparition divine. Les éléments qui motivent cette référence plus ou moins implicite, de même que la signification qu'elle recouvre, contribuent donc à approfondir les perspectives d'interprétation ouvertes par Edward O'Brien en ce qui concerne ce parallèle Simon Paulin/saint Paul. Et tout ceci permet également d'entrevoir combien l'aspect référentiel de cet épisode est fondamental, et combien la volonté de Barbusse à spiritualiser cette conversion du narrateur procède du rapport qu'il entretient avec les Écritures.

LE CARAVAGE, *La Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas*, vers 1604, Huile sur toile, 230x175 cm, Église Santa Maria del Popolo (Rome).

L’apparition de Jésus et la conversion politique de Simon Paulin

On retrouve effectivement dans ces quelques chapitres un certain nombre de références directes au Nouveau Testament. Sur ce point, il convient de remarquer tout d'abord qu'il s'agit presque exclusivement de références aux Évangiles. Au regard du contexte, il est d'ores et déjà possible de supposer que ces emprunts à la matière évangélique, de la même manière que l'assimilation de Simon Paulin à la figure de Paul, ont pour but d'annoncer l'apparition finale de Jésus. Avant donc que son image n'apparaisse précisément aux yeux du narrateur, ce n'est pas le Christ mais son verbe qui s'insinue déjà dans l'écriture de Barbusse. À l'instant où Simon Paulin pressent l'approche de la mort, par exemple, l'écrivain paraphrase à plusieurs reprises des paroles que les évangélistes attribuent à Jésus. C'est ainsi que, tandis qu'il gît dans la tranchée, le narrateur décrit le bombardement qui fait rage en termes apocalyptiques :

> Tout est consommé, tout a abouti là. C'est là, en ce cercle étroit comme un puits que s'est arrêtée, de cercle en cercle, la descente aux fonds furieux de l'enfer, dans les lentes tortures, et la fatigue inexorable et les rayonnements de la tempête[1].

Barbusse paraphrase les derniers mots prononcés par Jésus dans l’Évangile selon Jean, dans la forme que leur ont donnée les traducteurs de la Bible au XIXe siècle, depuis l'abbé de Genoude jusqu'à Lamennais[2]. L'atmosphère d'apocalypse décrite par l'écrivain, et la façon dont elle est perçue par Simon Paulin, prend une signification beaucoup plus profonde. Et l'on comprend que Barbusse cherche à montrer, à travers ce prolongement de la parole de Jésus, que l'aspect cataclysmique de la Grande Guerre constitue sinon la fin des temps, du moins la fin *d'un* temps. L'écrivain inscrit par là le conflit dans une perspective symbolique, qui participe d’une vision linéaire, et nous pourrions dire eschatologique de l’histoire. Quelques lignes plus loin, alors que le ciel continue de cracher des balles et de vomir des obus, le regard du narrateur se porte vers les soldats qui l'entourent. Et devant l'inconscience qui les pousse à poursuivre cette lutte désespérée, Simon Paulin constate qu'ils « ne savent pas ce qu'ils font[3]. » Barbusse paraphrase ici, de manière explicite, l’Évangile selon Luc[4]. Or, le fait qu'il fasse là encore référence à une parole formulée par Jésus à l'instant de sa crucifixion témoigne de la volonté de l'écrivain d’établir une certaine filiation entre la Passion et le traumatisme vécu par Simon Paulin, quand celui-ci se croit voué à une mort certaine. Le rapprochement entre ces deux figures, qui bouleverse radicalement le schéma narratif du roman, invite donc à

[1] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.169.
[2] Félicité Robert de LAMENNAIS, *Les Évangiles*, Pagnerre et Perrotin, 1846, p.369.
[3] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.169.
[4] Félicité Robert de LAMENNAIS, *op. cit.*, p.281.

réinterpréter le rôle joué par la Grande Guerre dans l'existence du narrateur. Nous pouvons effectivement considérer ce rapprochement comme un moyen pour l'auteur de montrer que le traumatisme physique subi par Simon Paulin renvoie à la mort matérielle de Jésus sur la croix ; et qu'il ne constitue par conséquent qu'une étape vers un état plus spirituel. De ce point de vue, la prise de conscience qui peu à peu se fait jour dans l'esprit du narrateur, à la suite de sa blessure, prendrait la forme d'une résurrection symbolique. Et cette résurrection se trouve d'ailleurs évoquée, matérialisée dans le texte – comme pour mieux en souligner l'évidence – à travers le cauchemar rêvé par Simon Paulin sur son lit d'hôpital. Dans cette scène, ce dernier voit apparaître devant ses yeux le cadavre du soldat qu'il a étranglé dans la tranchée, et le bandeau que ce fantôme porte autour de la tête lui semble être une « couronne de fange[1] ». Par le biais de cette expression, Barbusse adapte habilement le motif de la couronne d'épines aux circonstances de la Grande Guerre et, tout en la spiritualisant, octroie davantage de profondeur à la figure du soldat-Christ qu'il esquissait déjà dans *Le Feu*. Cette vision du soldat ressuscité est destinée à rappeler à Simon Paulin l'origine véritable de son traumatisme, à savoir le meurtre, et la culpabilité qui l'accompagne. Et Barbusse entend manifestement insister sur le poids de cette faute, et souligner l'importance qu'elle revêt aux yeux du narrateur, lorsqu'il associe la figure de cet ennemi ressuscité à celle du Christ au Sacré-Cœur :

> Il ne peut pas parler, mais il ramène en avant son bras maigre d'où pendent, d'où dégouttent des loques, et sa main incomplète, torturante à l'esprit comme un accord faux, me montre la place de son cœur. Je vois ce cœur enfoui dans l'ombre de la chair, dans le sang noir des vivants – car seul le sang répandu est rouge. Je le vois profondément, avec mon cœur[2].

En exhibant son cœur saignant, comme le fait le Christ au Sacré-Cœur quand il désigne du doigt sa poitrine béante, le soldat ressuscité oblige Simon Paulin à faire face à la faute qu'il a commise. Car l'événement premier, celui qui est à l'origine du traumatisme du narrateur, se trouve bien être le meurtre de l'ennemi. En somme, la conversion du narrateur se présente comme la mise en perspective du rapport ambigu qu'il entretient avec sa propre rédemption.

Or, l'apparition finale de la figure de Jésus va renverser le rapport entretenu par le narrateur avec sa culpabilité. Tout d'abord parce que le Christ qui se présente à lui n'a rien de divin : « Il est venu comme un homme ordinaire sur le sentier. Autour de la tête il n'a pas de nimbe. Il n'est révélé que par sa pâleur et sa douceur[3]. » Ce refus d'accorder une dimension spirituelle à cette apparition permet alors d'identifier le traumatisme physique de Simon

[1] Henri BARBUSSE, *Clarté*, p.182.
[2] *Ibid.*, p.181.
[3] *Ibid.*, p.196.

Paulin à celui de Jésus. Dans une plus large perspective, l'effroyable cruauté de la guerre en vient à se substituer, dans l'esprit du narrateur, au supplice de Jésus, à la faveur d'une vision qui tend à associer le champ de bataille à « la croix sanglante[1] ». Et cette assimilation de la Grande Guerre à la passion du Christ s'avère déterminante en ce qui concerne la question de la rédemption qui nous occupe ici, notamment par les implications qu'elle suppose. Car l'innocence proclamée de Jésus au moment de sa crucifixion conduit implicitement Barbusse à absoudre Simon Paulin du meurtre qu'il a commis :

> J'ai vu l'homme de lumière et de simplicité baisser la tête, et je sens sa voix extraordinaire qui dit :
> – Je ne méritais pas le mal qu'ils ont fait avec moi[2].

En réalité, Jésus évoque moins ici le moment de sa crucifixion que la manière dont, après sa mort et pendant des siècles, l'Église a subverti sa parole. Notons sur ce point que Barbusse amorce ici une réflexion sur l'instrumentalisation de la parole du Galiléen par les premières autorités chrétiennes qu'il développera et approfondira jusqu'à lui donner sa forme la plus aboutie dans *Jésus* et *Les Judas de Jésus*, au milieu des années 1920. Par là, l'écrivain cherche à signifier que, depuis son origine, l'Église recommence le supplice du Christ chaque fois qu'elle s'applique à subvertir le message évangélique. Le culte chrétien constitue selon l'écrivain une *Passion* sans cesse renouvelée ; et c'est ce qui conduit Simon Paulin à penser dans ces lignes que Jésus « est crucifié dans chaque crucifix[3] ». Cette idée développée par Barbusse fait alors intervenir dans sa réflexion la notion de responsabilité. Ainsi, quand il déclare ne pas mériter tout le mal qu'ils ont fait avec lui, Jésus affirme qu'il n'est pas responsable des crimes que l'Église a perpétrés en son nom, et confirme de fait son innocence. La correspondance établie précédemment par l'écrivain entre la crucifixion de Jésus et la souffrance des soldats de la Grande Guerre incite donc à réinterpréter la signification du meurtre commis par Simon Paulin. En envisageant les choses selon cette perspective, il apparaît évident que ces paroles prononcées par Jésus ont pour vocation de disculper le narrateur de *Clarté*. Pareil au Christ, Simon Paulin ne mérite pas tout le mal qu'on a fait avec lui. Car les autorités militaires ont subverti sa volonté, et instrumentalisé sa pensée : elles se sont servi de ses propres bras pour étrangler l'ennemi. Nous comprenons donc qu'aux yeux de Barbusse, Simon Paulin – pas plus que Jésus – ne peut être tenu responsable des crimes que seule la Grande Guerre a perpétrés. L'acceptation par le narrateur de son innocence constitue

[1] *Ibid.*, p.197.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Loc. cit.*

manifestement pour Barbusse une étape décisive dans sa conversion. À tel point que cette innocence le conduit à investir une fois encore le motif du Sacré-Cœur, et à en inverser la signification : « Moi, mon cœur... un cœur béant qui trône dans un rayonnement de sang. C'est le mien, c'est le nôtre. Le cœur, cette plaie qu'on a. J'ai pitié de moi[1]. » Le rythme haletant de ces phrases laisse percevoir combien l'acceptation nouvelle de son innocence constitue un élément prépondérant dans la prise de conscience de Simon Paulin. Cette étape à laquelle aboutit la conversion du narrateur permet enfin à l'écrivain d'en dépasser la dimension strictement spirituelle afin de l'inscrire dans un cadre plus politique. Conscient désormais de son innocence, Simon Paulin est alors en mesure de refuser la guerre et l'exigence du meurtre. C'est ainsi que Barbusse, à partir du constat selon lequel les soldats sont les instruments des batailles, conclut à l'inhumanité de la guerre ; et ce dans la mesure où elle contribue à l'asservissement des hommes. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que les premières paroles articulées par le narrateur après l'apparition de Jésus attestent pour la première fois d'une véritable prise de position que nous pourrions qualifier de sociale : « Il n'y a de recours que dans ceux-là que la paix condamne aux travaux forcés et que la guerre condamne à mort, – et qui n'ont besoin que de lumière. Il n'y a de recours que dans les pauvres[2]. » De toute évidence, ces quelques lignes marquent l'origine précise de la prise de conscience politique de Simon Paulin dans *Clarté*. En outre, on observe qu'avant même de développer sa réflexion sur le pacifisme ou l'internationalisme, Barbusse fait appel ici, à travers la voix de son narrateur, au principe socialiste de lutte des classes. Or cette prise de conscience politique marque une véritable rupture narrative dans le roman puisque Barbusse consacre l'essentiel des chapitres suivants à développer une réflexion politique et sociale. L'évolution des idées de Simon Paulin y suit la même trajectoire que celle de l'écrivain, dont nous pouvons retracer le cheminement dans les lettres qu'il échange avec Hélyonne. Dans le chapitre « Clarté » effectivement, Barbusse dessine les contours, approfondit, et radicalise de manière assez franche sa réflexion sur le socialisme. Simon Paulin est désormais voué à défendre ceux que la Grande Guerre a vaincus, ceux qui ont combattu comme lui dans les tranchées, qui y ont souffert, et, d'une manière générale, ceux qui ont toujours été soumis aux autorités en place, les pauvres, et les ouvriers :

> Le pauvre, le prolétaire est plus noble qu'un autre homme mais n'est pas plus sacré. En vérité, tous les travailleurs et tous les honnêtes gens se valent. Mais les pauvres, les exploités, sont un milliard et demi ici-bas. Ils sont le droit parce qu'ils sont le nombre. La loi morale n'est que la mise en œuvre

[1] *Ibid*., p.198.
[2] *Ibid.*, p.197.

> impérative de l'intérêt général. Elle implique toujours, sous des formes diverses, la limitation nécessaire des intérêts individuels les uns par les autres ; c'est-à-dire le sacrifice d'un à plusieurs, de plusieurs à tous. […]
> Peuple du monde, fonde l'égalité jusqu'aux confins de ta grande vie. Fonde la république des républiques, c'est-à-dire la direction commune et au grand jour, sur toute la surface où tu respires, des affaires extérieures, la communauté des lois du travail, de la production et du commerce[1].

L'expérience du front a véritablement bouleversé le rapport de Simon Paulin aux questions publiques. Tandis qu'il se distinguait alors par son manque d'idées et d'idéaux, il développe désormais une réflexion politique qui laisse entrevoir un parti pris socialiste farouchement revendiqué. Barbusse transpose ainsi dans l'esprit de son narrateur les principes sociaux et moraux, entre autres, sur lesquels s'appuie sa pensée depuis son propre baptême du feu. En compulsant les articles politiques publiés par l'écrivain au lendemain de la Grande Guerre, et recueillis au sein de *Paroles d'un combattant*, mais également les manifestes du début des années 1920, *Le Couteau entre les dents* et *La Lueur dans l'abîme*, on s'aperçoit en définitive que les idées exprimées par Simon Paulin dans les derniers chapitres de *Clarté* contiennent en germe les éléments fondamentaux du discours politique que Barbusse ne cessera d'approfondir jusqu'à son adhésion officielle au Parti. Le fait que cette prise de conscience radicale ait été initiée chez Simon Paulin par l'apparition de Jésus, lui-même appelé à dispenser une parole politique, s'avère particulièrement intéressant. En inscrivant l'enseignement du Galiléen dans une démarche temporelle, relayée par la voix de Simon Paulin qui en actualise davantage encore les enjeux politiques, Barbusse réinterprète déjà le sens des Évangiles dans le sens qu'il aura à cœur de leur octroyer à travers sa trilogie consacrée à la figure de Jésus. De ce point de vue, nous pouvons donc considérer que *Clarté* annonce de manière évidente la métamorphose du christianisme à travers le marxisme dont l'écrivain s'attachera à esquisser les contours dès le milieu des années 1920.

Tous ces éléments, qui constituent les principaux jalons de la spiritualisation symbolique de la Grande Guerre par Barbusse, montrent bien que celle-ci ne l'a en aucun cas conduit à abandonner les préoccupations spirituelles qui étaient les siennes avant son engagement volontaire pour le front. Il est manifeste, au contraire, que l'expérience des tranchées et la prise de conscience qu'elle a suscitée chez l'écrivain, marque une véritable transition vers le champ du politique, appelé à transfigurer sa perception du spirituel.

[1] *Ibid*., p.269.

3.2 Ruptures et continuités spirituelles

3.2.1 Le remaniement de *Pleureuses* : de 1895 à 1920

La Première Guerre mondiale n'a pas seulement traumatisé les corps, mais elle a balayé d'un revers de main tout un système de valeurs et de croyances. L'horreur des tranchées, comme une preuve du néant, a bouleversé la manière dont les hommes ont pu concevoir et représenter le monde. En ce sens, nous pouvons dire que la Grande Guerre a considérablement modifié le rapport des écrivains à la littérature. Et l'expérience du front, comme nous venons de le montrer, a marqué une profonde rupture dans l'œuvre littéraire de Barbusse. À ce titre, la réédition en 1920 de son recueil de poèmes *Pleureuses*, publié pour la première fois en 1895, semble être un témoignage privilégié de cette rupture due au cataclysme de la Grande Guerre. Les quelques modifications effectuées par Barbusse le conduisent alors à réinterpréter totalement le sens et la portée de son œuvre. L'étude de ce remaniement des origines nous offrira ainsi l'occasion d'interroger la trajectoire intellectuelle et spirituelle de Barbusse, et d'éclairer d'un jour nouveau les conditions de cette rupture, imposée à l'écrivain par la Grande Guerre.

Les deux éditions de *Pleureuses* : contexte et publication

« Un noble et gai poème, tout en demi-teintes, en sourdine, en fleurs mouillées, dont on ne sait si elles sont humides de larmes ou d'un brouillard d'aube qui s'obstine. » : Rodenbach exprime parfaitement ici l'émotion vague contenue dans *Pleureuses*. Car ces premiers poèmes de Barbusse semblent émaner d'un rêve – ou peut-être d'un cauchemar – romantique. Publié pour la première fois en 1895, ce recueil semble être la confession d'un enfant fin-de-siècle. Le jeune poète est profondément marqué par le « réveil religieux » qui anime cette dernière décennie du XIXe siècle. Et *Pleureuses* exprime avec force les velléités mystiques d'une génération épuisée de matérialisme, et convaincue de la nécessité du spirituel.

Dès 1892, à dix-neuf ans, Barbusse propose quelques-unes de ses pièces pour les concours de poésie de *L'Écho de Paris littéraire illustré*, revue à laquelle collaborent Catulle Mendès et Marcel Schwob[1]. La délicatesse de ses vers le distingue assez rapidement, et lui

[1] Cinq poèmes de Barbusse se trouveront publiés dans *L'Écho de Paris littéraire illustré* : « Adieu », le 13 novembre 1892 ; « Elles sont mortes, ses amies… », le 18 décembre 1892 ; « Les Choses », le 1er janvier 1893 ; « La Lampe », le 19 février 1893 ; « L'Ami », le 19 mars 1893. D'autres pièces de Barbusse paraîtront à l'époque dans diverses revues, qui salueront le talent du jeune poète : « Retour. Tercets », *Le Banquet*, n°7,

ouvre les portes du Paris littéraire. Par l'intermédiaire de Marcel Schwob, il rencontre des écrivains dont le nom est déjà bien connu : Jules Renard, Paul Claudel, Léon Daudet. À partir de l'été 1893, Barbusse consacre deux ans à l'écriture d'une poésie pleine de nuances, où l'on croirait entendre la « chanson grise » que prônait Verlaine. Le recueil de ces poèmes, auquel Barbusse a ajouté quelques pièces de jeunesse, est publié fin mars 1895, sous le titre *Pleureuses*. Catulle Mendès se charge d'assurer son succès dans un éloge fracassant. Barbusse adresse des exemplaires de *Pleureuses* à de nombreux écrivains : Coppée, Heredia, Rachilde, Zola, etc. D'une manière générale le recueil est bien accueilli ; beaucoup de poètes et de romanciers saluent ses vers. Mallarmé par exemple, qui fut d'ailleurs son professeur d'anglais, lui écrit :

> Votre livre présente de telles beautés d'exceptions. Tout à coup et sous le voile d'un poème qui simplement charmait, se détache une pure merveille de sentiment et de parole, un des gestes nus de l'Idée. […] Par tous ces dons, vous l'êtes, mon cher ami, poète et j'aurais dû commencer par dire cela et m'y tenir en vous pressant la main comme à un des meilleurs d'entre nous[1].

Malgré la langueur, et le demi-sommeil d'où Barbusse extirpe ses vers, il se dégage de *Pleureuses* une impression plus profonde, un engagement qui se rêve encore. C'est pourquoi Vladimir Brett a raison d'avancer que ce n'est pas véritablement l'ambition poétique qui caractérise Barbusse, mais plutôt sa vocation de prêtre, voire de remueur de foules :

> Déjà, le poète de *Pleureuses* entrevoit, d'une manière mystique, sa vocation de « prêtre » dans ce monde désespéré, prêtre chez qui « toutes les tristesses » pencheraient « leurs pauvres fronts »[2].

On peut alors supposer que, déjà, Barbusse entrevoit la silhouette de l'homme public qu'il deviendra dès la fin de la Grande Guerre. Ce recueil de poèmes, malgré son détachement apparent des choses du monde, pourrait en réalité renfermer les racines de l'engagement qui sera celui de Barbusse après-guerre.

La seconde édition de *Pleureuses*, publiée à la fin de l'année 1920, intervient dans un contexte très différent. Il faut se rappeler qu'à l'été 1914, Barbusse s'engage volontairement pour ce qu'il considère être une « guerre sociale », destinée à vaincre « le Sabre, la Botte et […] la Couronne[3] ». Son expérience des tranchées lui inspire *Le Feu*, qu'il publie en 1916, et

---

février 1893 ; « Évocation », *Le Banquet*, n°8, mars 1893 ; « L'Attente », *La Société nouvelle*, n°120, décembre 1894.

[1] Cité par Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.35.

[2] Vladimir BRETT, *op. cit.*, p.29.

[3] Henri BARBUSSE, « Lettre au directeur de *L'Humanité* » [août 1914], *Paroles d'un combattant*, Paris, Flammarion, 1920, p.7-8.

pour lequel il reçoit le Prix Goncourt. Désormais, Barbusse bénéficie de l'attention suffisante pour réaliser sa vocation de « crieur ». À partir de 1916, il écrit de nombreux articles antimilitaristes pour des journaux socialistes, tels que *Le Populaire de Paris*, et *L'Humanité*. Dès la fin de la Guerre il fonde l'ARAC, l'Association Républicaine des Anciens Combattants, avec Paul Vaillant-Couturier et Raymond Lefebvre. Son engagement commence à prendre une forme de plus en plus concrète. L'été 1919 marque la naissance du mouvement Clarté, qui a pour but de rassembler les intellectuels au sein d'une démarche pacifiste d'envergure internationale. Les initiateurs du mouvement sont Barbusse et Romain Rolland. L'année suivante, Barbusse publie coup sur coup trois livres à tendance nettement politique. Dans le premier, *La Lueur dans l'abîme*, il trace les lignes directrices du mouvement Clarté. Ensuite, *Paroles d'un combattant* se présente comme un recueil d'articles, appelé à illustrer l'évolution de sa pensée entre 1917 et 1920. Enfin, le plus radical de ces livres est *Le Couteau entre les dents*, dans lequel il défend le bolchevisme et remet violemment en cause le capitalisme. Bien qu'il n'ait pas encore adhéré au Parti – il le fera en février 1923 –, Barbusse révèle déjà sa profonde sympathie à l'égard des bolcheviks. Et paradoxalement, c'est dans ce contexte de lutte politique intense que Barbusse décide de rééditer *Pleureuses*.

La réception de cette réédition du recueil dans la presse est moins abondante et plus timide que celle qui avait accueilli l'édition originale. Les principaux journaux de l'époque annoncent cette nouvelle publication de *Pleureuses* par des encarts publicitaires hebdomadaires, qui paraissent entre le 25 novembre et le 8 décembre 1920. Parmi les journaux qui relaient la publicité de cette réédition du recueil, on trouve *Le Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Temps*, *Le Figaro* et *L'Humanité*[1]. Le texte de ces encarts publicitaires est assez semblable d'un journal à l'autre : selon toute vraisemblance, il s'agit là de publicités composées et transmises à ces organes de presse par Flammarion, la maison d'édition qui réédite *Pleureuses*. D'une part, ces annonces soulignent le rapide épuisement de l'édition originale, parue chez Fasquelle, et saluent donc cette réédition pour l'opportunité qu'elle offre aux nouveaux lecteurs de Barbusse d'apprécier l'inspiration poétique de ses débuts. D'autre part, et cela constitue l'argument principal de cette campagne publicitaire, la plupart de ces encarts mettent l'accent sur la valeur lyrique du recueil, et qualifient les pièces qui la composent de « poèmes d'amour » : « Lisez ces admirables vers d'amour ; vous comprendrez

[1] Les dates de parution de ces encarts publicitaire sont les suivantes : *Le Journal*, 25, 26 novembre et 2 décembre 1920 ; *Le Petit Parisien*, 26, 30 novembre et 4 décembre 1920 ; *Le Temps*, 27 novembre et 3, 8 décembre 1920 ; *Le Figaro*, 30 novembre et 7 décembre 1920 ; *L'Humanité*, 1er et 8 décembre 1920.

alors Barbusse, son âme tendre et fière, éperdue et nostalgique[1]... ». Ainsi, la démarche éditoriale qui préside à cette réédition de *Pleureuses* semble avoir pour objectif de nuancer, voire même de rompre avec l'image renvoyée par Barbusse depuis la parution du *Feu*. La rédaction du journal républicain *La Lanterne* l'a d'ailleurs bien compris, et n'hésite pas à emprunter au sarcasme pour qualifier cet argument : « Henri Barbusse va éprouver avec *Pleureuses* la fidélité de sa "clientèle" féminine, qui lui est aussi attachée que celle des poilus reconnaissants[2]. » Excepté cette remarque lapidaire parue dans les colonnes de *La Lanterne*, rares sont les journaux qui émettent un jugement approfondi sur cette réédition du recueil. À notre connaissance, le seul quotidien qui propose une véritable critique de *Pleureuses* est *Le Populaire de Paris*, ce qui n'est guère étonnant dans la mesure où Barbusse y occupe depuis avril 1918 le poste de directeur littéraire. L'intérêt de cet article réside dans le fait que sa rédactrice, Renée Dunan, s'emploie à justifier cette réédition en montrant qu'il existe une véritable continuité, depuis *Pleureuses* jusqu'à *Clarté* :

> Barbusse n'a pas cessé d'être un poète, et il n'a pas beaucoup changé depuis *Pleureuses*. La maturité venue et la souffrance connue profondément, l'amertume qu'inspire cette ricanante danse macabre que constitue la société, […] tout ce qui corrode la sensibilité n'a pu manquer d'agir sur lui. Pourtant l'unité est parfaite, de *Pleureuses* à *Clarté*, par *L'Enfer* ; et le style de *Clarté* est déjà dans son vers, ce style qui dissèque la sensation et l'isole comme un muscle écorché[3].

À noter, pour finir, que la poésie de Barbusse connaît, même après cette réédition, une certaine popularité. En effet, au mois de novembre 1928, la revue *Cyrano* mentionne un spectacle de Music-hall, représenté au T.N.C.[4], au sein duquel on voit « un tableau qui est une chanson tirée du premier livre de vers de Henri Barbusse, "les *Pleureuses*". Une femme sous la lampe écrit une lettre d'amour[5]. »

Les modifications structurelles : le problème du spirituel

Les enjeux de cette réédition peuvent sembler flous si l'on considère la place occupée par Barbusse dans le milieu littéraire français après la publication du *Feu* et de *Clarté*. Une telle démarche invite effectivement à se poser des questions. Or des éléments de réponse

[1] *Le Figaro*, Paris, n°334, 30 novembre 1920, p.3. Le même texte se retrouve en substance dans : *Le Journal*, 25 novembre 1920, p.2 ; *Le Temps*, Paris, n°21667, 27 novembre 1920, p.3 ; *L'Humanité*, Paris, n°6096, 1er décembre 1920, p.2 ; *Le Figaro*, Paris, n°341, 7 décembre 1920, p.3.
[2] « Coin des Lettres et des Arts », *La Lanterne*, Paris, n°15327, 27 novembre 1920, p.3.
[3] Renée DUNAN, « Les Livres », *Le Populaire de Paris*, Paris, n°956, 7 décembre 1920, p.2.
[4] Il s'agit sans doute du Théâtre National de Chaillot, fondé au début des années 1920 par Firmin Gémier, un ami de Maurice Pottecher ; on sait que Barbusse et Pottecher se sont beaucoup fréquentés à l'époque où a paru la première édition de *Pleureuses*.
[5] Maurice VERNE, « La Vie au Music-Hall », *Cyrano*, Paris, n°229, 4 novembre 1928, p.32.

existent qui permettent de mieux éclairer les motivations qui ont conduit Barbusse à rééditer *Pleureuses* dans un tout autre contexte. Un bref détour par la table des matières rend déjà compte des quelques différences structurelles qui distinguent ces deux éditions. Celle de 1895 se compose de 58 poèmes, répartis au sein de sept chapitres ; l'édition de 1920 en compte 62. Pour établir cette deuxième version, Barbusse a ajouté six pièces à la première et en a retranché deux. La différence quantitative n'est donc pas significative, *a priori*. Cependant, pour peu qu'on y prête attention, ces quelques remaniements sont assez éloquents.

L'origine des six poèmes supplémentaires de l'édition de 1920 est difficile à définir, et l'étude des manuscrits de Barbusse n'apporte aucune indication en ce qui concerne leur contexte de rédaction. Cela dit, on peut supposer que ces textes ont été écrits avant-guerre. Les sujets qu'y développe le poète se situent dans la continuité de ses pièces de jeunesse. Aucun de ces textes ajoutés à l'édition de 1920 ne témoigne des préoccupations qui seront celles de Barbusse après l'expérience des tranchées. Le style même de cette poésie, aux tournures parfois précieuses, semble assez fidèle à l'esprit poétique de la fin du XIXe siècle :

> Impassible, et pourtant si tendre,
> Vous parfumiez la vérité,
> M'offrant tout l'espoir sans m'entendre,
> Comme une fleur de charité. […]
>
> Sur votre seuil plein de corolles,
> Le soir je suis resté parfois,
> Abandonné par vos paroles,
> Mais secouru par votre voix[1] !

On retrouve ici la même écriture, la même pudeur, que celles qui caractérisaient les premiers vers de Barbusse. Ce qui nous conduit à penser que ces six poèmes n'inaugurent pas de véritable rupture dans la composition et dans la structure originelles du recueil. Et, à supposer qu'ils aient bel et bien été écrits au début du XXe siècle, il est évident que Barbusse a rapidement délaissé le vers pour la prose.

L'édition originale de *Pleureuses* compte deux poèmes que Barbusse a choisi de supprimer dans la réédition. Il faut noter que la suppression de textes, quand elle est exclusivement le fait de l'auteur, c'est-à-dire quand elle ne résulte pas d'une censure quelconque, dénote généralement une intention particulière de l'écrivain, qu'il appartient au lecteur de déchiffrer. Dans le cas de *Pleureuses*, la suppression est d'autant plus intéressante qu'elle concerne deux textes qui, déjà, se distinguaient dans l'édition originale, notamment par leur longueur. Si les poèmes de Barbusse sont généralement assez courts, ceux sur lesquels

[1] Henri BARBUSSE, « La Consolatrice qui ne savait pas », *Pleureuses* [1920], p.139-140.

nous allons focaliser notre attention se révèlent être particulièrement longs. Le premier de ces poèmes s'intitule « Les Saints ». Barbusse y décrit des statues de saints dans une église. Mais emporté par la vision de ces statues, le poète se laisse aller à la méditation et nous livre une profonde réflexion sur le rapport des hommes à la spiritualité ; le sujet n'est d'ailleurs pas sans rappeler les fameuses *Tapisseries* de Charles Péguy. Les statues évoquées par Barbusse ont l'air cloîtrées dans leur immobilité, et comme condamnées à l'oubli :

> Les saints, derrière les barreaux,
> Pâles figures oubliées,
> Joignent leurs mains extasiées,
> Dans l'aube égale des vitraux[1].

La contemplation des statues invite le poète à réfléchir sur le rapport que les hommes entretiennent avec les saints. Et ce rapport se caractérise, selon Barbusse, par la désillusion. Pour lui, les hommes sont « pareils à des saints[2] », mais leur martyre est de supplier Dieu, en vain. Cependant, les saints n'échappent pas non plus au sort des hommes, puisque la matérialité de ces statues les éloigne de Dieu. Au point que le soir semble découper dans leur ombre des silhouettes d'anges déchus :

> Tous les ornements sont ôtés ;
> Et sur les murs très blancs, nos ombres
> Pareilles à des anges sombres
> Veillent debout à nos côtés[3].

Aux yeux du poète, la matérialité de ces statues les dépossède de leur sainteté. Dès lors, elles ne sont plus d'aucun recours aux hommes dans leur quête de Dieu. À noter qu'on retrouve dans cette remise en question des saints, et de leur matérialisation, d'évidentes traces de l'héritage protestant de Barbusse.

C'est également le thème de la matérialité du culte chrétien que le poète aborde dans le poème intitulé « La Procession ». Il y décrit un cortège religieux qui, là encore, n'est qu'un prétexte à méditation. À mesure que la procession avance, le poète cherche à fuir la matérialité du rituel, pour tenter de lui restituer sa valeur spirituelle. On assiste ainsi à l'abandon des formes traditionnelles du culte, qui conduit le poète vers une spiritualité plus intérieure :

> Dans notre cœur pur et mystique
> On sent mourir les adieux long ;

[1] Henri BARBUSSE, « Les Saints », *Pleureuses* [1895], p.39.
[2] *Ibid*., p.42.
[3] *Ibid*., p.45.

Dans la vie âpre, nous allons
Tous baignés de lumière antique[1].

Ce cortège devient donc le cadre d'une remise en question d'ordre spirituel. Désormais, la procession n'est plus le lieu d'un rapprochement vers Dieu, mais d'une communion entre les hommes. Les dernières strophes du poème amorcent alors un retour vers la matérialité de la procession, mais une matérialité transfigurée dans un nouveau rapport des hommes au spirituel, qui tend à les *déséculariser* :

Et puis, sur l'angoisse des êtres,
Nous reprendrons l'hymne sacré,
Et du monde désespéré
Nous partirons comme des prêtres[2].

À travers ces deux poèmes, qui se font écho, Barbusse nous livre donc une réflexion religieuse assez profonde sur le rapport au christianisme. La spiritualité à laquelle aspire le poète répond à une volonté mystique. Il ne s'agit plus seulement d'établir un lien direct avec Dieu, mais d'appréhender l'essence de la divinité au sein même de l'homme. On pourrait ainsi résumer la pensée de Barbusse : si Dieu a bel et bien déserté les cieux, il ne reste plus qu'à le rechercher à l'intérieur de nous, par l'expérience d'une spiritualité personnelle. La relative longueur de ces poèmes, qui tranche nettement avec les autres pièces du recueil, rend compte de l'importance qu'a pu avoir cette idée aux yeux de Barbusse. Il persistera d'ailleurs à approfondir cette quête d'une « religion du cœur » dans ses deux premiers romans : *Les Suppliants* et *L'Enfer*.

Mais en 1920, la pensée de Barbusse a bien changé, sa trajectoire déviée par le traumatisme de la Grande Guerre. Lorsqu'il s'exprime sur la religion désormais, il puise davantage, comme nous l'avons vu, dans les froids sarcasmes de l'anticléricalisme. Il faut aussi rappeler que l'année de la réédition de *Pleureuses* coïncide avec la publication de trois essais politiques très engagés, au sein desquels Barbusse fustige la religion. Dans ces textes, elle n'apparaît que comme un instrument contre-révolutionnaire aux mains de la bourgeoisie. On comprend donc assez aisément combien les idées développées dans « Les Saints » et « La Procession » ont pu mettre Barbusse mal à l'aise en 1920, au point qu'il décide de les supprimer dans la réédition. La quête mystique du jeune poète ne répond plus à la nécessité du réel, qui anime maintenant le partisan du communisme. Et Barbusse en est conscient – ou du moins le sera en 1932. Car ces paroles qu'il place alors dans la bouche de Zola, dans l'étude

[1] Henri BARBUSSE, « La Procession », *Pleureuses* [1895], p.49.
[2] *Ibid*., p.52.

qu'il lui consacre, prennent une valeur toute personnelle : « Après ma crise de mysticisme poétique, j'ai pressenti la puissance motrice du réel[1]. » Ainsi, la suppression des « Saints » et de « La Procession » semble symboliser l'abandon par Barbusse d'une spiritualité trop encline à une appréhension romantique du mysticisme. Celle-ci ne convient plus au schéma politique dans lequel il entend maintenant inscrire sa parole.

Ces ajouts et suppressions de poèmes, d'une édition à l'autre, initient donc une profonde rupture dans la pensée de Barbusse ; d'un côté la sensibilité presque romantique du jeune poète, et de l'autre l'engagement farouche du « crieur ». Et cette rupture trouve sa pleine illustration dans les modifications apportées par l'écrivain à la fin de *Pleureuses*.

La Trinité finale : du romantisme au communisme

Le recueil s'achève sur trois poèmes qui forment un triptyque religieux – leur titre : « La Mort du silence », « Le Prophète », et « L'Absent ». Barbusse y change de ton, en adoptant une posture résolument prophétique. La langueur habituelle du poète cède la place à l'enthousiasme, et son style se montre plus emphatique. Parmi ces trois textes, le plus représentatif de cette rupture est sans doute « La Mort du silence », dans lequel Barbusse annonce une prise de parole à venir. L'atmosphère d'attente qui se dégage de ces vers exalte le poète, et enflamme son désir de consécration :

> C'est mon orgueil fou de vaillance,
> C'est l'avenir ivre de foi,
> C'est la splendeur de mon absence
> Quand l'homme rêvera de moi[2].

Car le poète est convaincu que l'instant où il rompra enfin le silence marquera l'avènement d'une vérité universelle, au nom de laquelle il est résolu à se sacrifier :

> Quand l'heure viendra qu'on y croie,
> Mes vœux, mes vertus, ma bonté
> Jailliront pour mourir de joie
> Dans l'implacable vérité[3].

Mais cette « victoire de parler[4] » demande le sacrifice de celui qui osera briser le silence. Si elle est une couronne, alors c'est une couronne d'épines, qui ne peut auréoler qu'un martyr. Ainsi on voit transparaître ici la silhouette de Jésus ; la même qui habite, plus intensément encore, le poème intitulé « Le Prophète ». Dans ce texte, le poète s'adresse directement au

[1] Henri BARBUSSE, *Zola*, p.65.
[2] Henri BARBUSSE, « La Mort du silence », *Pleureuses* [1895], p.242.
[3] *Ibid*., p.243.
[4] *Loc. cit.*

Galiléen. Jésus est désespérément seul, abandonné non seulement de Dieu, mais aussi des hommes :

> Et rien ne te couronne, et rien ne t'a chanté,
> Et nul ne te connaît des enfants et des hommes
> Dans le dernier refuge où tu t'es arrêté. [...]
>
> Demeure, pâle et pur, dans le silence en chœur,
> Si dépouillé, si las, au fond de ta défaite,
> Que l'on voit presque à nu la clarté de ton cœur[1].

La solitude de Jésus prend alors la forme d'un refus du céleste. En soulignant son désespoir, Barbusse le débarrasse de sa divinité, et rend hommage à son humanité. À ses yeux, Jésus est homme parce qu'il a connu la douleur. On pense ici au retable d'Issenheim peint par Grünewald et, plus généralement, on mesure l'importance de l'héritage romantique de Barbusse, sur lequel nous reviendrons. La figure du Galiléen devient ainsi le prétexte à une apologie de la souffrance, qui conduit le poète à condamner ceux qui ne savent pas souffrir :

> Laissons les maladroits et les irrésolus
> Qui prêchent d'oublier tout doucement, sans cause,
> Et qui croient consolés ceux qui ne souffrent plus[2].

Pour les autres, ceux qui souffrent, il reste la supplication. C'est du moins ce que semble signifier le poète lorsqu'il termine son texte sur une prière à Jésus. La réponse à cette prière se trouve dans le troisième poème de ce triptyque, intitulé « L'Absent ». Ici, Barbusse ne s'adresse plus au Jésus humain, mais au Christ des théologiens, que sa mort a divinisé :

> Et nous, nos rêves se hasardent,
> Nous vivons ton sublime adieu,
> Et nos yeux s'ouvrent et regardent
> Le départ qui t'a fait vrai dieu.
>
> Et depuis, ta fête invincible
> Nous rend inutiles et las...
> Que fais-tu, toujours impassible
> Dans la gloire d'être là-bas[3] !

Débarrassé de son humanité, Jésus n'est plus qu'un dieu distant, immatériel et vain. Sa divinisation l'a conduit à abandonner les hommes, qui se retrouvent désormais seuls face au

[1] Henri BARBUSSE, « Le Prophète », *Pleureuses* [1895], p.246-247.
[2] *Ibid*., p.248.
[3] Henri BARBUSSE, « L'Absent », *Pleureuses* [1895], p.251-152.

néant. À l'image de Maximilien dans *Les Suppliants*, ils sont des « orphelins du bon Dieu[1] ». Et comme lui, les hommes reprochent à Dieu d'être « poursuivis par [s]on absence[2] ».

L'analyse de ces trois poèmes laisse entrevoir une correspondance intéressante. En effet, comment ne pas voir dans ce triptyque religieux une représentation de la Trinité chrétienne : « La Mort du silence », en exaltant le Verbe, renvoie au Saint Esprit, « Le Prophète » à Jésus, et « L'Absent » à Dieu. Ainsi, par un habile renversement des valeurs, initié par un refus du sacré, Barbusse réinterprète et subvertit symboliquement la Trinité. Or, l'unité de ce triptyque n'est pas figée, et l'ordre dans lequel Barbusse a choisi de disposer ces trois poèmes implique une lecture particulière. Là encore, la confrontation des deux éditions de *Pleureuses* rend compte de profonds remaniements. Nous nous apercevons alors que la disposition de ces poèmes est déterminante en ce qui concerne le sens que Barbusse a voulu donner à son recueil.

Dans l'édition de 1895, les poèmes se succèdent de la manière suivante : d'abord « La Mort du silence », ensuite « Le Prophète », et enfin « L'Absent ». Dans cet ordre de lecture, la volonté du poète de briser le silence se trouve aussitôt contrecarrée par l'immobilité du prophète. Le désespoir de Jésus empêche toute prise de parole, et n'autorise qu'une timide prière. Mais la supplication devient vaine dès lors que le poète prend conscience de l'absence de Dieu. Cette conclusion de *Pleureuses* est assez pessimiste, dans la mesure où elle confine le poète dans une impasse métaphysique. Par de nombreux aspects, le sentiment éprouvé ici par Barbusse rappelle celui des auteurs romantiques. D'ailleurs, il ne s'en cache pas, et revendique lui-même cet héritage. À cette époque, par exemple, Barbusse ne cesse de s'identifier au personnage de René, double de Chateaubriand, qu'il considère comme l'incarnation du romantisme. Dans un article daté de 1898, Barbusse dresse le portrait d'un « René actuel », singulièrement proche du poète de *Pleureuses* :

> Un René actuel, parcourant la place de Dieu, déchiré par l'absence de prière, travaillé par la fuite des cultes anciens, acquerrait, par ce fait seul, un approfondissement grandiose insoupçonné, que son orgueil l'illumine ou non, et ce désireur, ce mendieur, deviendrait démesuré, à cause du vrai néant[3].

En définitive, l'inspiration de *Pleureuses* est surtout romantique, bien que les contemporains du poète, en 1895, cherchaient à y voir un recueil symboliste ou parnassien. Et Barbusse continuera après la guerre d'affirmer cet héritage romantique. Dans un entretien daté de 1919,

[1] Henri BARBUSSE, *Les Suppliants*, *op. cit.*, p.57.
[2] Henri BARBUSSE, « L'Absent », *Pleureuses* [1895], p.253.
[3] Cité par Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.83.

l'écrivain revient sur ses œuvres de jeunesse, et concède que « *Les Pleureuses*, c'est bien romantique[1]. » Il faut souligner que Barbusse tient ces propos quelques mois seulement avant de rééditer son recueil. Et c'est peut-être ce constat qui l'a conduit à remanier ainsi *Pleureuses*.

Dans la réédition de 1920, l'ordre des trois derniers poèmes a changé : « Le Prophète » vient en premier, puis « L'Absent », et enfin « La Mort du silence ». Dans ce sens, l'humanité sacrifiée de Jésus constitue également un pas vers l'absence de Dieu. Mais la vacuité des cieux n'isole plus le poète dans une impasse. Au contraire, elle lui offre l'occasion de rompre le silence et d'imposer sa parole. On constate alors que le romancier de 1920 a largement dépassé les angoisses métaphysiques du poète de 1895. L'absence de Dieu s'avère désormais libératrice, puisque le poète est maintenant en mesure de revendiquer son humanité par le Verbe. Cette lecture correspond parfaitement à l'état d'esprit de Barbusse en 1920. L'expérience de la guerre l'a conduit à penser que les angoisses de l'homme ont avant tout une cause sociale, matérialisée par le capitalisme. La lutte à mener est donc une lutte politique, et nécessite que l'écrivain y engage sa parole. On comprend mieux désormais l'importance accordée par Barbusse au terme « crieur », qui résume pleinement la vocation qui a toujours été la sienne.

En somme, l'analyse de ces remaniements montre clairement combien l'expérience de la Grande Guerre – ce traumatisme – a marqué une profonde rupture dans la trajectoire intellectuelle et spirituelle de l'écrivain. On peut même considérer qu'elle a cristallisé sa prise de conscience sociale. Et toutes ces modifications apportées à la réédition de *Pleureuses* dévoilent les mécanismes de cette rupture. En approfondissant quelque peu cette idée, nous pourrions avancer qu'à travers cette réédition, Barbusse a lui-même choisi de diviser son œuvre en deux périodes : l'avant-guerre et l'après-guerre. Rappelons que les *Pleureuses* de 1895 constituent sa première œuvre littéraire. Et, si l'on excepte les deux romans consacrés directement à la Première Guerre mondiale, *Le Feu* et *Clarté*, la seconde édition du recueil marque le commencement de son œuvre littéraire d'après-guerre. Ce qui laisse à penser que Barbusse a pu concevoir cette réédition comme un moyen d'amorcer un renouveau dans son œuvre, initié par l'expérience de la guerre. La brutalité des tranchées n'a pas seulement ébranlé ses certitudes, mais elle l'a incité à remettre en question sa conception de la littérature. Plus qu'un renouveau, c'est un recommencement. Et Barbusse n'aurait sans doute pu forger cette œuvre nouvelle, née du sang, de la boue et du feu, sans résoudre d'abord ce que nous pourrions appeler *la contradiction des origines*.

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.178.

3.2.2 Évolution de l'instance narrative chez Barbusse : la quête du regard de Dieu

La Grande Guerre a donc marqué de son empreinte la réflexion littéraire de Barbusse, en l'incitant notamment à traduire dans son œuvre l'engagement politique et social qui est désormais le sien. C'est pourquoi chacun des livres qu'il publie à partir de l'année 1920, quel que soit le registre dans lequel il s'inscrit, participe d'une démarche partisane. Et c'est également la raison pour laquelle le réalisme littéraire auquel il demeure attaché prend une valeur profondément polémique. Assez logiquement l'écriture de Barbusse ne répond plus aux mêmes exigences, et les thèmes abordés dans ses récits s'en trouvent alors considérablement modifiés.

Cette rupture, toutefois, dont on peut aisément percevoir les traces à l'intérieur du récit barbussien, n'est pas réellement perceptible dans la manière dont celui-ci envisage la narration. Dans une large mesure, l'essentiel de son travail d'écriture romanesque consiste en une profonde réflexion sur ce que Gérard Genette appelle « l'instance narrative[1] ». Plus encore que dans le récit en lui-même, semble-t-il, l'originalité de Barbusse en tant que romancier se situe dans sa façon d'appréhender l'instance narrative, et plus précisément dans sa constante recherche de types de focalisation particuliers. En effet, si l'on excepte ses nouvelles publiées dans les recueils *Nous autres* (1914) et *Quelques coins du cœur* (1921), jamais chez Barbusse le narrateur n'a réellement d'impact sur le monde qui l'entoure, mais il se distingue plutôt par son statut d'observateur. L'exemple le plus éloquent de ce procédé est sans doute celui de *L'Enfer*, dont le narrateur occupe une chambre dans une pension de famille et scrute tout au long du roman, à travers un trou dans le mur, les événements qui se déroulent dans la pièce voisine. À aucun moment ce narrateur anonyme n'intervient de manière significative dans le récit, dans la mesure où il est réduit à son rôle de voyeur. Ainsi le narrateur barbussien est rarement un sujet agissant appelé à changer le cours des épisodes qu'il rapporte. Il est le plus souvent associé à un regard, comme un prisme à travers lequel l'écrivain chercherait à traduire le monde. En ce sens, le parti pris narratif de Barbusse consiste avant tout à exploiter les perspectives offertes par la focalisation, autour de laquelle tout le récit est structuré. La mise en scène des événements dans le texte intitulé « L'Au-delà », l'un des trois « films » du recueil *Force*, illustre d'ailleurs parfaitement cette volonté de Barbusse de réduire au minimum les actions de son narrateur, qui n'est plus caractérisé que par son regard. Le narrateur de cette longue nouvelle est un aviateur qui, au cours d'un vol de

[1] Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p.225 *sq*.

parade, voit la ville dont il est originaire ravagée par une gigantesque explosion. Peu après il atterrit, et s'aperçoit que la nuée de poussière du cataclysme a changé les habitants en statues et a pétrifié ces cadavres dans la position qui était la leur à l'instant de leur mort – comme ce fut le cas pour les habitants de Pompéi : « La mort les a, en une fraction de seconde, immobilisés, en grappes, dans l'attitude qu'elle a rencontrée[1]. » La ville fait alors figure de musée funèbre, où le narrateur va pouvoir observer les hommes devenus « mannequins[2] ». Le cadre diégétique se trouve ici bouleversé par le mode de focalisation choisi par Barbusse puisque l'essentiel du récit ne se situe pas dans les rares actions effectuées par le narrateur, mais bien plutôt dans l'observation et dans l'analyse du théâtre immobile qui s'offre à ses yeux. Ce travail narratif de Barbusse sur la focalisation tend ainsi à octroyer une valeur particulière à ce statut d'observateur par lequel se définit l'instance narrative dans la plupart de ses œuvres. Chacun de ces différents types de perspectives diégétiques adoptés par l'écrivain semble effectivement conduire le narrateur barbussien à assumer une fonction spécifique, qui peut être associée le plus souvent à une fonction religieuse. Il nous paraît donc nécessaire d'étudier le rôle que l'écrivain accorde à l'instance narrative, ainsi qu'à la manière dont ce traitement diégétique qui lui est propre influe sur la structure et la mise en scène de son récit. Nous entendons montrer que le narrateur barbussien, qui se caractérise presque uniquement par son œil, se trouve généralement associé à une fonction religieuse, et que cette quête du regard de Dieu poursuivie par Barbusse marque une véritable continuité dans son œuvre littéraire.

Le prophète, Le Messie et Dieu : les hypostases narratives

Sans qu'il s'agisse d'une instance narrative à proprement parler, puisqu'il est question de poésie et que l'on se situe par conséquent hors du récit, l'attitude du poète de *Pleureuses* illustre tout de même déjà cette volonté de Barbusse de conférer au « je » de celui qui raconte une valeur religieuse. Dans la grande majorité des poèmes du recueil, le poète s'assimile effectivement à des figures bibliques, dont chacune semble désigner un aspect spécifique de sa personnalité. Et ces différentes figures religieuses par lesquelles le « je » du poète se désigne lui-même invitent à la fois à s'interroger sur le statut de cette instance poétique, et à souligner les enjeux spirituels du recueil. Dans le poème intitulé « Elles sont mortes… » par exemple, la manière dont le poète se caractérise renvoie explicitement à l'Ancien Testament :

[1] Henri BARBUSSE, « L'Au-delà », *Force (Trois films)*, Paris, Flammarion, 1926, p.164.
[2] *Ibid*., p.163.

Au pays morne sans saison
Où seul je vais, lent patriarche,
Je vois s'ouvrir devant ma marche
Le grand regard de l'horizon[1].

Dans une perspective qui tend à soustraire cette strophe à toute temporalité précise, l'instance poétique prend les traits d'un Moïse solitaire, comme abandonné par son peuple. Ce ne sont pas toutefois les eaux de la Mer Rouge qui s'ouvrent devant lui, remplacées symboliquement par la ligne de l'horizon qui se déploie devant les yeux du poète. L'impression d'atemporalité qui se dégage de ces vers est accentuée par la lenteur de ce patriarche dont la marche ne procède pas d'une fuite, comme c'est le cas dans l'Exode biblique[2], mais s'inscrit plutôt dans une progression métaphysique vers « un bonheur dans la lumière[3] ». L'extrême dépouillement, la simplicité du style poétique de Barbusse, dont l'inspiration se nourrit de nombreux emprunts à l'écriture biblique, contribuent également à instaurer une atmosphère toute spirituelle dans les poèmes de *Pleureuses,* et facilitent d'autant plus l'assimilation de l'instance poétique à des figures religieuses. Ailleurs, dans le poème « Repos », le poète qui médite sur sa mort en se promenant « le long des vieilles chapelles » est semblable à un « pauvre martyr » [4] dont le supplice est de ne trouver aucune consolation, car « le Seigneur est timide / Dans son ciel, sa tranquillité[5] ! ». La prise de conscience progressive de l'absence de Dieu par le poète l'incite alors à assumer lui-même ce rôle de consolateur, dans une posture qui n'est pas sans évoquer le Jésus des dernières heures : « Je porte l'avenir dans mes yeux pacifiques, / Calme et désespéré comme un consolateur[6]. » Remarquons qu'en dehors de ces figures bibliques auxquelles elle s'assimile le plus souvent, l'instance poétique de *Pleureuses* ne se qualifie jamais comme un poète. On ne trouve en effet aucune mention du terme poète dans le recueil, ce qui tend selon nous à signifier que le « je » mis en place par Barbusse dans ses vers renvoie moins à une quelconque posture poétique de l'auteur, héritée entre autres des romantiques, qu'aux aspirations spirituelles qui le caractérisent. Nous pouvons remarquer que ce constant recours de Barbusse à des figures religieuses destinées à matérialiser l'instance poétique de son recueil, correspond parfaitement à la conception qu'il se fait de la fonction du poète. Dans l'un de ses poèmes de jeunesse écrit en 1891, et grâce auquel il remporte le premier accessit au Concours Général, Barbusse affirme sans détour, dans la continuité des écrivains romantiques, que le poète doit avoir

[1] Henri BARBUSSE, « Elles sont mortes… », *Pleureuses* [1895], p.31.
[2] Voir Bible version Segond, Ex. 14 :15-31.
[3] Henri BARBUSSE, « Elles sont mortes… », *Pleureuses* [1895], p.31.
[4] Henri BARBUSSE, « Repos », *Pleureuses* [1895], p.62.
[5] *Loc. cit.*
[6] Henri BARBUSSE, « Hélas ! viens avec moi… », *Pleureuses* [1895], p.178.

pleinement conscience de sa vocation spirituelle, et que son rôle en tant qu'artiste est avant tout d'ordre religieux. Ainsi, après avoir proclamé qu'ils sont « comme des apôtres[1] », Barbusse s'adresse directement aux poètes et leur conseille de ne pas chercher à gouverner les âmes comme le ferait « un prince », mais les enjoint à régner « sur nos cœurs à la façon d'un dieu[2]. » Au regard du jeune écrivain, les poètes sont mus par une vocation spirituelle qui les appelle à dépasser leurs simples prétentions artistiques :

> Sache que tous les tiens entendent ta parole,
> Que ton chant va près d'eux comme un hymne de foi :
> Pour que les hommes voient que ton œuvre console,
> Il faut les appeler vers ton ciel, non vers toi[3].

Barbusse approfondit ici son discours, et l'on comprend que la fonction religieuse qu'il prête au poète doit s'inscrire dans une démarche prophétique. Or les ambitions prophétiques nourries par l'instance poétique de *Pleureuses* trouvent leur expression dans un orgueil sans cesse revendiqué. Bien que cette notion soit connotée très négativement dans la Bible, aussi bien d'ailleurs dans l'Ancien que dans le Nouveau Testament, l'orgueil semble constituer au regard du jeune poète un moyen de formuler la vocation prophétique qu'il pressent être la sienne, comme en témoignent ces vers tirés du poème « La Mort du silence » :

> C'est mon orgueil fou de vaillance,
> C'est l'avenir ivre de foi,
> C'est la splendeur de mon absence
> Quand l'homme rêvera de moi[4].

En réalité, l'orgueil du poète de *Pleureuses* désigne moins une forme d'arrogance que la foi en sa destinée extraordinaire, d'essence spirituelle. Elle matérialise en ce sens son désir d'élévation, sa volonté de se hisser jusqu'au céleste. On ne dénombre d'ailleurs pas moins de douze occurrences du terme orgueil dans la réédition de *Pleureuses*[5], ce qui nous permet de souligner l'importance que revêt cette notion aux yeux de Barbusse et de montrer combien elle alimente ses aspirations prophétiques, perceptibles un peu partout dans le recueil. La structure même de *Pleureuses* participe de cette idée puisqu'elle contribue à instaurer un climat d'attente. Au fil des poèmes, le lecteur sent peu à peu peser une tension vers un événement que le poète lui-même ne verbalise pas clairement. Notons également que la simplicité du vers barbussien, qui se distingue par une forme de pudeur dans l'expression,

[1] Henri BARBUSSE, « La Fonction du poète », *ms. cit.*, f°214.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid.*, f°215.
[4] Henri BARBUSSE, « La Mort du silence », *Pleureuses* [1895], p.242.
[5] Voir Henri BARBUSSE, *Pleureuses* [1920], p.19, 28, 36, 56, 70, 96, 97, 150, 163, 175, 195, 242.

crée au sein du recueil une atmosphère floue et vaporeuse, telle que l'a judicieusement décrite Vladimir Brett. Le caractère trouble et vague de l'écriture poétique de Barbusse, qui paraît être le fils illégitime d'un symbolisme épuré, lui permet ainsi de jouer constamment sur le contraste entre ombre et lumière : le sens s'évanouit pour laisser place au mystère. Dès lors, l'instance poétique mise en scène par Barbusse a pour vocation de dévoiler le sens caché derrière les images évoquées par le poète. Là se situent donc les deux polarités de la fonction prophétique de l'instance poétique de *Pleureuses*, appelée d'une part à annoncer l'avènement prochain d'un nouvel état de fait, et d'autre part à apporter la révélation, au sens biblique, du discours dissimulé sous le voile des métaphores. Le « je » poétique de Barbusse n'est plus alors le reflet plus ou moins fidèle de sa propre personnalité, mais il constitue davantage une figure prophétique destinée à traduire et à expliquer au lecteur la volonté du poète ; il correspond ainsi parfaitement à la fonction vétérotestamentaire du prophète.

Le genre romanesque auquel il se consacre dès les premières années du XXe siècle offre l'occasion à Barbusse d'approfondir et de déployer les perspectives de sa réflexion sur le rôle de l'instance narrative. Dans *Les Suppliants* pourtant, Barbusse choisit de mettre en place un type de narration relativement classique, dans lequel un narrateur hétérodiégétique, caractérisé par son omniscience, raconte l'enfance et l'adolescence de Maximilien Desanzac, sorte d'« *alter ego* fictionnel[1] » de l'auteur. Mais c'est avec *L'Enfer*, publié cinq ans plus tard en 1908, que l'écrivain interroge véritablement la fonction de l'instance narrative au sein d'un texte romanesque. Le statut du narrateur dans cette œuvre s'avère effectivement complexe, et ambigu, dans la mesure où il n'apparaît jamais réellement comme un personnage à part entière. Le narrateur de *L'Enfer* se caractérise d'abord par son extrême passivité, pareil à celui des *Suppliants* ; mais contrairement à lui, il semble n'entretenir aucun rapport avec l'auteur, bien que Barbusse ait ressenti le besoin, comme le note Philippe Baudorre, d'investir lui-même une chambre d'hôtel à Amiens afin de mieux s'imprégner de son personnage :

> En ce mois d'avril 1907, il a donc décidé de se mettre dans la peau de son personnage : il s'est cloîtré dans cette chambre d'hôtel, loin de chez lui et, l'oreille aux aguets, il écoute vivre l'établissement, attentif aux pas dans l'escalier ou dans le couloir, aux portes qui s'ouvrent et se ferment, aux bribes de voix qui lui parviennent[2].

En premier lieu nous pouvons constater que le narrateur autodiégétique de *L'Enfer* est anonyme, et que ce premier élément, sans doute le plus essentiel, contribue à extraire ce personnage du cadre diégétique pour le réduire à l'état de simple narrateur-observateur. Celui-

[1] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.49 : « […] fictional *alter ego* » (je traduis).
[2] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.86.

ci, modeste employé de banque, se distingue également par une extrême tempérance de caractère : il est timide, effacé, et préfère se tenir à distance du monde qui l'entoure en évitant de faire preuve d'une trop embarrassante sensibilité. Ce narrateur dont Barbusse dresse très brièvement le portrait dans les premières pages de *L'Enfer* se trouve être en définitive un personnage assez insignifiant, dont les opinions et les croyances répondent davantage à l'habitude, à l'usage, qu'à une quelconque émulation intellectuelle ou spirituelle[1]. Le narrateur du roman ressent par ailleurs pleinement sa propre vacuité, seul au milieu de la petite chambre qu'il loue dans une modeste pension de famille parisienne. Toutefois cette prise de conscience désabusée s'accompagne d'un désir profond de « gloire », d'une volonté de reconnaissance qui lui permettrait d'échapper au néant dans lequel sa vie paraît s'évanouir :

> Mon cerveau est vide ; mon cœur est tari : je n'ai personne qui m'entoure, je n'ai jamais rien trouvé, pas même un ami ; je suis un pauvre homme échoué pour un jour sur le plancher d'une chambre d'hôtel où tout le monde vient, d'où tout le monde s'en va, et pourtant, je voudrais de la gloire ! De la gloire mêlée à moi comme une étonnante et merveilleuse blessure que je sentirais et dont tous parleraient ; je voudrais une foule où je serais le premier, acclamé par mon nom comme par un cri nouveau sous la face du ciel[2].

Cette gloire espérée par le narrateur, cette gloire qui par son étymologie évoque un rayonnement lumineux, se matérialise soudain à ses yeux sous la forme d'une clarté émanant d'un trou qu'il découvre dans l'un des murs de sa chambre, juste au-dessous du plafond :

> La cloison est trouée là, et par ce trou, la lumière de la chambre voisine vient dans la nuit de la mienne.
> Je monte sur mon lit. Je m'y dresse, les mains au mur, j'atteins le trou avec ma figure. […]
> Je regarde… je vois… La chambre voisine s'offre à moi, toute nue[3].

La curiosité du narrateur va alors le conduire à épier, à travers cette brèche dans la cloison, tous les événements qui vont se dérouler dans la chambre voisine. Et peu à peu cette fonction de voyeur devient une obsession, à tel point que le narrateur abandonne bientôt son emploi et occupe la totalité de ses journées à scruter cette pièce contiguë à la sienne. Désireux de dramatiser de manière quasi épique le spectacle qui s'offre au regard de son narrateur, Barbusse fait de cette chambre le théâtre de rendez-vous adultérins, d'un accouchement, des premiers émois d'un couple d'adolescents, ou encore du décès d'un vieillard. Ainsi que l'écrit

[1] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.17-18.
[2] *Ibid*., p.21.
[3] *Ibid*., p.24.

Pierre Paraf dans la préface du roman, « c'est toute l'aventure humaine qui se déroule en sa tragédie passionnée[1] » sous l'œil anonyme du narrateur. Car l'ambition poursuivie par Barbusse dans *L'Enfer* consiste à montrer que c'est en observant les hommes à leur insu, c'est-à-dire en arrachant le masque des conventions afin de dévoiler leur intimité la plus pure, que l'on est à même de pénétrer la suprême vérité de leurs actes et de leurs pensées. Le procédé narratif mis en place par l'écrivain dans son roman lui permet donc de représenter, à travers le point de vue de l'instance narrative, l'être humain dans sa plus absolue nudité. À cet égard le narrateur devient *voyeur*, et contemple la vérité de l'humanité entière dans « cette petite chambre devenue grande comme le monde[2] », pour reprendre l'expression de Pierre Paraf. Or, dès la première fois qu'il observe la pièce voisine et qu'il y aperçoit une femme de chambre déposant un baiser sur une lettre d'amour, le narrateur sent s'immiscer en lui quelque chose de divin : « La simplicité de cette rencontre m'a divinement troublé[3]. » Le point d'observation du narrateur, situé en hauteur puisqu'il est contraint de s'étirer le long du mur jusqu'au plafond pour pouvoir scruter la chambre voisine, le conduit ainsi à porter sur les choses et les êtres qu'il perçoit un regard divin. Ce narrateur anonyme, qui n'est plus désormais qu'un œil appelé à pénétrer la nature profonde des personnages qui défilent devant lui comme un cortège de vérité, peut alors être assimilé à Dieu. Edward O'Brien a d'ailleurs remarquablement compris que c'est dans cette idée que se situent les enjeux fondamentaux de *L'Enfer*, puisqu'il écrit :

> À l'instar de ses précédentes œuvres, cependant, Barbusse ne se contente pas simplement d'ébranler les anciennes certitudes. Il cherche une fois de plus à diviniser l'humain, bien que dans cette œuvre-ci, plutôt que de se borner à établir la divinité de l'homme, il mette à profit des techniques littéraires bien plus subtiles pour arriver à ses fins. Il ne fait aucun doute que le narrateur de *L'Enfer* est délibérément dépeint comme une figure semblable à Dieu, même s'il insiste sur sa propre humanité et sa propre trivialité. Son statut supérieur est suggéré de nombreuses manières[4].

Edward O'Brien distingue effectivement un certain nombre d'éléments à travers lesquels Barbusse accorde un statut divin au narrateur de *L'Enfer*. Il met d'abord en évidence le fait que le narrateur ne cesse de revendiquer le lien qui l'attache au Dieu de la tradition occidentale. O'Brien montre ensuite que les rares instants pendant lesquels le narrateur quitte

[1] Pierre PARAF, « Barbusse l'iconoclaste », préface de *L'Enfer*, *op. cit.*, p.11.
[2] *Loc. cit.*
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.27.
[4] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.83-84 : « As in his earlier works, however, Barbusse is not content simply to demolish the old certainties. He seeks once again to divinize the human, although in this particular work, rather than simply state human divinity, he uses more subtle literary techniques to make his point. There can be little doubt that the narrator of *L'Enfer* is quite deliberately portrayed as a God-like figure, despite his insistence on his own humanness and ordinariness. His elevated status is suggested in a number of ways. » (je traduis).

sa chambre pour se mêler aux autres occupants de la pension, celui-ci maintient une distance vis-à-vis d'autrui, et cultive l'altérité qui le sépare des autres personnages. Le perpétuel questionnement du narrateur au sujet de sa propre identité, cherchant inlassablement à savoir qui il est[1], semble également constituer l'indice d'une humanité disparue au profit d'une divinité qu'on ne peut définir clairement. Enfin, O'Brien souligne l'importance que tient le motif du « *De profundis* » dans le roman, et suggère que Barbusse l'emploie afin de représenter la volonté de transcendance du narrateur[2]. Au-delà de ces éléments sur lesquels Edward O'Brien apporte un éclairage nécessaire, il est possible de déceler d'autres indications permettant d'assimiler l'instance narrative de *L'Enfer* sinon à Dieu, du moins à une figure divine. Nous pouvons remarquer par exemple qu'à plusieurs reprises le narrateur, observant les différents pensionnaires de la chambre voisine, constate qu'à force de les épier ainsi il ne partage plus désormais avec ses congénères le même visage, le sien transfiguré par sa condition de voyeur : « Sur les figures est posé un reflet verdâtre. La mienne doit être plus impressionnante que celle des autres : elle doit apparaître ravagée par l'orgueil d'avoir vu, et par le besoin de voir encore[3]. » L'emploi du terme orgueil ici mérite qu'on y prête attention puisqu'il rappelle l'usage qu'en fait Barbusse dans *Pleureuses* ; et comme dans le recueil de poèmes, il ne doit pas être entendu comme la manifestation d'une quelconque arrogance, mais illustre bien plutôt la volonté du narrateur d'adopter une posture divine. Or cette assimilation à Dieu n'est pas seulement le fait de l'auteur, ou bien du narrateur lui-même. Elle émane également de certains personnages qui dans l'obscurité de la chambre croient percevoir quelque part au-dessus d'eux une présence supérieure : « Dieu nous voit ! Dieu nous voit[4] ! », murmure ainsi un couple d'amants venus consommer là leurs étreintes. Ainsi les personnages épiés sentent eux-mêmes peser sur eux l'œil scrutateur du narrateur, et dans leur ignorance d'être vus confondent ce regard avec celui de Dieu. Car depuis cette brèche dans le mur, le narrateur de *L'Enfer* surplombe littéralement l'humanité qui s'offre à lui et pose sur elle un regard souverain. Il perce à jour le moindre geste, la moindre émotion – jusqu'à la moindre vérité trahie par l'intimité violée de ceux qu'il observe. Pour reprendre l'expression d'Edward O'Brien, nous pouvons dire qu'en ce sens « le narrateur est à la chambre voisine à la sienne

[1] Voir Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.228 : « Je m'évoque moi-même, tendu sur le spectacle des autres, et m'en emplissant comme Dieu, hélas – et, dans une attention suprême, j'essaye de voir et d'entendre qui je suis. Ce serait si beau de savoir qui je suis ! »
[2] Pour une analyse plus détaillée de ces éléments, voir Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.84-88.
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.83.
[4] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.91. À noter que les mêmes personnages répètent cette crainte un peu plus loin, p.95.

ce que Dieu est dans l'univers : partout présent mais visible nulle part[1]. » Ce constat est particulièrement digne d'intérêt dans la mesure où il révèle toute la complexité du rôle joué par l'instance narrative dans *L'Enfer*. Car ce statut de voyeur par lequel se caractérise le narrateur semble constituer pour Barbusse une manière de matérialiser son omniscience. Soulignons par ailleurs sur ce point que l'assimilation du narrateur à Dieu justifie plus pleinement encore l'omniscience de son regard. Sa position lui permet en effet d'avoir accès aux comportements et aux sentiments les plus profonds des occupants de la pièce voisine. Par cette intrusion dans leur intimité, le narrateur devient alors capable de pénétrer la psychologie des personnages présents sous ses yeux, voire même de deviner, puis de relayer les paroles qu'ils n'osent prononcer. Celui-ci n'est plus seulement un voyeur, mais il apparaît désormais comme un *voyant* au sens religieux du terme. L'œil qui voit se mue ainsi en œil métaphysique qui ouvre au narrateur des perspectives prophétiques en lui permettant d'accéder à une nouvelle appréhension du monde et des hommes. La représentation de l'instance narrative de *L'Enfer* gagne donc en profondeur, tandis que Barbusse s'attache à exploiter toutes les potentialités littéraires suscitées par cette figure divinisée. Or, bien qu'il soit clairement identifié à Dieu, le narrateur conserve une existence physique à laquelle il ne peut malgré tout se soustraire. Et ce tiraillement entre le regard spirituel du voyant et l'œil matériel du voyeur, ce perpétuel écartèlement entre humanité et divinité conduit Barbusse à assimiler le narrateur à une autre figure religieuse : celle de Jésus. À de nombreuses reprises, le narrateur décrit avec précision la douleur physique qu'il ressent à demeurer ainsi étendu, debout le long du mur, l'œil accroché à la brèche située sous le plafond. Car cette immobilité continue nécessite un effort permanent, insupportable, que le narrateur traduit en évoquant la crucifixion du Christ : « Mon immobilité prolongée me broyait les muscles des reins et des épaules, mais je m'aplatissais contre le mur, collant mes yeux au trou ; je me crucifiais pour jouir du cruel et solennel spectacle[2]. » Le motif de la crucifixion est particulièrement révélateur de cette extrême tension entre l'aspect humain et l'aspect divin du narrateur. De même qu'elle représente dans les Évangiles l'abandon par Jésus de sa vie terrestre au profit d'une existence céleste, elle témoigne dans *L'Enfer* de la volonté du narrateur de se détacher de la vacuité matérielle de son quotidien pour accéder à une divinité symbolique. Ainsi quand il regarde une dernière fois par le trou et n'y distingue que du néant, il prend conscience qu'il lui est en définitive impossible d'échapper à son humanité, et que sa crucifixion s'avère vaine :

[1] Edward O'BRIEN, *op. cit.*, p.89 ; « […] the narrator is to the room what God is in the universe : everywhere present but nowhere visible. » (je traduis).
[2] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.76.

> Le dernier jour. Je me tends pour regarder. Mais tout mon corps n'est plus qu'une douleur. Je ne peux plus me tenir debout ; je chancelle. Je retombe sur mon lit, repoussé par le mur. J'essaye encore. Mes yeux se ferment et s'emplissent de larmes douloureuses. Je veux être crucifié sur le mur, mais je ne peux pas. Mon corps se fait de plus en plus pesant et poignant ; ma chair s'acharne contre moi, et la douleur se multiplie, me heurte le dos, la face, me crève les yeux, me soulève le cœur[1].

L'incapacité du narrateur à satisfaire ses aspirations divines s'accompagne de la perte symbolique du Verbe. C'est du moins ce que semble signifier l'implacable spontanéité de ces phrases, qui marquent à la fois la mort de la vue et celle de sa représentation à travers le langage[2]. Devenu aveugle et muet, le narrateur de *L'Enfer* n'est donc plus en mesure d'assumer pleinement sa fonction narrative. Barbusse le signale d'ailleurs assez explicitement puisque les quelques pages par lesquelles s'achève le roman à la suite de cet épisode ne constituent en réalité qu'un épilogue :

> Mais j'ai fini. Je suis étendu, et puisque j'ai cessé de voir, mes pauvres yeux se ferment comme une blessure guérissante, mes pauvres yeux se cicatrisent.
>
> Et je cherche pour moi un apaisement. Moi ! le dernier cri comme le premier[3].

Cloîtré dans la solitude de sa chambre, redevenu homme après avoir été déchu de son statut divin, le narrateur de *L'Enfer* redevient l'être insignifiant qu'il était avant son arrivée dans cette pension de famille. Il n'a alors plus rien à dire, à raconter, et il ne lui reste plus qu'à « entretenir de toutes [s]es forces dans [s]a mémoire la tragédie de cette chambre[4] », ainsi que le fera le lecteur lorsqu'il aura refermé l'œuvre entre ses mains. En ce sens, la manière dont Barbusse met en scène l'instance narrative dans *L'Enfer* autorise une lecture métalinguistique qui élargit les perspectives interprétatives du roman. À l'appui des éléments que nous venons d'analyser, nous pouvons effectivement supposer qu'à travers ce narrateur anonyme assimilé à Dieu, Barbusse a cherché à représenter, d'une manière plus générale, le rôle joué par l'instance narrative au sein du genre romanesque. Celle-ci est un œil voyeur, *voyant,* appelé par son omniscience à dévoiler ce que ses congénères dissimulent sous le masque des conventions afin de les dépeindre dans leur vérité la plus intime. Mais une fois qu'elle perd cette capacité de pénétration psychologique, l'instance narrative devient muette, inapte à traduire la vérité des âmes qui défilent sous son regard. Cette lecture se révèle d'autant plus

[1] *Ibid*., p.283.
[2] Sur cette déchéance de la parole qui accompagne celle de la vue, nous pouvons citer à titre d'exemple la phrase suivante : « À travers moi est passée, sans m'arrêter, la parole, le verbe qui ne ment pas et, redit, rassasiera. » (Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.286).
[3] Henri BARBUSSE, *L'Enfer*, p.286.
[4] *Loc. cit.*

intéressante qu'elle éclaire d'un jour nouveau la façon dont Barbusse conçoit le roman, qui se caractérise selon lui par une fonction apocalyptique de révélation du sens caché. Et manifestement, le traitement par l'écrivain de l'instance narrative dans ses romans d'après-guerre aura pour vocation d'approfondir les potentialités littéraires offertes par ce mode de focalisation particulier.

La Bible de L'Humanité sous le regard de Dieu

L'exigence réaliste à laquelle s'était plié Barbusse dans ses romans consacrés à la guerre, *Le Feu* et *Clarté*, ne lui avait pas offert l'occasion d'affirmer davantage la suprématie narrative du regard au sein du genre romanesque. Mais à partir du milieu des années 1920, mû par le désir d'inscrire son œuvre littéraire dans une démarche prolétarienne, pour ne pas dire marxiste, Barbusse reprend le cours de sa réflexion sur le rôle que doit jouer l'instance narrative, et lui fait suivre une trajectoire nouvelle. Sur l'ensemble des œuvres qu'il publie entre 1920 et 1935, deux seulement appartiennent véritablement au genre romanesque : *Les Enchaînements* et *Élévation*. De manière plus sensible encore que dans *L'Enfer*, il entreprend de circonscrire radicalement le cadre diégétique de ces deux romans à l'intérieur de l'œil du narrateur. Une fois de plus celui-ci se présente comme un personnage sans réelle consistance, à l'existence passive, floue, et dont les actions n'ont pas véritablement d'incidence sur le récit. À cet égard, le narrateur des *Enchaînements*, Clément Trachel, entretient de nombreux rapports avec celui de *L'Enfer*, notamment dans la mesure où, ainsi que le souligne Philippe Baudorre, Barbusse dresse là encore le portrait d'un voyeur :

> Au fond, c'est toujours la même histoire qui l'intéresse et qu'il raconte, celle d'un voyeur, celle d'un regard, qui, cette fois-ci, ne traverse pas la cloison d'une chambre, les apparences d'une vie, mais traverse les siècles, et ramène, de ce voyage dans le temps, des images, des sensations, de petits tableaux ou anecdotes comparables à ceux que le narrateur de *L'Enfer* ramenait de la chambre contiguë à la sienne. La création romanesque part toujours chez lui d'une situation de ce type, à la fois parti pris dramatique et image obsessionnelle[1].

Cette dernière idée se révèle fondamentale pour comprendre la manière dont s'articule le récit dans l'œuvre de Barbusse, particulièrement dans ses romans, au sein desquels le travail de l'écrivain sur la focalisation de l'instance narrative structure le cadre diégétique, orchestre la mise en scène des événements, et donne toute sa cohérence aux figures et aux symboles qui nourrissent le texte. L'ambitieux projet des *Enchaînements*, dont les deux tomes retracent

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.217.

l'épopée d'une humanité avilie par ceux qui la dirigent, répond d'ailleurs parfaitement à ces trois principaux axes de la narration barbussienne.

Clément Trachel, le narrateur des *Enchaînements,* est un « poète de vingt ans, qui n'a rien écrit de sublime, qui n'est que désir[1]. » À quoi il ajoute : « J'appartiens à une espèce séculaire : je suis le jeune homme normal qui prétend conquérir la gloire, l'amour, le monde[2] ! » Pareil à celui de *L'Enfer*, il s'agit donc d'un personnage indolent, cloîtré dans l'attente d'une gloire à venir. Et pareil au narrateur de *L'Enfer*, l'existence de Clément Trachel va se trouver bouleversée par la découverte d'une vérité qui le dépasse. Une nuit au retour d'une soirée mondaine, alors qu'il monte les escaliers qui le mènent à son appartement, celui-ci revit dans un demi-sommeil un épisode de la vie d'un homme préhistorique. Ce type d'expérience se multiplie, et Clément Trachel, en effectuant des recherches dans ses cahiers d'écoliers, s'aperçoit qu'en réalité ces instants qu'il prend pour des hallucinations « sont des souvenirs[3] » : « J'ai plongé dans la lignée d'êtres qui depuis cent mille ans d'humanité, aboutit à moi. Je suis rentré par fragments, réellement, matériellement, parmi l'abîme des temps, dans quelques-uns de ceux dont je suis sorti[4]. » À la faveur de cette découverte, le narrateur prend alors conscience qu'au-dedans de lui persiste la mémoire génétique de ses ancêtres, qu'elle interfère avec sa propre existence jusqu'à s'imposer matériellement à lui à l'occasion de ses visions :

> J'ai des proportions surhumaines moi qui ne suis pas l'homme que je parais, mais une dynastie de vivants accrochés les uns aux autres, la multitude linéaire qui s'engendra pour m'engendrer. Je suis celui qui représente en réalité ce que chacun représente en vérité : une échelle infinie et compacte de créatures en qui tout le passé est présent[5].

L'enchaînement des tranches de vie de ses ancêtres, dont le cœur se mêle au sien pour y palpiter encore, permet ainsi à Clément Trachel de dépasser sa propre réalité pour prendre des « proportions surhumaines ». En somme, sa propre existence s'agrandit à mesure qu'il expérimente ces souvenirs immémoriaux : « C'est plus grand que je ne le crois, c'est plus grand, plus grand… Un autre univers qui s'ajoute de force au mien[6]. » À cette grandeur ressentie par le narrateur dès lors qu'il voyage dans « ces portions de temps vécus par ses lointains ancêtres[7] » succède l'amère désillusion d'un retour à une réalité qui ne lui convient

[1] Henri BARBUSSE, *Les Enchaînements*, t.I, Paris, Flammarion, 1925, p.23.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid*., p.79.
[4] *Loc. cit.*
[5] *Ibid*., p.83.
[6] *Ibid*., p.78.
[7] Annette VIDAL, *op. cit*., p.105.

plus. Car chaque fois qu'il revient à lui, cette réappropriation de l'ordinaire de sa vie lui paraît être un rapetissement, auquel il peine à s'accommoder. C'est ainsi qu'après avoir exploré la mémoire d'un ancêtre égyptien bâtisseur de pyramides, Clément Trachel décide de visiter le musée du Louvre pour se confronter aux vestiges de cette période, et déplore son rapetissement : « Alors, perdu, réduit à ma taille d'aujourd'hui, je vais dans la galerie, de débris en débris[1]. » Ce va-et-vient permanent entre sa réalité et ses visions prend place à l'intérieur même de l'esprit du narrateur, autrement dit au plus profond de sa conscience. Et ces éléments prouvent bien à l'évidence qu'il ne s'agit pas ici d'autres personnages auxquels le narrateur cède la place en même temps que la parole. Ces figures ancestrales ne se substituent pas à la sienne dans la mesure où Clément Trachel s'assimile explicitement à eux et, par conséquent, continue d'assumer à travers eux la narration du récit. Lorsqu'il proclame par exemple : « Je suis le fuyard des glaciers[2] », le narrateur affirme clairement partager à cet instant le quotidien de l'ancêtre préhistorique dont il revit la mémoire. C'est précisément ce que signifie Annette Vidal quand elle écrit : « Mais, brusquement parce qu'un décor, une phrase, une couleur le lui suggère, il n'est plus lui, mais l'ancêtre, "le fuyard des glaciers", il vit la lutte animale de l'homme contre les éléments, contre la mort. Il triomphe d'être le plus fort[3]. » Ainsi, il est davantage question ici, comme le souligne Philippe Baudorre, d'un habile changement de focalisation orchestré par Barbusse, dont le point de départ consiste bel et bien en une superposition de regards :

> Des hommes sont venus, un jour, ici même ; ils ont contemplé le même paysage, ont éprouvé les mêmes sensations, assis comme lui dans la même attente rêveuse. Le voici redevenu un de ces passants anonymes. Son regard peu à peu épouse le sien, leurs yeux se confondent, leurs corps se superposent. Un court instant, ils ne font plus qu'un[4].

La grandeur souveraine du narrateur procède directement de cette pluralité des regards qui se croisent, se mêlent et se chevauchent à l'intérieur même de son œil. Et ce choix narratif de Barbusse a des conséquences intéressantes sur la macrostructure des *Enchaînements*, puisque cette accumulation de points de vue, situés dans des espaces et des temporalités différents, contribuent à créer une narration kaléidoscopique. De nombreux chapitres de l'histoire de l'humanité s'enchaînent, se juxtaposent dans l'esprit du narrateur, et le conduisent à porter sur le monde qui l'entoure une multitude de regards hérités des générations qui l'ont précédé. L'instance narrative n'est plus seulement figée dans un *hic* et un *nunc* relatif au roman

[1] Henri BARBUSSE, *Les Enchaînements*, p.104.
[2] *Ibid*., p.27
[3] Annette VIDAL, *op. cit*., p.106.
[4] Philippe BAUDORRE, *op. cit*., p.217.

traditionnel, mais au gré des visions de Clément Trachel effectue un voyage spatio-temporel à travers des civilisations et des périodes historiques diverses. Dans des propos rapportés par sa secrétaire, Barbusse s'explique d'ailleurs là-dessus, et déclare que cette superposition des focalisations narratives constitue l'enjeu principal des *Enchaînements*, destiné à mettre en lumière la continuité historique de l'évolution de l'humanité :

> En utilisant ce procédé je veux montrer […] la persistance effrayante des situations historiques, le parallélisme des grandes crises humaines, la similitude ou plutôt la monotonie de l'exploitation de l'homme par l'homme depuis qu'il existe des sociétés[1].

En démultipliant le regard de son narrateur, démultipliant de fait les perspectives narratives de son projet romanesque, Barbusse inscrit donc son propos dans une universalité qui donne aux *Enchaînements* l'aspect d'une vaste épopée. Cet aspect trouve sa pleine illustration dans la manière dont l'écrivain met en scène non pas le narrateur lui-même mais le regard par lequel il se caractérise. Qu'il s'agisse d'épisodes liés à sa propre existence ou à celle de ses ancêtres, le narrateur intervient relativement peu dans le récit ; il prend rarement la parole, et se contente d'observer les êtres et les choses qui l'entourent. À cet égard, le champ lexical de la vue, et toutes les nuances qui s'y rapportent, revêt une importance capitale au sein de ce roman. L'œil du narrateur ne transcrit pas en termes poétiques ce qu'il voit, mais son regard surplombant lui permet d'apprécier le monde d'un point de vue purement géométrique :

> Les masses sombres sont à la base de la montagne ; le monde s'assombrit graduellement comme une tempête. Les lignes convergentes de routes, des grands carrefours, les trafics et les expéditions, plongent dans les bas-fonds qui respirent et dont s'extraient la force, la vie et les hauteurs mêmes des rois.
>
> Là-bas, tout en bas, mon regard, – cette moitié de moi – tombe d'un jet, du bord de je ne sais quel étroit palier, parmi les rectitudes du vide, comme une pierre, en retirant de moi un long vertige vivace : je vois un remuement dont on ne saisit rien, que son remuement. Cela est fait de points, aux distances où il n'y a plus de couleurs. C'est la couche piétinée, la foule agglomérée, la foule animale basse et terreuse, qui s'acharne contre les éléments avec des outils, ou bien contre elle-même avec des outils devenus fous[2].

Nous percevons nettement ici combien le style littéraire de Barbusse emprunte au domaine pictural, voire même au domaine cinématographique, afin d'ébaucher des tableaux aux géométries saisissantes. Les descriptions s'appuient ainsi sur un regard panoramique qui décompose le monde dans une perspective matérialiste issue d'une conception marxiste de l'art. Les événements, les peuples, les périodes et les civilisations, nous apparaissent dans leur

[1] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.106.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Enchaînements*, p.60.

ensemble, à la faveur d'une narration où l'individuel cède la place au collectif. L'instance narrative, représentée à la fois par Clément Trachel et par tous ses ancêtres, s'enfle et prend des « proportions surhumaines », jusqu'à se trouver assimilée à une figure divine. En ce sens, les potentialités de ce regard kaléidoscopique du narrateur s'avèrent propres à assouvir son désir de grandeur, formulé dès les premières pages du roman : « Triompher, ce serait tout embrasser, me partager avec tout et avec tous, m'agrandir des autres, et réchauffer le monde – moi[1] ! » Les aspirations exprimées ici par Clément Trachel témoignent assez clairement de sa volonté d'atteindre un embrassement divin du monde. Et peu à peu, celui-ci en vient à considérer ses expériences mémorielles comme autant de preuves de sa divinité :

> Persévérer dans l'être, durer ! […] C'est une part du cri créateur par lequel le dieu de lumière appela, élément par élément, l'univers à ses sources.
> … Moi qui semble si petit devant ma table dont j'étreins le bord dans ma main, comme si c'était un esquif emporté sous les arches des voûtes, je serai l'inventeur de la réalité, je serai entendu, répété et partagé[2].

Là, le narrateur s'identifie sans plus d'équivoque à une figure divine portée par un désir de création, celui de modeler « la réalité » selon son propre regard. L'accumulation des visions permet donc à Clément Trachel de réinterpréter le monde – nous pourrions dire de le transfigurer – à la faveur d'un mouvement qui tend à façonner le présent en fonction du « vertige[3] » du passé. L'exploration de l'ère préhistorique, des antiquités égyptienne et romaine, du Moyen Âge, de la Renaissance, du Second Empire, enfin de la Première Guerre mondiale, permet au narrateur de comprendre que l'idée de continuité historique est fondamentale, que c'est elle qui chaque fois permet à l'humanité de se reconstruire par-delà les époques, et que c'est la mémoire collective qui offre l'occasion à l'homme de dépasser son individualité afin d'agir sur la réalité :

> Je sais… Je sais, moi qui ai tout fait, et moi, le damné de précision, le furieux de persuader, je sais l'abîme qu'il y a entre chacun et tous. Que l'absolu, c'est chacun ; que c'est en dedans de nous que se fabrique notre réalité. (Tout à l'heure elle est entrée, et j'ai eu la joie de toutes mes douleurs[4].)

Barbusse n'arroge plus au seul narrateur le pouvoir de création de la réalité, mais affirme désormais qu'elle est le propre de tous les hommes. Car de même que la prise de conscience

[1] *Ibid*., p.23.
[2] *Ibid*., p.198-199.
[3] *Ibid*., p.80. Notons que les occurrences de ce terme dans les deux tomes des *Enchaînements* sont légion, notamment parce que Barbusse l'utilise afin de décrire le sentiment qu'éprouve Clément Trachel chaque fois qu'il est assailli par les visions de sa mémoire ancestrale.
[4] *Ibid*., p.294.

par Clément Trachel de sa divinité ne procède pas de son seul regard mais de l'accumulation des regards de ses ancêtres, la réalité sociale n'est pas le fruit d'individualités éparses mais résulte d'une union de tous les hommes en vue de « l'avènement des temps nouveaux[1] ». L'écrivain élargit donc son discours et concrétise les enjeux de son roman dans une perspective politique. L'épopée du narrateur à travers sa mémoire répond à celle de l'humanité à travers les temps, ainsi que le remarque Philippe Baudorre :

> Pour Barbusse, les temps sont venus, les temps sont abolis, car un événement historique sans précédent a marqué la fin de l'histoire et celle des souffrances de l'homme exploité. La Révolution russe vient de faire entrer l'humanité dans la phase ultime de son évolution, rejetant dans le même bloc – celui de l'inaccompli – tout ce qui a précédé. La marche des siècles est une lente mais inexorable montée vers cette Révolution, incarnation de l'idéal[2].

Le travail de l'écrivain sur l'instance narrative atteint là un degré nouveau puisqu'il a maintenant pour vocation de mettre en scène au sein même de la narration les différentes facettes de la conception politique de Barbusse. Et son ultime roman, *Élévation*, publié en 1930, constitue comme nous allons le voir l'aboutissement – pour ne pas dire l'apothéose – de ce procédé visant à représenter à travers le traitement narratif de son œuvre la réflexion sur le marxisme qu'il entend développer.

L'argument du roman *Élévation* est simple, et témoigne une fois encore de la volonté de Barbusse de dépouiller le récit à l'extrême. Le narrateur (anonyme comme celui de *L'Enfer*) est un aviateur qui, assisté de son copilote, Béloir, part effectuer un vol « non pour un record ou pour un itinéraire précis, mais à peu près à l'aventure dans le monde, en vue d'essais divers de hauteur, de vitesse et d'endurance, et aussi d'expériences de visibilité, d'envergure photographique, et de radio[3]. » La prise d'altitude liée à ce voyage en avion se trouve être en réalité un habile prétexte narratif grâce auquel Barbusse peut s'employer à décrire le monde vu d'en haut. À travers ce sujet, l'écrivain exploite une fascination ancrée chez lui depuis de nombreuses années déjà. Dès le début du XIXe siècle, à l'occasion de sa collaboration à la revue sportive *La Vie au grand air* fondée par Pierre Lafitte en 1898, l'écrivain rencontre Roland Garros et s'entretient avec lui. Quelques années plus tard, le 9 janvier 1927, il consacre l'une de ses revues littéraires à un ouvrage de Jean Ajalbert dédié à Roland Garros. Barbusse y exprime toute l'admiration qu'il éprouve à l'égard des aviateurs, et les décrit comme des « mystiques de l'espace[4] ». D'un point de vue symbolique, l'usage d'un tel

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.218.
[2] *Ibid.*, p.218-219.
[3] Henri BARBUSSE, *Élévation*, Paris, Flammarion, 1930, p.13.
[4] Henri BARBUSSE, « Les mystiques de l'espace », *L'Humanité*, Paris, n°10256, 9 janvier 1927, p.4.

vocabulaire pour décrire les pionniers de l'aviation est intéressant dans la mesure où cela révèle d'une part la valeur spirituelle que Barbusse leur attribue, et annonce d'autre part les ambitions narratives d'*Élévation*. On remarque ainsi que dans cet article l'écrivain établit un parallèle entre la figure de Roland Garros et celle des révolutionnaires soviétiques, déclarant que leur soif de raison les unit au sein d'une semblable spiritualité :

> Cet état d'esprit [celui de Roland Garros] est celui des révolutionnaires. Je ne prétends pas rattacher à une tendance politique, qui lui fut étrangère, la personnalité de ce grand révolutionnaire des espaces. Je veux constater simplement ceci : tous les hommes qui savent prendre possession logiquement de l'inconnu sont, qu'ils le veuillent ou non, de la même famille spirituelle[1].

Si ces mots méritent de retenir notre attention, c'est parce qu'ils contiennent en germe les éléments fondamentaux du projet littéraire d'*Élévation*. Le personnage de l'aviateur, grâce à la prise d'altitude liée à son séjour dans le ciel, est en mesure de voir le monde en dehors du découpage factice des frontières nationales ; et sa position lui permet également de comprendre que les hommes, quelle que soit leur origine, forment une communauté fraternelle. En somme, tandis que le « piéton » se heurte aux détails, l'aviateur seul est capable selon Barbusse de percevoir la réalité :

> Ce doit être un roman sur l'aviation ou plutôt un roman dont le décor et même l'intrigue sera vue à travers les yeux d'un aviateur. Je pense que c'est là un moyen, ou si l'on veut un procédé, permettant de réaliser des visions collectives et de montrer des ensembles en masse ou en action sans cependant être obligé d'user de l'abstraction mais en restant en contact direct avec la réalité[2].

L'écrivain souligne ici avec clarté le parti pris narratif de son roman. Pour la première fois, il affirme sans détour avoir pour projet de subordonner le décor et l'intrigue de son récit au regard du narrateur. Philippe Baudorre insiste d'ailleurs vivement sur ce procédé quand il écrit à propos d'*Élévation* :

> C'est un roman typiquement « barbussien » : il ne repose ni sur une intrigue, ni sur la psychologie ou l'évolution de personnages, mais encore une fois sur un regard qui, cette fois-ci, domine le monde. Il ne balaie plus l'histoire, comme celui des *Enchaînements*, il embrasse l'espace[3].

Dans la continuité du mouvement initié dans *Les Enchaînements*, l'aviateur mis en scène par Barbusse n'est pas seulement l'observateur d'un monde vu d'en-haut, mais il devient

[1] *Loc. cit.*
[2] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.211.
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.311.

véritablement le créateur de l'immense géométrie terrestre. Dès les premiers instants du vol, le narrateur s'attarde à dépeindre les paysages qui s'offrent à ses yeux. Or la prise d'altitude lui révélant des étendues toujours plus vastes, lui donne l'impression qu'il « accouche d'un plus grand espace[1]. » La hauteur modifie considérablement sa vision du monde. Ainsi les lignes se brisent, les perspectives se ramassent, la Terre révèle sa majestueuse rotondité et les frontières soudain s'effacent. À mesure qu'il progresse dans l'air, le narrateur « ouvre la mise en scène du monde et le débouché de l'esprit[2]. » La navigation aérienne exalte ses potentialités visuelles, elle unit de manière plus franche sa vue à son esprit et lui permet alors d'esquisser la géographie de la réalité :

> L'offensive du réel vous force à peindre avec les yeux. Des pans d'étendue terrestre s'éveillent, se déshabillent, roulent en arrière, fabriqués et usés en un clin d'œil. Nous sommes une usine de choses. Là-bas, une ville s'édifie à la hâte et accourt toute. Un faubourg se précipite en tambour et trompette, crible la vue, puis file à reculons, et sombre[3].

Le monde apparaît ainsi comme un objet en perpétuelle évolution soumis à la subjectivité du narrateur, qui tire sa puissance créatrice de son seul regard. C'est la raison pour laquelle Barbusse estime que les aviateurs sont « les magiciens qui changent l'abstrait en concret et s'agrandissent du monde[4]. » En déclarant qu'ils jouent un rôle d'ordre magique, autrement dit qu'ils franchissent la frontière qui sépare le naturel du surnaturel si l'on peut dire, l'écrivain assigne à ses personnages, et d'une manière plus générale aux pionniers de l'aviation, une fonction métaphysique. On peut effectivement considérer que changer « l'abstrait en concret » est une tâche suprême qui incombe essentiellement à Dieu, lequel créa le monde en matérialisant les êtres et les choses au moyen du Verbe[5]. Ici Barbusse investit les aviateurs du même pouvoir de création ; cependant, ils ne concrétisent pas l'abstrait par le biais du Verbe, mais par celui de la vue en tant que symbole de la subjectivité de l'homme. Cette recréation de la réalité par le narrateur s'inscrit dans une démarche proprement métaphysique et, s'agrandissant d'un monde qu'il engendre lui-même, celui-ci accède alors à une certaine forme de divinité. La même idée se trouve d'ailleurs exprimée de manière plus explicite encore quelques pages plus loin lorsque le narrateur dit :

---

[1] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.26.
[2] *Ibid*., p.32.
[3] *Ibid*., p.18-19.
[4] *Ibid*., p.8.
[5] Voir Bible version Segond, Gn. 1:1-2:3. Rappelons que le prologue de l'Évangile selon Jean insiste particulièrement sur le pouvoir créateur du Verbe, à travers lequel l'idée devient matière, et donc l'abstrait devient concret (Jn. 1:1-1:8).

> Dominer ces plans où on était naguère englué par le poids, c'est les découvrir et y semer à pleines mains de la pensée. L'élévation réalise le passage du désordre à l'ordre, comme l'évolution même de la nature. On est ému, on frissonne à force d'inventer le monde[1].

Conscient de l'aspect divin que lui confère son regard culminant, le narrateur se désolidarise des hommes que l'altitude rapetisse à ses yeux. Creusant l'abîme aérien qui l'oppose désormais aux êtres humains restés sur le sol, il les qualifie de « terriens[2] ». L'aviateur ne semble plus appartenir au même monde. Or, nous pouvons observer que réciproquement, les hommes regardent les pilotes cloîtrés dans le cockpit de leur « projectile cinglant les espaces[3] » comme des êtres supérieurs. Alors qu'il survole la brousse africaine, le narrateur aperçoit un homme ébahi qui « tend les bras en l'air » dans une attitude qui lui rappelle celle de la supplication :

> Il tend les bras vers nous. Vers nous les dieux, ou vers nous les frères ? Le salut tombera-t-il magiquement du soleil, ou montera-t-il de la terre comme un échafaudage de chair. […] Je le vois jusqu'à la limite de la visibilité, avec son geste organique, total, d'abandon, de déchirement et d'appel, qui est capable ou bien de créer Dieu ou bien de recréer le monde[4].

La distance technologique ne permet pas à ce personnage de bien comprendre qui sont ces hommes survolant le monde à bord de leur engin. Parce qu'il rapproche le narrateur et son copilote de la sphère céleste, l'avion devient instrument de divinisation aux yeux de l'homme africain. Ainsi le champ référentiel au moyen duquel Barbusse caractérise le narrateur dans *Élévation* renvoie toujours au domaine du spirituel. L'écrivain toutefois ne se contente pas d'évoquer dans son texte la figure divine en tant que concept métaphysique, mais il se réfère parfois directement au Dieu de la Bible en assimilant le narrateur à Jéhovah. À la faveur d'un vol de nuit, le narrateur contemple au-dessous de lui les lumières des grandes villes, qu'il décrit comme des « feux d'artifice fixés sur terre par un procédé chimique ». Il y voit les étoiles d'un ciel qu'il surplombe de toute la hauteur de son regard : « Ensuite, on remonte dans la nuit qui cimente la moitié du globe – astronomes la tête en bas épelant l'écriture resplendissante. On pense au vieux Jéhovah de la légende qui regardait les étoiles par en-dessus[5]. » La référence ici est intéressante à plus d'un titre. D'abord parce qu'à travers l'évocation de Jéhovah, dont le nom matérialise la présence au sein des Écritures, le narrateur actualise explicitement son statut divin. D'autre part, remarquons que le fait d'employer la

[1] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.28-29.
[2] *Ibid*., p.34.
[3] *Ibid*., p.9.
[4] *Ibid*., p.103-104.
[5] *Ibid*., p.137-138.

périphrase « vieux Jéhovah de la légende », qui tend à démythifier le texte biblique en le réduisant à une légende, constitue une manière pour le narrateur de corrompre l'aspect spirituel, sacré de Dieu. Sans doute est-ce un moyen pour lui de revendiquer plus fermement encore sa propre divinité. L'hypothèse n'est pas exclue si l'on considère le rapport qu'entretient le narrateur avec Dieu au cours de son voyage aérien. À plusieurs reprises au cours du roman effectivement, celui-ci expérimente les capacités techniques de l'avion, et cherche à atteindre une altitude extrême. Chaque fois, ces différents essais de hauteur lui donnent l'impression de toucher la « voûte du ciel[1] ». Pendant ces instants, Barbusse prête au regard de l'instance narrative une omniscience qui la rend capable de scruter l'espace dans son universelle immensité. Or rien ne vient troubler l'horizon, pas la moindre silhouette ne s'offre à ses yeux ; ce qui conduit le narrateur à conclure que Dieu n'existe pas :

> En bas, qu'est-ce qu'on voit ? On ne voit guère que des plateformes de nuées. Si l'atmosphère était claire, sans doute percevrions-nous quelques arcs de cercle ou quelques angles du polygone africain, base du volume dont nous sommes le point de faîte. De ce côté-ci, la sélection de hauteur et d'énormité ne nous donnerait que la mer, noyée au fond de l'air. Et on verrait face à face, dans sa plus large expression naturelle, l'absence de Dieu[2].

En ce sens, le séjour aérien du narrateur n'est pas seulement le lieu d'une redécouverte, voire d'une recréation du monde d'un point de vue matériel, mais il est également le théâtre d'une perception nouvelle du monde dans son aspect métaphysique. Ainsi la prise d'altitude rendue possible par l'avion modifie considérablement le regard du narrateur : le ciel vu depuis l'espace est désormais un ciel désacralisé. Le changement de perspective initié par l'engin semble ouvrir l'esprit du narrateur à une pensée matérialiste. C'est du moins ce qu'affirme Barbusse lorsqu'il décrit l'avion en ces termes : « C'est la mère de l'espace et la machine du matérialisme[3]. » Les perspectives d'interprétation de cette idée sont particulièrement dignes d'intérêt en ce qui concerne le rôle joué par le narrateur au sein du roman. Car en même temps qu'elle annihile à ses yeux l'existence de Dieu, la prise de hauteur acquise par le narrateur lui confère un aspect divin. Nous pouvons donc voir dans ce procédé une manière pour Barbusse de montrer que la présence dans le ciel du narrateur s'avère être la compensation symbolique de l'absence de Dieu. Dans ce contexte, le voyage en avion permet au narrateur de supprimer l'existence de la divinité biblique, qui se trouve alors remplacée par une vision

[1] *Ibid*., p.52.
[2] *Ibid*., p.126-127.
[3] *Ibid*., p.101.

essentiellement matérialiste du monde et de la sphère céleste, au sein de laquelle le narrateur lui-même prend le relais de Dieu.

On observe enfin que cela a d'importantes conséquences sur le statut que Barbusse accorde à l'instance narrative qu'il met en place dans *Élévation*. Au cours de son séjour dans le ciel, le narrateur survole majoritairement l'Afrique et choisit d'y atterrir à maintes reprises pour aller au-devant des populations qui y vivent. L'apparence primitive de cette terre et de ses habitants l'amène à penser que son voyage dans l'espace est aussi un voyage dans le temps, à travers lequel il se sent transporté dans un âge reculé qui lui rappelle les commencements du monde tel qu'ils sont racontés dans les Écritures. Le regard aérien du narrateur lui offre ainsi l'occasion d'assister au recommencement de l'histoire biblique par les premiers hommes. À travers la voix de son instance narrative, Barbusse propose donc dans son roman une réinterprétation du récit biblique. À cet égard, il semble que nous pourrions considérer *Élévation* comme une réécriture des chapitres liminaires de la Genèse, au sein de laquelle le parti pris matérialiste du narrateur, conséquence de son regard surplombant, s'est substitué à l'inspiration divine. En effet, Barbusse ne cesse d'évoquer dans son texte des épisodes bibliques, qui reviennent à la mémoire du narrateur au contact des populations primitives qu'il rencontre, et qui paraissent être les seules références par lesquelles celui-ci est en mesure de rendre compte de ce qu'il voit. Alors qu'il atterrit dans une contrée africaine éloignée de toute civilisation, le narrateur prend conscience que les « créatures » auxquelles il fait face sont en réalité des « hommes de l'âge de pierre » et qu'il se situe « dans le passé du monde »[1] :

> La tribu s'est perpétuée semblable à elle-même, sans aucun contact avec le reste du monde, depuis les débuts de l'espèce ou plutôt depuis les bouleversements géologiques suprêmes. […] Elle est demeurée identique, clôturée dans le cimetière de ses frontières. Voici le commencement. C'est ici même que la lumière fût [sic][2].

Barbusse nous renvoie ici aux commencements du monde. La distance qui sépare le narrateur de la tribu qu'il rencontre le conduit à dépeindre ces hommes comme des êtres préhistoriques. En outre, la référence aux paroles prononcées par Dieu dès le début de la Genèse, « Que la lumière soit ! Et la lumière fut[3] », matérialise véritablement le voyage temporel du narrateur dans une région qui, selon lui, a vu naître le premier jour du monde. De même, dès lors qu'il

[1] *Ibid*., p.81-82.
[2] *Ibid*., p.83.
[3] Bible version Segond, Gn. 1:3.

décrit de manière plus individuelle les hommes et les femmes qu'il observe, le narrateur ne cesse de mobiliser des références bibliques :

> Ce premier homme, cet Adam de l'immensité, avait l'accoutrement d'un homme préhistorique. On eût dit un personnage minéral fabriqué pour un panorama avec du carton pâte, de la peinture et du crin de cheval, et deux billes de verre noir[1].

Le caractère adamique de cet être est ici souligné par son aspect « minéral », qui évoque irrévocablement le processus par lequel Dieu a créé Adam : « L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre[2] ». C'est également à travers un dialogue avec le récit génésiaque que le narrateur dépeint la première femme qu'il rencontre parmi cette tribu africaine, et qu'il l'unit symboliquement à cet Adam primitif en l'assimilant à la figure d'Ève : « Nous sommes tombés dans un trou de vingt mille ans. Je n'ai qu'à étendre la main pour toucher dans sa pesanteur chaude, une Ève, mère des hommes[3]. » Désireux de comprendre l'existence de ces êtres originels, le narrateur et Béloir tentent d'engager avec eux la discussion, au moyen de gestes et de formes dessinées sur le sol. Au bord d'un gigantesque abîme creusé dans la roche, autour duquel court un escalier de pierre inachevé dont les dernières marches ne sont que ruines, les deux aviateurs s'efforcent de comprendre l'histoire que leur narre le « prêtre du dessin » et comprennent qu'il s'agit-là d'une Tour de Babel :

> Cela réveille à un degré extraordinaire le mythe biblique calqué sur quelque réalité ancestrale. La Tour des Sept Lumières de Sénaar était une pyramide à étages, et on voit que c'était ici le coin gigantesque, avec trois gradins, d'une montagne à pans. La confusion des langues : lorsqu'on était unis et qu'on ne l'est plus, c'est qu'on ne se comprend plus. Et maintenant par-dessus cette base monstrueuse, avortée et écrasée, la muraille est aussi haute que partout ailleurs autour du pays des Prisonniers[4].

À cette première impression qui octroie à la narration du roman une dimension mythique succède un chapitre intitulé « La Tour de Babel ». L'instance narrative y prend le relais de Dieu afin de réécrire et d'actualiser l'un des épisodes fondamentaux du récit biblique. Ce très long chapitre qui occupe plus d'un tiers de l'œuvre raconte la révolte menée par une communauté d'esclaves pour se libérer du joug de leurs chefs :

> Une gigantesque barrière rocheuse établit une séparation entre l'ancien monde et celui où la Révolution a changé la face de l'humanité. Ils [le narrateur et Béloir] assistent au travail acharné d'un peuple pour construire

[1] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.71.
[2] Bible version Segond, Gn. 2:7.
[3] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.84.
[4] *Ibid*., p.97-98.

> un pont qui leur permettra le passage, d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre, vers le salut. L'armée les en empêche, les combats sont violents[1] […].

La construction de ce pont se présente comme une réécriture du mythe de Babel, que Barbusse réinterprète totalement pour l'inscrire dans une perspective marxiste. Le projet des hommes de la Genèse de se hisser à hauteur de Dieu devient ici l'expression d'une volonté de libération des travailleurs ouvriers, qui voient dans cette entreprise une occasion de vaincre ceux qui les exploitent. Mais l'armée employée par les chefs tire des coups de canon et, « comme le Dieu du Livre des Livres[2] » arrêta la fondation de la Tour de Babel avant son faîte, elle massacre la foule des opprimés jusqu'au cataclysme final, matérialisé par un extraordinaire déluge noyant la montagne entière sous ses eaux. Barbusse ramasse ainsi la temporalité biblique, et inverse l'ordre d'apparition de ces deux épisodes de la Genèse. Cela lui permet d'une part de dramatiser le récit des événements auxquels assiste le narrateur, et de proposer d'autre part une lecture nouvelle du rapport entretenu par les hommes avec la notion d'autorité souveraine. L'écrivain prend en effet le contre-pied des Écritures et décrit le déluge comme un fléau salutaire, destiné à libérer les ouvriers de leur asservissement en noyant les riches propriétaires et leur police sous ses eaux :

> L'avalanche fluide s'est précipitée vers le fond de la vallée. Instantanément le vaste quartier des riches est inondé, enseveli. Le niveau monte, avec des vagues, à vue d'œil. On voit s'effondrer les toitures des palais, et les jardins disparaître par couches successives […].
>
> Et est emporté du même coup le camp des troupes de police, et tout leur matériel, et la garde d'honneur avec le bouquet des drapeaux nationaux qui surnage, toutes les grandes firmes à vau-l'eau[3].

Ce cataclysme observé par le narrateur fait alors figure d'apocalypse, au sens étymologique du terme, puisqu'il prend alors conscience que la puissance diluvienne a non seulement favorisé la délivrance de la foule, mais qu'elle la conduit peu à peu « au pays où le drapeau rouge est planté[4]. » Ce mouvement final constitue donc l'aboutissement de la réinterprétation marxiste du récit de la Genèse dans *Élévation.*

Le regard aérien à travers lequel l'instance narrative perçoit et rapporte les événements l'a affranchie d'une vision uniquement individuelle du monde pour adopter une vision collective. C'est pourquoi dans les dernières pages du roman, le narrateur conclut sur son expérience en affirmant que :

---

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.312.
[2] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.231.
[3] *Ibid*., p.236.
[4] *Ibid*., 242.

> Au contraire de ce que disent les bavards, l'individuel et le collectif se renforcent l'un l'autre, par le cœur et par les yeux. Mais il faut faire un ordre entre eux, et, dès qu'on quitte les sommets de la métaphysique et du sentiment, dès qu'on est sur le champ de l'action et sur le chantier, subordonner l'individuel au collectif[1].

À elles seules ces phrases résument admirablement tout le projet narratif d'*Élévation*. L'argument du voyage en avion a offert l'occasion à Barbusse de mettre en place au sein de son texte un type de focalisation susceptible de garantir la valeur collective de sa narration ; ainsi le récit n'est plus centré autour d'un point de vue individuel. Capable désormais d'appréhender et de comprendre le monde dans son ensemble, l'instance narrative est alors en mesure de porter sur les êtres et les choses un regard profondément matérialiste. Les perspectives ouvertes par ce procédé amènent Barbusse à substituer dans les cieux l'œil matérialiste de l'aviateur à celui, métaphysique, du Dieu des Écritures. La réécriture des premiers chapitres de la Genèse, qui structure et donne son unité au roman, s'appuie dès lors sur une actualisation des mythes bibliques où l'instance narrative, en tant qu'avatar spirituel, prend le relais de Dieu et réinterprète l'histoire des commencements de l'humanité sous l'angle du marxisme.

Le traitement de l'instance narrative chez Barbusse permet donc de voir émerger une profonde continuité dans les choix narratifs qui caractérisent son œuvre poétique et romanesque. En subordonnant le cadre diégétique au seul regard de son narrateur, l'écrivain exploite toutes les perspectives littéraires offertes par un l'œil d'un voyeur appelé à devenir voyant. Dans chacune des œuvres étudiées ici, l'instance narrative s'assimile peu à peu à une figure divine, jusqu'à prendre le relais de Dieu au sein d'une narration qui réinterprète symboliquement une perception religieuse du monde d'un point de vue matérialiste. Cette profonde continuité qui caractérise le schéma narratif barbussien, et qui ne cesse de se développer au fil de ses publications, rend ainsi compte de la nécessité pour l'écrivain d'incarner ses préoccupations spirituelles, détachées de toute valeur sacrée, dans la structure même de son œuvre littéraire.

[1] *Ibid*., p.245.

3.3 Barbusse et la vie religieuse de l'entre-deux guerres

Les interrogations constantes de Barbusse en ce qui concerne la sphère spirituelle justifient également l'intérêt qu'il attache aux questions religieuses soulevées par de nombreux intellectuels à l'aube des années 1920. Les ravages causés par la Grande Guerre exigent en effet de réinvestir le champ de la morale afin de reconstruire la société française sur de nouvelles bases. L'envergure de cette tâche attise alors le débat qui depuis le début du conflit oppose les nationalistes aux internationalistes, la droite chrétienne aux milieux de la gauche. Le rôle politique déterminant que joue Barbusse à cette époque, notamment au sein du groupe Clarté, le conduit à adopter des positions de plus en plus radicales vis-à-vis des représentants du nationalisme chrétien. La fonction de directeur littéraire de *L'Humanité*, qu'il occupera entre 1926 et 1927, va lui permettre d'investir de manière plus régulière ces questions religieuses, en même temps que d'esquisser les contours d'une conception spiritualisée de la littérature prolétarienne.

3.3.1 Barbusse et la droite chrétienne

Barbusse face au Parti de l'intelligence

À l'été 1919, les tensions s'exacerbent dans les milieux intellectuels français, entre une gauche internationaliste groupée autour de Barbusse et de Romain Rolland, et une droite chrétienne farouchement nationaliste représentée par *l'Action Française* ainsi que les cercles néothomistes issus de Jacques Maritain. Au lendemain de la Grande Guerre, il n'est plus temps de s'attarder à de vagues querelles de circonstances. Et la virulence du débat qui oppose alors ces deux factions témoigne bien de l'aspect fondamental des questions suscitées par le problème de la reconstruction politique, sociale, et morale du pays. Les premiers mots de la déclaration que Rolland publie en une de *L'Humanité* le 26 juin 1919 illustrent d'ailleurs assez nettement cette volonté de coaliser les consciences que le conflit a désunies :

> Travailleurs de l'Esprit, compagnons dispersés à travers le monde, […] nous vous adressons, à cette heure où les barrières tombent et les frontières se rouvrent, un appel pour reformer notre union fraternelle, mais une union nouvelle, plus solide et plus sûre que celle qui existait avant[1].

[1] Romain ROLLAND, « Un appel. Fière déclaration d'intellectuels », *L'Humanité*, Paris, n°5547, 26 juin 1919, p.1.

Ainsi, Rolland inscrit dès l'abord son discours dans une démarche internationaliste, qui trouve sa pleine justification, selon lui, dans l'attitude adoptée pendant la guerre par les chantres du nationalisme. L'écrivain constate en effet que « la plupart des intellectuels ont mis leur science, leur art, leur raison au service des gouvernements[1]. » Dans la continuité de la réflexion qu'il avait menée dans *Au-dessus de la mêlée*, Rolland condamne avec fermeté « les désastres auxquels a conduit l'abdication presque totale de l'intelligence du monde et son asservissement volontaire aux forces déchaînées[2]. » De son point de vue, la plupart des intellectuels européens ont largement contribué, par la vivacité de leur patriotisme, à nourrir l'esprit belliciste de ces années de guerre :

> […] ils ont cherché dans l'arsenal de leur savoir, de leur mémoire, de leur imagination des raisons anciennes et nouvelles, des raisons historiques, scientifiques, logiques, poétiques de haïr ; ils ont travaillé à détruire la compréhension et l'amour entre les hommes. Et ce faisant ils ont enlaidi, avili, abaissé, dégradé la pensée, dont ils étaient les représentants[3].

En somme, le principal reproche que Rolland adresse à ces intellectuels vise les conséquences de leur ferveur patriotique, dans la mesure où celle-ci les a conduits à subordonner la pensée aux nationalismes. Le rassemblement des écrivains et artistes au sein d'un projet internationaliste ne dispense donc pas, selon Rolland, de faire preuve d'intransigeance. Nul doute qu'il fait écho ici à la discussion qu'ils ont eue, quelques jours plus tôt, avec Barbusse sur la question des personnalités à intégrer au sein du mouvement Clarté. À l'inverse de Barbusse, qui considère que « chacun doit avoir la possibilité de racheter ses erreurs et ses hésitations », Rolland estime que rallier des écrivains partisans du chauvinisme « serait une grave erreur ; ce serait plus qu'un compromis, une compromission. »[4] Cette rigidité de Rolland, qui pourrait sembler excessive, se comprend mieux si l'on prend toute la mesure des ambitions de son projet. Dans la seconde partie de son article, il affirme en effet vouloir recréer une alliance entre les intellectuels à dessein de réhabiliter « l'Esprit » au nom de la vérité : « c'est afin qu'ils [les hommes] prennent, comme nous, conscience de cette fraternité que nous élevons au-dessus de leurs combats aveugles l'Arche d'Alliance – l'Esprit libre, un et multiple, éternel[5]. » Ce n'est d'ailleurs pas anodin si Rolland emprunte au vocabulaire religieux, chrétien, pour formuler pleinement son intention. Et ce pour deux raisons : sans doute faut-il y voir d'une part une volonté de concurrencer l'accaparement d'une rhétorique

[1] *Loc. cit.*
[2] *Loc. cit.*
[3] *Loc. cit.*
[4] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p. 186.
[5] Romain ROLLAND, « Un appel. Fière déclaration d'intellectuels », *art. cit.*, p.1.

religieuse par les tenants du nationalisme ; et d'autre part, ceci pourrait être une manière pour lui de souligner que cette réhabilitation de l'Esprit s'inscrit avant tout dans une démarche spirituelle. En accord sur ce point avec Barbusse, Rolland entend s'élever au-delà des partis politiques, convaincu que la reconstruction sociale des pays ravagés par la guerre nécessite d'entreprendre d'abord leur reconstruction morale. Pour ces deux grandes figures du pacifisme, seule l'absolue indépendance de l'esprit peut garantir la durabilité d'une paix encore fragile – et que fragilisera davantage la ratification, deux jours plus tard, du traité de Versailles. Cette « Déclaration d'indépendance de l'esprit », portée par l'extraordinaire influence de Rolland, reçoit un accueil particulièrement favorable chez les intellectuels de gauche. Et parmi les signataires de ce texte, dont *L'Humanité* publie la liste, nous pouvons compter, entre autres, Léon Bazalgette, Jean-Richard Bloch, Georges Duhamel, Albert Einstein, Heinrich Mann, Bertrand Russel, Han Ryner, Jules Romains, et Stefan Zweig.

La réaction de la droite radicale française ne tarde pas. En réponse à l'appel de Rolland, Henri Massis, partisan maurrassien, fait paraître dans *Le Figaro Littéraire* un manifeste au titre évocateur, « Pour un parti de l'intelligence ». Cette offensive lancée par les épigones de l'Action Française ne vise pas seulement Rolland, mais aussi Barbusse, et, à travers eux, le mouvement Clarté qu'ils viennent de fonder : « Le 19 juillet 1919, *Le Figaro Littéraire* annonce la création d'un Parti de l'intelligence, en employant des expressions qui se présentent comme une franche réfutation des manifestes de Barbusse et de Rolland[1]. » Au regard des membres du parti de l'intelligence, l'internationalisme professé par les fondateurs de Clarté risque de mettre en péril la supériorité intellectuelle de la France victorieuse. Voilà pourquoi Henri Massis entend promouvoir une littérature française purement nationaliste, seule susceptible de guider la pensée européenne. C'est d'ailleurs en ces termes qu'il résume les deux principaux objectifs poursuivis par le parti de l'intelligence : « *Réfection de l'esprit public en France par les voies royales de l'intelligence et des méthodes classiques, fédération intellectuelle de l'Europe et du monde sous l'égide de la France victorieuse, gardienne de toute civilisation*[2]. » Fidèle aux idées de Maurras, Massis considère que cette renaissance de l'esprit français ne peut être menée sans le concours de l'Église. En effet, il lui apparaît absolument nécessaire d'ériger cette pensée nouvelle sur des fondements chrétiens, dans une perspective qui soit à la fois morale, spirituelle et métaphysique :

[1] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.303 ; « On July 19, 1919, *Le Figaro Littéraire* announced the creation of a Parti de l'intelligence, using terms which were a direct rebuttal to the manifestos of Barbusse and Rolland. » (je traduis).
[2] Henri MASSIS, « Pour un parti de l'intelligence », *Le Figaro Littéraire*, Paris, 19 juillet 1919, p.1.

> Croyants, nous jugeons que l'Église est la seule puissance morale légitime et qu'il n'appartient qu'à elle de former les mœurs ; incroyants, mais préoccupés du sort de la civilisation, l'alliance catholique nous apparaît indispensable[1].

Ces quelques lignes s'avèrent particulièrement intéressantes dans la mesure où elles permettent de mieux comprendre les enjeux implicites de ce texte. De toute évidence, la mise en accusation du mouvement Clarté a fourni l'occasion à Massis d'opérer un rapprochement entre les partisans de Maurras et ceux de Maritain. C'est du moins ce qu'affirme Philippe Chenaux lorsqu'il écrit que l'auteur du manifeste « s'attachait surtout à fixer les termes d'une alliance raisonnable entre intellectuels thomistes et intellectuels maurrassiens sur la base d'une commune adhésion à une métaphysique de l'être et de la personne[2]. » Le rassemblement des mouvances de gauche au sein d'une Internationale de la pensée devait ainsi motiver, de l'autre côté, l'union de la droite chrétienne française autour d'un projet commun de reconstruction morale et spirituelle du pays. La liste des signataires du manifeste « Pour un parti de l'intelligence » témoigne d'ailleurs assez nettement de ce désir d'associer l'Action Française et le néothomisme, puisqu'on y retrouve notamment des personnalités telles que Jacques Bainville, Paul Bourget, Henri Ghéon, Daniel Halévy, Eugène Marsan, Charles Maurras, Camille Mauclair, Jacques Maritain, et Georges Valois. Cette alliance apparaît d'autant plus évidente que les intellectuels maurrassiens et les intellectuels thomistes, dans leur combat pour défendre l'Église et la Nation, partagent le même adversaire. C'est la raison pour laquelle Massis emploie un ton plus polémique encore dans les dernières lignes de son texte afin de fustiger le bolchevisme supposé de Rolland et Barbusse :

> *Le parti de l'intelligence*, c'est celui que nous prétendons servir pour l'opposer à ce bolchevisme qui, dès l'abord, s'attaque à l'esprit et à la culture, afin de mieux détruire la société, nation, famille, individu.
>
> Nous n'en attendons rien de moins que la reconstitution nationale et le relèvement du genre humain[3].

Alors que les tensions se cristallisent, André Lamandé, journaliste à *La Renaissance*, entreprend d'analyser le discours des principaux mouvements qui s'opposent dans ce débat, à travers une rubrique intitulée « La foire aux idées chez les jeunes ». Le 19 juillet 1919, le jour même de la publication du manifeste « Pour un parti de l'intelligence », Lamandé consacre un premier article au groupe Clarté, ainsi qu'à la Ghilde des Forgerons, organe proche de Clarté. Avec cette rubrique, le journaliste de *La Renaissance* choisit donc de commencer son étude en

[1] *Loc. cit.*
[2] Philippe CHENAUX, *Entre Maurras et Maritain : une génération intellectuelle catholique (1920-1930)*, Paris, éd. du Cerf, 1999, p.41.
[3] Henri MASSIS, « Pour un parti de l'intelligence », *art. cit.*, p.1.

s'intéressant aux mouvements révolutionnaires désireux de bouleverser l'ordre établi. À propos de la Ghilde des Forgerons, fondée par Luc Mériga en 1912 et au sein de laquelle Paul Desanges a joué un rôle déterminant, il écrit :

> Les jeunes gens qui la composent estiment qu'une destruction de l'état social actuel s'impose. Ils croient au triomphe de la violence. Pourtant, ils ne sont pas des nihilistes, et sur le vieux monde écroulé, ils rêvent d'établir une société meilleure, largement humaine […][1].

Tandis qu'il ne semble voir dans les membres de la Ghilde des Forgerons que de simples idéalistes, Lamandé appréhende le mouvement Clarté de manière plus concrète. De son point de vue, les clartistes sont à considérer comme des « ouvriers de l'intelligence[2] » dont la plus impérieuse ambition est de « réaliser l'internationale de la pensée parallèlement à l'internationale ouvrière[3]. » Nous comprenons alors, avec Lamandé, combien les principes auxquels sont attachés les membres de Clarté supposent une révolution imminente. Conscient que les intentions de ces mouvements ont partie liée avec une dimension plus spirituelle, ainsi que l'avait déclaré Rolland dans son appel, Lamandé achève sa rubrique en soulignant avec justesse qu'« un souffle évangélique anime ces contempteurs de l'ordre établi, des frontières dressées, des religions qui se réclament du Christ, fils de Dieu[4]. » Le 2 août 1919 paraît la seconde rubrique de Lamandé, consacrée cette fois-ci à la Ghilde de Saint-Luc et au parti de l'intelligence. Le journaliste y envisage les mouvements conservateurs chrétiens pour qui le salut de la France, comme nous l'avons expliqué, se situe dans l'Église. Entérinant l'antagonisme qui met aux prises les clartistes d'une part et le parti de l'intelligence d'autre part, Lamandé écrit :

> En face de *Clarté* et des amis de M. Henri Barbusse, MM. Henri Massis, Joachim Gasquet, Henri Ghéon, Georges Valois, Francis Jammes, Georges Deherme, Eugène Marsan, Valléry Radot, Mlle Henriette Charasson – et grand nombre d'autres écrivains dont les noms sont connus, – se dressent pour défendre les intérêts de la France immortelle et l'avenir spirituel de la civilisation[5].

Au reste, dans les colonnes de son article dédiées au parti de l'intelligence, Lamandé se contente de résumer point par point les idées exprimées par Massis dans son manifeste. De même, les conclusions de son étude n'apportent pas d'éclairage particulier, et n'ouvrent pas véritablement de perspectives sur ces questions. L'impartialité à laquelle prétend Lamandé le

[1] André LAMANDE, « La foire aux idées chez les jeunes », *La Renaissance*, Paris, 19 juillet 1919, p.6.
[2] *Ibid*., p.7.
[3] *Loc. cit*.
[4] *Ibid*., p.8.
[5] André LAMANDE, « La foire aux idées chez les jeunes », *La Renaissance*, Paris, 2 août 1919, p.24.

conduit ainsi à achever sa rubrique en constatant simplement que « Différente est la maison à reconstruire, différentes aussi sont les méthodes préconisées[1]. »

Ce n'est qu'à la fin du mois d'août que Barbusse apporte sa contribution au débat, à travers un article publié dans *L'Humanité* sous le titre « La Clarté de la raison ». Sous prétexte de réagir à l'analyse de Lamandé, dont il salue au passage l'impartialité, Barbusse s'attache en réalité à donner la réplique aux intellectuels conservateurs et nationalistes :

> Les ligues anti-clartistes : la Ghilde de St-Luc, le parti dit de l'Intelligence, d'autres encore, […] prennent pour règles de leur action des vérités révélées de la religion catholique, la « tradition » française et le nationalisme, et prétendent se poser de la sorte en défenseurs de la logique éternelle, menacée par « Clarté » !
>
> C'est là une prétention qui est pour le moins inattendue[2] !

Nous pouvons constater que Barbusse ne s'attarde pas sur la question de la religion, et de ses prétendus rapports avec l'intelligence dont se réclament ses détracteurs, puisqu'il choisit d'y répondre de manière assez cinglante : « À qui fera-t-on croire que la foi religieuse a partie liée avec la raison ? Elle la méprise, au contraire, expressément[3]. » Le nationalisme et la « Tradition », revendiqués par le parti de l'intelligence, font l'objet des mêmes reproches dans la mesure où l'auteur du *Feu* perçoit dans ces concepts un mépris pour la raison similaire à celui de la religion. Son attachement pour la raison et la logique conduit alors Barbusse à disputer à ses adversaires l'héritage de Descartes : « Si j'en crois la *Renaissance*, on invoque Descartes contre nous. Mais nous aussi, nous l'invoquons, envers et contre tous[4] ! » Tandis que le parti de l'intelligence reprend à son compte la métaphysique cartésienne, Barbusse s'emploie à transposer la méthode du philosophe sur un plan social, et inscrit sa pensée dans une rhétorique marxiste. Ainsi cette polémique qui met aux prises nationalistes et internationalistes ne concerne plus tant la manière dont chacun envisage l'intelligence ou la raison, que les moyens par lesquels ces mouvements cherchent à se l'approprier. Jacques Rivière s'en offusquera d'ailleurs, avec une certaine lucidité, dans un article publié en septembre 1919 dans la *Nouvelle revue française*, dont il est alors le directeur. Pour reprendre les mots de Constance Weems, « Rivière déclare que l'intelligence ne devrait être au service

[1] *Ibid*., p.26.
[2] Henri BARBUSSE, « La Clarté de la raison », *L'Humanité*, Paris, n°5608, 26 août 1919, p.1.
[3] *Loc. cit.*
[4] *Loc. cit.*

ni d'un nationalisme de défense ni d'un internationalisme vague. Les deux en restreignent la liberté d'examen et entravent sa compréhension et son influence sur la pensée[1]. »

Cette réponse de Barbusse motive naturellement l'entrée dans le débat d'autres intellectuels, notamment de certains signataires du manifeste « Pour un parti de l'intelligence » qui s'expriment par la voie de la *Nouvelle revue française*. C'est le cas par exemple de Jean Schlumberger ; le cas aussi d'Henri Ghéon qui dans un article paru à l'automne 1919 sous le titre « Réflexion sur le rôle actuel de l'intelligence française » réaffirme avec vigueur son soutien au nationalisme. De l'été à l'hiver 1919, un grand nombre d'autres intellectuels vont réagir à cette polémique. Celle-ci cristallise alors véritablement les tensions politiques qui divisent le pays au lendemain de la Grande Guerre. Et en définitive, il semble qu'au regard de toute cette génération, traumatisée par le cataclysme du conflit mondial, le devenir de la France ne peut s'envisager qu'à travers cet antagonisme qui oppose un nationalisme farouchement chrétien à un internationalisme révolutionnaire.

Au mois de décembre, Barbusse entreprend la rédaction de son essai intitulé *La Lueur dans l'abîme*, dans lequel il approfondit nettement les perspectives du mouvement Clarté. Du point de vue de Constance Weems, cet essai est une façon pour Barbusse de donner la réplique aux multiples accusations lancées depuis quelques mois par le parti de l'intelligence :

> Ce pamphlet constituait en grande partie une réfutation de leurs attaques. La condamnation par Barbusse des iniquités et des absurdités du passé mettait l'accent sur les effets néfastes du nationalisme et du carcan de la tradition. En rejetant les mythes de l'Église et de la Nation, il déclarait être l'héritier du rationalisme des Lumières, poursuivant le processus de révolution qui doit mener à l'égalité sociale et à la paix entre les peuples[2].

Barbusse, pourtant, n'y mentionne jamais directement l'Action Française ou bien les cercles néothomistes. Néanmoins, il est évident que les sujets qu'il aborde dans cet essai, conçu comme un manifeste politique, renvoient assez explicitement aux questions soulevées par le débat qui oppose les clartistes au parti de l'intelligence. En effet, après avoir étudié les conséquences sociales de la Grande Guerre, qui le conduisent à rejeter fermement le nationalisme, l'écrivain consacre le deuxième chapitre de ce livre à ce qu'il appelle « La

[1] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.305 ; « Rivière protested that intelligence should be at the service of neither a defensive nationalism nor a vague internationalism. Both restricted the freedom of investigation and the expansion of understanding and influence. » (je traduis).

[2] *Ibid*., p.309-310 ; « Much of this pamphlet was a rebuttal of their attacks. His castigation of the inequities and absurdities of the past emphasized the nefarious effects of nationalism and the straitjacket of tradition. Rejecting the myths of Church and Nation, he declared himself to be heir to the rationalism of the Enlightenment, continuing the revolution to achieve social equality and international peace. » (je traduis).

Révolte de la Raison[1] ». Cette révolte est celle de l'esprit contre la tradition héritée d'une morale chrétienne qu'il juge profondément conservatrice. Il est nécessaire selon Barbusse de faire table rase des préceptes qui ont régi l'Occident jusqu'à présent, de se débarrasser également d'une trompeuse sensibilité : seule la raison pourra libérer l'homme de son asservissement. Ainsi au regard de l'écrivain, la révolution doit d'abord prendre la forme d'une prise de conscience de l'individu, qui doit l'amener à répudier la foi, la tradition, et toutes les valeurs du « Vieux Monde[2] ». La publication en mai 1920 de *La Lueur dans l'abîme* réactive les débats autour de Clarté dans les milieux intellectuels nationalistes. Barbusse et les clartistes essuient de nouvelles attaques, émanant cette fois-ci des colonnes de l'*Action Française*. Dans un article qui paraît le mois suivant, par exemple, Léon Daudet « s'emport[e] contre la prétention de Barbusse à fonder une morale qui exclue la religion et le patriotisme[3]. » Charles Maurras également fustige les positions politiques de Clarté, et n'hésite pas à déclarer que le groupe initié par Barbusse et Rolland constitue une trahison envers la tradition classique française[4].

Devant la menace que représentent à leurs yeux les opinions internationalistes véhiculées par la revue *Clarté*, les membres du parti de l'intelligence décident à leur tour de créer une revue qui leur permette de contrebalancer, voire de neutraliser, l'influence grandissante de leurs adversaires. C'est ainsi qu'en avril 1920, les intellectuels regroupés autour de Maurras et de Maritain fondent la *Revue universelle*. Jacques Bainville en est le directeur, et Henri Massis le rédacteur en chef. Leur programme coïncide parfaitement avec les prérogatives du parti de l'intelligence, et reprend presque mot pour mot les idées exprimées par Massis dans son manifeste[5]. Fidèles à leur volonté d'associer les néothomistes à leur entreprise, Bainville et Massis proposent à Maritain de prendre en charge la rubrique de philosophie de la revue. Celui-ci y voit l'occasion de donner davantage de visibilité et d'impact à la manière dont il envisage l'enseignement de saint Thomas. Raïssa Maritain saluera d'ailleurs cette opportunité dans son journal, en notant que « c'est la première fois que la philosophie thomiste a une aussi large entrée dans le monde de la culture[6] ». C'est également l'occasion pour Maritain de réaffirmer les liens qui doivent unir selon lui l'Action Française et les néothomistes. En effet, ainsi que l'écrit Philipppe Chenaux, « la collaboration

[1] Henri BARBUSSE, *La Lueur dans l'abîme*, Paris, éd. Clarté, 1920, p.64.
[2] *Ibid*., p.44, p.57.
[3] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.314 ; « […] protested Barbusse's pretension to a morality that excluded religion and patriotism. » (je traduis).
[4] *Loc. cit.*
[5] Voir « Notre programme », *La Revue universelle*, Paris, n°1, 1er avril 1920, p.1-4.
[6] Raïssa MARITAIN, *Journal de Raïssa*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963, p.107.

de Maritain à la *Revue Universelle* […] symbolisait bien cette alliance pour ainsi dire "contre-nature" entre les disciples de Saint-Thomas et les adeptes de Charles Maurras[1]. » L'emploi par Chenaux de l'expression « contre-nature » s'avère particulièrement révélatrice, puisqu'elle tend à montrer que malgré certaines divergences de principe, maurassiens et néothomistes ont plus que jamais senti la nécessité d'unir leurs forces au sein de la *Revue Universelle* afin de combattre le groupe Clarté. Dans le premier numéro de la revue, Henri Ghéon alimente une fois de plus la polémique en accusant les clartistes de céder au mysticisme[2]. À travers cette allégation, Ghéon fustige ce qu'il considère être le paradoxe – pour ne pas dire l'incohérence – de Barbusse, qui tend selon lui à mystifier la raison. Ghéon fait sans doute référence ici aux pages que l'écrivain consacre à la raison dans *La Lueur dans l'abîme*, la désignant comme « la lumière de la lumière[3] », ou bien encore comme « l'apparition divine de la vérité à l'esprit[4] ». Ceci nous permet de mieux comprendre les raisons qui ont pu conduire Ghéon à qualifier les clartistes de mystiques. Son article va alors inciter d'autres intellectuels à condamner les tendances prétendument mystiques de Barbusse et de ses partisans. Théodore Ruyssen, par exemple, expliquera dans *Le Progrès civique* son refus d'adhérer au groupe Clarté en reprochant à ses membres d'accorder une dimension religieuse au bolchevisme[5]. La semaine suivante, Alphonse Aulard fera paraître dans le même journal une critique particulièrement acerbe de *La Lueur dans l'abîme*, et accusera Barbusse « d'être sous l'influence du mysticisme russe[6] ». Aulard ajoutera même que « quand il [Barbusse] parle des Soviets, il est en état de foi, non en état d'esprit critique[7]. » L'auteur du *Feu* toutefois ne réagira pas à ces accusations, et ne se justifiera sur cette question que quelques années plus tard, à la publication de *Jésus* et des *Judas de Jésus*, lorsque ses détracteurs lui reprocheront à nouveau de prêter au communisme une dimension mystique.

Contre les « prestidigitateurs » du néothomisme

À partir de l'hiver 1920, Barbusse décide de prendre du recul par rapport aux événements qu'il a vécus pendant ces deux dernières années. Il est permis de penser que cette

[1] Philippe CHENAUX, *op. cit.*, p.41.
[2] Henri GHEON, « Georges Duhamel et le règne du cœur », *La Revue universelle*, *art. cit.*, p.98.
[3] Henri BARBUSSE, *La Lueur dans l'abîme*, p.65. Remarquons que l'emploi ici du superlatif hébraïque renforce la connotation religieuse de l'expression.
[4] *Ibid.*, p.91.
[5] Théodore RUYSSEN, « Que veut, au juste, le groupe Clarté ? », *Le Progrès civique*, 3 juillet 1920, p.9-11.
[6] Constance D. WEEMS, *op. cit.*, p.317 ; « […] of being under the influence of Russian mysticism […] » (je traduis).
[7] Alphonse AULARD, « Les Clartés et les ombres, les vérités et les injustices dans le dernier livre d'Henri Barbusse », *Le Progrès civique*, Paris, 17 juillet 1920, p.11.

polémique l'opposant aux intellectuels de la droite nationaliste a provoqué chez lui un certain désabusement. D'autre part, il s'aperçoit que le contrôle de *Clarté* lui échappe au profit d'une génération plus jeune et plus intransigeante, celle des surréalistes représentée par Aragon, Breton et Nizan entre autres, désireux de se départir de la volonté de consensus à laquelle, lui, demeure farouchement attaché. Il prend conscience enfin que « depuis deux ans, il a tout sacrifié à sa mission d'homme public[1] », et désire se concentrer entièrement à la rédaction des *Enchaînements*. Pour toutes ces raisons, Barbusse prend le parti de se soustraire aux récentes attaques dont il a fait l'objet. Celles-ci resteront lettres mortes jusqu'en 1926, date à laquelle Paul Vaillant-Couturier devient rédacteur en chef de *L'Humanité* et propose à Barbusse d'en occuper le poste de directeur littéraire. Sa volonté de promouvoir une littérature prolétarienne, débarrassée de tout classicisme et de toute tradition religieuse, le conduit alors à réengager la lutte contre l'Action Française et les néothomistes. Un grand nombre des articles hebdomadaires qu'il publie dans *L'Humanité* entre le 5 mai 1926 et le 2 octobre 1927 témoignent ainsi de ce désir de combattre l'influence littéraire et artistique des intellectuels de la droite chrétienne.

Barbusse ne tarde pas, d'ailleurs, à réactiver la polémique, puisqu'il choisit de consacrer sa deuxième revue littéraire à *La Vie profonde de saint François d'Assise*, publié par Henri Ghéon. Il s'agit d'une pièce de théâtre écrite et représentée à l'occasion du septième centenaire de la mort de saint François d'Assise. Or, l'intérêt de Barbusse pour cette œuvre ne réside pas à proprement parler dans la figure évoquée par Ghéon, mais plutôt dans les enjeux d'un tel sujet :

> J'ai donc pris *La Vie profonde de Saint François d'Assise* comme thème de ma causerie d'aujourd'hui parce que c'est le type d'un genre qui foisonne et se multiplie autour de nous et l'illustration d'une propagande qui prend de très grandes proportions[2].

Dans un contexte intellectuel particulièrement favorable aux idées de Maritain entre autres, Barbusse semble craindre les conséquences que peuvent avoir de telles œuvres. Au reste, l'analyse qu'il fait de cette pièce, et la manière dont il perçoit saint François d'Assise, semblent justifier ses craintes. Car Barbusse voit dans la figure du *Poverello* l'un des symboles du conservatisme religieux le plus rigoureux. Il est donc évident, selon lui, que lorsque Ghéon s'approprie et réinterprète la vie de saint François, il le fait au service d'une

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.215.
[2] Henri BARBUSSE, « À propos d'un saint qu'on nous montre », *L'Humanité*, Paris, n°10014, 12 mai 1926, p.4.

idéologie particulière. Et Barbusse entend l'illustrer en soulignant les rapports étroits que le dramaturge entretient avec l'institution chrétienne :

> Devenu « tertiaire de l'Ordre de Saint Dominique », M. Henri Ghéon a fondé les Compagnons de Notre-Dame, troupe d'acteurs fidèles chargés d'animer aux yeux des foules certains épisodes de l'Évangile et de la Vie des Saints. Son intention est de faire par ce moyen miroiter dans les masses la religion catholique […][1].

Barbusse fustige donc une conception propagandiste de la littérature. L'ambition première de Ghéon, si l'on en croit l'écrivain, ne répond pas à des impératifs poétiques ou artistiques, mais s'inscrit dans une démarche qu'on pourrait qualifier de didactique. Et les idées développées par Philippe Chenaux sur le théâtre de Ghéon, dans l'ouvrage qu'il consacre à Maurras et Maritain, paraissent confirmer l'accusation de Barbusse. Chenaux explique en effet que les pièces du dramaturge sont un bel exemple du prosélytisme néothomiste de cette époque :

> La pièce d'Henri Ghéon, *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* (1924) […] est en effet assez caractéristique par son titre et sa visée didactique, de l'esprit conquérant du néothomisme français au début des années vingt et de la conjonction qui s'opère alors, sur fond de victoire française et de crise de civilisation, entre catholicisme, thomisme, et nationalisme intégral[2].

Le jugement émis par Barbusse sur *La Vie profonde de saint François d'Assise* nous permet de généraliser le propos de Chenaux. Car le réinvestissement de la figure du *Poverello* par le néothomisme participe avant tout, de son point de vue, d'enjeux politiques et spirituels[3]. Barbusse déplore en définitive le fait qu'une grande partie de la littérature de cette époque serve les intérêts d'une propagande réactionnaire. L'écrivain précise d'ailleurs son opinion là-dessus dans la réponse qu'il donne à l'enquête menée par Ernest Tisserand dans la revue *Les Marges*. La question de Tisserand porte sur la manière dont l'industrialisation a affecté le domaine des lettres, et demande à certains auteurs de réfléchir aux conséquences de ce phénomène. De l'avis de Barbusse, la littérature et ses moyens de diffusion se trouvent alors gangrenés par le monopole qu'exercent sur eux « de riches maisons réactionnaires[4] ».

---

[1] *Loc. cit.*
[2] Philippe CHENAUX, *op. cit.*, p.39-40.
[3] Il semble effectivement que le néothomisme ait cherché à s'approprier la figure de saint François d'Assise. Avant la publication par Ghéon de *La Vie profonde de saint François d'Assise* en 1926, la collection du « Roseau d'or » des éditions Plon, affiliée au néothomisme, avait déjà publié en 1923, dans sa quatrième livraison, la traduction française du *Saint François d'Assise* de Gilbert K. Chesterton (voir Philippe CHENAUX, *op. cit.*, p.74). Sans doute faut-il y voir la raison pour laquelle Barbusse consacrera un second article à la figure de saint François (voir Henri BARBUSSE, « L'amour et la charité chrétiens », *L'Humanité*, Paris, n°10207, 21 novembre 1926, p.4).
[4] Henri BARBUSSE, « Les maladies de la littérature actuelle », *L'Humanité*, Paris, n°10077, 14 juillet 1926, p.4.

L'écrivain vise explicitement la maison Larousse, et la propagande qu'elle distille d'après lui à travers son réseau d'information :

> Pour en citer un exemple, les *Nouvelles Littéraires*, la plus importante gazette de l'activité littéraire, sentent à plein nez l'antichambre de ministère et même la sacristie. C'est une manière de magasin d'objets de piété qui recommande spécialement à sa clientèle le néo-catholicisme ou le thomisme. Cette succursale mondaine de *La Croix* cite à chaque page de chaque numéro, MM. Jacques Maritain ou Henri Massis, et grossit jusqu'à en faire des gens d'importance ces personnalités exiguës et insignifiantes[1].

Barbusse dénonce ici le fait que de telles revues, alimentées par des contrats publicitaires et d'opulentes maisons, profitent d'un abondant tirage pour faire la promotion des mouvements néo-catholiques. Il estime qu'en diffusant la philosophie de Maritain, qu'il juge réactionnaire, *Les Nouvelles Littéraires* confinent la littérature dans une tradition religieuse rétrograde au lieu de favoriser l'émergence d'œuvres nouvelles. Quelques jours plus tard, *Les Nouvelles Littéraires* répondent à la question d'Ernest Tisserand par la voix de Francis de Miomandre. Celui-ci affirme qu'à ses yeux la littérature ne souffre d'aucun mal, et s'emploie alors à justifier ce que l'auteur du *Feu* condamne. Bien que Miomandre ne rétorque pas expressément aux accusations de Barbusse, il n'est pas exclu de penser que c'est à lui qu'il s'adresse lorsqu'il écrit : « Il arrive que des littérateurs soient indignés de certaines situations qui leur paraissent scandaleuses, et ils expriment cette indignation avec la véhémence qui est dans leur nature[2]. »

Barbusse fait effectivement preuve d'une relative virulence quand il s'agit de pointer du doigt l'influence croissante du néothomisme dans la littérature. L'article qu'il consacre à la conversion de Jean Cocteau en offre un exemple assez éloquent. Rappelons que suite à la mort de son ami Raymond Radiguet, Cocteau cherche à diluer son désespoir dans l'opium. Il songe ensuite à un retour à la religion et, sur les conseils de Pierre Reverdy, commence à fréquenter les « soirées de Meudon » chez Jacques Maritain[3]. La correspondance qu'entretiennent alors les deux hommes conduit à la conversion de Cocteau à l'automne 1925. Rappelons également que l'intérêt porté par Maritain à l'auteur de *Potomak* répondait dans une certaine mesure à sa volonté d'unir art et scolastique. Car si l'on en croit Philippe Chenaux :

---

[1] *Loc. cit.*
[2] Francis de MIOMANDRE, « Les Maladies de la littérature », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, n°196, 17 juillet 1926, p.1.
[3] Sur la question de la conversion de Cocteau au catholicisme et de ses rapports avec Jacques Maritain, voir Philippe CHENAUX, *op. cit.*, p.56-60.

> Cocteau et ses amis du *Bœuf sur le toit* (Raymond Radiguet), symboles vivants de l'avant-garde parisienne, […] représentaient aux yeux de Maritain une « carte » importante à jouer pour ceux qui, comme lui, étaient « désireux de réconcilier les arts avec l'Église[1] ».

Ces quelques éléments nous semblent nécessaires pour comprendre les reproches adressés par Barbusse à Cocteau et Maritain dans son article. Le premier et sans doute le plus important de ces reproches concerne l'aspect théâtral de ce retour à la foi de Cocteau. Et comme pour mieux en convaincre le lecteur, Barbusse puise dans le registre satirique afin de décrire les étapes qui ont mené Cocteau au catholicisme, affirmant que « sa conversion fut un numéro nouveau dans le cirque de ses travaux[2]. » L'auteur du *Feu* parodie en fait, selon ses propres dires, une lettre adressée par Cocteau à Maritain. Et l'on s'aperçoit que la fantaisie avec laquelle Cocteau décrit la trajectoire de sa conversion permet à Barbusse d'en accentuer la théâtralité. L'écrivain revient même sur l'addiction à l'opium de l'auteur de *Potomak,* et l'ironie qu'il emploie à cet effet recèle des détails intéressants :

> Toutefois, en attendant d'avaler l'hostie, […] M. Cocteau s'est mis à fumer de l'opium. Il nous parle longuement des effets de la drogue et même, nous donne au sujet de son emploi, des conseils techniques, des recettes précieuses. Sachons en effet que « l'opium développe des qualités évangéliques de l'âme ». (Les communistes ont déjà dit quelque chose de ce genre, il me semble)[3].

Barbusse fait ici référence à la fameuse formule de Marx, tirée de l'*Introduction à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, selon laquelle la religion « est *l'opium* du peuple ». L'usage qu'il fait de cette citation est digne d'intérêt dans la mesure où elle lui permet de renverser la signification de la phrase de Cocteau par la voie du communisme, pour mieux révéler ce qu'elle contient de burlesque selon lui. L'apothéose de ce burlesque employé par Barbusse pour railler la conversion de Cocteau survient à l'instant où celui-ci, par l'entremise de Maritain, retrouve la foi : « Toujours est-il qu'à un moment donné, Jacques Maritain "l'a poussé", et il est tombé. Il est tombé au ciel, et cette "chute à l'envers" l'a fait rebondir en plein dans le bon Dieu[4]. » Or nous pouvons constater que Barbusse emploie le même registre satirique pour dépeindre Maritain, qu'il présente de la façon suivante : « Celui-là, c'est un autre genre. Il se dit philosophe. Il faut traduire ici philosophe par pion[5] ». Barbusse ne voit effectivement en Maritain qu'un « pion » au service d'une Église romaine désireuse de

[1] Philippe CHENAUX, *op. cit.*, p.57.
[2] Henri BARBUSSE, « Acrobaties en plein ciel », *L'Humanité*, Paris, n°10161, 6 octobre 1926, p.4.
[3] *Loc. cit.*
[4] *Loc. cit.*
[5] *Loc. cit.*

retrouver une certaine influence dans les milieux intellectuels. L'auteur du *Feu* pourtant ne considère ces mouvements néo-catholiques, et spécifiquement le néothomisme, que comme des ersatz religieux, qui confinent davantage à la superstition qu'à une quelconque doctrine philosophique. Les termes qu'il utilise pour qualifier ces mouvements en témoignent d'ailleurs assez nettement, puisqu'il est question dans son article de « charlatanisme », de « singerie » et d'« illusionnisme », voire de « fakirisme », dont les représentants ne sont à ses yeux que des « prestidigitateurs »[1]. La volonté polémique de Barbusse prend donc une autre forme que lorsqu'il s'agissait de défendre la raison contre le parti de l'intelligence. En définitive, s'il n'entend opposer aucun argument à l'encontre du thomisme, c'est parce que la philosophie de Maritain suffit selon lui à rendre compte de la progressive déliquescence de la religion chrétienne. C'est la raison pour laquelle Barbusse achève son article en affirmant qu'il est nécessaire de lire des écrits tels que cette correspondance entre Cocteau et Maritain, parce qu'ils « hâtent cette inévitable décomposition, en montrant toutes les pauvretés, toutes les ficelles et toutes les roueries d'une casuistique inepte qui a fait jusqu'ici tant de dupes et tant de malheureux[2]. » Ainsi, le succès du néothomisme dénote au regard de Barbusse une certaine résurgence de la foi catholique au sein de l'intelligentsia française – mais d'une foi qui lui semble agonisante, et qu'il convient de combattre ardemment afin de libérer l'art et la pensée de la tradition religieuse.

À la lumière des éléments que nous venons d'étudier, nous pouvons constater que Barbusse, en tant que directeur littéraire de *L'Humanité*, consacre un grand nombre de ses articles hebdomadaires à condamner les idées professées par les intellectuels de la droite catholique. Sa volonté d'approfondir sa réflexion sur les rapports entre l'art et la révolution le conduit alors à dénoncer de manière plus systématique le danger que représente selon lui la subordination de la littérature à la tradition religieuse. Toutefois, la conception de l'art prolétarien propre à l'écrivain n'exclut pas catégoriquement le recours à une certaine forme de spiritualité, et semble même l'encourager. Cette constante tension entre refus de la tradition chrétienne et désir d'une nouvelle spiritualité littéraire incite plus souvent Barbusse à investir des questions religieuses. À tel point que l'on peut se demander si les articles qu'il publie dans *L'Humanité* entre 1926 et 1927 ne constituent pas davantage une tribune religieuse qu'une revue littéraire.

[1] *Loc. cit.*
[2] *Loc. cit.*

3.3.2 Le directeur littéraire de *L'Humanité* : revue littéraire ou tribune religieuse ?

Vers la fin du mois de mars 1926, afin d'insuffler un dynamisme nouveau à *L'Humanité*, dont le tirage n'a cessé de diminuer depuis le début de l'année, le Komintern demande à Marcel Cachin et Paul Vaillant-Couturier d'en « relancer la publication en s'appuyant sur des professionnels, qu'ils soient communistes ou simplement sympathisants[1]. » Les deux hommes proposent à Barbusse d'en être le directeur littéraire. Celui-ci ne tarde pas à accepter, et pour assumer au mieux cette nouvelle fonction s'entoure de personnalités telles que Jean-Richard Bloch, Henry Poulaille, Léon Bazalgette ou encore Victor Serge. Le 28 avril, Barbusse publie en première page de *L'Humanité* un article intitulé « Un nouvel élan », dans lequel il énonce les grandes lignes de son programme. Il insiste dans un premier temps sur le rôle déterminant que les lettres et les arts ont à jouer en tant qu'agents de la révolution, dans la mesure où ils ne sont pas « des distractions et des instruments d'illusions, mais des armes et des réalités[2]. » Ensuite, Barbusse réaffirme sa volonté de réconcilier les intellectuels et les ouvriers afin qu'ils travaillent ensemble à l'édification d'une société nouvelle. L'écrivain exprime enfin son désir de « réduire l'influence de la littérature bourgeoise[3] », et ce dans le but de promouvoir « *l'enfantement de l'art populaire de demain*[4]. » À l'évidence, cette volonté de susciter « de nouvelles formes d'œuvres[5] » constitue l'ambition première de Barbusse puisqu'il consacrera le premier article de sa rubrique à la question de « l'art prolétarien[6] ».

Entre le 5 mai 1926 et le 2 octobre 1927, Barbusse publie soixante-cinq articles critiques, dans lesquels il exprime son avis sur des œuvres récemment parues ou aborde des thèmes particuliers ayant trait à l'art et à la littérature. Or l'analyse des sujets évoqués par l'écrivain dans sa rubrique hebdomadaire permet de déceler certaines tendances, et d'envisager de façon plus précise quelles sont ses préoccupations principales. Les enjeux de ce chapitre étant de montrer que Barbusse appréhende sa rubrique littéraire comme une véritable tribune religieuse, nous nous intéresserons exclusivement à la présence, dans ces articles, de thèmes ou d'occurrences liés à la religion. Afin d'établir un relevé quantitatif qui rende compte au mieux de l'intérêt porté par Barbusse à des questions religieuses, nous avons

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.255.
[2] Henri BARBUSSE, « Un nouvel élan », *L'Humanité*, Paris, n°10001, 28 avril 1926, p.1.
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.256.
[4] Henri BARBUSSE, « Un nouvel élan », *art. cit.*
[5] *Loc. cit.*
[6] Henri BARBUSSE, « L'Art prolétarien », *L'Humanité*, Paris, n°10007, 5 mai 1926, p.4.

répertorié ces thèmes et occurrences selon quatre catégories. Ainsi, sur les soixante-cinq articles qui nous intéressent ici, nous en comptons treize au sein desquels la religion est le sujet principal, dix-sept où elle constitue un thème important, et sept dans lesquels elle n'apparaît qu'au gré de références succinctes ; dans les vingt-huit articles restant, l'écrivain ne fait aucune mention à la religion. À l'appui de ces chiffres, nous pouvons constater que Barbusse aborde des sujets liés au domaine religieux dans plus de la moitié des textes qu'il publie dans *L'Humanité* en tant que directeur littéraire. Plus significatif encore, la religion apparaît comme un thème prépondérant, voire central, dans presqu'un tiers de ces articles. Ces quelques éléments sont donc particulièrement révélateurs. D'une part parce qu'ils permettent de mesurer l'importance que Barbusse accorde à la religion, considérée dans toutes ses perspectives. Et d'autre part parce qu'ils permettent d'entrevoir combien la vie intellectuelle, culturelle et artistique de son époque est indissociable selon lui de questions religieuses ou spirituelles. Sur ce point, il est intéressant de noter qu'on ne retrouve pas de telles considérations chez les collaborateurs de Barbusse attachés aux rubriques artistiques de *L'Humanité*. Léon Moussinac, par exemple, dans ses articles consacrés au cinéma, ou Léon Bazalgette, spécialiste de la littérature étrangère, n'abordent que très rarement des sujets relatifs à la religion ou au sacré ; et lorsque cela est le cas, ces thèmes ne constituent jamais l'essentiel de leur propos. Manifestement ce type de préoccupation ne procède pas de la nouvelle ligne éditoriale du quotidien communiste, mais s'inscrit plutôt dans une démarche propre à Barbusse.

Au cours des dix-sept mois pendant lesquels il occupe la fonction de directeur littéraire de *L'Humanité*, Barbusse demeure particulièrement fidèle aux objectifs qu'il s'était fixé dans son article inaugural, « Un nouvel élan ». Ainsi, la réflexion qu'il développe sur la littérature et les arts s'articule autour de deux principales ambitions, à savoir son désir de combattre toute forme de tradition, à travers la religion et ses succédanés bourgeois, et son désir de susciter un art révolutionnaire issu du prolétariat. Nous nous proposons donc à présent d'analyser ces deux polarités, et de montrer que la conception de l'art selon Barbusse demeure intimement liée aux questionnements religieux et spirituels qui le hantent.

Enjeux polémiques : la littérature face à la religion

La lutte entreprise dès les années 1919-1920 par l'écrivain, qui cherchait alors à anéantir la suprématie de la tradition, et plus particulièrement de la tradition religieuse, prend, dans sa rubrique consacrée à la littérature, une toute autre forme. Elle se fait alors plus systématique, plus agressive aussi, et la vivacité de sa plume semble dissimuler un certain sentiment

d'urgence. Ces attaques contre la religion, pourtant, ne sont jamais ni fortuites ni isolées puisqu'elles ont généralement pour point de départ la critique d'un livre récemment paru. C'est le cas par exemple de l'article intitulé « À propos d'un saint qu'on nous montre », que Barbusse consacre à *La Vie profonde de saint François d'Assise*, publiée en 1926 par Henri Ghéon. Ce texte constitue sans doute l'une des diatribes les plus violentes que Barbusse ait formulé à l'encontre de l'Église, « cette sorte de supercherie monstrueuse[1] ». La mise en accusation du théâtre de Ghéon le conduit à y décrypter les mécanismes du devoir d'obéissance imposé au peuple par la religion :

> La religion est l'ennemi massif et monumental de l'indépendance de l'esprit et de l'émancipation de la communauté des hommes. C'est un obstacle permanent et prodigieux, qui réduit à néant l'activité humaine. […] Elle ferme l'univers autour de l'homme[2].

La figure même de saint François d'Assise, pour laquelle Barbusse éprouve un réel intérêt apparaît comme la victime de cette volonté d'hégémonie qui selon lui se trouve être la marque de la religion chrétienne. En effet, l'écrivain reconnaît percevoir dans les paroles du *Poverello* quelque chose de touchant, mais il tempère aussitôt son jugement en déclarant que « sous toutes ces fleurs de grâce et d'harmonie, voici qu'il y a un piège barbare. Ce piège, c'est l'Église[3]. » Car derrière l'extrême humilité de saint François, et l'allégeance passionnée qu'il prête à Dieu, Barbusse croit déceler un opportunisme non avoué, qui tend à en trahir la sincérité. De son point de vue, les vertus prônées par la religion chrétienne – et particulièrement les vertus théologales – n'ont d'autre objectif selon lui que de s'attirer la grâce divine. C'est précisément la raison pour laquelle il dénonce l'amour et la charité comme étant « seulement des formes de la croyance, des moyens de salut, un culte rendu à la divinité dans le but unique de la glorifier[4]. » Il est important de comprendre qu'à travers ce type d'exemples Barbusse développe une critique que nous pourrions qualifier *de parti*, dans la mesure où son ambition principale consiste à souligner l'abîme qui sépare les vertus chrétiennes récupérées par la bourgeoisie des principes marxistes. En réalité la charité d'un saint François d'Assise, destinée à satisfaire Dieu avant les déshérités, n'est égoïste au regard de l'écrivain que parce qu'elle se situe aux antipodes du projet collectiviste défendu par le communisme. Sans que cette mise en opposition soit explicitement formulée par Barbusse, on devine ici que la dénonciation de la notion chrétienne de charité trouve son origine, et sa

[1] Henri BARBUSSE, « À propos d'un saint qu'on nous montre », *art. cit.*
[2] *Loc. cit.*
[3] *Loc. cit.*
[4] Henri BARBUSSE, « L'Amour et la charité chrétiens », *L'Humanité*, Paris, n°10207, 21 novembre 1926, p.4.

justification, dans le rapport que les communistes entretiennent, quant à eux, avec celle du partage. Aussi cette critique *de parti* conduit-elle l'écrivain, dans une grande partie de ses articles, à reprocher à l'Église son manque de sincérité et son hypocrisie : « Contentons-nous de constater que, vue à travers un saint François d'Assise, comme à travers ses autres serviteurs, la religion catholique reste : mensonges sur erreurs[1]. »

Cette remise en question d'un christianisme qu'il juge fallacieux repose sur une remise en question d'ordre plus général, et sur laquelle Barbusse insiste d'autant plus : celle de la réalité de Dieu. Dans une série de trois articles intitulés « Le Présent et l'avenir », il analyse la place occupée par Dieu dans la société à chaque époque de l'Histoire. Cette prise de recul vis-à-vis de l'histoire religieuse de la France lui permet alors de constater que « la présence de Dieu démolit toute l'œuvre humaine. C'est un grand transformateur qui refait tout. C'est une contre-réalité qui écrase la réalité[2]. » Dieu, ici, n'apparaît ni plus ni moins que comme une sorte d'impasse existentielle à laquelle l'homme s'est heurté pendant des siècles. Bien qu'il en soit la victime, celui-ci a pourtant forgé de ses propres mains cet obstacle à son progrès en extériorisant l'objet de sa foi sous la forme d'une divinité transcendante. Selon Barbusse, l'homme n'a connu de véritable libération métaphysique que sous l'impulsion de la philosophie de Kant, laquelle a contribué dans une large mesure à anéantir l'idée de Dieu :

> Le kantisme qui a remis définitivement à l'endroit la philosophie a fait table rase de la réalité concrète de Dieu. C'est une création de l'esprit et du cœur à laquelle on accorde une existence distincte par la même opération de folie qui fait croire à l'halluciné que sa vision, toute intérieure, existe à l'extérieur[3].

C'est pourquoi, fidèle à la philosophie de Kant depuis ses années de lycée, l'écrivain persiste à affirmer dans ses articles que l'homme doit se garder d'extérioriser sa foi et la conserver à l'intérieur de lui. Cette idée déterminante dans l'esprit de Barbusse constitue d'ailleurs la conclusion du texte qu'il consacre à saint François d'Assise. Il y explique que, devenues de plus en plus conscientes,

> les foules […] s'apprêtent à reprendre aux mythes ce qu'elles leur avaient donné : leur foi, leur ardeur, leur force. Ces impulsions, moteurs humains du monde, doivent rester en nous. Il est temps d'exercer notre propre dictature sur notre propre pensée[4].

[1] *Loc. cit.*
[2] Henri BARBUSSE, « Le Présent et l'avenir », *L'Humanité*, Paris, n°10221, 5 décembre 1926, p.4
[3] Henri BARBUSSE, « Le Présent et l'avenir », *L'Humanité*, Paris, n°10228, 12 décembre 1926, p.4.
[4] Henri BARBUSSE, « À propos d'un saint qu'on nous montre », *art. cit.*

Sur ce point, l'intérêt des articles publiés par Barbusse en tant que directeur littéraire de *L'Humanité* est fondamental, puisqu'on s'aperçoit qu'ils lui servent à poursuivre, et approfondir les idées qu'il développe dans ses œuvres. Les éléments que nous venons de décrire, par exemple, renvoient incontestablement aux réflexions qu'il mène dans *Jésus* et *Les Judas de Jésus*, dont il achève alors la rédaction. En effet, cette idée selon laquelle Dieu n'a de réalité qu'à l'intérieur même de l'homme fait évidemment écho à la trilogie qu'il consacre au Galiléen, dans la mesure où elle en constitue l'argument principal[1]. La rubrique hebdomadaire qu'il tient dans le journal communiste témoigne ainsi des recherches et des lectures de Barbusse sur l'histoire du christianisme. Dès lors nous pouvons donc envisager ces articles comme un laboratoire au sein duquel l'écrivain médite, formule, et cherche à approfondir des thématiques qui occuperont une place essentielle dans certaines de ses œuvres littéraires.

Au reste, le combat engagé par Barbusse contre la tradition ne concerne pas seulement la religion chrétienne, mais implique également la bourgeoisie. Rappelons qu'il considère la morale bourgeoise comme la persistance des principes chrétiens sous une forme plus ou moins laïcisée[2]. Avec cette idée, l'écrivain puise dans l'argumentaire d'une rhétorique de gauche, et inscrit volontiers sa démarche dans la trajectoire adoptée depuis le milieu des années 1920 par le Parti Communiste Français. Ce qui nous permet de constater que le jugement qu'il émet à l'encontre de la bourgeoisie relève là encore d'une critique *de parti*. Bon nombre des articles que Barbusse publie dans *L'Humanité* témoignent effectivement de sa volonté de « réduire l'influence » de la pensée bourgeoise dans le milieu littéraire. Et l'opinion qu'il exprime à propos du roman *Bella*, publié par Jean Giraudoux en 1926, résume assez clairement la façon dont il envisage ce type d'œuvres, « fort en vogue » malgré son apparente vacuité :

> Ce livre, comme celui dont je parlais la semaine passée [*La Vie profonde de saint François d'Assise*, par Henri Ghéon], est un type de série, et fait toucher du doigt les tares d'une espèce de littérature qui me paraît en ce moment à la fois à son apogée et à sa décadence. La matière, les intentions et l'esprit de cette littérature nous permettent de la qualifier de littérature grand-bourgeoise[3].

[1] Sur cette question de la nécessité d'intérioriser la figure divine, voir Henri BARBUSSE, *Jésus*, Paris, Flammarion, 1927, p.121, p.134, p.231 ; et Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, Paris, Flammarion, 1927, *passim*.
[2] Voir Henri BARBUSSE, « L'Église et la bourgeoisie », *art. cit.*
[3] Henri BARBUSSE, « Bella, martyre de la bourgeoisie », *L'Humanité*, Paris, n°10021, 19 mai 1926, p.4.

Ainsi qu'on le comprend ici, ce n'est pas véritablement pour leur style que Barbusse pointe du doigt ces écrivains. Bien au contraire, il admet par exemple qu'Henri Duvernois « emploie un ton à la bonne franquette, sans cachotteries, qu'on aime[1] […] », et ne se refuse pas à déclarer que Giraudoux « est un virtuose du style[2] ». De même, et malgré les sévères reproches qu'il lui adresse au sujet de sa conversion, Barbusse reconnaît que Cocteau est « un poète fantaisiste qui a de l'élégance et du charme[3]. » En réalité, les principales « tares » qu'il distingue chez ces auteurs qualifiés de bourgeois concernent les sujets qu'ils choisissent, et la manière dont ils composent leurs œuvres. Barbusse les accuse en effet de ne dépeindre que des personnages bourgeois, et de s'attarder sur des détails psychologiques qui empêchent en fin de compte toute perspective d'interprétation. C'est ainsi qu'il en vient à désigner Duvernois comme « le monteur et le montreur des spécimens les plus veules, les plus médiocres, et les plus écœurants de la bourgeoisie actuelle[4]. » C'est d'ailleurs pour cette raison que, dans le titre même de cet article, l'écrivain caractérise la littérature bourgeoise de « foire aux veaux ». Selon Barbusse, *Bella*, le roman de Giraudoux, résulte d'une ambition similaire, et n'offre au lecteur qu'une galerie de « portraits d'automates exécutés avec une extraordinaire abondance de touches, mais une sécheresse d'analyse prodigieuse[5] […]. » Or, les considérations bourgeoises de ces auteurs laissent émerger sous leur plume certains paradoxes. Et l'analyse ces paradoxes permet à Barbusse d'identifier les problèmes inhérents à ce type de littérature. Le plus fondamental d'entre eux réside sans doute dans le fait que la grande majorité de ces œuvres se situe hors de toute préoccupation sociale. En effet, après avoir résumé avec sarcasme les enjeux de *Bella*, Barbusse apostrophe son auteur : « Et le peuple, où est-il, Jean Giraudoux[6] ? » Ce reproche s'explique aisément quand on prend en compte les velléités politiques de Barbusse et son désir de promouvoir une littérature prolétarienne. La vocation de « crieur » à laquelle il demeure attaché le conduit ainsi à remettre vivement en question le manque d'engagement des écrivains bourgeois :

> Je pense que si Duvernois qui a tant de dons, n'a jamais consenti à avoir celui du travail et s'est trop condamné à un rôle de distrayeur, c'est qu'il ne s'est jamais laissé emporter par la ferveur d'une idée, le parti pris d'un idéal ou même l'audace de la logique[7] […].

[1] Henri BARBUSSE, « Littérature bourgeoise, foire aux veaux », *L'Humanité*, Paris, n°10088, 4 août 1926, p.4.
[2] Henri BARBUSSE, « Bella, martyre de la bourgeoise », *art cit.*
[3] Henri BARBUSSE, « Acrobaties en plein ciel », *art. cit.*
[4] Henri BARBUSSE, « Littérature bourgeoise, foire aux veaux », *art. cit.*
[5] Henri BARBUSSE, « Bella, martyre de la bourgeoisie », *art. cit.*
[6] *Loc. cit.*
[7] Henri BARBUSSE, « Littérature bourgeoise, foire aux veaux », *art. cit.*

Barbusse déplore en réalité le fait que des écrivains tels que Duvernois ou Giraudoux se bornent à compiler des détails psychologiques sur leurs personnages sans jamais tirer les conséquences sociales des portraits qu'ils esquissent. De ce point de vue, la manière dont Barbusse appréhende la littérature bourgeoise répond parfaitement à l'idée que s'en fait le communisme, et que Jean-Pierre Bernard résume ainsi : « La littérature bourgeoise c'est la part de la production contemporaine qui est hostile ou indifférente au communisme et qui défend ou paraît défendre des valeurs jugées dépassées et malfaisantes par les communistes[1]. » L'absence de parti pris, qui selon Barbusse caractérise ces auteurs, ne leur permet pas de généraliser leur propos, et de porter un jugement critique sur la société qu'ils représentent. C'est précisément en ces termes que l'écrivain explique son relatif désintérêt pour le personnage de Thérèse Desqueyroux :

> Pour que l'on s'intéresse, au sens profond et humain du mot, à un personnage de roman […] il faut que l'on puisse généraliser le portrait que l'on a devant les yeux, à un milieu ou à une société. C'est par ce moyen qu'un Balzac nous attache passionnément aux faits et gestes de ses héros et de ses héroïnes. Ceux-ci représentent un lieu ou une époque. Ils ont une valeur documentaire qui les ajuste à un fragment du monde, c'est-à-dire au monde. Mais cette préoccupation est certainement le cadet des soucis de François Mauriac. Comme presque tous les auteurs contemporains, il a la marotte et la hantise du cas exceptionnel et unique. Il se cantonne opiniâtrement dans le fait divers[2].

Barbusse montre ici que l'abîme qui sépare sa conception de la littérature et celle des auteurs qu'il juge bourgeois s'inscrit dans la continuité des débats qui ont traversé le XIXe siècle. Partisan d'un réalisme strict, il revendique sans équivoque l'héritage de Balzac et du naturalisme zolien[3], tandis qu'à ses yeux Giraudoux, Mauriac[4] et Duvernois sont de « ceux que l'ombre de Proust empêche de dormir, qui sont hypnotisés par le squelette de Stendhal, et qui ressemblent au mot psychologie en personne[5]. » En vouant leurs œuvres à la seule analyse de l'esprit humain, à la peinture de « cas exceptionnels », ces auteurs demeurent cloîtrés selon Barbusse dans le domaine de l'individuel qui, à l'opposé du collectif, ne suppose aucune prise de position sociale ou politique. Or, la façon dont Barbusse traduit leur absence de parti pris mérite qu'on s'y attarde, dans la mesure où elle apporte un éclairage intéressant en ce qui

[1] Jean-Pierre BERNARD, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1972, p.205.
[2] Henri BARBUSSE, « Les Cas exceptionnels », *L'Humanité*, Paris, n°10312, 6 mars 1927, p.4.
[3] Voir Henri BARBUSSE, « Zola, la science et la société », *L'Humanité*, Paris, n°10458, 31 juillet 1927, p.4.
[4] Barbusse appréhende ici l'aspect bourgeois de l'œuvre de Mauriac d'un point de vue essentiellement littéraire. Il se rapproche en cela de l'opinion formulée à l'égard de l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* par une grande partie de la critique communiste, qui semble assez réticente à condamner expressément les idées qu'il défend. Voir là-dessus, Jean-Pierre BERNARD, *op. cit.*, p.209-213.
[5] Henri BARBUSSE, « Littérature bourgeoise, foire aux veaux », *art. cit.*

concerne son propre rapport à l'engagement. Dans la conclusion de son article consacré à la littérature bourgeoise, celui-ci écrit : « Duvernois, mon vieil ami, tu as du talent et de l'esprit, mais tu manques de foi[1]. » Manifestement, Barbusse désigne par cette expression les valeurs qui constituent de son point de vue le principe même de l'engagement en littérature, à savoir « la ferveur d'une idée, le parti pris d'un idéal » ou encore « l'audace de la logique »[2]. L'usage d'une expression aussi connotée religieusement n'est cependant pas anodin, et l'on ne peut nier les intentions symboliques qui sous-tendent ce choix. D'autant plus que Barbusse emploie ce terme à plusieurs reprises dans ses articles, et chaque fois s'en sert pour décrire la même réalité. C'est ainsi que le manque d'engagement, et par conséquent la vacuité de romans tels que *Bella* conduit Barbusse, par opposition, à réaffirmer avec netteté les convictions qui sont les siennes :

> Nous avons une foi brutale parce qu'elle est ferme, étant claire et logique, et qu'elle contient, finalement, une part de science et une part d'évangile. Mais cette foi ne déforme pas nos jugements ; au contraire, elle les ouvre tout droit[3].

Nous comprenons alors que Barbusse matérialise par le terme foi l'idée qu'il se fait d'un engagement régi à la fois par la raison et par une certaine forme de spiritualité ; et à travers cet exemple précis, la connotation religieuse se trouve accentuée par la référence aux Évangiles. Cette foi qu'il ne théorise pourtant jamais véritablement constitue en somme l'attachement à un réalisme rigoureux soutenu par une exaltation, une ferveur qui tient de la croyance. Seul cet équilibre entre « une part de science et une part d'évangile » est en mesure de garantir, aux yeux de l'écrivain, l'authenticité de l'engagement ainsi que de son expression littéraire. Car la discordance entre ces deux polarités, qui consisterait à donner la primauté à l'un ou l'autre de ces éléments, s'avère susceptible de mener les artistes dans l'impasse, comme ce fut le cas pour Maurice Barrès par exemple. Du point de vue de Barbusse en effet, la manière dont le chantre du nationalisme a traduit dans ses œuvres son « double culte » dédié à Dieu et à la patrie révèle la profonde disharmonie de son engagement :

> Il a enfermé le monde dans l'étroit dessin de ces deux dogmatiques. Il a perdu par là tout contact avec la réalité humaine et le circuit incessant de la vie, et s'est trouvé condamné à galvaniser à force de littérature des systèmes qui ne sont en définitive que formules desséchées ou rêves inconsistants.

[1] *Loc. cit.*
[2] *Loc. cit.*
[3] Henri BARBUSSE, « Bella, martyre de la bourgeoisie », *art. cit.*

> L'artiste qui était en lui a entrepris, désespérément, une lutte impossible contre l'abstrait[1].

Barbusse ne nie pas ici la ferveur politique et spirituelle de Barrès, mais estime que la « phraséologie philosophique[2] » avec laquelle il s'est appliqué à l'exprimer l'a empêché de faire preuve de réalisme. Selon lui, la pensée de Barrès se résume à de vagues abstractions, cloîtrées dans le champ du théorique, et par conséquent n'entretiennent aucun rapport avec la vie, qui représente pour Barbusse la matérialisation de la vérité. Nous pourrions même dire qu'elles la contredisent, puisque l'auteur du *Feu* affirme plus loin que « sous prétexte de les honorer et de les magnifier, on a mis sur la grande nature comme sur les grands mécanismes de la vie et de la société, des voiles et des spectres[3]. » L'analyse de cette impasse dans laquelle de nombreux artistes de son époque restent confinés l'incite là encore à achever son article en revendiquant sa propre conception de l'engagement. Et une fois de plus, il emprunte à cet effet au vocabulaire religieux : « Il y a maintenant dans le monde une autre espèce de croyants. Ceux qui comprennent avant de croire, et embrassent les vastes ensembles humains dans le cadre des lois naturelles[4]. » La relation censée unir selon lui la logique scientifique et l'exaltation du sentiment trouve dans ces phrases sa pleine illustration. La cause des écrivains et des peintres représentatifs d'un art prolétarien, et d'une manière générale la cause des révolutionnaires communistes, prend ici une signification sacrée. À cet égard, il est évident que le terme « croyants » – et par conséquent la notion barbussienne de foi – ne revêt plus une simple valeur symbolique, mais doit être entendu dans son acception spirituelle.

Révolution par les arts : ébauche d'une spiritualité communiste

Nous approchons là, déjà, la manière dont Barbusse envisage la littérature et les arts, et constatons combien il lui semble nécessaire de promouvoir toute forme artistique ayant vocation à s'engager dans la voie de la révolution. Outre la mise en accusation des valeurs véhiculées par la littérature « grand-bourgeoise », cette volonté de tracer les grandes lignes de sa conception de l'art constitue le second objectif de Barbusse en tant que directeur littéraire de *L'Humanité*. En ce sens, sa rubrique hebdomadaire apparaît non seulement comme l'antichambre théorique de son œuvre, mais également et de manière plus générale comme un manifeste de l'art prolétarien. Hormis quelques pages qu'il consacre à ce sujet dans le roman

[1] Henri BARBUSSE, « L'Artiste dans l'impasse », *L'Humanité*, Paris, n°10252, 5 janvier 1927, p.4.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Loc. cit.*
[4] *Loc. cit.*

Russie[1], ces articles publiés dans *L'Humanité* demeurent en fin de compte les seuls témoins de sa réflexion sur les rapports que doit entretenir l'art avec la révolution. À travers sa rubrique, l'écrivain ne s'attache pas uniquement à effectuer des critiques de romans nouvellement parus, ou à défendre son opinion sur les débats qui agitent alors le milieu intellectuel. Mais il évoque également un certain nombre de modèles artistiques, principalement littéraires, auxquels il entend se référer. C'est l'occasion pour lui de dessiner de manière plus franche les contours de sa conception de la littérature et de l'illustrer par des exemples que l'on pourrait qualifier d'archétypiques. La manière dont il envisage, et réinterprète parfois l'œuvre de ces écrivains constitue, comme nous allons le voir, une perspective privilégiée pour appréhender la conception de l'art révolutionnaire selon Barbusse.

Parmi ces grandes figures de la littérature dont il revendique l'héritage, il en est une qui occupe chez lui un statut quelque peu ambivalent : il s'agit de Guy de Maupassant. Barbusse éprouve pour lui une réelle admiration, notamment parce que l'auteur de *Bel Ami* était capable à ses yeux d'une « sensibilité magnifique[2] », et plus encore parce qu'il « avait par-dessus tout le don de la vie[3]. » On sait combien cette dernière idée est capitale dans l'esprit de Barbusse, dans la mesure où, ainsi que nous l'avons montré, il ne cesse de déplorer ailleurs le fait que la littérature bourgeoise se trouve absolument dénuée de vie. D'autre part, le directeur littéraire de *L'Humanité* rend hommage à Maupassant d'avoir su mettre sa sensibilité, ce sens de la vie, au service d'un engagement farouche. Du point de vue de Barbusse en effet, Maupassant a combattu avec ardeur le milieu de la politique, celui des finances et du journalisme, et a formulé une critique lucide à l'égard de son temps. De même, il « ne manque pas une occasion de dire leur fait aux superstitions et aux religions. » Néanmoins, dès le début de son article, Barbusse met l'accent sur un aspect qu'il juge problématique en ce qui concerne Maupassant, à savoir qu'il demeure malgré tout un « écrivain purement bourgeois ». Et c'est dans l'encre de cette constatation que Barbusse va tremper sa plume pour peindre les touches les plus sombres de son portrait de Maupassant. Car selon lui l'imprégnation bourgeoise de l'auteur de *Bel Ami* est nettement perceptible à travers son œuvre. C'est la raison pour laquelle il écrit que « malgré les révélations de la vie, il ne s'était pas détaché de certaines tendances fondamentales de sa classe, et de certains sophismes idéologiques[4]. » Approfondissant cette idée, Barbusse affirme que l'origine bourgeoise de Maupassant altère son jugement critique sur la société qu'il décrit, le conduit à manquer de réalisme, et

[1] Voir Henri BARBUSSE, *Russie*, Paris, Flammarion, 1930, p.155-168.
[2] Henri BARBUSSE, « À propos de Guy de Maupassant », *L'Humanité*, Paris, n°10112, 18 août 1926, p.4.
[3] *Loc. cit.*
[4] *Loc. cit.*

l'empêche enfin de tirer les conséquences sociales qui devraient logiquement résulter de ses vues sur le monde qui l'entoure :

> Ce manque de sens social, cette méconnaissance du lien collectif, ce refus de prendre parti et de se formuler une conception d'ensemble, cassent en morceaux et rendent stérile tout ce qui se réalise d'esprit critique dans l'œuvre de Maupassant. Ils l'empêchent de conclure et en font un amateur[1].

On perçoit nettement ici combien l'opinion que Barbusse émet au sujet de Maupassant est déterminée par sa propre vision de la littérature. L'exigence barbussienne d'un art révolutionnaire l'incite donc à appréhender – nous pouvons même dire à réinterpréter – l'œuvre du nouvelliste à l'aune de la pensée communiste. Le directeur littéraire de *L'Humanité* semble en ce sens avoir pour intention première de relire l'œuvre des grands modèles littéraires auxquels il est attaché à travers le prisme du marxisme. C'est par exemple ce qui le conduit à affirmer que les romans de Zola relèvent d'un parti pris politique, et qu'ils s'inscrivent dans une démarche éminemment « sociale » :

> Quand on est un animateur et un peintre de cette envergure, et que de plus on aime la « vérité » au point d'en avoir un besoin irrésistible et de la poursuivre corps et âme, comme le *prolétaire russe* ou le chercheur conscient, et qu'on s'attache à dépeindre les figures, les gestes, les remuements et les décors qui vous entourent, on fait forcément œuvre sociale[2].

L'assimilation de Zola à la figure du prolétaire russe est particulièrement révélatrice dans la mesure où cette mise en parallèle de son opiniâtreté d'écrivain avec celle des travailleurs soviétiques tend à établir un rapport clair entre le père des Rougon-Macquart et la révolution communiste. Et sans doute, lorsque Barbusse déclare avec une certaine modération que Zola a fait « œuvre sociale », entend-il signifier, sans pourtant l'expliciter, qu'il a davantage fait œuvre *socialiste*. C'est du moins ce qu'il paraît vouloir dire quand il écrit :

> Et nous avons parfaitement le droit de dire que cette œuvre est révolutionnaire – moins à cause des idées démocratiques très nobles qui l'animent que parce qu'elle montre à nu sur l'espace d'un quart de siècle, la pourriture d'en haut et la misère d'en bas[3].

Zola matérialise véritablement au regard de Barbusse la figure de l'écrivain dont l'engagement s'inscrit dans une démarche profondément sociale, au contraire de l'auteur de

[1] *Loc. cit.*
[2] Henri BARBUSSE, « Zola, la science et la société », *art. cit.* (je souligne).
[3] *Loc. cit.*

Bel Ami qui « aurait dû se rapprocher des grandes tendances socialistes[1] », mais qui cependant « ne s'est jamais exprimé au sujet de la lutte des classes et du mouvement prolétarien avec sympathie, ni même avec compréhension[2]. » Barbusse développe en substance la même idée en ce qui concerne Hugo, et à travers lui les romantiques, leur reprochant de ne pas s'être montré suffisamment réalistes pour que leur critique atteigne une dimension sociale :

> La révolte romantique aurait été plus pathétique et plus redoutable si elle avait mieux fouillé ce qu'elle n'a fait qu'agiter et si partant du grand principe nouveau qui met le salut des hommes aux mains des hommes eux-mêmes, elle avait eu l'audace de conclure dans tous les sens, contre toutes les traditions, comme elle a eu l'audace de briser les fétiches les plus visibles[3].

Ce « grand principe nouveau » auquel Barbusse fait allusion dans ces lignes renvoie de toute évidence à la doctrine issue de Marx et Engels. Nous constatons ici, comme nous l'avons déjà constaté au sujet de Maupassant, que le directeur littéraire de *L'Humanité* évalue l'engagement des auteurs romantiques selon le rapport qu'ils ont pu entretenir avec la pensée socialiste. En définitive, ces éléments nous permettent de montrer qu'à travers sa rubrique hebdomadaire à *L'Humanité*, Barbusse demeure fidèle à la principale exigence littéraire de Lénine, énoncée dès 1905 : « La littérature doit devenir une littérature de parti[4]. » L'écrivain toutefois ne se contente pas d'y prêter allégeance, mais il réinterprète à partir de cette seule règle les idées et les œuvres des auteurs qu'il s'est choisi pour modèles. Dans la continuité du mouvement initié par la critique émanant d'intellectuels communistes, Barbusse transpose donc le principe de la lutte des classes dans la littérature, en catégorisant Maupassant, Hugo ou Zola selon leur degré d'intérêt pour la question sociale, voire pour la doctrine socialiste. Ainsi, tandis qu'il tient rigueur aux deux premiers de n'avoir pas poussé plus loin leur engagement (bien qu'Hugo lui-même ait affirmé dans *William Shakespeare* : « Romantisme et socialisme c'est, on l'a dit avec hostilité, mais avec justesse, le même fait[5] »), Barbusse décrit Zola comme l'annonciateur, sinon le fondateur, de la littérature prolétarienne. L'auteur de *Germinal* semble bien représenter à ses yeux l'idéal de l'écrivain ayant su tirer les conclusions logiques de sa peinture sociale, et dont l'engagement, en ce sens qu'il ne rechigne pas au parti pris, procède de cette « foi », de cette « croyance » chères à Barbusse.

Parmi les auteurs pour lesquels celui-ci éprouve une vive et sincère admiration, Charles-Ferdinand Ramuz occupe une place particulière. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'un écrivain

[1] Henri BARBUSSE, « À propos de Guy de Maupassant », *art. cit.*
[2] *Loc. cit.*
[3] Henri BARBUSSE, « Victor Hugo », *L'Humanité*, Paris, n°10396, 30 mai 1927, p.4.
[4] Cité par Jean-Pierre BERNARD, *op. cit.*, p.9.
[5] Victor HUGO, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p.313.

contemporain de Barbusse, et que peu d'entre eux – sauf peut-être Panaït Istrati – suscitent chez lui un tel respect. Le directeur littéraire de *L'Humanité* n'hésite pas en effet à déclarer qu'il considère Ramuz comme « le meilleur écrivain actuel[1]. » Or s'il tient l'auteur vaudois en si haute estime, ce n'est pas pour ses opinions. Car sur ce point, Barbusse fait preuve d'une relative sévérité : « je n'aime pas les idées de Ramuz. Du reste, il n'en a guère. Il ne veut pas en avoir, il n'aime pas ça. Son idée, c'est le *statu quo*[2]. » À travers cette remarque, Barbusse vise sans doute les relations étroites qu'entretient Ramuz avec les cercles thomistes. On sait notamment que ce dernier a participé, aux côté des Maritain et d'autres collaborateurs, à la création d'une collection littéraire spécifiquement thomiste[3]. Il s'agit de la collection du « Roseau d'or », destinée à concurrencer l'influence exercée dans le milieu intellectuel par la *Nouvelle Revue Française* (*NRF*). Dès 1925 Ramuz y publie *L'Amour du monde,* et continuera par la suite d'y écrire quelques chroniques. Compte tenu de son ressentiment vis-à-vis du néothomisme, il n'est pas exclu de penser que cela constitue l'une des raisons pour lesquelles l'auteur du *Feu* réprouve les idées de Ramuz. Du point de vue du style cependant, Barbusse reconnaît à l'écrivain vaudois d'immenses qualités, notamment en ce qui concerne la simplicité de son écriture et la puissance de ses évocations. Dans l'article qu'il consacre à la réédition d'*Aline*, le premier roman de Ramuz publié en 1905, Barbusse analyse d'ailleurs avec justesse les éléments qui contribuent selon lui à la particularité de son style :

> Il domine singulièrement les écrivains d'aujourd'hui : cela est un fait. Il les domine par la profondeur et la gravité de sa vision, la divination de l'essentiel qui lui permet de choisir dans le chaos des mots celui qu'il faut, la délicatesse aiguë et sobre qui atteint droit à l'émotion. […] Il reste un évocateur incomparable, un peintre des figures et des cœurs […][4].

Barbusse a bien perçu ici l'une des préoccupations principales du projet littéraire de Ramuz, désireux avant tout de s'attacher à la peinture des émotions ; et particulièrement en ce qui concerne *Aline,* que Marguerite Nicod décrit comme « l'histoire d'un sentiment[5] ». L'essentiel du travail de l'auteur vaudois sur la langue consiste en effet à atteindre un réalisme de l'émotion qui lui permette d'envisager le monde non plus de manière objective, mais dans la répercussion de son écho à l'intérieur de l'homme. C'est ainsi du moins que Ramuz définit son projet dans un article de la *Gazette de Lausanne* paru en 1913 :

---

[1] Henri BARBUSSE, « *Platon*, par Abel Hermant. *La grand peur dans la montagne*, par C.-F. Ramuz », *L'Humanité*, Paris, n°10035, 2 juin 1926, p.4.
[2] *Loc. cit.*
[3] Philippe CHENAUX, *op. cit.*, p.68.
[4] Henri BARBUSSE, « Choses d'aujourd'hui et d'hier », *L'Humanité*, Paris, n°10402, 5 juin 1927, p.4.
[5] Marguerite NICOD, *Du réalisme à la réalité, évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*, Genève, librairie Droz, 1966, p.118.

> Restituer les droits de l'émotion en tant qu'elle est créatrice et qu'elle seule est créatrice ; ne considérer l'extérieur que par les réactions internes qu'il provoque ; revivre ce qu'on a vécu, afin de lui donner la vie ; tous les droits alors et pas une règle, à l'exception de cette règle-là, mais cette règle-là toujours […]. L'opération du dedans, de plus en plus, seule importe[1].

De ce point de vue, les ambitions littéraires de Ramuz, qui appartient à la même génération que lui, demeurent assez proches de celles de Barbusse[2]. Car ce dernier poursuit dans ses œuvres, et plus précisément dans les livres qu'il publie avant-guerre, une semblable quête de l'émotion dominée par un profond rapport au sensible. Rappelons à ce titre qu'à l'instar d'*Aline*, la narration du premier roman de Barbusse, *Les Suppliants*, est entièrement focalisée autour des sentiments éprouvés par son personnage principal ; dans les deux cas, il ne s'agit ni plus ni moins que du *roman d'un cœur*. Cette attention particulière portée à l'émotion paraît répondre, en ce qui concerne Ramuz – et nous avons montré déjà combien cela est valable également pour Barbusse – à cet « irrésistible besoin d'absolu[3] » qui l'anime. Car chez l'un comme chez l'autre le religieux, tout autant que le spirituel, prend la forme d'une ombre dont nous croyons à tout moment percevoir la silhouette. Ajoutons que la même origine protestante, et par conséquent la même culture biblique lient les deux écrivains, et semble les conduire à partager la même fascination pour les Écritures. Barbusse, par exemple, est relativement sensible à la manière dont l'auteur vaudois emprunte à la matière biblique, se la réapproprie, jusqu'à forger une langue qui, à ses yeux, n'est pas sans rappeler celle des textes saints. Et les termes dans lesquels Barbusse définit le style employé par Ramuz dans *La Grande peur dans la montagne* témoignent en fin de compte de leur inclination commune pour les Écritures :

> Le style est direct, pur, d'un équilibre et d'une pondération parfaite, inégalée dans la génération nouvelle. […] il y passe le souffle et l'émotion des vieux lieds limpides, et il y a aussi dans sa simplicité émouvante et sa pittoresque rudesse un rappel du style biblique. J'ai trouvé dans l'Ancien Testament et dans le Nouveau, même dans l'Apocalypse, des tournures de phrases dont s'est certainement, peut-être à son insu, inspiré Ramuz[4].

[1] Charles-Ferdinand RAMUZ, « Tendances », *Gazette de Lausanne*, 116e année, n°309, 9 novembre 1913, p.1.
[2] À noter qu'on comprend bien ici pourquoi Louis-Ferdinand Céline n'a cessé de revendiquer l'héritage de Barbusse, et plus encore celui de Ramuz. La formule de l'auteur vaudois : « Restituer les droits de l'émotion en tant qu'elle est créatrice et qu'elle seule est créatrice », paraît d'ailleurs susceptible de résumer le processus de transposition qui se situe au cœur de l'art poétique célinien.
[3] Marguerite NICOD, *op. cit.*, p.128.
[4] Henri BARBUSSE, « *Platon*, par Abel Hermant. *La grand peur dans la montagne*, par C.-F. Ramuz », *art. cit.*

Ce qui retient l'attention de Barbusse ici ne concerne pas d'éventuelles paraphrases bibliques[1], communes dans la littérature de ce début du XXe siècle, mais touche davantage au style même de Ramuz et à la manière dont il rappelle, dans sa syntaxe même, le souffle des livres bibliques. Barbusse y perçoit d'ailleurs très certainement un écho à son propre travail. Rappelons que dans les années 1926-1927, il travaille à la rédaction de *Jésus*, et s'efforce d'adopter une simplicité d'écriture, une puissance d'évocation qui soient le plus proche du texte évangélique. Barbusse et Ramuz s'avèrent donc liés par une démarche poétique similaire, en ce sens qu'ils poursuivent tous deux la quête d'une écriture de l'émotion, qu'ils empruntent pour cela aux textes saints et se réapproprient même dans une certaine mesure le style biblique. On s'aperçoit alors qu'à travers la figure de Ramuz, Barbusse ne cherche pas un modèle auquel s'identifier, comme c'est le cas pour Zola par exemple, mais qu'il entend plutôt revendiquer une certaine fraternité littéraire, bien au-delà d'un simple aspect générationnel[2]. Nous pouvons effectivement considérer ce discours de Barbusse sur l'écrivain vaudois comme une manière pour lui de s'interroger quant à l'œuvre qui est la sienne. En approfondissant un peu cette idée, nous pourrions supposer que ces deux articles n'offrent pas seulement un regard sur l'écriture de Ramuz, mais constituent également, et peut-être davantage, une approche du style de Barbusse, tant les éléments qu'il discerne chez l'auteur de *La Grande peur dans la montagne* sont susceptibles de s'appliquer à son propre travail littéraire.

Tous ces éléments que nous venons de développer, qu'ils concernent de grandes figures telles que Zola ou bien des auteurs contemporains desquels il se sent proche tels que Ramuz, permettent d'entrevoir quels sont, aux yeux de Barbusse, les enjeux d'une littérature appelée à devenir révolutionnaire. Or on constate que les perspectives de cette théorie sur l'art ébauchée par le directeur littéraire de *L'Humanité* s'inscrivent soit dans le passé (à travers Maupassant, Zola et Hugo), soit dans le présent (exemple de Ramuz). Barbusse envisage rarement la question de l'art prolétarien du point de vue de son évolution prochaine, autrement dit de son seul rapport à l'avenir. Et même lorsqu'il énonce les formes à travers lesquelles doit s'exprimer selon lui cette littérature révolutionnaire, il ne se réfère pas aux modèles nouveaux

[1] Ceci dit nous pouvons citer à titre d'exemple, dans la mesure où il renvoie à certains usages semblables chez Barbusse, l'épisode du roman *Jean-Luc persécuté*, dans lequel le personnage éponyme enferme sa femme et le fils de son amant à l'intérieur d'un fenil avant d'y mettre le feu. À l'instant où les cris des victimes s'évanouissent, et où les flammes avalent le bâtiment, le narrateur remarque : « il [Jean-Luc] examina encore son œuvre, et vit qu'elle était bonne » (Charles-Ferdinand RAMUZ, *Jean-Luc persécuté*, Lausanne, librairie Payot, 1909, p.209). Ici, la paraphrase biblique prend une valeur extrêmement symbolique, dans le rapport qu'elle suppose entre la Création de Dieu et le double homicide commis par Jean-Luc.

[2] Rappelons que Ramuz est né en 1878, c'est-à-dire cinq ans seulement après Barbusse.

fournis par l'expérience soviétique – nous pensons entre autres à la littérature des *rabcors*[1] –, mais invoque une tradition populaire éprouvée depuis des siècles :

> Il y eut des époques où un art populaire, un art quasi anonyme de masses, alimenté par l'espoir ou le désespoir commun des pauvres, des travailleurs et des opprimés, a fait converger dans l'histoire certains côtés de sa vision grandiose et certains accents de son cri pathétique : les cathédrales […] les grands « mystères » multiformes, prières collectives, les lieds tristes ou joyeux qui vibrent dans la gorge des antiques chansons des provinces.
>
> Les époques diffèrent entre elles, nous le savons bien. Nous n'avons pas à revenir à ce passé servilement : il était faussé et encombré par la superstition. Mais il avait cependant, dans son effusion, une pureté et une opulence que le classicisme a mutilées par sa centralisation politique de classe, et que nous devons reprendre à notre compte pour nos spacieuses assises neuves[2].

Les ambitions que formule Barbusse sont donc claires : il s'agit de promouvoir un retour à certaines formes d'art issues de la tradition populaire et d'investir leur profondeur émotive. Mais arrêtons-nous un moment sur l'évocation de ces « mystères », révélatrice à plus d'un titre. D'abord parce que Barbusse désigne là un genre auquel il est attaché. On se souvient qu'il eut pour projet pendant l'année 1897 d'écrire une pièce de théâtre intitulée *Le Mystère d'Adam*¸ restée à l'état de brouillon. De même, le troisième volet de la trilogie qu'il consacrera à la figure de Jésus, à la fin des années 1920, consistera en une pièce de théâtre sous-titrée « Mystère avec cinéma et musique ». Or au-delà de son adaptation par Barbusse, remarquons que ce genre issu de la tradition médiévale suscite déjà au début du XXe siècle un vif intérêt auprès de certains intellectuels russes, qui y voient un formidable instrument de galvanisation du peuple. C'est le cas d'Anatoli Lounatcharski par exemple, qui dans *Religion et socialisme* (1906), pierre angulaire de la théorie des « constructeurs de Dieu », affirme sa volonté de « voir les nouveaux prêtres-artistes insuffler au peuple l'adoration religieuse de l'homme et de son travail par la mise en scène de mystères[3]. » Comme nous pouvons le constater, aucun de ces deux écrivains n'entend soustraire ce genre théâtral à sa vocation religieuse ; Barbusse qualifie les mystères de « prières collectives », et Lounatcharski les considère comme des vecteurs privilégiés de « l'adoration religieuse ». Manifestement le réinvestissement de ce genre littéraire s'inscrit dans une démarche spirituelle, qui tend symboliquement à conférer au communisme une valeur sacrée. En appelant l'art prolétarien à puiser dans les potentialités littéraires, théâtrales, voire même cinématographiques, offertes

[1] Sur ce point, voir Jean-Pierre MOREL, *Le roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985, p.367 *sq*.
[2] Henri BARBUSSE, « L'Art prolétarien », *art. cit.*
[3] Jutta SCHERRER, « La crise de l'intelligentsia marxiste avant 1914 : A. V. Lunačarskij et le *bogostroitel'stvo* », *Revue des études slaves*, tome 51, fascicule 1-2, 1978, p.213.

par les mystères médiévaux, Barbusse les désigne comme une voie possible d'expression de cette « foi » révolutionnaire qu'il ne cesse de revendiquer dans ses articles.

Nous pouvons d'ores et déjà nous rendre compte ici que ce n'est plus seulement un art mais plutôt une certaine forme de spiritualité prolétarienne que Barbusse cherche à définir au sein de sa rubrique littéraire. Son désir de susciter des œuvres issues de la tradition religieuse médiévale (les mystères, mais également les cathédrales), l'admiration qu'il éprouve à l'égard d'écrivains sensibles au style et à la matière biblique, le vocabulaire qu'il emploie afin de caractériser l'ardeur d'un engagement auquel doit, selon lui, se vouer la littérature : tout ceci prouve bien à l'évidence que la manière dont il envisage les rapports entre l'art et la question sociale est fondamentalement symbolique, et qu'elle demeure par conséquent intimement liée dans son esprit à la question du spirituel. Et cette sensibilité spirituelle, qui tend vers le mysticisme, s'insinue de façon latente dans une grande partie des articles que Barbusse signe en tant que directeur littéraire de *L'Humanité*. Le dialogue constant que l'écrivain établit entre littérature et religion nous conduit donc à penser que sa rubrique hebdomadaire constitue dans une large mesure une tribune religieuse, lui offrant finalement l'occasion d'esquisser les contours de son approche spirituelle du communisme. Cela le conduira notamment à investir et à se réapproprier la figure de Jésus à travers trois genres littéraires différents, réunissant au sein de sa trilogie les trois hypostases de sa théorie sur l'art : la littérature, la politique et la religion. Au reste, il est nécessaire de comprendre que la démarche adoptée par Barbusse dans ce contexte poursuit – au-delà même du cycle consacré au Galiléen – la trajectoire de son œuvre littéraire ; elle en précise les causes et en anticipe les conséquences. Ainsi tous les éléments que nous avons décrits dans ce chapitre devraient nous permettre de mieux appréhender les raisons qui l'ont conduit à métamorphoser le christianisme à travers un phénomène de sécularisation, et à concevoir le communisme comme une alternative à Dieu.

IV

La foi politique de Barbusse : le communisme comme alternative à Dieu

4.1 La trilogie consacrée à Jésus

4.1.1 Dialogue avec l'exégèse moderniste : le matérialisme appliqué à l'étude de la Bible

Après avoir longuement évoqué les mythes antiques dans le premier tome des *Enchaînements*, Barbusse nourrit dès le milieu des années 1920 l'idée de consacrer une trilogie littéraire à la figure de Jésus. Il s'agit pour lui de comprendre quel fut, historiquement, le rôle joué par ce « pauvre homme qui a passé[1] », et quelle fut son influence véritable sur le christianisme des premiers siècles. Dans une note qui sert de préface au manuscrit dactylographié de la pièce de théâtre *Jésus contre Dieu*, troisième volet de sa trilogie, Barbusse présente ainsi ses deux précédents livres :

> Le premier – *Jésus* –, rédigé sous forme d'évangile, évoque la figure et la vie du prophète juif. Le second – *Les Judas de Jésus* – est un essai critique sur les faits le concernant, et une recherche rationnelle de ce que nous pouvons connaître de l'exacte pensée du « militant » dont l'Église a travesti dans un but politique, la personnalité[2].

L'ambition poursuivie par Barbusse consiste à développer les mêmes thèses « sous des modalités artistiques diverses[3] ». Il entreprend donc de clore ce triptyque avec une pièce de théâtre, *Jésus contre Dieu*, qui, comme l'indique son sous-titre « Mystère avec cinéma et musique », emprunte sa forme à la tradition dramaturgique médiévale. Chacune de ces œuvres s'inscrit donc dans un cadre littéraire particulier, et c'est dans la mise en regard de ces différents cadres que l'ensemble trouve sa cohérence.

Jésus paraît en janvier 1927 et, conscient de l'incompréhension que pourrait susciter cet évangile chez ses lecteurs, Barbusse décide de publier l'essai critique *Les Judas de Jésus* seulement six mois plus tard, c'est-à-dire en juillet 1927. Compte tenu de certaines circonstances, liées notamment à sa représentation, la rédaction de la pièce de théâtre *Jésus contre Dieu* se révèle être plus tardive. Vraisemblablement l'écrivain en achève l'écriture à la fin de l'année 1928, mais pour des motifs que nous exposerons par la suite, ce « mystère » ne sera jamais ni représenté, ni publié – il en existe cependant une version typographiée complète, conservée dans le fonds Henri Barbusse de la Bibliothèque nationale de France.

---

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.80.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu, mystère avec cinéma et musique*, BnF Paris, département des manuscrits, NAF 16497, 1929, f°3.
[3] *Loc. cit.*

Les idées formulées dans cette trilogie ne sont pas neuves dans l'esprit de l'écrivain ; et s'il les présente avec autant de clarté c'est parce qu'elles s'inscrivent dans une réflexion dont témoigne chacune de ses œuvres. Il n'hésite pas d'ailleurs à faire remarquer dans *Les Judas de Jésus* « que certains traits essentiels de cette même image de Jésus étaient déjà indiqués dans [s]on premier roman, *Les Suppliants*, longue méditation sur l'idée de Dieu, écrite il y a quelque vingt ans[1] […]. » Ainsi que le résume Jean Relinger, le principal enjeu de cette trilogie réside dans la volonté de Barbusse de tracer « le portrait d'un Jésus néo-kantien, rationaliste athée, communiste au sens premier du terme, hostile à l'ordre établi et solidaire des exploités[2] […]. » En s'appuyant sur les recherches menées par la nouvelle exégèse moderniste, l'écrivain cherche effectivement à montrer qu'au fil des siècles, l'Église a falsifié l'enseignement originel du Galiléen au profit d'un obscur appareil théologique. En ce sens, le véritable objectif de Barbusse consiste à analyser les Écritures sous l'angle du matérialisme marxiste afin « d'évoquer humainement et rationnellement la figure de Jésus[3] ».

4.1.1 La Bible à l'épreuve des sciences positives

Cette entreprise de Barbusse n'est évidemment pas inédite, et ne peut être comprise qu'à condition de la replacer dans son contexte intellectuel. Pour cela il apparaît nécessaire de nous intéresser aux origines et au développement de ce que nous pourrions appeler l'exégèse historique, initiée au tournant du XIXe siècle par la nouvelle théologie allemande, désireuse de soumettre les Livres Saints à une étude essentiellement scientifique.

Si le principe souverain des précurseurs de la Réforme avait été d'en revenir à la *lettre*, selon la devise de la « *sola scriptura* », il n'est pas surprenant de constater que c'est un théologien protestant qui, le premier, a remis en question l'autorité absolue de l'apologétique chrétienne. L'audace de David Strauss (1808-1874), qui publie *La Vie de Jésus* en 1835, est déjà perceptible dans le sous-titre qu'il donne à son œuvre : *Examen critique de son histoire*. Par là, Strauss affirme nettement son désir de porter un regard historique sur les Évangiles, et ainsi d'envisager le Christ non comme un Dieu, mais comme un homme. L'ouvrage provoque dès sa publication un scandale assourdissant dominé par la voix de l'Église, si bien que Strauss se voit bientôt révoqué de la chaire de philosophie qu'il occupait jusqu'alors au séminaire de Tübingen. Hors du cercle de la théologie consacrée pourtant, *La Vie de Jésus* rencontre un énorme succès, particulièrement auprès d'un grand nombre de chercheurs

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.119.
[2] Jean RELINGER, *op. cit.*, p.154.
[3] Henri BARBUSSE, « L'Exploitation de Jésus », *L'Humanité*, Paris, 27 février 1927, n°10305, p.4.

européens qui, sous l'impulsion de Strauss, entreprennent de subordonner le champ de l'exégèse aux sciences positives. L'ouvrage du théologien allemand traverse rapidement le Rhin puisque la traduction française d'Émile Littré paraît quatre ans plus tard, pendant l'année 1839. Lecteur de Strauss, Ernest Renan (1823-1892) conjugue à son tour la philologie et l'histoire critique dans les volumes qu'il consacre à l'*Histoire des origines du christianisme*, dont le premier a pour sujet la *Vie de Jésus* (1863). Le formidable succès de cet ouvrage peut se mesurer à l'aune du scandale qu'il a provoqué, scandale qui vaudra à Renan d'être destitué de sa chaire d'hébreu au Collège de France l'année suivante. Il serait sans doute fastidieux d'analyser la réception de cette œuvre dans le milieu intellectuel français de la fin du XIXe siècle[1], aussi remarquons simplement que la volonté de Renan d'inscrire l'exégèse dans une démarche comparatiste, autrement dit de proposer une histoire des religions, a largement contribué à jeter les bases en France d'une exégèse critique, fondée sur les principes de la science positive.

Dans la continuité de Strauss et de Renan, entre autres, de nombreux théologiens et philologues de la fin du XIXe et du début du XXe siècle systématisent peu à peu ce type d'exégèse, animés par le désir d'appliquer les méthodes épistémologiques modernes à l'étude de la Bible. L'ambition poursuivie par ces chercheurs, et les réactions que suscitent leurs ouvrages chez les apologistes, révèlent alors le gouffre qui sépare depuis quelques décennies l'Église du monde moderne. Car, comme l'explique Pierre Colin :

> Le « modernisme » présuppose le sentiment d'un décalage insupportable entre l'Église catholique et la culture moderne. Pendant longtemps, ou bien les théologiens ont ignoré cette culture moderne, ou bien ils l'ont réduite à leurs schémas. Vient un moment où cette culture a pris une consistance telle que l'ignorance ou la réduction ne sont plus possibles[2].

Témoins privilégiés de cette rupture, *L'Évangile et l'Église* publié par Alfred Loisy en 1902, ainsi que l'opuscule *Autour d'un petit livre* paru l'année suivante, vont précipiter cette prise de conscience qui devait mener à ce qu'on appellera par la suite la « crise moderniste ». Dans l'introduction de *L'Évangile et l'Église*, Loisy (1857-1940) affirme son refus de céder à l'apologétique chrétienne pour envisager les origines du christianisme au seul regard de l'histoire, contrairement au théologien Adolf von Harnack dont il entend se faire le détracteur :

---

[1] Pour une étude du scandale provoqué par l'ouvrage de Renan, voir par exemple Perrine SIMON-NAHUM, « Le Scandale de la *Vie de Jésus* de Renan. Du succès littéraire comme mode d'échec de la science », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2007/1, n°25, p.61-74.

[2] Pierre COLIN, *L'Audace et le soupçon : la crise moderniste dans le catholicisme français (1893-1914)*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Anthropologies », 1997, p.19.

> C'est en effet au point de vue de l'histoire que l'on a voulu se mettre dans cette étude. On ne s'est nullement proposé d'écrire l'apologie du catholicisme et du dogme traditionnel. […] On n'entend démontrer ici ni la vérité de l'Évangile ni celle du christianisme catholique, mais on essaie seulement d'analyser et de définir le rapport qui les unit dans l'histoire[1].

La « synthèse théologico-historique[2] » de Loisy demeure évidemment subversive, dans la mesure où elle tend à démontrer que le christianisme est une construction *a posteriori*, construite sur une interprétation théologique de l'enseignement du Christ – ce qui revient à mettre en question la légitimité des dogmes catholiques. Cette contribution décisive de Loisy au déclenchement de la crise moderniste fait l'effet d'une provocation au regard de la chrétienté et conduit aussitôt à la mise à l'Index de ses œuvres. Et cela contribue à réveiller les inquiétudes de l'Église romaine, qui ne tarde pas à réagir. Devant la menace que constituent ces attaques portées contre le christianisme, le pape Pie X décide de condamner violemment le modernisme, d'abord par le décret *Lamentabili sane exitu* (3 juillet 1907), puis par l'encyclique *Pascendi Dominici gregis* (8 septembre 1907). En définissant dans ces textes sa propre perception du modernisme, le souverain pontife indique aux théologiens quels dangers représente cette nouvelle exégèse, et leur désigne expressément la voie à suivre pour s'en prémunir. Soucieux de défendre sa position, Loisy publie peu après ses *Simples réflexions sur le décret* Lamentabili sane exitu *et l'encyclique* Pascendi Dominici gregis, dans lesquelles il affirme son refus de souscrire à ces écrits pontificaux. Par crainte sans doute que son insoumission se propage chez d'autres partisans de l'exégèse moderniste, la Congrégation du Saint-Office décrète l'excommunication de Loisy le 7 mars 1908, l'obligeant par là à poursuivre ses recherches en marge de la chrétienté.

Cependant, les condamnations répétées du modernisme par les instances pontificales ne découragent pas les acteurs de cette nouvelle exégèse qui, dans la continuité de Loisy, persistent à approfondir leur approche de l'histoire des religions. Au cours des premières décennies du XXe siècle, de nombreuses autres personnalités vont ainsi poursuivre l'entreprise moderniste afin d'établir des rapports de plus en plus étroits entre la science et la religion. Parmi les plus éminents, nous pouvons citer le père Lagrange (1855-1938), Maurice Goguel (1880-1955), ou encore Charles Guignebert (1867-1939). Le développement considérable des sciences positives ouvre donc aux chercheurs de vastes perspectives, et bientôt l'on voit se confronter diverses théories. Les recherches menées par Paul-Louis Couchoud (1879-1959) au début des années 1920, par exemple, le conduisent à concevoir la

[1] Alfred LOISY, *L'Évangile et l'Église*, Paris, A. Picard et fils, 1902, p.VII.
[2] *Ibid*., p.VI.

théorie mythiste selon laquelle Jésus n'a jamais eu d'existence historique. Remarquons cependant que l'importance du rôle joué par Couchoud dans l'histoire des religions ne se limite pas à sa contribution scientifique. Il convient effectivement de noter que son travail d'éditeur au sein de la maison Rieder a, dans une large mesure, permis de populariser les théories mises au point par le modernisme. C'est notamment ce qui conduit François Laplanche à souligner que « […] la vulgarisation de l'histoire des religions en France fut entreprise par les éditeurs : ainsi la collection "Christianisme" initiée en 1924 sous la direction de Paul-Louis Couchoud[1]. » Barbusse, d'ailleurs, ne cessera de revendiquer sa dette envers Couchoud et les auteurs de cette collection chaque fois qu'il sera amené à exposer les sources dont il s'est servi pour étudier la question du christianisme primitif.

Questions de méthode

Si les sciences positives ont à ce point bouleversé – pour ne pas dire révolutionné – le domaine de l'exégèse, c'est avant tout parce qu'elles ont initié de nouvelles méthodes de lecture et d'interprétation des Livres Saints. Manifestement la crise moderniste procède en premier lieu d'un changement de point de vue critique, par l'intermédiaire duquel les exégètes ont cherché à inclure la théologie dans le champ de l'anthropologie, la métaphysique dans le champ de la psychologie, et le fait religieux dans celui de l'histoire. Ainsi nous pouvons dire que le modernisme se caractérise par une attitude matérialiste, particulièrement bien représentée par Ludwig Feuerbach, qui publie *L'Essence du christianisme* en 1841, quatre ans seulement après la parution de *La Vie de Jésus* de Strauss. L'exemple de Feuerbach est intéressant puisque dans la préface à la deuxième édition de son ouvrage, datée de 1843, il se désigne comme un « *naturaliste spirituel*[2] ». À travers cette expression, celui-ci formule son refus de prêter allégeance à « une religion et une spéculation supra-humaines, c'est-à-dire antihumaines et antinaturelles[3] », préférant envisager la théologie et la métaphysique dans une perspective philosophique. En définitive l'ambition de Feuerbach est de débarrasser la religion de toute valeur transcendante pour n'en retenir que son caractère immanent. Il s'agit ni plus ni moins pour lui de restituer le fait religieux à l'homme, ainsi qu'il le proclame dans la conclusion de *L'Essence du christianisme* : « Nous avons démontré que le *contenu* et l'*objet* de la religion est totalement humain, que le mystère de la théologie est l'anthropologie,

[1] François LAPLANCHE, *La Crise de l'origine : la science catholique des Évangiles et l'histoire au XXe siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 2006, p.95.
[2] Ludwig FEUERBACH, *L'Essence du christianisme* [1841], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p.103.
[3] *Loc. cit.*

celui de l'être divin, l'essence humaine[1]. » Cette démarche scientifique adoptée par Feuerbach constitue à l'évidence le premier pas vers la mise en place par les modernistes d'une méthode qui repose sur les disciplines liées à l'histoire. Pour mieux comprendre les enjeux de cette approche, qu'ils qualifient eux-mêmes de méthode critique, arrêtons-nous quelques temps sur la figure du théologien protestant Maurice Vernes (1845-1923), fondateur en 1880 de la *Revue de l'Histoire des religions*. Dans le premier chapitre de l'ouvrage qu'il publie en 1887 sous le titre *Histoire des religions*, Vernes se propose de définir avec précision les modalités de son travail :

> La méthode que l'historien des religions appliquera à l'objet de ses études est la méthode « historique » ou « critique ». […] Par méthode critique nous entendons un rigoureux dépouillement de la totalité des textes et des documents relatifs à la religion, avec une attention particulière à définir les dates, les provenances, les circonstances de production, lesquelles permettent d'utiliser avec confiance ou obligent de n'accepter que sous bénéfice d'inventaire les renseignements et indications de toute nature[2].

On constate qu'il n'est plus seulement question d'un retour à une lecture littérale de la Bible ; l'objectif étant plutôt d'interroger l'origine des Textes Saints, et de comprendre le contexte intellectuel, politique et social dans lequel ils ont été rédigés. Largement influencé par la pensée de Feuerbach, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) met d'ailleurs à profit les mêmes principes que ceux de Maurice Vernes quand il écrit *Jésus et les origines du christianisme*, ouvrage qui connaît une publication posthume en 1896. Désireux d'exhumer la silhouette humaine du Galiléen, Proudhon insiste à son tour sur la nécessité de confronter le Nouveau Testament au contexte de son époque : « Les Évangiles doivent êtres relus attentivement d'après cette méthode, qui seule donne le moyen de restituer, en partie, le caractère historique de Jésus[3]. »

Au début du XXe siècle, les acteurs de la crise moderniste, profitant des nombreux manuscrits découverts au gré des recherches archéologiques, bénéficient d'une vision plus étendue des mythes antiques. Peu à peu la pratique comparatiste de l'histoire des religions se généralise. C'est à cette époque par exemple que le père Lagrange donne une série de conférences à Toulouse qu'il compile ensuite sous le titre *La Méthode historique*[4]. Le cas de Guignebert est également digne d'intérêt dans la mesure où, contrairement à la majorité des modernistes, il ne s'agit pas à proprement parler d'un exégète. Or si la méthode critique à

[1] *Ibid*., p.42.
[2] Maurice VERNES, *L'Histoire des religions*, Paris, E. Leroux, 1887, p.28-29.
[3] Pierre-Joseph PROUDHON, *Jésus et les origines du christianisme*, Paris, G. Havard fils, 1896, p.107.
[4] Voir Marie-Joseph LAGRANGE, *La Méthode historique*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, coll. « Études bibliques », 1904.

laquelle il souscrit correspond en premier lieu à sa formation d'historien, elle procède également de son désir de concurrencer la théologie catholique, ainsi que l'explique François Laplanche :

> Historien de l'Antiquité, et non exégète, Guignebert est en effet soucieux de justifier la faisabilité de l'histoire du christianisme en respectant les méthodes « positives » de la discipline historique, sans abandonner ce champ aux théologiens[1] […].

Nous constatons ici de manière évidente que la vocation première des personnalités qui ont pris part à la crise moderniste consiste à exclure la foi du domaine exégétique. En fin de compte, on s'aperçoit que le gouffre qui sépare l'apologétique catholique de l'histoire des religions est presque aussi profond que celui qui sépare la foi de la raison. Et Barbusse en offre une parfaite illustration avec *Les Judas de Jésus*, lorsqu'après avoir salué l'avènement de l'histoire positive, il consacre un second chapitre à l'analyse des divergences qui opposent « foi et raison ».

De ce point de vue, l'auteur du *Feu* se présente comme un héritier de Loisy, de Guignebert, de Couchoud, de tous ceux enfin qui se sont efforcés de faire entrer la théologie dans le champ des sciences positives. L'introduction des *Judas de Jésus* est claire sur cette question, et ne souffre aucune équivoque :

> La science historique s'est enfin emparée de l'Histoire Sainte, et la traite comme ce qu'elle est en réalité : une partie de l'Histoire Générale. La critique des textes religieux a échappé à une servitude qui jadis était odieuse, et naguère encore, ridicule ; elle a conquis son indépendance, et aujourd'hui, la lumière entre dans les arcanes si soigneusement clos des faits et des doctrines sacrées[2].

Le vocabulaire employé ici par Barbusse révèle assez explicitement les ambitions politiques qui sont les siennes, et l'on peut d'ores et déjà supposer que son véritable projet, comme nous allons le voir, est d'appliquer à l'étude historique des Écritures la méthode du matérialisme marxiste. Cet élément n'est pas sans éveiller notre attention dans la mesure où ce glissement théorique et méthodologique se révèle être bien moins incongru qu'il ne paraît l'être. Il est effectivement utile de rappeler que certains acteurs de la crise moderniste ont été influencés par la pensée d'Hegel, de Marx également, et que par conséquent leur attitude critique ne rejetait pas nécessairement les principes du matérialisme dialectique. C'est notamment ce qui

[1] François LAPLANCHE, *op. cit.*, p.118.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.7.

a pu conduire les chantres de l'apologétique catholique à estimer que les historiens des religions alimentaient les luttes anticléricales de la gauche des années 1920 :

> […] le retour du Cartel des gauches au pouvoir au printemps de 1924 représenta une cause immédiate d'anxiété et une lettre de Couchoud à Loisy apprit à celui-ci, avec une note d'hilarité, que, dans le nouvel hebdomadaire intitulé *La Vie catholique*, Batiffol[1] les désignait, Guignebert et lui, comme « les exégètes du Cartel »[2].

L'attitude de Couchoud montre ici combien l'approche critique à laquelle il adhère ne dénote aucunement ses positions politiques, et il y a lieu de penser que c'est également le cas en ce qui concerne Loisy et Guignebert. À travers sa trilogie consacrée à la figure de Jésus, Barbusse va quant à lui revendiquer clairement le parti pris marxiste de son étude. Sans pour autant surestimer le rôle joué par l'écrivain – il serait bien entendu abusif de l'assimiler à la crise moderniste –, il convient tout de même de souligner que sa démarche critique représente un prolongement intéressant des recherches menées par les exégètes modernistes.

Barbusse et le matérialisme marxiste à l'épreuve des Évangiles

Comme nous l'avons dit plus haut, la crise moderniste ne peut être comprise sans prendre en compte les contingences intellectuelles dans lesquelles elle s'inscrit ; elle est en cela le fruit d'une époque particulière. Guignebert, Couchoud, Goguel, Massé sont issus de la même génération, à laquelle Barbusse appartient aussi. Il s'agit d'une génération qui s'est formée sur les bancs du matérialisme et qui, très jeune, a appris à conjuguer l'adjectif *positif* à tous les modes et à tous les temps. Disciples parfois inconscients d'Hegel, rien d'étonnant donc à ce que tous partagent une fascination commune pour les sciences et leurs mécanismes dialectiques. Et Barbusse est d'autant plus représentatif de cet esprit que, partisan du marxisme, sa lecture politique et sociale de la réalité procède d'un matérialisme strict. C'est à ce titre justement qu'il désigne à maintes reprises la « spéculation religieuse » comme une « dialectique à reculons[3] », voire même comme une « négation de la dialectique[4] ». Dans cette perspective, l'écrivain se fait un devoir de souligner que lorsqu'il se réfère aux travaux des exégètes :

[1] Pierre BATIFFOL (1861-1929) fut un prêtre catholique, historien de l'Église et des dogmes. Ses opinions conservatrices en matière de religion l'ont conduit à combattre farouchement les théories modernistes à travers des personnalités telles que Maurice Blondel, ou l'abbé Laberthonnière.
[2] François LAPLANCHE, *op. cit.*, p.145.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.13.
[4] *Ibid.*, p.156.

> [il] ne parle que de ceux qui s'imposent des *méthodes d'investigation scientifique*, et non de ceux pour qui le seul mot révélation est un argument qui submerge en principe toutes les objections et tous les obstacles, et apporte la preuve par l'absence de preuves[1] […].

L'exigence scientifique à laquelle s'est astreint l'écrivain nécessitait en effet un immense travail préalable de recherches, de lectures. Au cours des années 1925 et 1926, il compulse les innombrables ouvrages qui composent selon lui le « fonds de documentation positive[2] » établi par les modernistes. Ainsi qu'il l'explique lui-même :

> […] je me suis efforcé de synthétiser et d'utiliser à fond toute la sérieuse et lumineuse besogne de cette phalange de chercheurs éminents et probes qui ont transformé depuis quelques années l'exégèse chrétienne et l'ont fait entrer dans le domaine de la science : Alfred Loisy, Charles Guignebert, P.-L. Couchoud, et tous les auteurs de la collection *Christianisme*[3] […].

Sans doute est-ce une manière pour Barbusse d'affirmer sa volonté de créer un dialogue soutenu avec les spécialistes de l'histoire des religions, et par conséquent de laisser de côté son statut d'écrivain pour prétendre à celui de scientifique, voire d'exégète. Cela est d'ailleurs nettement perceptible dans la façon dont il envisage les théories de ses contemporains, n'hésitant pas, parfois, à se montrer relativement critique vis-à-vis de certaines réflexions émises par Charles Guignebert ou Daniel Massé. Au reste, l'auteur du *Feu* convoque au sein des *Judas de Jésus* une pléiade de chercheurs dont chacun a joué un rôle déterminant dans l'élaboration de l'histoire positive des religions[4].

Ce jeu de références, qui confère une valeur scientifique à sa trilogie, est d'autant plus important au regard de Barbusse qu'il lui permet d'illustrer ce que représente pour lui sa fonction d'écrivain :

> Je suis de ceux qui pensent que l'écrivain n'a pas le droit de traiter de tels sujets à sa fantaisie et selon son goût personnel. L'écrivain, homme public, n'a pas le droit de se tromper, car en se trompant, il trompe[5].

---

[1] *Ibid*., p.50 (je souligne).
[2] *Ibid*., p.9.
[3] Henri BARBUSSE, « L'Exploitation de Jésus », p.4.
[4] Nous proposons ici la liste exhaustive des intellectuels évoqués par Barbusse dans *Les Judas de Jésus* : André BOULANGER, p.87, 139 ; Otto CLEMEN, p.44 (Barbusse désigne son prénom par l'initiale G., ce qui est erroné) ; Paul-Louis COUCHOUD, p.34, 59 ; Henri DELAFOSSE (pseudonyme de Joseph TURMEL), p.108 ; Charles GUIGNEBERT, p.8, 17, 66, 71-72, 114, 132, 193 ; Wilhelm HEITMÜLLER, p.39 ; Arthur HEULHARD, p.97 ; Camille JULLIAN (orthographié « Julian » par Barbusse), p.211 ; Alfred LOISY, p.110 ; Daniel MASSE, p.82, 89, 97, 99, 104 ; Friedrich NIETZSCHE, p.270 ; Giovanni PAPINI, p.164 ; Élisée RECLUS, p.97 ; Ernest RENAN, p.66, 86 ; Édouard REUSS, p.85 ; Louis ROUGIER, p.244 ; Miguel de UNAMUNO, p.146 ; Thaddée ZIELINSKI, p.47. Les quelques erreurs commises par Barbusse dans l'orthographe de certains prénoms indiquent certainement qu'il ne travaille pas avec les textes sous la main, mais qu'il les cite de mémoire.
[5] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.246.

Ce qui est ni plus ni moins qu'une façon pour Barbusse de déclarer qu'il n'a pas cherché, avec *Jésus* et *Les Judas de Jésus*, à se positionner en tant qu'écrivain, mais bien plutôt qu'il s'est efforcé de donner à ses œuvres la forme d'ouvrages critiques. Il demande en somme à ce que sa démarche ne soit pas considérée comme une démarche artistique. C'est la raison pour laquelle il écrit dans *L'Humanité*, à propos de *Jésus* : « Malgré sa forme, peut-être bien audacieuse, d'évangile ou, si l'on veut, de roman, mon livre n'est rien moins qu'une œuvre d'imagination et de fantaisie[1]. » Barbusse tient en effet à éviter toute méprise, soucieux de revendiquer la valeur scientifique de son « évangile ». Car s'il s'était complu à puiser dans le romanesque, son œuvre aurait probablement l'aspect d'une hasardeuse « reconstitution » – ce qu'il refuse catégoriquement :

> Si j'ai lu et relu jour et nuit les Livres Saints, et étudié tant de travaux qu'on a écrits sur le Dogme, ce n'est pas pour la joie artistique de réaliser une reconstitution, et de tenter de trouver, comme un archéologue, un Évangile sans contradiction et sans tâche – l'évangile de restitution[2].

On le voit, l'écrivain se refuse encore à désigner son œuvre comme un « évangile de restitution ». On constate que c'est pourtant l'expression qu'il emploiera à partir de 1928, dans *Faits divers* notamment, afin de résumer les enjeux de son *Jésus* : « J'ai puisé dans ma sincérité, et dans mon respect du vrai l'audace d'écrire un Évangile, que j'appelle l'Évangile de restitution, parce qu'il restitue à Jésus son pauvre rôle immense[3] […]. »

À partir des sources documentaires à sa disposition, et conscient de la valeur scientifique de son travail, Barbusse est donc en mesure d'exposer les caractéristiques de la méthode qu'il a employée pour faire émerger des Évangiles « l'identité positive de Jésus[4] ». C'est ainsi qu'avant d'entamer la deuxième partie des *Judas de Jésus*, dans laquelle il entreprend de redécouvrir l'enseignement originel du Galiléen, Barbusse explique en quelques points comment il est parvenu à discerner le « Jésus-homme » du « Jésus-Dieu » :

> En appliquant à ce cas spécial la méthode de conquête spirituelle qui a procuré jusqu'ici à l'homme sa part de connaissances réelles, et de fermes certitudes : l'investigation positive.
>
> En abandonnant toute opinion préconçue et toute préférence personnelle : la méthode doit être, si je puis dire, chimiquement pure. […]
>
> Et surtout, en apportant pour « écouter » les textes, cette attention scientifique, cette droiture de bon sens, qui nous fait constater avec un maximum de vraisemblance les traces de juxtaposition, la place des

[1] Henri BARBUSSE, « L'Exploitation de Jésus », p.4.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.247.
[3] Henri BARBUSSE, *Fait divers*, Paris, Flammarion, 1928, p.262.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.119.

> surcharges, et comme le ferait un réactif, l'interpénétration des idées ; et qui nous permet de trouver une unité, si elle existe[1].

Barbusse n'est pas un dogmatique, et comme souvent lorsqu'il aborde des questions théoriques, le vocabulaire qu'il utilise demeure assez vague. Remarquons néanmoins qu'il fait référence par deux fois ici au domaine de la chimie, ce qui tend à souligner le caractère expérimental, pour ne pas dire empirique, de sa méthode. Malgré le manque de détails précis dont nous disposons, Barbusse indique toutefois, implicitement, avoir fondé son approche critique sur les principes du matérialisme marxiste. En effet, au cours d'un développement sur les origines des rites chrétiens, il cite une réflexion du théologien allemand Otto Clemen, qu'il juge contestable parce que, de son point de vue, la « théorie de Clemen n'est pas suffisamment matérialiste au sens marxiste[2] ». On constate ici que Barbusse revendique ici de manière assez nette l'héritage de Marx, et cela est d'autant plus intéressant que nulle part ailleurs dans *Les Judas de Jésus*, Barbusse n'évoque cette question au sujet de sa méthode. Cela peut effectivement sembler curieux quand on sait que quelques mois avant la publication de ce livre, au sein d'un article paru dans les colonnes de *L'Humanité*, l'écrivain s'en remettait, explicitement cette fois-ci, à la « méthode marxiste[3] ». Barbusse craint sans doute que la troisième partie des *Judas de Jésus*, dans laquelle il établit un parallèle entre le communisme et le christianisme primitif, puisse sembler abusive au regard de personnalités telles que Guignebert ou Loisy. Ainsi nous pourrions supposer que s'il n'affirme pas dans ce livre le caractère marxiste de sa méthode, c'est qu'il ne veut pas risquer de rompre le dialogue avec les spécialistes de l'exégèse moderniste.

4.1.2 La subversion de l'Église : Jésus face au Christ

L'investigation philologique menée depuis le milieu du XIXe siècle par les fondateurs de l'histoire des religions a permis de révéler que dès son origine le christianisme a dévoyé, de multiples manières, l'enseignement originel de Jésus. En prenant ses distances vis-à-vis de l'apologétique, la nouvelle exégèse avait ainsi pu constater qu'un gouffre immense sépare le message de l'Église chrétienne et celui du Galiléen, et qu'un abîme plus profond encore sépare le Jésus humain du Christ divin. Là se situe sans aucun doute l'apport le plus décisif de l'histoire des religions à l'étude des origines du christianisme.

---

[1] *Ibid*., p.122-123.
[2] *Ibid*., p.44.
[3] Henri BARBUSSE, « Mysticisme », *L'Humanité*, Paris, 27 avril 1927, n°10354, p.4.

Dans un ouvrage paru en 1984, Jacques Ellul (1912-1994) traduit ce phénomène avec beaucoup de justesse lorsqu'il emploie pour le désigner l'expression « subversion du christianisme ». Dans la continuité des critiques modernistes, Ellul remarque en effet que le dogme et les pratiques de l'Église chrétienne sont en tous points contraires à l'esprit de la Bible, et plus précisément des Évangiles. Selon lui, « il n'y a pas seulement dérive, il y a contradiction radicale, essentielle, donc véritable *subversion*[1]. » Cette formule nous a semblé particulièrement apte à résumer les réflexions développées, avant lui, par Barbusse et ses contemporains.

Saint Paul, artisan falsificateur du christianisme

L'analyse philologique des différents livres bibliques, et leur confrontation avec les variantes apocryphes, deutérocanoniques ou extracanoniques, ont tout d'abord permis aux historiens des religions de comprendre que l'ensemble du Nouveau Testament avait été rédigé bien après la mort du Jésus historique. La mise en regard des Évangiles avec les Actes des apôtres et les Épîtres révélait par ailleurs certaines incohérences. Du point de vue des exégètes, les principes théologiques développés par Paul dans ses Épîtres ne coïncident pas avec la plupart des paroles prononcées par Jésus dans les Évangiles synoptiques[2]. À partir de ces premiers éléments, les historiens en viennent à postuler que les dogmes sur lesquels repose le christianisme sont une construction théologique *a posteriori*, destinée à inscrire l'enseignement du Galiléen dans une dimension métaphysique plus favorable à la création d'une religion nouvelle. Dans le troisième tome de son *Histoire des origines du christianisme*, publié en 1869, Renan insiste déjà sur le rôle déterminant de Paul dans ce lent processus de subversion :

> Au IIIe, au IVe, au Ve siècle, Paul grandira singulièrement. Il deviendra le docteur par excellence, le fondateur de la théologie chrétienne. Le vrai président de ces grands conciles grecs qui font de Jésus la clef de voûte d'une métaphysique, c'est l'apôtre Paul[3].

[1] Jacques ELLUL, *La Subversion du christianisme* [1984], Paris, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », 2001, p.9.

[2] On appelle Évangiles synoptiques ceux qui ont été écrits par Matthieu, Marc et Luc, dans la mesure où ces trois textes présentent de grandes similitudes (Barbusse les déclare « taillés sur le même patron »), et semblent relativement fidèles au message originel de Jésus. Si l'on en croit les exégètes, l'Évangile de Jean, dont la rédaction est plus tardive, porte déjà la marque d'une subversion de l'enseignement de Jésus ; c'est la raison pour laquelle Barbusse le qualifie, dans *Les Judas de Jésus*, de « poème théologique ».

[3] Ernest RENAN, *Saint Paul*, *Histoire des origines du christianisme*, Livre troisième, deuxième partie, Paris, Calmann-Lévy, 1928, p.339.

Celui dont on avait minimisé l'importance depuis des siècles, si l'on en croit Renan, devient ainsi pour les historiens de la religion la figure centrale du christianisme dans sa forme institutionnelle. Moins pragmatique que Renan, Nietzsche se montre particulièrement sévère à l'égard de saint Paul, qui représente à ses yeux ce que la religion chrétienne contient de plus « décadent » :

> La vie, l'exemple, la doctrine, la mort, le sens et la raison de tout l'Évangile – rien ne subsista plus, quand ce faussaire comprit, dans sa haine, ce qui seul pouvait lui servir. *Pas* la réalité, *pas* la vérité historique !... […] il raya purement et simplement l'hier et l'avant-hier du christianisme, *il s'inventa une histoire du christianisme primitif*. Davantage : il faussa encore une fois l'histoire d'Israël pour la faire apparaître comme la préhistoire de *son* forfait[1] […].

Prenant appui sur les recherches historiques de Renan et des théologiens allemands de la seconde moitié du XIXe siècle, les acteurs de la crise moderniste s'emploient à relire le Nouveau Testament selon cette perspective. L'analyse qu'ils proposent de la théologie mise au point par Paul leur permet alors d'en révéler les procédés sous-jacents. Dans la deuxième partie de *L'Évangile et l'Église*, Loisy remarque par exemple que la doctrine de la mort expiatoire de Jésus, dont il est question dans les récits évangéliques, constitue très certainement un héritage paulinien :

> Le passage de Marc où on lit que le Christ est venu « donner sa vie en rançon pour beaucoup » a toute chance d'avoir été influencé par la théologie de Paul, et l'on peut en dire autant des récits de la dernière cène. […] Le récit de Marc paraît fondé sur une relation toute semblable à celle de Luc, où ce qui est dit du « sang de l'alliance » aurait été ajouté d'après l'enseignement de Paul[2] […].

Loisy suspecte ici saint Paul d'avoir créé tout un appareil théologique autour de la mort de Jésus, lequel selon lui aurait été envoyé sur terre par Dieu pour racheter les péchés d'Adam et de ses fils. Manifestement, il s'agit-là de l'une des falsifications les plus importantes opérées par la théologie paulinienne puisqu'on en retrouve la trace chez de nombreux intellectuels, notamment sous la plume de Nietzsche[3]. Nous pouvons d'ailleurs observer que Barbusse lui-même rejoint Loisy sur ce point, lorsqu'il affirme dans *Les Judas de Jésus* que « le prophète galiléen fut absorbé par le dogme paulinien non seulement dans sa parole, mais aussi dans sa mort », ajoutant qu'« on incorpora l'idée de sacrifice expiatoire à la rénovation religieuse »[4]. Et d'une manière générale, nous pouvons dire que l'idée selon laquelle Paul s'est approprié

[1] Friedrich NIETZSCHE, *L'Antéchrist* [1894], Paris, Flammarion, 1994, p.94-95.
[2] Alfred LOISY, *op. cit.*, p.71-72.
[3] Voir Éric BLONDEL, « Introduction », *L'Antéchrist*, *op. cit.*, p.26.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.80.

l'enseignement de Jésus afin de l'adapter au schéma théologique qu'il avait conçu, se trouve admise par la grande majorité des acteurs de la crise moderniste. Ce sera le cas entre autres de Maurice Goguel qui, dans un ouvrage publié en 1904 sous le titre *L'Apôtre Paul et Jésus-Christ,* « explique que l'apôtre innove sur deux points décisifs : la foi *de* Jésus se transforme en foi *en* Jésus-Christ Seigneur ; l'inconditionnalité du pardon divin proclamée par Jésus fait place à la théorie de la rédemption substitutive[1]. » Les conséquences d'un telle découverte sont lourdes dans la mesure où elles incitent les chercheurs à déterminer quels sont dans le Nouveau Testament les principes que l'ont peut attribuer à Jésus, et quels sont ceux qui participent de la théologie paulinienne. Il appartient donc désormais aux exégètes modernistes de reconsidérer l'histoire des origines du christianisme à la lumière de ces éléments. Barbusse l'a nettement compris ; et c'est dans cette trajectoire qu'il oriente ses recherches, convaincu que le Jésus historique ne fut nullement théologien. Ce n'est d'ailleurs pas anodin s'il emploie dans *Les Judas de Jésus* l'expression « christianisme de Paul[2] » : de toute évidence, Barbusse estime que l'Église chrétienne est issue de Paul, non du Galiléen. Pour justifier sa conviction, l'écrivain observe que « le plus ancien monument écrit de cette loi nouvelle sont les Épîtres d'un Juif de Tarse qui s'appela Saul, puis prit le nom de Paul[3]. » La rédaction des Épîtres, au sein desquelles l'apôtre développe les principes de sa théologie nouvelle, fondée sur la croyance en un Dieu fait homme, serait donc antérieure à celle des Évangiles. Ce qui tend à prouver que le christianisme primitif s'est construit d'abord sur la pensée de Paul. Les évangélistes auraient ensuite adapté leur représentation de Jésus à partir de ce schéma théologique.

Il est important de souligner toutefois que ce « christianisme de Paul » n'est pas une création *ex nihilo*. Une fois encore, Loisy fait figure de précurseur dans son ouvrage en postulant que Paul a actualisé, et donné corps à la loi messianique en y incorporant de nombreux éléments présents dans les cultes hellénistiques qui lui étaient contemporains : « L'artisan principal de la transformation de l'espérance messianique juive en religion de salut universel fut l'apôtre Paul, par inconsciente imitation des religions à mystères, influentes dans le milieu hellénistique[4]. » François Laplanche signale cependant qu'au regard de Loisy, Paul a subi cette influence de manière inconsciente. Par la suite, des personnalités telles que Goguel, Couchoud, ainsi que Barbusse dans *Les Judas de Jésus*, montreront qu'en réalité Paul a

[1] François LAPLANCHE, *op. cit.*, p.125.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.37.
[3] *Ibid.*, p.34.
[4] François LAPLANCHE, *op. cit.*, p.107.

toujours assumé ses velléités syncrétiques dans la mesure où elles devaient garantir à la fois la popularité et l'universalité du christianisme :

> Il a supprimé parmi les pratiques juives les plus invétérées celles qui auraient rendu la nouvelle religion inaccessible aux Grecs : notamment la circoncision. Il a adopté le baptême, que déjà, Jean, fils de Zacharie, (du moins la légende le prétend) avait imposé à ses fidèles en Palestine ; la communion et l'eucharistie. Il n'a eu pour cela qu'à transposer ou plutôt à annexer les coutumes les plus courantes des mystères d'Attis, de Mithra et des Baals syriens[1].

En somme le christianisme tel qu'il fut imaginé par Paul n'avait pas pour seul but de satisfaire l'espérance messianique des Juifs, mais elle devait surtout permettre la fusion de toutes les religions alentours. Car comme le résume Barbusse : « l'ambition de Paul fut de modifier le judaïsme pour l'adapter à tout le monde antique[2]. » Il nous faut néanmoins observer que cette thèse n'est pas acceptée par l'ensemble des acteurs du modernisme. Si Barbusse n'admet aucune équivoque sur cette question, ce n'est pas le cas de Guignebert, par exemple, qui émet certaines réserves quant à cette théorie. D'après François Laplanche, en effet, celui-ci

> […] va présenter l'hellénisation du christianisme par l'Église d'Antioche et par Paul comme un produit direct des syncrétismes judéo-païens ayant existé en Asie Mineure et en Syrie, tout en reconnaissant que cette reconstruction est hypothétique et insuffisamment documentée[3].

Nous serions tentés de supposer que le manque de précaution scientifique dont Barbusse semble faire preuve sur cette question résulte en fait de la relation particulière qu'il entretient avec la figure de Jésus.

Car rappelons que l'écrivain éprouve depuis sa jeunesse une fascination intime pour le personnage du Galiléen, présent dans la plupart de ses œuvres littéraires. Son premier roman, *Les Suppliants*, témoignait déjà de son désir de s'approprier cette figure pour comprendre, de manière presque organique, les principes de son enseignement originel. Or nous remarquons que ce rapport intime au Galiléen demeure très nettement perceptible dans la trilogie qu'il lui consacre, et le conduit même à opposer sa propre vision de Jésus à celle qu'eut Paul sur le chemin de Damas. À propos de cet épisode, justement, Barbusse écrit : « Il a vu le Messie, lui, Paul, l'avorton illuminé de Tarse, le chétif ouvrier fabricant de tentes, errant à travers la Palestine et la Grèce, mais il l'a vu dans le délire extatique – et c'était le Christ ressuscité[4]. » Barbusse peine ici à dissimuler son dédain, précisément parce que la vision de Paul n'est à ses

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.43.
[2] *Ibid*., p.39.
[3] François LAPLANCHE, *op. cit*., p.119.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.48.

yeux qu'une simple hallucination – un « délire » surnaturel. Et sans doute est-ce pour donner le change à l'apôtre que Barbusse décide de placer sur la couverture de *Jésus* une épigraphe dans laquelle il déclare avoir, lui aussi, *vu* le Galiléen par le biais d'une vision rationnelle : « J'ai vu Jésus moi aussi. Il s'est démontré à moi dans la beauté de la précision. Je l'aime ; je le tiens contre mon cœur, et je le disputerai aux autres, s'il le faut[1]. » Barbusse laisse donc entendre que l'investigation qu'il a menée à travers les ouvrages des exégètes modernistes constitue son propre chemin de Damas, sur lequel Jésus s'est, scientifiquement, *démontré* à lui.

Cet épisode de la conversion de Paul sur le chemin de Damas s'avère être déterminant dans la réflexion de Barbusse sur les origines du christianisme. Nous avons effectivement montré dans une précédente partie qu'un très long chapitre de *Clarté* se présentait comme une réécriture assez libre de cette péricope néotestamentaire. L'intérêt d'un tel procédé résidait alors dans le discours adressé au narrateur par l'apparition fantomatique du Galiléen. Or dans *Jésus*, Barbusse propose une seconde réécriture de cet épisode destinée à en inverser la signification. Notons tout d'abord qu'il s'agit d'un anachronisme dans la mesure où la conversion de Paul, racontée dans les Actes des Apôtres, survient longtemps après la mort de Jésus : il semble donc curieux que Barbusse l'évoque dans son « évangile ». Pour pallier cet anachronisme, l'écrivain choisit de modifier radicalement les circonstances de cette rencontre, puisque dans son récit c'est Jésus qui fait la connaissance de l'apôtre : « Sur le chemin de Damas, un jour, je rencontrai un homme, lequel me dit : Je suis Paul, ton disciple[2]. » Cette audacieuse mise en scène permet alors à Barbusse de confronter Jésus à ce qu'il adviendra de son enseignement lorsque Paul l'aura subverti pour forger une religion nouvelle. Tout au long de ce chapitre, l'apôtre expose ainsi son projet au Galiléen en lui expliquant, par exemple, qu'il entend puiser dans les mythes alentours les arguments de sa théologie :

> 59. — Car il y a, à l'ouest, les Syriens et les Phéniciens, et au nord les Grecs, et les Babyloniens à l'est, et les Egyptiens au sud, et tous ces gens-là se ressemblent en ce qu'ils croient à un dieu mourant et ressuscitant dans leurs bras, et qu'ils aiment ce mystère (encore qu'ils ne le voient que d'un œil, étant borgnes).
> 60. — Et s'il n'y avait pas les préparatifs du monde entier, notre religion nouvelle ne serait qu'une chétive erreur.
> 61. — Il nous faut leur arracher leur baptême de sang, et leur communion de chair.
> 62. — Et leur résurrection.
> 63. — Que les philosophes grecs aiment avec calme, car ils l'appellent l'immortalité de l'âme.

[1] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.3.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.173.

> 64. — Et prendre tout cela à notre compte de Juifs, en ayant fait un nouveau mélange[1].

Le procédé est habile puisqu'il permet à Barbusse d'une part de creuser l'abîme qui sépare les deux interlocuteurs, et d'autre part de justifier sa propre condamnation des principes théologiques mis au point par l'apôtre. Car l'incompréhension de Jésus, qui peu à peu devient de la colère, contribue à montrer combien le projet fomenté par Paul contredit son enseignement. Et comme pour annoncer la subversion prochaine du message évangélique par le christianisme primitif, l'écrivain achève son chapitre sur la victoire symbolique de l'apôtre :

> 99. — Et Paul me dit à moi, Jésus : Tu ne sais pas ce que tu dis. Moi qui suis à la fois Juif, Grec et Romain, je suis plus fort que toi. Va-t'en prêcher.
> 100. — Il était de l'espèce des bâtisseurs.
> 101. — Qui réussit sur la terre.
> 102. — C'était un pharisien immense[2].

Dans *Les Judas de Jésus*, toutefois, Barbusse soulignera que le personnage de Paul n'est pas le seul responsable de la subversion de l'enseignement de Jésus. S'il en est, certes, l'initiateur, l'écrivain tient à rappeler que de nombreux dignitaires chrétiens, après lui, ont poursuivi en ce sens dans le but d'asseoir de manière définitive la puissance de la religion chrétienne. C'est pourquoi Barbusse note dans *Les Judas de Jésus* que son véritable projet fut de « synthétiser en Paul les traits de plusieurs générations d'apôtres et [d']en faire le type du dirigeant chrétien du Ier siècle[3]. »

Cette réinterprétation de l'épisode du chemin de Damas est d'autant plus intéressante qu'elle contribue, par son sujet, à approfondir la psychologie du Jésus barbussien. Bien qu'il pressente que les générations à venir utiliseront sa pensée afin de forger une religion nouvelle, celui-ci ne peut pourtant s'y soustraire. Après sa rencontre avec Paul, le Galiléen part s'isoler dans le silence du désert et, tandis que la lune donne son congé au soleil, il s'endort « dans un grand trouble à cause de ce que [lui] avait dit le renouveleur de religion[4]. » À la faveur d'un rêve – ou plutôt d'un cauchemar –, il s'imagine errer dans la nuit d'un temple. Près d'un pilier il distingue un scribe, penché sur une table, qui écrit à la lueur d'un chandelier. Puis une voix vient rompre le silence pour expliquer au Galiléen ce que ses yeux ne comprennent pas. À cet instant le décor s'évanouit et laisse place à ce que Jésus désigne comme une « apocalypse » :

---

[1] *Ibid*., p.180.
[2] *Ibid*., p.184.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.143.
[4] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.187.

> 70. — Ce fut une apocalypse du futur qui se déplia et mis son espace dans l'espace.
> 71. — Et l'homme du chemin de Damas était mêlé à tout ça.
> 72. — Je vis de nouveau des scribes, des docteurs, des pontifes, des ermites, des églises, des conciles, tous fonctionnaires d'un trône, qui disputaient dans une enceinte.
> 73. — Et la voix : Ils s'occupent de toi. Ils font un code où ta vie est clouée sur les textes immuables, où ta figure est défigurée, où tu es attaché de tous côtés, par des liens, aux antiques prédictions et aux doctrines iniques. Toi qui disais : Il n'y a pas de médiateur, ils font de toi le Médiateur en personne. Ils te lapident avec ton nom.
> 74. — Tu as détruit l'idole d'Israël et n'en as laissé que la grande charpente humaine de justice, mais l'homme du chemin de Damas a mis un autre dieu à la belle place vide.
> 75. — Au lieu d'y mettre la vie.
> 76. — Et la loi de Moïse et la fable grecque entreront l'une dans l'autre, et feront de toi une boucherie, car toi, au milieu, écrasé, tu ne seras que la pluie de ton sang.
> 77. — Tu ne sauras jamais tout ce qu'on fera avec toi, et même maintenant que je te le dis, tu ne le sais pas.
> 78. — Et il n'y a personne pour te défendre et les disciples de tes disciples disent : Amen[1].

Jésus sait désormais que Paul, et toutes les instances qui, après lui, établiront la souveraineté de l'Église chrétienne, se serviront de sa vie, de sa parole, et plus encore de sa mort, afin d'incarner le Dieu de leur religion nouvelle. Nous pouvons d'ailleurs observer que chaque mécanisme de cette falsification est comparé par Barbusse aux différentes étapes de la Passion, ce qui accentue le caractère éminemment tragique de ce rêve prémonitoire. Le Galiléen comprend alors que toute révolte est vaine, que Paul et ses épigones vaincront et, conscient de son impuissance, il ne parvient pas à formuler son cri : « Ne croyez pas en Jésus[2] ! »

Jésus, le grand sacrifié de l'Église

À l'issue de sa condamnation par Pilate, le Jésus barbussien est humilié devant la foule par les soldats, comme c'est le cas dans la tradition évangélique. Or nous remarquons que cette fois-ci, le Galiléen assimile lui-même les railleries dont il fait l'objet au culte que lui rendront les générations futures :

> 20. — Ils m'ont mis, devant tous, une couronne d'épines, un manteau de pourpre ; ils m'ont donné un sceptre de roseau. Ils disaient : Oh, oh, c'est le roi des Juifs, et ils m'ont souffleté en riant, tout en se prosternant devant moi.

[1] *Ibid*., p.193-194.
[2] *Ibid*., p.195.

> 21. — Et j'ai pensé à l'homme du chemin de Damas, et que c'était ma gloire qui commençait.
> 22. — J'ai pensé que ceux d'en haut feront un jour de moi comme ceux-ci, quand mon image et mon nom ressusciteront parmi eux.
> 23. — Ils me mettront l'habillement du roi, et me donneront le sceptre.
> 24. — Ils me mettront une couronne qui me fera mal.
> 25. — Ils se prosterneront devant moi.
> 26. — Et ils me soufflèteront[1].

Par cette audacieuse mise en parallèle, Barbusse dramatise la subversion prochaine de l'enseignement de Jésus par l'Église, affirmant que le culte qui lui sera rendu continuera pendant des siècles son douloureux supplice.

Cette idée développée par Barbusse illustre assez bien, en définitive, la réflexion menée par les théologiens et les exégètes depuis la seconde moitié du XIXe siècle. La plupart d'entre eux ont effectivement cherché à montrer que le christianisme auquel les hommes rendent un culte dans les églises n'est en rien fidèle à la parole de Jésus. C'est notamment ce qui conduit Feuerbach, dans *L'Essence du christianisme*, à employer les ressources de la philosophie pour redécouvrir ce qu'il appelle le « Vrai Christianisme » : « J'ai donc eu l'insolence scélérate de tirer des ténèbres du passé pour le ramener au jour, le Vrai Christianisme, maquillé et renié par les pseudo-Chrétiens modernes[2] […]. » Le projet de Feuerbach consiste donc à combattre la philosophie spéculative des théologiens modernes, ces « pseudo-Chrétiens », afin de mettre en lumière ce que fut, dans son essence, le christianisme primitif. Il s'agit pour lui d'exhumer la foi religieuse des origines que les instances ecclésiastiques ont enfouie, depuis, sous des siècles de culte. Car du point de vue de Feuerbach, l'Église n'est plus désormais qu'un « faux-semblant », à une époque où la religion s'est évanouie :

> Elle est disparue, la religion, et ce qui prend sa place, même chez les protestants, c'est *l'apparence* de religion : *l'Église*, pour inculquer du moins aux hommes ignorants et dénués de jugement, la croyance que la foi chrétienne continue à subsister, puisque les Églises chrétiennes subsistent aujourd'hui encore[3] […].

Feuerbach soulève ici un paradoxe : tandis que l'Église devrait selon lui reposer sur la foi religieuse, dans la mesure où elle est censée lui être subordonnée, elle s'est aujourd'hui substituée à la religion, et par conséquent ne prend plus appui que sur un fantôme. Le philosophe prend ici violemment à partie les théologiens modernes, qu'il accuse tout au long de son ouvrage de nier les fondements religieux de leur foi. En opposant ainsi l'essence spirituelle du christianisme à l'Église, on peut dire que Feuerbach a ouvert de nombreuses

[1] *Ibid*., p.235-236.
[2] Ludwig FEUERBACH, *op. cit.*, p.97.
[3] *Ibid*., p.108.

perspectives aux historiens des religions. Leurs recherches leur ont en effet permis de révéler que ce paradoxe remonte aux origines même du christianisme. Car lorsque Renan déclare que l'Église primitive s'est construite à partir de l'interprétation paulinienne des Évangiles, il contribue en effet à montrer que le christianisme ne s'est jamais réellement conformé à l'enseignement de Jésus. C'est également l'opinion de Nietzsche, qui affirme dans *L'Antéchrist* qu'« on a construit l'*Église* avec l'antithèse de l'Évangile[1]… » Cette distinction entre le message évangélique et la manière dont l'a interprété l'Église est importante puisqu'elle va orienter les recherches des exégètes modernistes, au premier rang desquels figure Alfred Loisy. Le titre même de l'ouvrage qu'il publie en 1902, *L'Évangile et l'Église*, illustre parfaitement cet antagonisme qui met aux prises les deux polarités du christianisme. Loisy y analyse entre autres les mécanismes par lesquels l'Église s'est approprié l'enseignement spirituel du Christ à dessein de l'intégrer dans un schéma institutionnel, donc temporel. Du point de vue de Loisy il est nécessaire tout d'abord de discerner le message du Jésus historique et la tradition apostolique qui en est issue :

> Si le Christ avait rédigé lui-même un exposé de sa doctrine et un résumé de sa prédication, un traité méthodique de son œuvre, de son rôle, des ses espérances, l'historien soumettrait cet écrit à l'examen le plus attentif et déterminerait, d'après un témoignage indiscutable, l'essence de l'Évangile. Mais jamais un tel écrit n'a existé, et rien ne peut suppléer à son absence. Il ne reste dans les Évangiles qu'un écho, nécessairement affaibli et un peu mêlé, de la parole de Jésus ; il reste l'impression générale qu'il a produite sur ses auditeurs bien disposés, ainsi que les plus frappantes de ses sentences, selon qu'on les a comprises et interprétées[2] […].

Loisy met ici l'accent sur le problème essentiel qui se pose aux historiens des religions, à savoir que la rédaction tardive des Évangiles ne permet pas de déterminer dans ces textes quels sont les éléments qui procèdent *effectivement* de l'enseignement de Jésus. D'autant plus que si l'on se reporte aux indications données par Barbusse dans *Les Judas de Jésus*, les quatre Évangiles auraient été rédigés entre les années 80 et 175 de notre ère[3], c'est-à-dire à une époque où l'Église chrétienne existait déjà dans sa forme primitive. Ainsi l'édification de l'Église a précédé dans le temps la compilation définitive des paroles prononcées par le Christ. C'est la raison pour laquelle Loisy écrit dans *L'Évangile et l'Église* cette formule restée célèbre pour son caractère provocateur : « Jésus annonçait le royaume, et c'est l'Église qui est venue[4]. » À partir de là, il semblait évident pour certains acteurs du modernisme, dont

[1] Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p.87.
[2] Alfred LOISY, *op. cit.*, p.XX-XXI.
[3] Voir Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.50.
[4] Alfred LOISY, *op. cit.*, p.111.

Guignebert et Couchoud, que les Évangiles avaient été rédigés dans un but précis, et qu'ils devaient par conséquent répondre à un schéma théologique particulier. Or si ces intellectuels demeurent mesurés et s'aventurent rarement au-delà de l'hypothétique en ce qui concerne cette question, Barbusse quant à lui est convaincu que les écrits attribués à Matthieu, Marc, Luc et Jean émanent d'une seule et même source :

> […] les Évangiles ont été façonnés comme on façonne une pièce de théâtre, sur un thème préparé et dans un cadre déterminé, par des dramaturges qui avaient pour tâche d'établir un témoignage rétrospectif en utilisant tant bien que mal certains éléments réels[1].

L'assimilation de la rédaction des Évangiles avec le travail du dramaturge est d'autant plus pertinente qu'elle semble annoncer la manière dont Barbusse évoquera cette même question dans sa pièce de théâtre *Jésus contre Dieu*. Dans un tableau intitulé « L'Improvisation »[2], nous voyons les apôtres s'adresser au peuple pour lui présenter les principes de la religion nouvelle. Face à l'incrédulité de la foule, peu réceptive à leurs discours, ils décident d'incarner le Dieu fait homme dans la personne de Jésus. L'un des disciples, qui porte le nom de Timothée[3], prend alors la parole pour improviser un long récit au fur et à mesure des questions posées par ses auditeurs. Le choix d'une telle mise en scène s'inscrit bien entendu dans une démarche satirique, et la réaction des apôtres aux paroles de Timothée traduit en réalité l'ironie cinglante de Barbusse : « Quel poète, quel avocat, quel journaliste, que ce Timothée : il vous improvise de l'histoire sainte à volonté[4] ! » Les didascalies relatives à ce tableau en nuancent pourtant le comique. L'écrivain conseille en effet aux acteurs de ne pas exagérer leur jeu pendant cette scène afin de ne pas altérer le sérieux du sujet : « Elle tire un caractère tragique de sa vraisemblance historique, les choses s'étant, sans nul doute, à peu près passées ainsi[5]. » En somme ce tableau, tiré de la pièce *Jésus contre Dieu*, illustre bien la conviction de Barbusse, selon laquelle la rédaction des Évangiles répond à la volonté des premiers dirigeants chrétiens de s'approprier la figure historique de Jésus afin d'incarner en elle les principes théologiques de leur religion nouvelle.

---

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.101.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°57-69.
[3] Le choix d'appeler ce personnage Timothée n'est évidemment pas anodin. Barbusse fait certainement allusion à Timothée d'Éphèse, l'un des plus proches disciples de Paul auquel celui-ci adresse deux Épîtres, retenues dans le canon du Nouveau Testament. Ces textes nous apprennent que Paul, considérant Timothée comme son « fils légitime dans la foi » (I Tim, 1:2), l'a souvent sollicité pour les missions d'évangélisation les plus délicates. Selon la tradition chrétienne, Timothée aurait fondé et gouverné jusqu'à sa mort l'Église d'Éphèse. Bien qu'il soit surprenant que Barbusse n'ait pas choisi de mettre en scène Saint Paul dans *Jésus contre Dieu*, le fait qu'il ait opté pour la figure de Timothée, compte tenu de ces éléments, semble tout à fait justifié.
[4] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°66.
[5] *Ibid*., f°69.

Nous approchons l'un des points essentiels de la pensée de Barbusse en ce qui concerne sa perception des origines du christianisme, et de la manière dont les premiers chrétiens ont subverti l'enseignement originel de Jésus. Mais pour mieux comprendre la portée et les enjeux d'une telle réflexion, il semble nécessaire de rappeler que le christianisme repose sur un dogme fondamental, celui de l'Incarnation, qui attribue à Jésus une nature divine et une nature humaine. D'après la théologie chrétienne, le Christ fut envoyé sur terre par Dieu afin que son sacrifice absolve les hommes du péché commis par Adam. En cela, la figure du Christ se confond avec celle du Messie dont l'arrivée était annoncée dans l'Ancien Testament. Cette brève mise au point s'avère effectivement indispensable pour mieux appréhender les théories exposées par Barbusse dans sa trilogie. Car le succès du christianisme réside selon Barbusse dans ce dogme de l'Incarnation, dans la mesure où il satisfait d'une part les attentes messianiques des Juifs, et agrège d'autre part les différentes croyances des cultes hellénistiques[1]. Or ce Christ dont il est question dans le Nouveau Testament n'est, au regard de l'écrivain, qu'une « entité théologique[2] » abstraite conçue par Paul et ses disciples bien après la mort du Jésus historique. Il a fallu attendre des années, une vingtaine selon Barbusse, pour que les artisans du christianisme décident d'incarner ce « principe mythique[3] » qu'est le Christ dans la personne de Jésus. L'écrivain explique par ailleurs que ce choix n'est pas anodin dans la mesure où, vers l'année 80 de notre ère, l'existence de ce prophète galiléen demeurait assez obscure, ce qui permettait aux « réformateurs » de modifier son histoire pour l'adapter à la fois aux prophéties de l'Ancien Testament et aux principes théologiques de la religion nouvelle. Barbusse en conclut donc dans *Les Judas de Jésus* – ce titre prend désormais tout son sens – qu'il est absolument nécessaire de distinguer le Christ mythique de la figure historique du Galiléen :

> Au point de vue de la formation de la religion chrétienne, le Christ précéda Jésus.
>
> Chronologiquement, c'est Jésus le Nazaréen qui arriva le premier. Puis il disparut, si l'on peut dire, de la circulation historique, et ce n'est que lorsque la religion du Christ céleste fut constituée, que lorsque l'enseignement de Jésus n'était plus qu'un très vieux souvenir, qu'on l'amena de sa personne dans cette religion pour y prendre place et devenir la doublure réaliste du principe purement idéal avec lequel avait été construite la première version du christianisme.
>
> Lorsque Jésus parut, le Christ n'existait pas encore. Lorsque le Christ parut, Jésus n'existait plus depuis longtemps. Jésus-Christ n'a jamais existé[4].

[1] Sur ce point, voir Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.39-47.
[2] Henri BARBUSSE, « Jésus-Christ a-t-il existé ? », *L'Humanité*, Paris, 18 juillet 1926, n°10091, p.4.
[3] Henri BARBUSSE, « Jésus marxiste », *L'Humanité*, Paris, 11 août 1926, n°10105, p.4.
[4] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.92.

À la suite de nombreux intellectuels du XIXe siècle, l'écrivain estime donc que le personnage de Jésus-Christ tel qu'il apparaît dans les Évangiles est une construction théologique *a posteriori*, destinée à amalgamer la nature humaine et la nature divine du Messie dont le christianisme annonce la venue. Cette mise en opposition fondamentale avait ainsi ouvert de larges perspectives aux historiens des religions. Elle les avait incités à relire les écrits évangéliques d'un point de vue matérialiste, autrement dit à « prendre sur le fait les procédés employés pour costumer avec les attributs et les caractères du Christ chrétien un personnage semi-obscur[1] ». Cette « investigation positive » devait alors permettre de dégager de ces textes la figure historique de Jésus, que la théologie chrétienne avait dissimulée sous des siècles d'interpolations, et de restituer la vérité et la cohérence de son enseignement. Portés par la volonté de débarrasser les Évangiles de tout ce qu'ils contiennent de céleste, les intellectuels de la fin du XIXe siècle en viennent alors à esquisser le portrait d'un Jésus farouchement rationaliste. C'est le cas de Proudhon notamment, qui écrit dans *Jésus et les origines du christianisme* :

> Un Jésus *moraliste* ; un Jésus *révolutionnaire*, par conséquent *anti-messie* ; un Jésus qui enflamme la multitude par ses discours, sa polémique, son ironie : il n'y a rien de plus. Et c'est bien assez.
> Tout le reste est de l'invention postérieure des Évangélistes[2].

Le rejet absolu du Christ, et à travers lui des principes théologiques relatifs au messianisme, devait nécessairement conduire les historiens des religions, et après eux les acteurs de la crise moderniste, à proposer une interprétation purement matérialiste de l'enseignement de Jésus.

4.1.3 De Jésus à Marx : l'évangile communiste de Barbusse

Comme nous l'avons montré, la réflexion de Barbusse sur les origines du christianisme est largement tributaire des travaux menés avant lui par ces chercheurs indépendants, et les constantes références qu'il fait à Loisy, à Guignebert, à Couchoud, qui constituent d'une certaine manière le triumvirat moderniste, confirment déjà sa volonté d'envisager les Écritures sous un angle « positif ». Pour autant, l'écrivain ne se contente pas de reprendre à son compte l'approche matérialiste mise au point par ses prédécesseurs : il entend davantage en approfondir les enjeux en l'inscrivant dans un cadre marxiste. Car il demeure convaincu, en effet, que Jésus fut lui-même matérialiste, qu'il appelait à une révolution non pas

[1] *Ibid*., p.93.
[2] Pierre-Joseph PROUDHON, *op. cit.*, p.539-540.

spirituelle mais temporelle, et qu'à ce titre son enseignement doit être appréhendé d'un point de vue strictement politique et social. Cette interprétation des écrits néotestamentaires incite alors Barbusse à considérer le message évangélique comme la préhistoire – si l'on peut dire – d'un discours communiste, et l'amène finalement à esquisser le portrait d'un Jésus marxiste.

« Jésus marxiste »

À bien des égards, la représentation du Galiléen sous les traits d'un révolutionnaire communiste peut sembler surprenante en ce début de XXe siècle ; et d'aucuns pourraient reprocher à l'écrivain d'avoir attribué à Jésus ses propres convictions politiques, en somme d'avoir agi comme l'ont fait Paul et les évangélistes. C'est la raison pour laquelle l'écrivain prend soin d'indiquer dans *Les Judas de Jésus* :

> Pas plus dans ce cas particulier que dans les autres, je ne fais acte de révolutionnaire *a priori*. Jésus était révolutionnaire avant moi ! En approfondissant les textes à la lumière des nombreux travaux modernes de documentation et de critique, je l'ai trouvé tel, et je pense qu'il est utile de le dire. D'ailleurs, beaucoup d'autres l'ont dit avant moi[1].

Il est vrai que cette manière d'envisager le Galiléen n'est pas neuve puisqu'elle est issue d'une tradition populaire qui remonte au XVIIIe siècle. Les recherches menées par Frank Paul Bowman ont permis de montrer que pendant la Révolution Française, certains républicains se sont approprié la figure de Jésus afin de le présenter comme un sans-culotte[2]. Il incarnait alors aux yeux des révolutionnaires les idéaux de liberté, de justice et d'égalité qui légitimaient le renversement de la monarchie et l'abolition des privilèges. Quelques décennies plus tard, les acteurs de la Révolution de 1848 ont eux aussi utilisé l'image du Galiléen pour en faire le symbole de leur lutte contre la Monarchie de Juillet. Après avoir porté le bonnet phrygien, le Christ montait à présent sur les barricades aux côtés du peuple parisien[3]. Le message évangélique, qui jusque-là avait revêtu une valeur intrinsèquement morale, acquérait désormais une dimension politique. De la même manière que les sans-culottes avaient prêté à Jésus des opinions républicaines, de nombreux quarante-huitards voyaient en lui l'antique précurseur du socialisme. Cette représentation politique du Galiléen tendra par ailleurs à devenir la seule valable du point de vue des révolutionnaires, convaincus que si le prophète avait vécu au XIXe siècle, il aurait sans aucun doute pris part aux insurrections populaires. Cette idée constitue par exemple l'un des principaux arguments formulés par Proudhon contre

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.120.
[2] Voir Frank Paul BOWMAN, *Le Christ romantique*, Genève, Librairie Droz, 1973.
[3] Voir Frank Paul BOWMAN, *Le Christ des barricades*, Paris, éd. du Cerf, 1987.

la *Vie de Jésus* de David Strauss lorsqu'il lui reproche de n'avoir pas plus compris la portée sociale des paroles du Galiléen que le contexte même dans lequel il a écrit son ouvrage :

> *Strauss* ne le remarque point assez. Il n'a pas vu le socialisme de 1848. Jésus fulmine contre les *riches*, les *puissants*, les *voluptueux*, contre les *sectes*, contre l'hypocrisie pharisaïque, contre les mépris des docteurs, contre la tyrannie sacerdotale.
> C'est un soulèvement *socialiste* qu'il provoque[1].

Proudhon estime donc qu'en adaptant le message de Jésus au contexte contemporain, on s'aperçoit qu'il développe en réalité des idées socialistes. L'auteur de la *Théorie de la propriété* affirme en outre que la manière dont le Galiléen envisageait les rapports sociaux au sein d'un groupe d'individus, à l'exemple de la société qu'il formait avec ses disciples, s'apparente au communisme : « Une chose toute simple, importante pour l'histoire, et qui ne prête aucunement à la critique : c'est que Jésus était communiste ; il l'était comme l'étaient de son temps les Esséniens[2] […]. » Renan avait déjà évoqué cette idée dans sa *Vie de Jésus*, et mentionnait également les étroites relations qu'entretenait le Galiléen avec la secte des Esséniens[3]. Bien qu'il faille certainement nuancer l'utilisation du terme *communiste* chez ces auteurs, il n'est pas exclu de penser que Proudhon et Renan aient pu l'envisager dans le sens que lui ont donné Marx et Engels dans le *Manifeste du parti communiste* publié quelques années plus tôt en 1848.

Barbusse a donc raison de déclarer qu'il n'est pas le premier à percevoir Jésus comme un révolutionnaire, puisque d'autres l'ont effectivement fait avant lui. Il se distingue cependant de ses prédécesseurs dans la façon dont il actualise le message évangélique et dont, à travers un constant jeu d'échos, il adapte le contexte politique et social du Galiléen aux contingences contemporaines. Dans son essai critique, l'écrivain explique que l'enseignement de Jésus s'oppose à la loi juive sur différents points, notamment parce qu'il entend prêcher la parole de Dieu non plus seulement au peuple élu mais à l'humanité entière. Cela conduit ainsi à affirmer que « le vrai Jésus […] est internationaliste, au milieu d'une population qui ne l'était qu'en principe et, pourrait-on dire, dans son orgueil et ses extases, mais qui restait nationaliste de fait[4]. » Cette affirmation de l'internationalisme du Galiléen fait l'objet d'un chapitre déterminant dans *Jésus*, au sein duquel Barbusse confronte son personnage à un

[1] Pierre-Joseph PROUDHON, *op. cit.*, p.506.
[2] *Ibid.*, p.531.
[3] Voir par exemple Ernest RENAN, *Vie de Jésus* [1863], Paris, Gallimard, 1974, p.226 : « Le christianisme naissant, du reste, ne faisait sur ce point que suivre la trace des sectes juives qui pratiquaient la vie cénobitique. Un principe communiste était l'âme de ces sectes (esséniens, thérapeutes), également mal vues des pharisiens et des sadducéens. »
[4] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.165.

groupe composé de Zélotes, de Kanaïtes et de Nazaréens, qui constituent les principales sectes nationalistes au Ier siècle de notre ère. Revendiquant la souveraineté d'Israël, ils exhortent le Galiléen à devenir le « roi des Juifs[1] » et à les accompagner dans leur combat contre César. La réponse que leur fait Jésus n'est pas sans rappeler les propos internationalistes développés par Barbusse dans un grand nombre de ses articles :

> 92. — Les hommes n'ont pas la couleur d'un pays sur la peau, moi qui les vois dans leur grand crépuscule sombre de désolation, et de poussière.
> 93. — Et je traîne l'image déchirée d'une patrie dont les bords sont les horizons du monde, et qui n'existe pas encore, et qui existe[2].

La manière dont il décrit les opinions politiques défendues par les Zélotes invite à penser que l'écrivain a pu chercher à représenter à travers eux les nationalistes du début du XXe siècle. Cette hypothèse nous paraît d'autant plus justifiée que dans cet extrait le Galiléen mobilise les mêmes expressions que celles que Barbusse emploie dans ses discours et articles à l'encontre de Maurras et des intellectuels de l'Action Française.

Cette question est primordiale au regard de Barbusse puisqu'elle lui permet d'établir un parallèle explicite entre l'internationalisme de Jésus et celui sur lequel repose le communisme. À l'instar de Proudhon et Renan, l'écrivain perçoit la collectivité réunie autour du Galiléen comme une « petite société communiste[3] ». Cependant la description qu'il en offre ne se limite pas au simple emploi de ce terme puisqu'il la compare, sans aucune équivoque, à l'Internationale :

> Une telle collectivité fondée sur des principes moraux, et le prosélytisme, est un modeste embryon d'Internationale, le seul concevable alors. […] Les idées que nous croyons pouvoir sélectionner comme authentiques dans le faisceau évangélique nous autorisent à prétendre que cet essai de groupement était d'ordre civique et non d'ordre religieux […][4].

Nous pouvons déjà remarquer combien la lecture que Barbusse propose des Évangiles est une lecture *actualisante*, dans le sens où l'écrivain décrit le contexte politico-social antique par l'intermédiaire d'une rhétorique marxiste. La manière dont il analyse les fondements sociaux de la civilisation gréco-romaine, qu'il juge « aristocratique et esclavagiste », est assez révélatrice sur ce point :

> […] l'assujettissement des peuples faibles et l'exploitation intégrale du prolétariat international constituaient une autre forme admise de l'esclavage :

[1] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.169.
[2] *Ibid.*, p.171.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.180.
[4] *Ibid.*, p.180-181.

> la masse, productrice d'ouvriers et de soldats, faiseuse d'enfants (*proles*) était déjà la grande assise sur quoi était bâti le monument antique[1].

Le vocabulaire mis à profit ici par l'écrivain dénote une rhétorique expressément communiste qui tend à assimiler symboliquement la civilisation gréco-romaine aux puissances capitalistes du monde moderne. Dans cette perspective, les imprécations formulées par Jésus contre les « richesses injustes » deviennent les indices d'une prise de conscience politique et sociale qui le conduit à rejeter ce système favorisant le « paupérisme[2] » (notons que l'usage de ce terme est là encore significatif). Or Barbusse traduit une fois de plus cet antagonisme en termes marxistes quand il l'interprète comme une opposition entre « exploiteurs et exploités[3] », cédant manifestement à la tentation d'appliquer le concept de lutte des classes au contexte social de la Palestine antique. La conscience révolutionnaire du Jésus de Barbusse s'articule donc, essentiellement, autour d'une réflexion d'ordre politique, par l'intermédiaire de laquelle l'écrivain substitue habilement le discours social du communisme à la morale évangélique.

Du point de vue de Barbusse en effet, la fraternité qu'éprouve Jésus à l'égard des pauvres ne repose pas sur des principes moraux, comme le prétendent les évangélistes. Ces humbles à qui le Galiléen promet le Royaume de Dieu, tandis qu'il le refuse aux riches, ce sont en réalité les travailleurs, ces artisans et ces ouvriers que les dirigeants exploitent pour leur propre profit. Nous constatons que Jésus, dans l'évangile barbussien, ne prend conscience de sa mission que lorsqu'il s'aperçoit, en observant son ombre sur le sol, qu'il a lui-même la physionomie d'un travailleur :

> 93. — Je ne suis que ceci : Un pauvre ouvrier.
> 94. — Mais un ouvrier qui pense à la chose même du labeur et du châtiment.
> 95. — Je suis l'ouvrier des ouvriers[4].

Le Jésus de Barbusse se caractérise ainsi par ce qu'on pourrait appeler une *conscience de classe*. Fils de charpentier, il sait que sa silhouette est celle d'un homme du peuple, et pressent que son intérêt se situe désormais dans celui de tous les ouvriers. S'il entend porter sur ses épaules « le poids de tout ce peuple[5] », ce n'est pas pour racheter par son sacrifice le péché de ses pères, mais bien plutôt pour amorcer la libération sociale des travailleurs. C'est la raison pour laquelle Barbusse affirme dans *Les Judas de Jésus* que l'enseignement du Galiléen

[1] *Ibid*., p.169-170.
[2] *Ibid*., p.170.
[3] *Ibid*., p.169.
[4] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.68.
[5] *Ibid*., p.69.

relève d'une « propagande prolétarienne[1] », destinée à annoncer au peuple la Révolution imminente :

> 59. — C'est ainsi que j'ai vu la punition du pauvre.
> 60. — Dont les deux mains sont toujours condamnées.
> 61. — C'est beau de voir d'un seul coup, au monde, les pauvres à un [*sic*] se ressembler.
> 62. — Par là la pauvreté est belle, elle qui n'est pas belle.
> 63. — Et les penchés savaient qu'il allait y avoir une Révolution, et qu'après cette Révolution, tout serait à tous, et qu'il n'y aurait plus de maître ni d'esclave, et leurs figures attendaient, pendant que leurs mains s'acharnaient à souffrir[2].

Il ne s'agit plus pour le Galiléen de satisfaire les attentes messianiques du peuple juif, car le Jésus barbussien, contrairement à celui des Évangiles, n'a pas vocation à accomplir les prophéties de l'Ancien Testament. La figure du Messie cristallise sous la plume des évangélistes une espérance d'ordre spirituel et moral. C'est également le cas en ce qui concerne l'avènement du Royaume de Dieu, censé être le lieu d'un affranchissement métaphysique de l'homme. Or par un transfert du spirituel vers le temporel, du moral vers le social, Barbusse substitue de manière audacieuse la notion de Révolution à la figure du Messie. Si bien que dans *Jésus*, les paroles du Galiléen ne résonnent plus comme l'écho d'une attente messianique, mais répondent bien plutôt à l'espoir révolutionnaire d'une libération sociale des pauvres, et des ouvriers. Selon le Jésus de Barbusse, cette Révolution doit mener d'une part à l'abolition de toute hiérarchie, et d'autre part à la suppression de la propriété. En édictant ces deux principes, le Galiléen affirme ainsi son désir d'établir une société égalitaire, fondée sur une communauté absolue des biens. À ce titre, l'enseignement du Jésus barbussien s'inscrit très clairement dans une perspective marxiste, et contribue par conséquent à faire de lui une figure communiste. Celui-ci est d'ailleurs explicitement désigné comme tel dans *Jésus* par les gens de son village, voisins de Marie. À la veille de sa mort, sur le chemin de Gethsémani, l'angoisse éprouvée par le Galiléen l'incite à rendre visite à sa mère. Au cours de leur conversation, Marie fait part à son fils des rumeurs qui circulent sur son compte, et lui explique que les gens du village lui reprochent ses opinions politiques : « […] on dit, mon petit : Ce Jésus-là, c'est un sans-patrie. Il ne respecte pas assez les gens en place et les propriétaires. Il est un communiste[3]. » Ce procédé est habile puisqu'il permet à Barbusse d'annoncer les véritables raisons qui ont conduit selon lui à la crucifixion de Jésus. À l'instar de Guignebert, l'écrivain postule effectivement que le pouvoir romain, relativement tolérant

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.179.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.64.
[3] *Ibid*., p.226.

sur le plan religieux, manifestait toutefois une extrême sévérité vis-à-vis des « agitateurs populaires susceptibles de lui créer des difficultés[1]. » Barbusse en conclut donc que si Ponce Pilate a condamné le Galiléen c'est avant tout parce qu'il voyait en lui un révolutionnaire enclin à remettre en question l'autorité de César. Cette dimension politique de la crucifixion est d'ailleurs nettement perceptible dans la manière dont l'écrivain met en scène la mort du prophète dans le chapitre final de son évangile. On remarque effectivement qu'au moment de sa passion, le Jésus barbussien revendique lui-même le caractère marxiste de son message en évoquant deux symboles fondamentaux du communisme. Alors que ses pieds et ses mains sont cloués sur la croix, et que son sang goutte à goutte macule son corps entier, le Galiléen se décrit ainsi comme un « drapeau rouge » : « Moi la bête divine du sacrifice, dont le corps est un drapeau rouge, voici que je vois cette guerre ouverte maintenant jusqu'à la fin, entre la chair de l'humanité et la convoitise de quelques grands complices[2]. » Puis, parmi les quelques phrases qu'il parvient à formuler avant de rendre son dernier souffle, nous pouvons reconnaître l'un des vers de « L'Internationale » :

> 44. — Contre tous les princes de la terre,
> 45. — Debout, les damnés de la terre[3].

À travers cette référence au drapeau rouge et à « L'internationale », l'écrivain actualise sensiblement les enjeux politiques du message évangélique. Comme par un effet d'ellipse temporelle, l'épisode de la crucifixion semble effacer sous sa plume les siècles qui séparent le Galiléen des révolutionnaires communistes. Par ce procédé Barbusse renverse donc définitivement le sens et la portée de la mission de Jésus. Plus que jamais il en revendique le caractère temporel en assénant par deux fois le terme *terre* dans les versets que nous venons de citer. Le Jésus barbussien manifeste par là son refus d'accomplir les prophéties de l'Ancien Testament, et rejette farouchement le statut de Christ que lui prêteront les générations à venir. S'il est un Messie, alors il est le « Messie du peuple[4] » ; et s'il est le Verbe, le *Logos* comme le prétend l'apôtre Jean, alors il est le « Verbe des hommes[5] ». La manière dont Barbusse envisage sa mort contribue donc à faire de lui le « Père de la Révolution en qui la voix des Juifs fut la voix des hommes[6]. »

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.179.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.239.
[3] *Ibid*., p.240.
[4] *Ibid*., p.239.
[5] *Loc. cit.*
[6] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°4.

Des premiers chrétiens aux communistes : l'héritage révolutionnaire

Si l'on en croit Barbusse, les communautés chrétiennes primitives sont demeurées fidèles à l'enseignement originel du Galiléen pendant les premiers siècles de notre ère. Cela signifie que son message n'a pas immédiatement été intégré par Paul et ses disciples dans le schéma théologique qui devait servir de base à la religion nouvelle. Il est évident, selon l'écrivain, que le christianisme primitif s'est d'abord inscrit dans la continuité du discours révolutionnaire qui avait été celui de Jésus, en somme que les premiers chrétiens ont constitué un mouvement de révolte populaire au sein duquel ils partageaient, et défendaient, avant tout des idéaux politiques. C'est notamment ce qui le conduit à affirmer dans *Les Judas de Jésus* que « ce sont les pauvres qui ont bâti l'Église[1] », jusqu'à ce qu'elle choisisse de les renier dans les premières années du IVe siècle. La mise en place de l'institution ecclésiastique, accompagnée de la rédaction des Évangiles, avait certes inauguré la subversion de l'enseignement de Jésus dès le milieu du Ier siècle. Il fallut toutefois attendre l'an 313, et la promulgation de l'édit de Milan par l'empereur Constantin, pour que le christianisme soit institué comme seule religion d'État. À cet instant, selon Barbusse : « les dirigeants de l'Église étaient arrivés à leur but. Ils n'avaient plus besoin du peuple ; ils le rejetèrent totalement[2]. »

L'écrivain estime donc que le christianisme primitif, en tant que mouvement populaire, a continué et accompli *en acte* le message révolutionnaire de Jésus, et ce jusqu'au début du IVe siècle. Il ne s'agissait pas alors de groupements religieux épars, mais d'un mouvement civique commun qui portait en lui une révolte exclusivement sociale dirigée contre l'empire romain :

> Ce fut un mouvement de masses ; un fait, non de nationalité, mais de classe. C'est le prolétariat international qui a donné la vie triomphante au fait chrétien, après l'avoir compris et embrassé à sa façon profonde. Il fit de la blessure sociale un cri, il ramassa toute la revendication des exploités pour la poser en face du système romain […][3].

Barbusse interprète donc l'expansion du christianisme primitif comme étant la conséquence d'une lutte de classes, à travers laquelle les premières communautés chrétiennes entendaient se soulever contre la « république d'aristocrates et d'une élite de profiteurs[4] » qui régissait l'ordre romain. L'écrivain voit dans cette orientation prolétarienne du christianisme naissant

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.201.
[2] *Ibid*., p.208.
[3] *Ibid*., p.204.
[4] *Loc. cit.*

le commencement d'une généalogie révolutionnaire qui aboutit à la Révolution d'Octobre et se manifeste dans les mouvements de lutte communiste menée en ce début de XXe siècle :

> On reconnaîtra dans les tendances qu'un examen grave et profond permet de découvrir au milieu de ce qui nous reste de Jésus, un singulier parallélisme avec celle des révolutionnaires conscients d'aujourd'hui. Ce sont ces tendances mêmes qui, appliquées aujourd'hui d'une façon plus méthodique et plus ample aux réalités sociales, économiques et politiques, et aux conditions formidables de la vie collective contemporaine, aboutissent à notre doctrine communiste[1].

Cette idée est fondamentale puisqu'elle constitue l'aboutissement de la réflexion développée par Barbusse dans les trois volets de sa trilogie. En effet, après avoir longuement analysé ce qu'il perçoit comme « la vraie leçon de Jésus », celui-ci entreprend dans la troisième partie des *Judas de Jésus*, « Dieu ou la Révolution », de mettre en évidence les rapports qu'il est possible d'établir entre l'hier des premiers chrétiens et l'aujourd'hui des révolutionnaires communistes. Sa volonté d'unir dans l'histoire ces deux mouvements lui paraît d'autant plus justifiée qu'ils prennent place dans un contexte similaire. C'est du moins ce qu'affirme l'écrivain lorsqu'il résume dans la « Note » qui achève *Jésus* les motivations qui l'ont conduit à écrire cette trilogie :

> C'est pour leur montrer, à ceux qui attendent, le parallélisme grandiose qui se dessine rigoureusement entre la décadence du monde contemporain (en son apogée de progrès matériel), et celle du monde antique ; entre le christianisme naissant, et les nouveaux leviers qui se mettent à soulever l'univers[2].

Cette décadence que fustige Barbusse se caractérise sur le plan politique par un dévoiement progressif du modèle démocratique. Lorsqu'il évoque la république romaine par exemple, il se montre particulièrement cinglant à l'égard de « son démocratisme creux, verbal, apparent et hypocrite » qui, selon ses propres mots, « n'avait jamais rien fait pour la multitude »[3]. Or le système capitaliste reproduit de son point de vue le même schéma, puisqu'en définitive l'appareil démocratique sur lequel il est censé reposer ne permet pas au peuple de s'exprimer. L'écrivain n'oublie pas d'ailleurs d'employer les guillemets quand il fait référence aux démocraties modernes : « Voici, venant d'en bas, à l'encontre des parasites "démocratiques", une minorité résolue, aux fortes tendances internationales, un ferment qui soulève les masses. Jadis, les chrétiens ; aujourd'hui, les socialistes[4]. » Tandis que Barbusse laissait supposer dans

[1] Henri BARBUSSE, « Jésus marxiste », *art. cit.*
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.248.
[3] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.204.
[4] *Ibid*., p.243.

Jésus qu'il était possible de réinterpréter *a posteriori* l'enseignement de Jésus sous l'angle du marxisme, il exprime ici l'idée que le socialisme se situe dans la continuité d'un mouvement révolutionnaire qui a son origine dans le christianisme primitif. L'écrivain observe toutefois dans la conclusion des *Judas de Jésus* que le communisme se distingue des premières communautés chrétiennes par le caractère matérialiste et rationnel de sa démarche : « Sachez bien que quelque chose s'élabore, de semblable au pur christianisme, œuvre des opprimés, mais cette fois, avec une rigueur unitaire, un sens des réalités, et des exigences intégrales qui en éliminent le germe de mort[1]. » C'est donc en s'appuyant sur un réalisme strict que le communisme se prémunit contre ce « germe de mort », expression par laquelle Barbusse désigne le fait religieux, et rappelle par là que la valeur sociale du message de Jésus fut rapidement subvertie par les premiers dirigeants de l'Église naissante, jusqu'à devenir une force conservatrice. En abandonnant leur ardeur politique au profit d'une ferveur religieuse, les chrétiens sont ainsi devenus les garants d'une classe d'exploiteurs. C'est la raison pour laquelle Barbusse souligne qu'il n'y a absolument rien de commun entre le socialisme et le christianisme tel qu'il existe à l'époque moderne : « Et il ne peut pas plus y avoir de socialisme chrétien que de philosophie chrétienne. Un chrétien est antisocialiste. Un socialiste est antichrétien. Que cette question soit réglée pour les vrais révolutionnaires[2]. » En somme le parallèle n'est valable à ses yeux qu'en ce qui concerne le christianisme primitif, qu'il perçoit comme « une œuvre antireligieuse, qui sapait la veille religion enracinée dans le vieil ordre[3]. »

Les perspectives offertes par la mise en scène théâtrale vont permettre à Barbusse d'illustrer et d'approfondir cette correspondance établie entre les premiers chrétiens et les révolutionnaires des années 1920. À cet égard la pièce de théâtre *Jésus contre Dieu*, sous-titrée « Mystère avec cinéma et musique », constitue véritablement l'aboutissement de la réflexion développée par l'écrivain dans les deux premiers volets de sa trilogie. L'argument de la pièce, purement fictionnel, est audacieux. Alors qu'il agonise sur la croix, Jésus est sauvé de la mort par ses disciples, puis disparaît[4]. Pendant ce temps, ses sectateurs mettent au point la religion chrétienne en subvertissant son enseignement. Une vingtaine d'années plus tard, Jésus réapparaît en Galilée et se trouve confronté à cette religion nouvelle. Il cherche alors à persuader ses sectateurs qu'elle ne correspond plus du tout aux idées qu'il prêchait.

[1] *Ibid*., p.276.
[2] *Ibid*., p.266.
[3] *Ibid*., p.256.
[4] Nous pouvons voir ici un écho aux théories de Proudhon qui, selon lequel Jésus ne serait pas mort sur la croix. Celui-ci estime qu'il s'agit là d'un épisode créé de toute pièce par les rédacteurs des Évangiles afin de répondre aux prophéties de l'Ancien Testament, et notamment au fameux Psaume XXII. Sur ce point, voir Pierre-Joseph PROUDHON, *op. cit*., p.570 *sq*.

Mais, parce qu'il refuse de croire en le Christ – on mesure-là toute l'ironie de Barbusse – les « fanatiques » décident finalement de le tuer. Cet argument se présente donc à la fois comme le prolongement des théories exposées par l'écrivain dans *Les Judas de Jésus*, et comme la dramatisation de sa réflexion sur les origines du christianisme. Mais au-delà de son sujet, l'intérêt principal de cette pièce réside dans sa mise en scène, dans la mesure où Barbusse exploite toutes les possibilités offertes par les moyens techniques modernes afin de multiplier les modes de représentation théâtrale. À cet égard l'utilisation qu'il fait du cinéma, destiné à dédoubler l'espace scénique, est particulièrement intéressante, notamment parce qu'elle lui donne l'occasion de matérialiser la relation qui unit selon les premiers chrétiens aux révolutionnaires de l'époque contemporaine. Ainsi, tandis que sur la scène, les acteurs jouent les scènes de la vie de Jésus à partir de son ascension du mont Golgotha, un écran de cinéma situé dans le fond de la scène reproduit les mêmes actions, mais dans un tout autre contexte : celui de la lutte des indépendantistes persécutés par les colons anglais dans l'Inde contemporaine. Par exemple, à l'instant où, sur scène, Barbusse représente la crucifixion de Jésus, l'écran de cinéma montre l'exécution de révolutionnaires indiens par les autorités coloniales[1]. Ainsi, chaque épisode relatif au supplice de Jésus est instantanément actualisé, abolissant aux yeux du spectateur la frontière temporelle qui sépare les premiers chrétiens des révolutionnaires contemporains. Ces deux masses révolutionnaires en viennent alors à se confondre, permettant enfin à Barbusse de conjuguer leur élan insurrectionnel au sein d'une vision eschatologique de l'histoire.

4.2 L'insupportable synthèse de la religion et du communisme

4.2.1 La réception de *Jésus* et des *Judas de Jésus*

Si l'on considère les réflexions développées par Barbusse dans sa trilogie, il est aisé d'imaginer que la publication successive de *Jésus* et des *Judas de Jésus* a suscité de vives réactions chez les intellectuels de la seconde moitié des années 1920. Il est évident que ce portrait du Galiléen, peint sous les traits d'un révolutionnaire marxiste, et qui plus est athée, devait nécessairement provoquer le scandale : d'une part auprès des milieux de gauche, qui voyaient dans l'entreprise de Barbusse une volonté de mystifier la lutte pour la Révolution, et

[1] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°42-44.

d'autre part auprès d'une droite radicale, nationaliste et farouchement chrétienne, qui ne pouvait souffrir que le message évangélique soit ainsi mis au service d'une propagande antireligieuse. À cet égard la trilogie barbussienne a cristallisé un certain nombre de questions politiques, religieuses et morales qui mettaient alors aux prises les différentes factions occupant la scène publique. Cependant c'est au sein même du Parti communiste que les réactions se sont montrées les plus virulentes, non seulement en France mais également en U.R.S.S., où l'autorité intellectuelle de Barbusse ne pouvait, cette fois-ci, légitimer que l'on autorisât de telles idées. En cela il apparaît nécessaire d'interroger les différents aspects de la réception de ces trois ouvrages, afin de mieux comprendre les raisons pour lesquelles la réflexion politique et religieuse de Barbusse, considérée comme une « hérésie » par la plupart de ses détracteurs, mettaient en cause l'orthodoxie marxiste – et dans une moindre mesure celle des historiens de la religion.

Réception chez les exégètes et historiens de la religion

Les œuvres littéraires de Barbusse avaient déjà suscité l'intérêt des exégètes modernistes et des historiens de la religion quelques années avant la publication de *Jésus* et des *Judas de Jésus*. C'est le cas notamment de Paul-Louis Couchoud, héraut controversé de la thèse mythiste qui postule que le Galiléen n'a jamais eu d'existence historique – en somme qu'il n'est qu'un mythe. Couchoud semble avoir été particulièrement sensible aux idées développées par Barbusse son épopée politico-religieuse intitulée *Les Enchaînements*. Nous pouvons du moins le supposer à la lecture de la lettre qu'il adresse à l'écrivain le 18 juillet 1925. Dans ce courrier, Couchoud propose à Barbusse d'écrire un essai critique pour la collection « Christianisme » des éditions Rieder qu'il dirige depuis l'année 1924. Il semble avoir une bonne connaissance des œuvres de Barbusse puisque les plupart des titres et des sujets qu'il lui soumet correspondent assez bien à ses préoccupations politiques, philosophiques et religieuses :

> […] « *Le communisme et la religion* » (le communisme russe placé au carrefour des trois grandes religions : bouddhisme, islam, christianisme – et religion lui-même) ; ou « *L'homme nouveau* » (l'homme d'aujourd'hui qui n'est plus le disciple de Renan et d'Anatole France, qui est obligé de nier et d'affirmer, de construire fortement sur les précipices du christianisme, sa foi nouvelle) ; ou « *La pensée religieuse d'Émile Zola* » ; ou « *Le christianisme et le peuple* », ou plutôt un essai que vous proposeriez vous-même[1].

[1] Paul-Louis COUCHOUD, « Une lettre de P.-L. Couchoud à Henri Barbusse », *Les Cahiers Henri Barbusse*, Paris, éd. du Réveil des Combattants, n°19-20, 1996, p.56-57.

Hormis le sujet qui concerne l'œuvre d'Émile Zola, on peut remarquer que Barbusse traitera ces questions de manière plus ou moins approfondie dans sa trilogie. Au reste, il ne semble pas que l'écrivain ait donné suite à la proposition de Couchoud. Nous savons en effet qu'il n'a jamais publié d'essai dans la collection « Christianisme » des éditions Rieder, et, d'autre part, nous n'avons pas retrouvé la trace dans ses papiers d'une lettre adressée à Couchoud, dans laquelle il aurait accepté, ou refusé, cette collaboration. Cet élément permet tout de même de constater que l'admiration de Barbusse pour les auteurs de la collection « Christianisme » était réciproque, et que Couchoud, en tant qu'historien de la religion, nourrissait un intérêt certain pour les réflexions développées par l'auteur du *Feu*. Cependant, nous n'avons découvert jusqu'alors aucun document, aucun article dans lequel Couchoud aurait exprimé son opinion concernant *Jésus* et *Les Judas de Jésus*. Il eût pourtant été intéressant de connaître son avis sur les thèses avancées par Barbusse dans sa trilogie. On peut supposer que sa relative bienveillance à l'égard de l'écrivain l'aurait conduit à se montrer moins circonspect, et sans doute moins virulent que certains autres spécialistes des Écritures, tel que Guignebert par exemple.

Bien que nous disposions de peu d'éléments quant à la réception de cette trilogie dans les milieux de l'exégèse, on s'aperçoit, sans toutefois en être surpris, que la manière dont Barbusse y représente Jésus fut globalement mal accueillie par les historiens de la religion, et plus encore par les représentants de l'apologétique chrétienne. Le premier et le principal reproche que ceux-ci lui adressent, et qui lui sera adressé par la plupart de ses détracteurs, est d'avoir non pas tracé un portrait du Galiléen, mais un autoportrait. C'est ainsi que l'abbé Alphonse Tricot résume sa critique de *Jésus* parue dans *Lumen*, revue émanant du Cercle d'enseignement catholique pour les femmes du monde, quand il choisit d'intituler son article : « Comment M. Barbusse voit Jésus. Il le construit d'après lui-même[1]. » La critique formulée par Charles Guignebert dans sa recension de *Jésus* repose sur le même reproche, qu'il exprime en termes semblables :

> Au fond, le *Jésus* de M. Barbusse, c'est M. Barbusse lui-même, l'« ouvrier des ouvriers », ému de la misère des hommes et qui n'attend pas de remèdes d'un Dieu auquel il ne croit pas. Il prêche « l'évangile de l'esprit et des pauvres », qui n'est autre que l'évangile communiste […]. Jésus c'est « l'âme de la révolution dans la grande âme religieuse de l'humanité ». M.

[1] Alphonse TRICOT, « Comment M. Barbusse voit Jésus. Il le construit d'après lui-même », *Lumen*, Paris, 8e année, tome 2, juillet-décembre 1927, p.105.

> Barbusse a le droit de le voir ainsi, mais il le tire de tout son rêve généreux ; il l'invente[1].

Selon les exégètes issus du modernisme, ce portrait que Barbusse offre du Galiléen révèle les défauts de sa méthode d'analyse des textes bibliques. Dans la mesure où ils appréhendent les Écritures d'un point de vue scientifique, il leur apparaît nécessaire, lorsqu'ils ne disposent pas d'arguments suffisamment solides, de ne pas franchir le seuil de l'hypothétique. Cette précaution est d'autant plus importante en ce qui concerne les Évangiles qu'aucun de ces écrits n'est « réellement apostolique ». C'est pour cette raison qu'Alfred Loisy tient à rappeler, dans l'article qu'il consacre à *Jésus*, que la tradition évangélique « est telle qu'elle ne permet pas de reconstruire autrement que par conjecture la physionomie historique de Jésus[2] ». Sans doute est-ce un moyen pour l'auteur de *L'Évangile et l'Église* d'indiquer à Barbusse que son portrait de Jésus aurait mérité davantage de nuance. Du point de vue de Guignebert, il s'agit moins d'une question de nuance que d'une question de rigueur, ce qui explique l'extrême sévérité avec laquelle il condamne l'œuvre de Barbusse. Selon lui l'écrivain ne fonde ses thèses que sur des travaux médiocres, dont le peu de valeur scientifique ne pouvait qu'annihiler la portée historique de son propos : « Les traits qu'il a été chercher dans une littérature trouble et sans consistance, pour donner à tout cela une apparence d'histoire, tombent à côté du but[3]. » Guignebert condamne également son manque d'objectivité critique, estimant que Barbusse, plutôt que de confirmer ses hypothèses au moyen d'une solide argumentation, a choisi d'orienter toutes ses lectures dans le sens de ses propres intuitions :

> J'ajoute que le plaidoyer développé dans le second volume, plein de pages dignes d'illustrer une anthologie de la pensée libre, ne prouve rien de ce qu'il croit prouver. Il reprend et répète avec plus d'insistance et de variations les thèmes qu'il prétend fonder, mais il ne leur donne aucune solidité, par quoi la méthode d'argumentation de M. Barbusse se rapproche singulièrement de celle de l'Église elle-même[4].

Cette conclusion à laquelle aboutit Guignebert s'avère être profondément sarcastique, puisqu'il accuse ici Barbusse de subvertir l'enseignement de Jésus comme l'ont fait jadis Paul et les premiers « dirigeants » de l'Église. Cela signifie qu'au lieu de restituer le plus objectivement possible la personnalité historique du Galiléen, l'écrivain reproduit en

[1] Charles GUIGNEBERT, « Histoire des religions. Généralités – judaïsme – christianisme antique. », *Revue historique*, Paris, Félix Alcan, 104e année, tome 161, mai-août 1929, p.142-143.
[2] Alfred LOISY, « H. Barbusse, Jésus. », *Revue critique d'histoire et de littérature*, Paris, 61e année, tome 94, n°17, 1er septembre 1927, p.333.
[3] Charles GUIGNEBERT, *art. cit.*, p.143.
[4] *Loc. cit.*

définitive l'attitude de ceux qu'il fustige tout au long de ses ouvrages : de la même manière que Paul et ses disciples avaient voulu voir en Jésus le Messie annoncé dans l'Ancien Testament, Barbusse le représente tel que lui-même le perçoit – comme un révolutionnaire marxiste.

Cette interprétation politique du message évangélique devait naturellement inviter à des réactions chez les spécialistes de l'exégèse. Or une fois de plus, Alfred Loisy se distingue par la relative bienveillance dont il fait preuve à l'égard des idées exposées par Barbusse. Dès le début de son article l'initiateur de la crise moderniste établit en effet un parallèle intéressant quand il déclare que *Jésus* s'inscrit dans la continuité du catholicisme social de Lamennais : « À certains égards, ce livre pourrait passer pour une nouvelle édition, complètement refondue, amendée philosophiquement, des *Paroles d'un Croyant*[1]. » Rappelons que Lamennais, d'abord ultramontain, devint ensuite l'un des initiateurs de ce qu'on appellera plus tard le catholicisme social. Il s'agit pour lui de restaurer le lien rompu depuis des siècles entre l'Église et le peuple. C'est pourquoi il se propose à travers son livre *Paroles d'un croyant* (1834) d'envisager les Évangiles dans une perspective sociale, qui trahit parfois une interprétation socialisante de l'enseignement de Jésus. Bien que Barbusse n'ait jamais explicitement revendiqué l'héritage mennaisien, du moins en l'état de nos connaissances, notons tout de même qu'en 1920 il choisit de réunir ses articles politiques au sein d'un ouvrage intitulé *Paroles d'un combattant*. Il est évident qu'un lecteur du début du XXe siècle ne pouvait lire ce titre sans y voir une référence appuyée au livre de Lamennais. Compte tenu du peu d'éléments dont nous disposons, néanmoins, nous ne pourrions affirmer avec certitude que Barbusse a bel et bien été influencé par l'œuvre de Lamennais. Quoi qu'il en soit, nous remarquons qu'en inscrivant la démarche de Barbusse dans la continuité de celle adoptée par Lamennais, Loisy passe sous silence les aspects communistes de *Jésus* pour mettre l'accent sur sa portée humanitariste.

Beaucoup moins libéraux que les modernistes, les représentants de l'apologétique chrétienne combattent avec ardeur le Jésus marxiste de Barbusse. Pour le prêtre catholique Alphonse Tricot, la trilogie de l'écrivain traduit la volonté des communistes de s'approprier les principes d'égalité et de fraternité qui sont au centre de l'enseignement du Galiléen :

> […] il faut avouer qu'on ne s'attendait guère à ce que l'auteur du *Feu*, adepte fervent des doctrines de Karl Marx et de Lénine, entreprît une étude de la vie ou de la pensée du Christ. Il était cependant dans la logique des choses que les théoriciens du communisme essayassent de confisquer et

[1] Alfred LOISY, *art. cit.*, p.333.

> d'exploiter à leur profit les maximes évangéliques sur le culte de la justice et de la vérité, sur l'amour fraternel, sur la dignité des humbles, sur la richesse, sur la paix et la guerre[1].

Le choix des termes employés ici par Tricot éveille notre attention. Car lorsqu'il écrit qu'une telle entreprise était « dans la logique des choses », il indique que le discours de Jésus contient certaines idées que les « théoriciens du communisme » devaient fatalement être amenés à reprendre à leur compte. Il serait pourtant abusif de prétendre que le critique admet par là qu'il puisse exister des points de convergence entre les Évangiles et la doctrine marxiste. Son article consiste effectivement à montrer que les paroles de Jésus doivent être interprétées uniquement dans un sens moral. Or si Barbusse peint le Galiléen sous les traits d'un révolutionnaire politique, c'est parce qu'il n'envisage son discours que sous un angle social, faisant fi du contexte dans lequel celui-ci a évolué. C'est pourquoi Tricot déclare à propos du Jésus barbussien : « N'est-ce pas là le portrait du communiste idéal, du communiste du XXe siècle[2] ? » Si l'on en croit le critique, ce procédé d'actualisation contribue d'une part à nier la « vérité historique » du message évangélique, et d'autre part à calomnier Jésus ; ce qui, du point de vue de sa foi catholique, constitue un sacrilège :

> Une œuvre de ce genre est non seulement une offense à la vérité historique, mais aussi une profanation ; et quand un écrivain se permet des insinuations et des descriptions qui portent atteinte à l'intégrité morale de celui qui fut la pureté même, il souille sa plume et la déshonore[3].

Bien qu'il ne s'agisse pas pour lui d'une question de foi, Guignebert conclut sa critique de *Jésus* en des termes équivalents. Selon lui l'œuvre de Barbusse ne correspond en aucun cas à la démarche d'un historien des religions dans la mesure où sa « méthode d'argumentation » se révèle être dépourvue de toute valeur scientifique. Ce constat sans appel aiguise alors la plume de Guignebert, qui, sur un ton particulièrement caustique, recommande aux exégètes de ne pas accorder de crédit aux théories de Barbusse : « Au fond, l'intérêt du livre n'est pas dans le passé ; il est dans le présent et un professionnel de l'exégèse ferait œuvre de cuistre en discutant les élans de ce cœur comme il pourrait contester des allégations d'érudit[4]. »

Clarté et le mysticisme barbussien

Tandis que les historiens de la religion accusent Barbusse d'avoir subordonné la méthode critique de l'exégèse moderne à sa ferveur communiste, en vue de revendiquer une

[1] Alphonse TRICOT, *art. cit.*, p.105.
[2] *Ibid*., p.107.
[3] *Loc. cit.*
[4] Charles GUIGNEBERT, *art. cit.*, p.143.

interprétation exclusivement temporelle du message évangélique, nombreux sont les intellectuels et les journalistes qui, à l'inverse, perçoivent *Jésus* comme une profession de foi religieuse de l'écrivain. Sa fascination pour la figure du Galiléen éveille effectivement les soupçons. Car, malgré les attaques répétées qu'il porte à l'Église chrétienne, la manière dont il envisage l'enseignement de Jésus dénote au regard de ses contemporains une profonde spiritualité. La sensibilité poétique qui se dégage de ses versets devient, selon eux, l'indice d'une piété que Barbusse peine à dissimuler. Ainsi certains critiques littéraires, tel que Paul Souday par exemple, n'hésitent pas à caricaturer Barbusse en le représentant sous les traits d'un pieux dévot :

> N'allez pas prendre M. Henri Barbusse pour un impie et un ennemi du Christ. Il montre tout au contraire une ferveur édifiante et la plus solide piété. Pas même un soupçon de voltairianisme ! M. Barbusse adore et prie dévotement. Ce communiste et ce bolcheviste est une âme profondément religieuse. Il a la foi[1]…

Volontiers satirique, Souday puise à l'envi dans le champ lexical du religieux afin d'appuyer sa caricature. L'évocation de Voltaire n'est d'ailleurs pas anodine dans ce contexte, puisqu'elle lui permet de montrer qu'en définitive l'écrivain cherche bien moins à « écraser l'infâme » qu'à glorifier Jésus. À partir de là, Souday renverse totalement le rapport qui unit l'auteur à son personnage, en laissant entendre que *Jésus* n'est pas l'évangile d'un Christ communiste, mais plutôt celui d'un Barbusse devenu prophète : « M. Barbusse nous apparaît non comme un sociologue positif, ni comme un homme moderne, mais comme un *nabi* d'Israël. Ce socialiste est au fond une espèce de piétiste, de religionnaire et d'illuminé[2]. » Cette critique sans appel de Paul Souday trouve un écho peu après dans les colonnes de la revue *Clarté*, au sein d'un article de Pierre Naville intitulé « Pourquoi nous combattrons "Jésus" de Barbusse ». Comme l'indique ici l'emploi du futur, ce texte constitue en réalité une introduction destinée à annoncer une série de trois articles, qui paraîtront successivement entre avril et juin 1927 sous les titres « Une nouvelle mystique », « Une nouvelle religion », et « Un nouvel idéaliste ».

Or pour mieux comprendre les enjeux de ce conflit violent qui va opposer Barbusse à la rédaction de *Clarté*, il convient de s'arrêter quelques instants sur le contexte dans lequel il s'inscrit. Depuis quelques années déjà, les surréalistes font preuve d'une relative véhémence à l'égard de l'écrivain, qu'ils n'hésitent pas à qualifier de « fumiste de la pire espèce », ou

[1] Paul SOUDAY, « Les Livres », *Le Temps*, Paris, n° 23940, 3 mars 1927, p.3.
[2] *Loc. cit.*

encore de « vieil emmerdeur bien connu »[1]. L'auteur du *Feu* appartient selon eux à l'ancienne génération, désormais dépassée – pour ne pas dire surannée. C'est la raison pour laquelle André Breton écrit dans l'article « Légitime défense » : « M. Barbusse est, sinon un réactionnaire, du moins un retardataire, ce qui ne vaut peut-être pas mieux[2]. » Ainsi lorsque l'écrivain les sollicite pour intégrer son équipe au sein de la rédaction de *L'Humanité*, les surréalistes refusent « de collaborer, sous sa responsabilité, au quotidien communiste[3] » : comme le fait observer Philippe Baudorre, « ils veulent toute la place, toute *sa* place[4] ». Pendant l'année 1925, ils se rapprochent de la revue *Clarté*, fondée par Barbusse en 1919 et dirigée depuis 1924 par Marcel Fourrier. Cette revue connaît alors une crise profonde, dont les surréalistes entendent profiter. Si Fourrier s'était montré réticent à un éventuel rapprochement, l'adhésion récente d'un certain nombre de surréalistes au PCF l'incite à accepter la fusion des deux mouvements au sein d'une revue commune, *La Guerre civile*, destinée à prendre le relais de *Clarté*. Le projet restera lettre morte. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une défaite pour les surréalistes, puisque l'échec de cette tentative conduit Marcel Fourrier à relancer *Clarté* au mois de juin 1926. La revue prend alors, « sous la direction d'un nouvel arrivé, Pierre Naville, anciennement co-directeur de la *Révolution surréaliste* qui vient d'adhérer au Parti communiste, une orientation nouvelle[5]. » Sous son impulsion, la ligne éditoriale de la revue se radicalise, et délaisse son « activité culturelle » pour se consacrer exclusivement à des questions d'ordre politique. C'est d'ailleurs dans ce cadre que s'inscrit la condamnation de *Jésus* par Naville, dans la mesure où cette œuvre interroge selon lui les rapports que doit entretenir le communisme avec la religion. Scandalisé par les théories développées dans *Jésus* et *Les Judas de Jésus*, le directeur de *Clarté* estime, dans son article introductif, qu'il est de son devoir d'« avertir sérieusement les camarades qui seraient sentimentalement trop sensibles à cet encens rouge[6]. » Afin de justifier la conformité de son propos avec l'orthodoxie soviétique, Naville publie à la suite du sien un texte rédigé par Lénine à l'époque où les bolcheviks avaient à combattre en Russie « la politique "religieuse" des partis social-démocrates[7] ». La manœuvre est habile puisque, par ce moyen, le journaliste assimile les idées de Barbusse à celles exprimées par les adversaires du bolchevisme et peut

[1] André BRETON, « Légitime défense », *La Révolution surréaliste*, Paris, 2e année, n°8, 1er décembre 1926, p.33.
[2] *Ibid*., p.32.
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit*., p.266.
[4] *Loc. cit.*
[5] Nicole RACINE, « Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt : « Clarté » (1921-1928) », *Revue française de science politique*, 17e année, n°3, 1967, p.517.
[6] Pierre NAVILLE, « Pourquoi nous combattrons "Jésus" de Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°7, 15 mars 1927, p.216.
[7] *Loc. cit.*

alors reprendre à son compte les arguments utilisés contre eux par Lénine. Ainsi, de la même manière que l'idéologie mystique mise au point par certains membres de l'intelligentsia russe risquait, selon Lénine, de mettre en péril la Révolution, Naville considère que *Jésus* représente une réelle menace pour la lutte prolétarienne menée en France par le Parti :

> […] la thèse de Barbusse vise à définir, en particulier par le truchement de Jésus, une certaine conception intellectuelle nullement révolutionnaire, je ne dis même pas marxiste, mais un tant soit peu conséquente, et qui contribue, et contribuera si on ne la combat pas, à corrompre fortement le mouvement révolutionnaire ouvrier français[1].

À l'instar de Lénine, Naville regarde toute forme de religion, quelle qu'elle soit, comme un instrument réactionnaire mis à profit par la bourgeoisie afin d'opprimer la masse travailleuse. Convaincu que l'œuvre de Barbusse répond à la volonté d'inscrire le communisme dans une perspective religieuse, il s'interroge donc quant aux convictions politiques de l'écrivain qui, à ses yeux, font davantage le jeu de la bourgeoisie que du marxisme : « […] qu'est-ce que le marxisme, le léninisme, auquel Barbusse prétend avoir adhéré, ont à faire de cette nouvelle tentative saugrenue qui, par contre, fera bien l'affaire des bourgeois en mal de divinités[2] ? » Son adhésion au communisme est d'autant plus sujette à caution que, selon Naville, Barbusse a toujours entretenu un rapport ambigu avec la religion. De son point de vue, *Jésus* n'est autre que l'aboutissement des « conceptions véritablement réactionnaires[3] » que l'auteur du *Feu* développe depuis ses premières œuvres. C'est pourquoi le directeur de *Clarté* prend soin de souligner que le Jésus de Barbusse revendique le même idéalisme que celui que prêchait Maximilien dans *Les Suppliants*, qu'il professe la même croyance en un Dieu immanent ; sur quoi il conclut que « cette philosophie ridicule, qui fait si bon effet dans la presse bourgeoise française[4] » se situe aux antipodes des théories élaborées par Marx. Ce constat incite donc Naville à analyser *Jésus* sous l'angle du matérialisme dialectique afin de mettre en lumière l'abîme qui sépare les conceptions de Barbusse de celles de Marx, notamment en ce qui concerne la question du sens de l'histoire. Cette entreprise conduit ainsi le directeur de *Clarté* à déclarer qu'en définitive l'écrivain s'est contenté de réinterpréter les Évangiles à partir des vagues notions marxistes dont il dispose, mais qu'il n'a, selon lui, jamais approfondies : « toute la réussite de Barbusse est d'avoir plaqué un vocabulaire pseudo-marxiste, pseudo-

[1] Pierre NAVILLE, « Pourquoi nous combattons Jésus. 1. – Une nouvelle mystique : H. Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°8, 15 avril 1927, p.242.
[2] *Loc. cit.*
[3] Pierre NAVILLE, « Pourquoi nous combattons Jésus. 2. – Une nouvelle religion : H. Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°9, 15 mai 1927, p.277.
[4] Pierre NAVILLE, *art. cit.* [15 avril 1927], p.243.

idéaliste, sur son évocation réaliste et petite-bourgeoise[1]. » Plus loin, Naville radicalise encore davantage ce jugement, et affirme désormais sans équivoque que la thèse développée par l'écrivain dans *Jésus* se révèle être profondément « anti-marxiste[2] ».

Il va sans dire que de telles accusations, d'autant plus acerbes qu'elles sont lancées sur un ton qui oscille entre l'admonestation et la raillerie, ont suscité une vive colère chez Barbusse, et l'ont immédiatement porté à réagir. Avec circonspection toutefois, car Barbusse a conscience que ses théories sur Jésus provoquent un certain malaise au sein des instances communistes, en France comme en URSS. Philippe Baudorre remarque en effet qu'à l'automne 1926, « Maurice Thorez a déjà fait savoir à Vaillant-Couturier qu'au sein même du Komintern on avait été scandalisé par l'article "Jésus marxiste"[3] », paru dans *L'Humanité* au mois d'août. Il opte donc pour la prudence, et s'en tient pour l'heure à informer le Parti des attaques dont il fait l'objet. Il confesse cependant sa colère à Simone Dumas, sa maîtresse, dans une lettre qu'il lui adresse le 8 avril 1927, quelques semaines après la parution de l'article introductif de Naville :

> Je regimbe contre les saligauds de *Clarté* et je continue à saisir le parti. Il y a en plus une certaine opposition au sein dudit contre le « mysticisme » de *Jésus* et aussi contre l'attaque de front qu'il constitue contre le catholicisme[4].

Le propos de Barbusse ici est intéressant, entre autres parce qu'il nous permet de mesurer combien le problème de son supposé mysticisme le tourmente. À juste titre d'ailleurs, puisqu'elle va rapidement donner lieu à un tumultueux débat entre les deux hommes. Rappelons que bon nombre des partisans de la droite chrétienne, groupés au sein du Parti de l'intelligence, avaient déjà stigmatisé dans les années 1919-1920 le prétendu ralliement de Barbusse au « mysticisme russe[5] ». Sans doute est-ce pour devancer d'éventuelles critiques que l'écrivain décide de revendiquer lui-même une certaine conception du mysticisme dans les dernières pages des *Judas de Jésus* :

> Nous ne méconnaissons pas le mysticisme. Nous n'en sommes pas ennemis, puisque c'est une force humaine. Nous en sommes nous-mêmes armés :

[1] *Ibid*., p.242.
[2] *Ibid*., p.246.
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit*., p.266.
[4] Henri BARBUSSE, Lettre à Simone Dumas, n°26, 8 avril 1927 (je tiens par ailleurs à remercier vivement Philippe Baudorre d'avoir mis à ma disposition ce document).
[5] Alphonse AULARD, *art. cit*., p.11.

> La vraie sagesse est l'utilisation des forces naturelles. Gardons-nous de nier une de celles-ci – il ne faut jamais nier ce qui est –, mais songeons à l'endiguer et à l'orienter dans le sens normal de l'ensemble[1].

Si Barbusse affirme ne pas avoir vocation à rejeter le mysticisme, sa volonté de lui donner une orientation nouvelle signifie tout de même qu'il entend débarrasser cette notion de son sens religieux, autrement dit la séculariser. C'est pourquoi l'écrivain souligne avec fermeté « qu'il ne s'agit pas de remplacer une divinisation par une autre[2] », mais bien plutôt de mettre cette « force humaine » au service de l'édification d'une société nouvelle. Bien que Barbusse ait écrit ces lignes au début de l'année 1927, Naville n'a pu encore les lire dans la mesure où *Les Judas de Jésus* ne paraîtront qu'au mois de juillet. Néanmoins, sa lecture du premier volet de la trilogie suffit à le convaincre du caractère mystique que revêt l'enseignement du Jésus barbussien. Du point de vue de Naville, par exemple, le parallèle établi dans *Jésus* entre le christianisme primitif et le socialisme contemporain ne repose que sur la réappropriation par l'écrivain de vagues principes évangéliques, tels que la bonté, la justice, ou encore la vérité. Or ces principes trahissent selon lui un « mysticisme social[3] », d'autant plus contraire à l'orthodoxie communiste que Marx lui-même avait par le passé condamné cette idéologie.

Face aux accusations réitérées de Naville, Barbusse décide une nouvelle fois de se tourner vers le Parti, qui tarde à s'exprimer sur ce sujet. En effet les directives du *Politburo* (la plus haute instance du Parti communiste de l'Union Soviétique) ne sont pas claires, et instaurent un certain malaise au sein du PCF. Les instances soviétiques ne peuvent cautionner les propos de Barbusse, en revanche sa notoriété les oblige à agir avec circonspection. Afin d'apaiser la situation, Barbusse est finalement autorisé à répondre aux attaques de *Clarté* dans sa tribune hebdomadaire de *L'Humanité*. Deux jours après la parution du premier article de Naville, l'écrivain publie donc un texte intitulé « Mysticisme ? » dans lequel il propose une définition laïque du mysticisme, qu'il conçoit comme « le ressort sentimental d'une conviction quelconque[4]. » Il ajoute que de son point de vue, l'engouement des prolétaires engagés dans la lutte pour la Révolution n'est pas dénué d'une certaine valeur spirituelle :

> Foi, sacrifice, passion, martyre : on emploie malgré soi pour qualifier la puissance palpitante qui a permis aux révolutionnaires russes de franchir *pendant si longtemps* l'abîme qui séparait le vieux monde du nouveau, les termes qui s'appliquaient jadis aux élévations religieuses[5].

---

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.273-274.
[2] *Ibid*., p.275.
[3] Pierre NAVILLE, *art. cit.* [15 avril 1927], p.246.
[4] Henri BARBUSSE, *art. cit.* [17 avril 1927], p.4.
[5] *Loc. cit.*

Barbusse ne semble donc pas vouloir transiger. Naville non plus, puisque dans l'article qu'il publie le mois suivant, il pointe violemment du doigt l'ambivalence de la redéfinition proposée par l'écrivain, en affirmant que « le ressort sentimental de la conviction (?) révolutionnaire de Barbusse, c'est la déification du mouvement d'émancipation prolétarienne, ce qui est exactement un retour à la première forme de mysticisme[1] ! » Du point de vue de Naville, l'inconséquence de Barbusse sur cette question confirme sa méconnaissance totale du mouvement révolutionnaire, et contribue à creuser l'abîme qui sépare l'auteur de *Jésus* de la doctrine marxiste.

Désireux de lever le voile sur cette hétérodoxie patente de Barbusse, Naville écrit dans son dernier article : « Signalons à nos lecteurs que *la traduction de ce livre a été interdite en U.R.S.S.* Serait-ce qu'il est assez bon pour les camarades du parti ou sympathisants en France[2] ? » Il convient de noter en effet que dès le début de l'année 1927, le *Glavlit* (département affilié au Commissariat du Peuple à l'instruction publique en charge de la littérature et de la publication des œuvres), alors dirigé par Anatoli Lounatcharski, s'est farouchement opposé à la traduction russe de *Jésus*. Afin de comprendre les raisons précises qui ont conduit à cette interdiction, Barbusse demande alors à Victor Serge, correspondant de *L'Humanité* à Moscou, de se renseigner et d'agir en sa faveur auprès de Lounatcharski. La réponse de ce dernier traduit une fois encore le malaise que provoquent les œuvres de Barbusse au sein des instances soviétiques :

> Vous comprenez bien que le dernier livre de notre ami Barbusse est assez discutable. « Clarté » l'a déjà rudement attaqué. Notre Glavlit est plein de doutes à cause de ce livre ; quant à moi personnellement je suis prêt à la publication de la traduction russe. J'ai donné mon avis à Glavlit en lui conseillant d'exiger une préface critique. Certainement la préface de l'auteur même serait très désirable mais ça ne serait pas inutile une préface objective et peut-être un peu négative. En tout cas ce qui sort de la plume de Barbusse a toujours son intérêt[3].

Une fois encore, la notoriété de l'écrivain lui assure la bienveillance du Glavlit, qui autorise finalement la traduction russe de *Jésus*, à condition toutefois qu'elle soit précédée d'une préface critique, ainsi que le réclamait Lounatcharski. La réaction de Naville ne se fait pas attendre. Pendant l'été, il publie dans *Clarté* un article particulièrement acerbe, dans lequel il condamne vivement la publication de cette traduction :

---

[1] Pierre NAVILLE, *art. cit.* [15 mai 1927], p.278.
[2] Pierre NAVILLE, « Pourquoi nous combattons Jésus. 3. – Un nouvel idéaliste : H. Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°10, 15 juin 1927, p.307.
[3] Cité par Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.267.

> Ce livre scandaleux ne trompera pas, espérons-le, les ouvriers d'URSS et malgré la « préface-critique » dont on prétend accompagner l'ouvrage, on ne pouvait pas faire un plus odieux envoi chez ceux de nos camarades qui restent conscients[1].

La colère de Naville en ce qui concerne cette traduction est telle qu'il interprète le voyage que Barbusse fait à Moscou quelques mois plus tard, en novembre 1927, comme un moyen de faire accepter les deux premiers volets de sa trilogie par les instances soviétiques : « Barbusse ne demandait qu'une chose : voir ses *Jésus* tolérés. Au milieu des énormités qui se débitaient en d'autres domaines, c'était vraiment la moindre des choses... Barbusse fut absous, mais dans la gêne[2]. » Ainsi que nous allons voir, Naville a tout à fait raison d'insister sur le malaise qu'éprouve le Politburo vis-à-vis des œuvres de l'écrivain consacrées à la figure de Jésus. Entre 1926 et 1928 effectivement, les relations que celui-ci entretient avec l'URSS se caractérisent par une certaine tension. Si son immense popularité continue de lui garantir la bienveillance de Moscou et la sympathie de Staline, l'opiniâtreté avec laquelle il défend les théories développées dans *Jésus* et *Les Judas de Jésus* mettent les autorités soviétiques dans l'embarras.

Jésus marxiste en URSS

À la fin de l'automne 1927, un journaliste russe, S. Oursynovitch, fait paraître dans les *Cahiers du Bolchévisme*, l'« organe théorique du Parti Communiste Français », un article au titre évocateur : « Ce que les athées marxistes de Russie pensent du "Jésus" de Henri Barbusse ». Dans l'introduction de son texte, Oursynovitch indique qu'il s'agit en réalité du résumé d'un autre article, publié quelques mois plus tôt à Moscou par Alexandre Loukachévitch, « spécialiste de l'histoire des religions et membre éminent du mouvement prolétarien athéiste international[3] », au sein de la revue *L'Athée*[4]. L'analyse de *Jésus* relayée ici par Oursynovitch est donc d'autant plus intéressante qu'elle émane non d'une personnalité littéraire ou politique, mais d'un « savant » appelé à représenter la position de l'exégèse marxiste. Ceci est d'ailleurs nettement perceptible à la lecture de cet article puisque la critique formulée par Loukachévitch s'articule autour d'une question fondamentale en ce qui concerne

[1] Cité par Alain CUENOT, *Clarté (1919-1928)*, t.II, *Du surréalisme au trotskisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Historiques », 2011, p.144.
[2] Pierre NAVILLE, *Trotsky vivant*, Paris, Aujourd'hui, 1975, p.62-63.
[3] S. OURSYNOVITCH, « Ce que les athées marxistes de Russie pensent du "Jésus" de Barbusse », Paris, *Cahiers du Bolchévisme*, 3e année, n°84, 15 novembre 1927, p.1219.
[4] Il s'agit très probablement du périodique *Bezbožnik* (qui signifie littéralement athée) lancé par l'Union des Sans-Dieu militants de l'URSS probablement au cours de l'année 1926. Sur cette question, voir Marianne SEYDOUX, « Les Périodiques antireligieux en URSS. Bibliographie et état des collections dans les bibliothèques occidentales », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol.11, n°1, janvier-mars 1970, p.124 *sq*.

l'exégèse moderne, celle de l'historicité de Jésus. Oursynovitch explique en effet que « la littérature marxiste et communiste moderne » considère le Galiléen comme la réadaptation chrétienne d'un « *mythe* antique », et affirme par conséquent « *qu'il n'exista aucun prophète Jésus*[1] »[2]. Comme nous l'avons montré précédemment, Barbusse défend pour sa part la thèse inverse, convaincu que certaines sources bibliques, canoniques ou non, confirment l'existence historique d'un « prédicateur juif que nous nommons Jésus[3] ». Manifestement, l'adhésion de l'écrivain à de telles idées pose le problème de sa fidélité vis-à-vis des théories développées en URSS par les historiens marxistes des religions. Or si l'on en croit la synthèse proposée par Oursynovitch, ce constat conduit Loukachévitch à s'interroger quant aux véritables intentions de Barbusse :

> Il suit dans ses thèses historiques (de l'avis de son critique russe), une voie dangereuse pour l'étude marxiste-communiste des religions. Il rejoint, dans la question du Christ, les défenseurs avérés ou masqués de la tradition de l'église […], dont le but final, malgré leur radicalisme apparent, était de défendre, dans la mesure du possible, la version de l'église sur la naissance du christianisme, version ébranlée par les nouvelles découvertes scientifiques[4].

Du point de vue de Loukachévitch, seule la théorie mythiste élaborée par les spécialistes marxistes de l'histoire des religions est en mesure de garantir l'indépendance du communisme vis-à-vis de toute doctrine religieuse. C'est la raison pour laquelle il estime qu'en accordant du crédit à la thèse de l'historicité de Jésus, Barbusse alimente l'argumentaire chrétien et prend sciemment parti pour l'Église contre l'orthodoxie marxiste. À l'instar de Naville, le critique russe n'envisage pas *Jésus* comme une entreprise de sécularisation de la religion, mais il y perçoit au contraire une volonté d'inscrire la Révolution dans une démarche religieuse. C'est également en ce sens que Loukachévitch interprète le parallèle établi par Barbusse entre le christianisme primitif et le socialisme contemporain. Car ainsi que l'explique Oursynovitch, lorsqu'il assimile les révolutionnaires communistes aux premiers chrétiens, l'auteur des *Judas de Jésus* fait fi des « conditions historiques » et sociales qui caractérisent l'époque de la fondation de l'Église chrétienne :

---

[1] S. OURSYNOVITCH, *art. cit.*, p.1220.

[2] Dans l'Appendice de son *Retour de l'U.R.S.S.*, André Gide évoque la « lutte antireligieuse » menée en URSS par les autorités soviétiques. Il y rapporte un détail intéressant, qui révèle selon lui l'absurde extrémité à laquelle conduit la négation de l'existence historique de Jésus : « Le musée archéologique de Chersonèse, aux environs de Sébastopol est, lui aussi, installé dans une église. Les peintures murales y ont été respectées, sans doute en raison de leur provocante laideur. Des pancartes explicatives y sont jointes. Au-dessous d'une effigie du Christ, on peut lire : "Personnage légendaire qui n'a jamais existé." ». (André GIDE, *Retour de l'U.R.S.S.*, *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2001, p.795).

[3] Henri BARBUSSE, « Jésus marxiste », *art. cit.*, p.4.

[4] S. OURSYNOVITCH, *art. cit.*, p.1220.

> Au point de vue de notre critique, c'est là une déviation dangereuse, qui, finalement, aboutit à des arguments plutôt en faveur de l'église que du communisme. Un marxiste ne peut admettre des figures en dehors du temps et de l'espace, telles que le Jésus de Barbusse[1].

Bien qu'il ne remette pas explicitement en question la méthode matérialiste employée par l'écrivain au sein des *Judas de Jésus*, Loukachévitch insiste une fois de plus sur la distance qui sépare les analyses de Barbusse de celles développées par les exégètes marxistes, notamment en ce qui concerne la philosophie de l'histoire. À cet égard, nous pouvons remarquer que le jugement porté par le critique russe rejoint la critique formulée par les historiens des religions en France, tel que Guignebert par exemple. Loukachévitch ne manque effectivement pas de souligner que « ce n'est pas le prophète de Palestine d'il y a 2.000 ans, mais bien le camarade Barbusse lui-même qui s'exprime par la bouche de son Jésus[2]. » Parce qu'il attribue au Galiléen « la conception du monde *d'un homme contemporain*[3] », l'écrivain se trouve accusé, cette fois-ci, de transgresser toute temporalité dans la mesure où il confère à l'enseignement évangélique une valeur éternelle, immuable : « Jésus n'est pas un porteur éternel de vérité, et il ne peut pas l'être, car il n'existe pas une vérité unique pour tous les temps[4]. » Nous comprenons en définitive que le principal reproche adressé à Barbusse dans cet article vise le caractère profondément anachronique de sa représentation du Galiléen. Une telle évocation contribue à inscrire la doctrine marxiste dans une perspective religieuse – qu'elle rejette pourtant de manière catégorique –, et de fait traduit avec éloquence les velléités réactionnaires qui, selon Loukachévitch, animent l'auteur de *Jésus* et des *Judas de Jésus*. Cette conclusion à laquelle aboutit le critique russe l'incite là encore à poser la question, fondamentale à ses yeux, des enjeux véritables poursuivis par Barbusse à travers son portrait de Jésus en révolutionnaire marxiste : « *est-il utile de donner à la propagande de la société prochaine des formes aussi archaïques, qui peuvent facilement aboutir à substituer à l'étendard rouge de la révolution, la mante violette du prêtre*[5] *?* »

Ce bref aperçu de la réception critique de *Jésus* par « les athées marxistes de Russie » permet ainsi de mieux comprendre l'attitude des instances soviétiques, réticentes à autoriser la traduction russe de l'évangile barbussien. Or si le Glavlit approuve finalement la publication de *Jésus* et des *Judas de Jésus* à la fin de l'été 1927, Barbusse va rencontrer de plus âpres difficultés dans les années qui vont suivre pour faire représenter à Moscou la pièce de théâtre

[1] *Ibid*., p.1221.
[2] *Ibid*., p.1220.
[3] *Ibid*., p.1221.
[4] *Loc. cit.*
[5] *Ibid*., p.1220.

Jésus contre Dieu, troisième volet de sa trilogie. Notons pour commencer que nous disposons d'assez peu de renseignements en ce qui concerne les différents projets relatifs à sa mise en scène. Toutefois, la version dactylographiée complète de cette pièce, conservée au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, contient d'intéressantes bribes de correspondances échangées par Barbusse avec différents destinataires, dans lesquelles il évoque les problèmes liés à la représentation de *Jésus contre Dieu*. On y apprend notamment que Vsevolod Meyerhold (1874-1940) devait en assurer la mise en scène au sein d'un théâtre moscovite. Barbusse voit sans doute dans l'ancien directeur du théâtre de la Révolution le seul metteur en scène capable de résoudre les difficultés techniques soulevées par la représentation de son « mystère avec cinéma et musique ». Rappelons en effet que tout au long des années 1920, Meyerhold met au point et théorise une nouvelle forme de jeu théâtral appelé à incarner les valeurs esthétiques prônées par le communisme. Les décors de ses mises en scène tirent également parti des avant-gardes artistiques, ce qui contribue à donner à l'ensemble un caractère novateur, qui convient tout à fait aux exigences dramaturgiques de la pièce de Barbusse. Nous savons en outre qu'au mois d'octobre 1929, Alfred Bloch, alors agent général de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, sollicite l'écrivain afin de bénéficier des droits de traduction et de représentation de *Jésus contre Dieu* en Allemagne, en Autriche et en Suisse allemande[1]. Or la réponse que lui apporte Barbusse demeure extrêmement nuancée : sans refuser catégoriquement la demande d'Alfred Bloch, il lui explique tout de même que les démarches engagées pour l'adaptation de sa pièce se heurtent à « la propagande officielle anti-religieuse en Union Soviétique[2] ». L'écrivain réitère ici les craintes qu'il avait formulées la semaine précédente, le 13 octobre 1929, dans une lettre dont nous ne connaissons pas le destinataire :

> Cette pièce devait être jouée par Meyerhold à Moscou, mais il est probable qu'elle ne le sera pas, tout au moins dans l'état actuel des choses à cause de certaines divergences qu'elle présente avec la propagande officielle soviétique concernant la question religieuse[3].

Le contexte politique n'est effectivement pas favorable dans la mesure où les années 1928-1929 se caractérisent par un durcissement progressif de la politique antireligieuse menée en URSS. À l'initiative de Staline, le 15e congrès du Parti promulgue en 1929 une loi dirigée contre l'ensemble des cultes religieux afin de favoriser la diffusion de l'athéisme. Cette année est également marquée par la création de la Ligue des Sans-Dieu militants, centrée autour du

[1] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°100.
[2] *Ibid*., f°101.
[3] *Ibid*., f°97.

journal *Bezbožnik* – celui même dans lequel Loukachévitch a publié sa critique de *Jésus*. Cette Ligue organise vers la fin de 1929 un grand congrès destiné à coordonner l'action de la propagande antireligieuse, dans le but de réduire l'influence de la religion auprès des travailleurs soviétiques. Par ailleurs, la Ligue des Sans-Dieu militants incite l'ensemble des institutions publiques dépendantes du Politburo à promouvoir l'athéisme, et souligne notamment le rôle prépondérant que le Commissariat du peuple à l'instruction publique, alors dirigé par Anatoli Lounatcharski (1875-1933), doit jouer dans cette entreprise. Ainsi l'objectif de la Ligue consiste à supprimer tout discours religieux non seulement au sein des écoles, des universités et des usines, mais aussi dans la presse et les milieux artistiques. Or la figure du Commissaire du peuple à l'instruction publique est intéressante dans ce contexte, car dans la réponse qu'il adresse à Alfred Bloch, Barbusse mentionne que la traduction russe de *Jésus contre Dieu* devait être faite par Lounatcharski lui-même[1]. Néanmoins sa relative tolérance vis-à-vis de la religion lui attira pendant l'hiver 1929 les foudres des militants athées. Ainsi il fut sommé de se conformer aux directives du congrès de la puissante Ligue des Sans-Dieu militants. En l'absence de renseignements supplémentaires en ce qui concerne le projet de représentation de *Jésus contre Dieu*, nous pouvons supposer d'une part que Lounatcharski a finalement choisi d'en abandonner la traduction russe, et d'autre part qu'elle ne fut jamais jouée dans un théâtre de Moscou sous la direction de Meyerhold.

Ajoutons pour finir que la controverse provoquée par les trois volets de cette trilogie consacrée à Jésus a de lourdes conséquences. Elle conduit effectivement les écrivains révolutionnaires à remettre en question l'autorité littéraire et politique de Barbusse, notamment lors de la conférence qui se tient au mois de novembre 1930 dans la ville de Kharkov, qui est alors la capitale de la République socialiste soviétique d'Ukraine. Cet immense congrès, organisé en grande partie par la RAPP (l'Association russe des écrivains prolétariens), a pour but de redéfinir les enjeux de la littérature prolétarienne, particulièrement en France où la situation est jugée chaotique. D'après Jean-Pierre Morel, le principal problème discuté à Kharkov concerne le cas « des "écrivains petit-bourgeois" qui adhéraient au mouvement en 1927, ne l'ont pas quitté, mais ne se sont pas non plus soumis aux consignes du Bureau international [le BILR, Bureau international de littérature révolutionnaire créé en 1927]. C'est le cas de Barbusse[2]. » Si sa présence à cette conférence est légitime puisqu'il est membre du BILR, bien que cela joue visiblement en sa défaveur, l'auteur de *Jésus* décide de ne pas s'y rendre, « certain qu'il devrait y essuyer le feu nourri de

[1] *Ibid*., f°101.
[2] Jean-Pierre MOREL, *op. cit*., p.359.

nombreux délégués[1] ». En l'absence d'une délégation officielle, la France n'est représentée à Kharkov que par Aragon et Georges Sadoul, membres du groupe surréaliste et donc peu enclins à défendre les intérêts de celui qu'ils jugent comme un « vieil emmerdeur ». La violence avec laquelle plusieurs intellectuels condamnent la position de Barbusse confirme ses appréhensions. On l'accuse d'alimenter une littérature petite-bourgeoise, de professer des idées contre-révolutionnaires, ou bien encore d'être un « opportuniste de droite[2] ». Le discours prononcé par le critique littéraire bulgare Gueorgui Balakov est plus significatif encore en ce qui concerne notre propos, car il y reproche à Barbusse sa volonté de synthétiser religion et communisme :

> Barbusse n'a pu s'assimiler notre conception matérialiste, c'est un idéaliste, un chercheur déiste. Il essaye de réconcilier la révolution avec la religion. Et un doute me vient : voudra-t-il corriger ses fautes ? deviendra-t-il un vrai communiste, un vrai écrivain révolutionnaire ? Espérons que la pratique de la lutte révolutionnaire aidera Barbusse à corriger ses fautes[3].

Ceci nous permet donc de constater qu'en 1930, le souvenir de *Jésus* et des *Judas de Jésus* continue d'entacher l'image de l'écrivain auprès de ses détracteurs. L'idéalisme de Barbusse, le prétendu mysticisme qui le conduisait dans sa trilogie à établir un parallèle entre christianisme et socialisme, suffisent à mettre en doute sa fidélité à l'égard des principes esthétiques du communisme, et autorisent ainsi les garants de la littérature prolétarienne internationale à le considérer comme un ennemi du mouvement révolutionnaire.

4.2.2 Synthèse de la religion et du communisme : dans le sillage des « constructeurs de Dieu »

La réflexion développée par Barbusse dans sa trilogie consacrée à la figure de Jésus, ainsi que la polémique provoquée par la publication de ses deux premiers volets, présentent de nombreuses similitudes avec le mouvement dit de la « construction de Dieu », né au sein de l'intelligentsia russe dans les premières années du XXe siècle. Désireux de synthétiser religion et socialisme, ce cénacle de philosophes et d'écrivains s'est rapidement attiré les foudres de la faction bolchevique du Parti ouvrier social-démocrate de Russie (POSDR), alors dirigée par Lénine. Dans cette perspective, il semble intéressant d'analyser les caractéristiques de ce mouvement philosophico-religieux – peu exploré par la critique – afin de comprendre les

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.319.
[2] Bruno JASIENSKI, *Littérature de la révolution mondiale*, numéro spécial, 1931, p.247.
[3] Gueorgui BALAKOV, *Littérature de la révolution mondiale*, *op. cit.*, p.181.

raisons qui ont pu conduire ces intellectuels à conférer au socialisme scientifique une dimension mystique. Cette étude devrait ainsi nous permettre de dégager les similitudes qui rapprochent les théories des « constructeurs de Dieu » de celles de Barbusse, et de déterminer si celui-ci a pu se trouver influencé, directement ou non, par de telles idées lors de la rédaction de *Jésus* et des *Judas de Jésus*.

L'intelligentsia russe et la question religieuse

Dès la fin du XIXe siècle, quelques écrivains, artistes et intellectuels russes, dont la plupart sont partisans du socialisme, expriment le désir d'entretenir un dialogue avec les dignitaires de l'Église orthodoxe. Cette jeune génération née dans les années 1870-1880 éprouve effectivement le besoin de se réapproprier une certaine forme de spiritualité, et poursuit à cet égard une « quête religieuse[1] », pour reprendre une expression employée par Jutta Scherrer. Cependant il ne s'agit pas pour cette intelligentsia russe de renouer avec la foi orthodoxe, qui ne convient plus désormais à leurs exigences spirituelles, mais bien plutôt d'interroger les principes théologiques sur lesquels repose le christianisme afin de « les dépasser dans une religion nouvelle ou même dans une nouvelle Église[2]. » Pendant l'année 1901 à Saint-Pétersbourg, plusieurs membres d'un cercle littéraire proche du symbolisme, groupés autour de l'écrivain Merejkovski, proposent au clergé orthodoxe d'organiser des assemblées régulières dans le but d'évoquer ensemble des questions philosophiques, religieuses, morales et politiques. Chacune des vingt-deux séances de ces « Réunions philosophico-religieuses de Saint-Pétersbourg », qui réunissent principalement des intellectuels, des ecclésiastiques et des professeurs de théologie, se focalise sur un thème particulier, tel que la liberté de conscience, les rapports qu'entretient l'Église avec l'intelligentsia, avec l'État, ou bien encore avec la culture[3]. Cependant ces discussions n'éveillent pas véritablement l'attention du clergé orthodoxe, qui s'accommode souvent assez mal des théories développées par les membres de l'intelligentsia. Après deux ans d'existence, les « Réunions philosophico-religieuses de Saint-Pétersbourg » sont dissoutes en avril 1903. Les aspirations spirituelles de l'intelligentsia russe ne s'en trouvent pas découragées pour autant dans la mesure où, quelques années plus tard, d'autres écrivains et philosophes renouvelleront cette tentative avec davantage de succès. C'est ainsi par exemple qu'au cours du mois d'octobre 1907, naît sur les vestiges de l'ancienne assemblée la « Société

[1] Jutta SCHERRER, « Les "Sociétés philosophico-religieuses" et la quête idéologique de l'intelligentsia russe avant 1917 », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol.15, n°3-4, juillet-décembre 1974, p.297.
[2] *Ibid*., p.298.
[3] Voir *Ibid*., p.302.

philosophico-religieuse de Saint-Pétersbourg », fondée à l'initiative de Nicolas Berdiaev. Une impulsion similaire aboutit la même année à la création de la « Société philosophico-religieuse Vladimir Solov'ev de Moscou »[1]. Jutta Scherrer prend soin de rappeler toutefois que, malgré la filiation qui les unit à leur aînée, le contexte dans lequel ces deux Sociétés voient le jour est bien différent de celui des années 1901-1903. Entre-temps la Révolution de 1905 a contraint le tsar à signer le Manifeste du 17 octobre autorisant la liberté de conscience, d'expression, et de réunion. Ces circonstances conduisent notamment l'intelligentsia russe à prendre ses distances vis-à-vis de l'Église orthodoxe, ou du moins à ne plus fonder ses espoirs sur une réflexion commune avec le clergé. Jutta Scherrer insiste clairement sur ce point lorsqu'elle écrit :

> Ce qui distingue de manière frappante cette RFO [« Société philosophico-religieuse de Saint-Pétersbourg »] des anciennes RFS [« Réunions philosophico-religieuses de Saint-Pétersbourg »], c'est que celles-ci opposaient l'intelligentsia au clergé, alors que la nouvelle Société fut dominée par le conflit entre deux tendances de l'intelligentsia, assez nettement différenciées[2].

Les « deux tendances » auxquelles Jutta Scherrer fait ici référence s'appliquent aussi bien à la Société de Saint-Pétersbourg qu'à celle de Moscou, puisque l'on constate que certains membres assistent aux séances de l'une et de l'autre. C'est le cas notamment de Berdiaev qui, après avoir créé la « Société philosophico-religieuse de Saint-Pétersbourg », s'installe à Moscou pour des raisons professionnelles, et y rejoint alors la Société fondée par Sergueï Boulgakov.

Ainsi que l'indique Jutta Scherrer, les débats menés au sein de ces deux Sociétés mettent aux prises deux factions distinctes de l'intelligentsia, bien que leur catégorisation nécessite quelques précautions. Le premier de ces deux groupes, composé de Merejkovski et d'autres membres des anciennes Réunions de Saint-Pétersbourg, sa caractérise par une réflexion essentiellement littéraire. Partisans d'un « symbolisme religieux », ils conçoivent la culture et les arts comme une quête perpétuelle de Dieu. De leur point de vue, l'esthétique symboliste témoigne plus que jamais de la présence du divin dans l'art. Les théories élaborées par les acteurs de ce groupe répondent donc avant tout à une volonté de revendiquer la dimension religieuse de la littérature, censée restaurer le lien entre l'homme et Dieu. La seconde faction représentée dans ces Sociétés articule quant à elle sa réflexion religieuse autour de questions philosophiques et socio-politiques, avec l'ambition d'inscrire sa propre

[1] *Ibid*., p.298.
[2] *Ibid*., p.307.

conception de la spiritualité dans une perspective plus terrestre. Parmi les membres de ce groupe figurent, entre autres, Berdiaev et Sergueï Boulgakov, les deux principaux initiateurs de ces Sociétés. Influencés par la philosophie idéaliste et le néo-kantisme, auxquels ils agrègent la notion nietzschéenne de surhomme, les thèses qu'ils développent contribuent à jeter les bases théoriques du mouvement dit des « chercheurs de Dieu ». Si Berdiaev et Boulgakov, pour ne citer qu'eux, se détournent peu à peu du marxisme pour tendre vers l'idéalisme, ils n'en demeurent pas moins sensibles à la question sociale. C'est d'ailleurs à ce titre qu'ils déplorent l'indifférence que l'Église professe depuis des siècles envers l'humanité considérée de manière collective, autrement dit envers la société. D'après Jutta Scherrer :

> C'est à cet endroit précis que les « chercheurs de Dieu » interviennent, en voulant réconcilier la foi religieuse avec le projet social. Le socialisme éthique – dans leur langage : la « vérité du socialisme » – leur semble la seule voie possible pour réaliser la « divino-humanité », le « paradis sur terre »[1].

L'ambition première des « chercheurs de Dieu » consiste donc à synthétiser le spirituel et le temporel, la religion et le socialisme à travers une éthique qu'ils prétendent universelle. Le socialisme devient à leurs yeux l'agent privilégié d'un phénomène de laïcisation de la religion, destiné à dépouiller Dieu de sa divinité pour l'envisager d'un point de vue exclusivement humain. Nous pouvons d'ores et déjà constater que les enjeux de cette théorie mise au point par Berdiaev et Boulgakov font écho aux aspirations exprimées par un autre mouvement majeur de l'intelligentsia russe, celui des « constructeurs de Dieu ». À ce titre Jutta Scherrer remarque que les membres de la « Société philosophico-religieuse de Saint-Pétersbourg » ont souvent discuté des rapports entre religion et socialisme dans la mesure où cette question leur permettait de confronter les thèses des « chercheurs de Dieu » à celles des « constructeurs de Dieu », élaborées notamment par Anatoli Lounatcharski, Maxime Gorki et Alexandre Bogdanov[2]. Soulignons toutefois que les théoriciens de la « construction de Dieu » n'ont jamais pris part aux séances de l'une ou de l'autre de ces Sociétés. En outre il convient d'insister que s'ils poursuivent une quête similaire, la démarche adoptée par chacun de ces mouvements est radicalement différente. Comme nous l'avons dit, les « chercheurs de Dieu » ont vocation à humaniser la figure divine, tandis que les « constructeurs de Dieu » tendent, quant à eux, à diviniser l'humanité. D'autre part, et là se situe sans doute leur différence fondamentale puisqu'elle détermine la portée politique de leur propos, Berdiaev et Boulgakov

[1] Jutta SCHERRER, « L'intelligentsia russe : sa quête de la "vérité religieuse du socialisme" », Jean-Bertrand PONTALIS (dir.), *Le Temps de la réflexion*, t.II, « Le religieux dans le politique », Paris, Gallimard, 1981, p.124.
[2] Jutta SCHERRER, *art. cit.* [1974], p.308.

se tiennent à distance du marxisme, au contraire des « constructeurs de Dieu » qui se revendiquent explicitement comme des « bolcheviks de gauche ». Pour ces raisons, il est important de prêter une attention toute particulière aux théories développées par les « constructeurs de Dieu » pendant les années 1900-1910, dans la mesure où elles entretiennent des similitudes troublantes avec la pensée que formule Barbusse dans sa trilogie consacrée à la figure de Jésus.

L'expression « construction de Dieu », employée pour désigner les conceptions philosophico-religieuses des intellectuels groupés autour de Lounatcharski, se trouve être la traduction du terme *bogostroitel'stvo*, inventé par Gorki dans sa nouvelle intitulée *Une confession*. Dès sa publication au mois de juin 1908, cette œuvre connaît un immense succès au sein d'une intelligentsia russe désireuse d'exalter les velléités spirituelles du marxisme. Il convient de rappeler qu'en 1906, l'auteur déjà illustre des *Nouvelles et récits* (1897-1898) choisit de s'exiler hors de Russie, afin d'échapper à une éventuelle condamnation. Son implication dans la Révolution manquée de 1905 le conduit à se montrer discret. Il s'établit alors à Capri, où il demeurera jusqu'en 1913. Le choix de cette île napolitaine n'est pas anodin, puisque bon nombre d'intellectuels russes s'y réfugient depuis plus d'un an, inquiets eux aussi des conséquences que pourraient avoir leur position vis-à-vis du communisme pendant la première révolution de 1905. Et parmi eux se trouvent, entre autres, deux grandes figures du bolchevisme : Lounatcharski et Bogdanov. À cette époque, les deux hommes engagent une réflexion sur les moyens de concilier l'humain et le divin, pour aboutir à une synthèse de la religion et du socialisme. Lounatcharski en vient alors à placer son idéal dans « la création d'une religion terrestre et immanente, d'une religion de la vie, de la beauté, de l'espèce, mettant l'accent sur l'énergie créatrice et révolutionnaire de l'humanité[1]. » Gorki s'avère particulièrement sensible à ces théories, qui lui renvoient l'écho de sa propre pensée. Il va ainsi rapidement intégrer ce petit groupe d'intellectuels, et contribuer par ses œuvres à esquisser d'une manière plus précise la silhouette de cet Homme-Dieu dont ils entendent préparer l'avènement. Exploitant les perspectives ouvertes par cette réflexion sur les rapports entre marxisme et religion, Gorki entreprend avec *Une confession* de retracer la trajectoire spirituelle d'un personnage qui, peu à peu, prend conscience du potentiel divin de l'homme :

> *Une confession* est le récit d'une conversion : non d'une conversion de l'incroyance à la foi, mais d'une foi à une autre, d'un Dieu créateur à un dieu créé, ou plutôt en train d'être créé par une humanité en formation, libre et fraternelle. L'abandon du Dieu de la Tradition, transcendant, pour un Dieu

[1] Jutta SCHERRER, *art. cit.* [1981], p.138.

> immanent, incarnation des forces créatrices de l'homme, est un processus lent et douloureux. Gorki en décrit les phases à travers les rencontres de son héros avec des personnages pittoresques, dépositaires chacun de vérités partielles, qui le conduisent peu à peu à la transmutation des valeurs établies[1] […].

La quête spirituelle de Matveï, le héros de cette longue nouvelle, n'est cependant qu'un prétexte utilisé par l'écrivain, dans la mesure où cette œuvre se présente avant tout comme la « transposition littéraire[2] » de la réflexion philosophico-religieuse menée par Lounatcharski depuis une dizaine d'années. Il convient de noter par ailleurs que l'année de la parution d'*Une confession* est également marquée par la publication du premier tome de *Religion et socialisme*, dans lequel Lounatcharski jette les fondements théoriques de la « construction de Dieu ».

L'enjeu principal de cet ouvrage consiste à explorer les potentialités spirituelles de la philosophie de l'histoire élaborée par Marx afin de réaliser la synthèse du socialisme scientifique et de la pensée religieuse issue du judaïsme. Il s'agit pour les « constructeurs de Dieu » de nuancer le caractère rationnel du matérialisme dialectique en l'enrichissant de valeurs liées plus spécifiquement au domaine de l'émotion. Lounatcharski estime en effet qu'il est « indispensable, non seulement de ne pas s'opposer aux tendances religieuses de l'époque, mais encore de donner au marxisme une dimension émotionnelle plus grande, sans modifier en quoi que ce soit son essence[3] ». La doctrine socialiste ne doit pas seulement s'adresser à la raison, mais elle doit également éveiller dans l'âme de la masse laborieuse des sentiments plus intérieurs et plus subjectifs, qui renvoient à une certaine forme de tradition religieuse profondément ancrée en elle. Car « pour Lunačarskij, la religion est l'héritage culturel du prolétariat. C'est pourquoi il propose de la concilier avec le marxisme[4]. » Il n'est pas question pour autant d'inscrire le socialisme scientifique dans une perspective chrétienne, dans la mesure où les « constructeurs de Dieu » refusent catégoriquement toute idée d'un Dieu transcendant. Il convient de rappeler qu'à la suite de Marx, les « constructeurs de Dieu » se révèlent être largement influencés par la pensée de Ludwig Feuerbach, qui affirme dans son *Essence du christianisme* que « ce que Dieu est pour l'homme, c'est son *esprit*, son âme, et ce qui est le propre de *l'esprit humain*, son *âme*, son *cœur*, *c'est cela son Dieu* ; Dieu est

[1] Michel NIQUEUX, « Un Gorki hérétique, le "constructeur de Dieu" », Maxime GORKI, *Une confession*, Paris, Phébus, 2005, p.10.
[2] Jutta SCHERRER, « La crise de l'intelligentsia marxiste avant 1914 : A. V. Lunačarskij et le *bogostroitel'stvo* », *Revue des études slaves*, t.51, n°1-2, 1978, p.207.
[3] *Ibid*., p.209.
[4] *Ibid*., p.210.

l'intériorité *manifeste*, le soi *exprimé* de l'homme[1] ». Cependant, la conception immanentiste de Feuerbach s'applique exclusivement à l'homme envisagé sous l'angle de l'individuel. C'est la raison pour laquelle, dans son ouvrage, Lounatcharski entreprend d'adapter l'héritage feuerbachien à l'exigence collective de la doctrine socialiste en divinisant non pas seulement l'individu, mais l'humanité entière : « Dieu, c'est l'humanité à la plus haute puissance[2] ». Il est donc important de comprendre que lorsque Lounatcharski qualifie le marxisme de « religion sans Dieu », ou d'« athéisme religieux », il exprime son désir de rejeter le Dieu transcendant des grandes religions issues du judaïsme, mais non l'idée même de divinité. En ce sens, nous pouvons dire que le socialisme scientifique constitue aux yeux des « constructeurs de Dieu » une religion de l'immanence au sein de laquelle chaque prolétaire est appelé à devenir un « Homme-Dieu ».

Or la réalisation spirituelle et mystique de cette « religion sans Dieu » s'avère être dépendante de la réalisation économique et sociale du marxisme. Lounatcharski et Gorki insistent en effet sur l'idée que la divinisation du prolétariat doit être considérée comme le résultat d'un lent processus, parallèle à celui qui, sur le plan socio-politique, doit mener à établir une société nouvelle fondée sur les principes du socialisme scientifique :

> Mais le Dieu de l'humanité, l'humanité en tant que Dieu, c'est-à-dire « l'humanité socialiste toute entière, ce Dieu n'est pas encore né, il n'est qu'en construction. Mais qui sont donc les constructeurs de Dieu ? Le prolétariat lui-même[3]. »

La « construction de Dieu » se présente donc comme un processus transitoire, destiné à faire prendre conscience au prolétariat de son énergie créatrice, de l'impulsion profondément divine dont il est le dépositaire, et par laquelle il sera en mesure de réaliser sur terre l'idéal socialiste. Cette idée est d'autant plus essentielle qu'elle constitue l'aboutissement de la quête spirituelle de Matveï relatée par Gorki dans *Une confession*. Après avoir assisté à la guérison miraculeuse d'une fillette, sauvée de la maladie par la puissance mystique que porte en elle la foule des travailleurs, le jeune Matveï décide de s'installer dans la cité ouvrière, en compagnie de ces hommes qui luttent pour le renversement social et la libération spirituelle du prolétariat :

> … Et sur ce, je m'en retourne là où les hommes libèrent les âmes de leurs prochains de la captivité des ténèbres et des superstitions, là où ils rassemblent le peuple en une seule force, éclairent sa face secrète, l'aident à

[1] Ludwig FEUERBACH, *op. cit.*, p.130.
[2] Jutta SCHERRER, *art. cit.* [1978], p.210.
[3] *Ibid.*, p.211.

> prendre conscience de la puissance de sa volonté, et leur montrent la seule voie certaine qui mène à l'union générale en vue du grand œuvre – de la construction universelle de Dieu[1] !

Ceci nous permet de comprendre, en fin de compte, que le Dieu revendiqué par Lounatcharski dans son ouvrage *Religion et socialisme* n'est autre que la société nouvelle fondée sur les préceptes marxistes. Jutta Scherrer l'exprime d'ailleurs assez nettement lorsqu'elle observe que, du point de vue des « constructeurs de Dieu », « la tâche révolutionnaire doit devenir le lieu où le socialisme se réalisera comme "idéal social", comme *civitas Dei*[2]. » Ainsi la réflexion philosophico-religieuse développée par Lounatcharski, Bogdanov et Gorki les conduit à penser la Révolution non plus seulement comme le lieu d'un renversement des valeurs économiques et sociales sur lesquelles repose la société, mais également comme le lieu d'un renouvellement de la pensée religieuse. La synthèse de la religion et du socialisme élaborée principalement par Lounatcharski répond donc à la volonté de réaliser d'une part l'idéal politique du marxisme, à travers la conciliation de l'individuel et du collectif, et d'autre part l'ambition religieuse revendiquée par les « constructeurs de Dieu », qui vise à concilier l'idéal et le réel.

La tendance mystique dont se réclament Gorki et Lounatcharski suscite la colère de Lénine, pour qui ces théories sont d'autant plus dangereuses pour le mouvement révolutionnaire qu'elles émanent de personnalités qui se désignent comme des « bolcheviks de gauche[3] ». Lénine, qui exècre littéralement tous les mouvements qui s'inscrivent dans une certaine forme de « socialisme chrétien », pour reprendre les mots de Jutta Scherrer[4], va dès lors engager une lutte acharnée contre ces théories qui visent à synthétiser la religion et le socialisme. C'est ainsi qu'au cours de l'année 1908, année même de la parution d'*Une confession* et de *Religion et socialisme*, Lénine publie un ouvrage majeur, intitulé *Matérialisme et empiriocriticisme*, au sein duquel il prend violemment à parti l'ensemble des courants socialistes qu'il juge dissidents : « l'empiriomonisme » de Bogdanov, les « chercheurs de Dieu », et particulièrement les « constructeurs de Dieu ». Lénine ne peut accepter cette volonté de Gorki et Lounatcharski d'adjoindre au marxisme des éléments mystiques afin de lui apporter une dimension plus émotionnelle. De telles idées ne lui paraissent pas seulement suspectes mais hérétiques ; c'est la raison pour laquelle Lounatcharski et Gorki doivent être considérés, selon lui, comme des réactionnaires : « Toute

[1] Maxime GORKI, *op. cit.*, p.220.
[2] Jutta SCHERRER, *art. cit.* [1981], p.135.
[3] *Ibid.*, p.134.
[4] Voir *Ibid.*, p.124 *sq.*

défense et toute justification de l'idée de Dieu, même la plus raffinée, la mieux intentionnée, est une légitimation de la réaction[1] ». Dans une lettre qu'il adresse à Gorki en 1913, au sujet d'*Une confession*, Lénine écrit, sur un ton volontiers acerbe : « C'est épouvantable ! […] Tout individu se livrant à la construction de *dieu* ou même ne faisant qu'admettre une telle construction *se couvre de crachats* de la pire manière[2] », ajoutant que « Tout flirt avec Dieu, même avec un bon petit Dieu, est une abomination inexprimable[3]. » Dans un texte consacré à Barbusse, probablement rédigé au début des années 1930, Lounatcharski reviendra d'ailleurs sur la polémique qui l'avait opposé à Lénine quelques années plus tôt au sujet de la religion :

> […] mon grand maître Vladimir Ilitch Lénine me disait à la fois courroucé et moqueur : « Vous tournez le dos au curé, mais ils colleront à vous comme des mouches. Dès que vous décidez de "flirter" avec la honteuse absurdité de la religion, un essaim de mouches ecclésiastiques accourt à ce miel. Pas besoin d'agiter les bras : elles sont heureuses d'avoir un nouvel allié. »[4]

Lénine réprouve donc sans équivoque les « constructeurs de Dieu », et le danger que représente à ses yeux la perspective d'une synthèse du socialisme et de la religion, susceptible selon lui de faire le jeu du clergé orthodoxe. C'est ainsi qu'à partir de l'année 1910, à l'initiative de Lénine, les instances bolcheviques condamnent systématiquement, et parfois même excluent du Parti les penseurs attachées à l'« école de Capri », qui unit les « constructeurs de Dieu » et les intellectuels du mouvement dit des otzovistes. Au lendemain de la Révolution d'Octobre cependant, Lounatcharski s'éloigne peu à peu de ces différents courants de pensée et abjure, à demi-mot seulement, les « hérésies » proférées dans *Religion et socialisme*. Cette timide mise à distance s'accompagne d'une prise de parti définitive en faveur du bolchevisme. Son talent d'orateur, ainsi que sa finesse d'analyse en ce qui concerne les questions culturelles, lui valent d'être nommé Commissaire du peuple à l'instruction publique, fonction qu'il occupera jusqu'à sa démission en 1929. Lounatcharski toutefois n'abandonne pas totalement ses velléités spirituelles puisqu'en 1919, il continue de proclamer que la théorie du *bogostroitel'stvo* demeure selon lui l'expression du « véritable marxisme révolutionnaire[5] ». On remarque avec intérêt qu'en 1926 encore, date à laquelle Barbusse finalise *Jésus* et *Les Judas de Jésus*, l'auteur de *Religion et socialisme* maintient « qu'il ne peut être que profitable pour l'Union soviétique de comprendre le socialisme comme la

[1] *Ibid*., p.150.
[2] Cité par Michel NIQUEUX, *op. cit*., p.20.
[3] *Ibid*., p.9.
[4] Anatoli LOUNATCHARSKI, *Silhouettes*, Paris, Éditeurs français réunis, 1980, p.308-309.
[5] Jutta SCHERRER, *art. cit.* [1978], p.214.

"religion de l'édification du socialisme"[1]. » C'est seulement à la fin des années 1920, lorsque Staline lui impose d'abjurer les théories qu'il avait développées au début du siècle, que Lounatcharski concède : « la plus grande erreur que j'ai commise alors fut de concevoir une théorie philosophique originale qui s'est appelée la "construction de Dieu"[2] », admettant que les attaques qu'il avait alors essuyées se trouvaient justifiées par la « nécessité historique ».

Barbusse dans la continuité des « constructeurs de Dieu » ?

Cette étude des différentes tendances religieuses et mystiques associées au marxisme est déterminante en ce qui concerne notre propos, puisqu'au cours de la polémique provoquée par la publication de *Jésus* et des *Judas de Jésus*, de nombreux détracteurs de l'écrivain assimileront ses réflexions à celles des « constructeurs de Dieu », et n'hésiteront pas à puiser dans l'argumentaire de Lénine afin de légitimer leur condamnation de la trilogie barbussienne. C'est le cas notamment de Pierre Naville qui, à la suite de l'article « Pourquoi nous combattrons "Jésus" de Barbusse », décide de reproduire un texte écrit par Lénine en 1909, époque à laquelle les bolcheviks ont à soutenir la lutte contre les « tendances mystiques » de l'intelligentsia russe. Sans affirmer pour l'heure qu'il existe un lien évident entre les théories des « constructeurs de Dieu » et celles de Barbusse, Naville situe tout de même *Jésus* dans la continuité des réflexions menées par Lounatcharski et Bogdanov en invoquant « la position de Lénine » sur la question religieuse :

> L'intérêt de l'article ci-dessous réside principalement en ce qu'il pose concrètement le problème de la tactique « religieuse » des partis social-démocrates, à une époque où les bolchéviks participaient à la Douma, et où se faisaient jour, en même temps, des tendances mystiques qui menaçaient de déborder le marxisme authentique. […] Il est capital pour nous de saisir comment s'applique la dialectique à ces questions confuses. Il faut aujourd'hui aussi l'appliquer. Cette mystique « déiste » continue ses ravages. Il faut la démasquer là où elle est[3].

Au sein de cet article, Lénine explique qu'un « orateur » est parfaitement en droit de faire appel à des métaphores, des images ou allégories afin que son discours soit plus intelligible, qu'il puisse être compris même par les « masses inéduquées ». Mais il ajoute cependant que « *lorsqu'un écrivain commence à propager une théorie mystique-constructive, un socialisme mystico-constructiviste* (par exemple selon l'esprit de notre Lounatcharsky et de ses associés –

[1] Jutta SCHERRER, *art. cit.* [1981], p.114.
[2] Jutta SCHERRER, *art. cit* [1978], p.215.
[3] Pierre NAVILLE, *art. cit.* [15 mars 1927], p.216.

c'est une autre chose[1]. » À la faveur d'une note de bas de page, Naville explicite très clairement cette fois-ci le lien qu'il entend établir entre Barbusse et le *bogostroitel'stvo*. Il y déclare en effet que *Jésus* « propage très exactement cette "théorie mystique-constructive" et ce "socialisme mystico-constructiviste" contre lesquels s'élève Lénine[2] ». Ceci nous permet de comprendre qu'à travers ses trois articles consacrés à *Jésus*, Naville entend analyser, puis condamner le mysticisme barbussien, en s'appuyant sur les principes de la dialectique marxiste mis à profit par Lénine une vingtaine d'années plus tôt, lorsqu'il s'employait à dénoncer les thèses des « constructeurs de Dieu ». Dans l'article suivant, intitulé « Une nouvelle mystique », le directeur de *Clarté* montre que les réflexions développées par Barbusse dans sa trilogie s'inscrivent en réalité dans un héritage déjà ancien. Ainsi, après avoir rappelé que les socialistes chrétiens du XIXe siècle, tels que Saint-Simon ou Étienne Cabet, avaient eux-mêmes assimilé, « sur le plan mystique », l'élan révolutionnaire du socialisme à celui du christianisme primitif, il évoque une nouvelle fois le combat engagé par Lénine contre les tendances mystiques de l'intelligentsia russe :

> Des marxistes, à leur tour, tentèrent d'ajouter au matérialisme historique un appendice mystique, une superstructure qui rendit plus véritablement (?) compte des aspirations révolutionnaires de l'âme liée au sort du prolétariat. Lénine montra avec force, et sans ménagements, comment une pareille déformation du marxisme laissait la porte ouverte aux aspirations morales issues de la philosophie bourgeoise, comment elle se fondait sur un idéalisme sans attaches vitales, négation du sens de la dialectique, et détournement de l'effort du prolétariat en tant que classe historiquement révolutionnaire, pour sa libération[3].

On s'aperçoit que les raisons pour lesquelles Naville jette aujourd'hui le discrédit sur l'évangile barbussien sont précisément les mêmes qui avaient conduit autrefois Lénine à condamner les thèses de Lounatcharski et Gorki, entre autres ; si bien que cette mise au point sur les reproches adressés par Vladimir Ilitch aux « constructeurs de Dieu » se présente également comme un résumé des critiques formulées par le directeur de *Clarté* à l'encontre de *Jésus*. Ce constant recours à l'argumentaire de Lénine confirme ainsi la volonté de Naville de mettre l'accent sur le rapport étroit qui, selon lui, unit l'approche mystique de Barbusse à celle du *bogostroitel'stvo*.

Naville n'est pas le seul à percevoir dans *Jésus* une résurgence des théories élaborées au début du XXe siècle par l'intelligentsia russe. En tant que spécialiste soviétique de l'histoire des religions, Loukachévitch connaît particulièrement bien ces mouvances mystiques,

[1] *Ibid*., p.220.
[2] *Loc. cit.*
[3] Pierre NAVILLE, *art. cit.* [15 avril 1927], p.244.

animées par le désir de conférer au socialisme scientifique une dimension religieuse. Il n'est donc pas surprenant de constater qu'au sein de l'article « Ce que les athées marxistes de Russie pensent du "Jésus" de Barbusse », Oursynovitch insiste à son tour sur le parallèle qu'il est possible d'établir entre la pensée de l'écrivain et celle des « constructeurs de Dieu » :

> De l'avis du camarade Loukachévitch, le Jésus de Barbusse rappelle, plutôt qu'il n'évoque, le tolstoïsme, un mouvement semi-religieux qui prit naissance il y a relativement peu de temps, pendant les années de réaction politique qui suivirent la révolution de 1905. C'est ce qu'on appela le mouvement des « édificateurs de dieu », mouvement qui s'étendit à une partie des révolutionnaires russes, fatigués de la révolution et souffrant de la réaction […]. Dans le fond, ce mouvement s'efforçait de trouver dieu dans la collectivité humaine : dieu serait en somme tout ce qu'il y a de meilleur en notre être, et ce qui perce au dehors dans les masses. L'analogie de la doctrine du Jésus de Barbusse avec ce mouvement existe dans les plus petits détails […][1].

Nous pouvons d'ores et déjà remarquer que la stratégie rhétorique employée par Oursynovitch suit une trajectoire analogue à celle mise en place par Naville dans les colonnes de *Clarté*. Il s'agit dans un premier temps de révéler les similitudes qui permettent de rapprocher l'enseignement du Jésus barbussien des thèses défendues par les bolcheviks associés au *bogostroitel'stvo* ; le critique russe ne manque pas, d'ailleurs, de souligner le caractère profondément « réactionnaire » de ce mouvement, qu'il désigne ici comme une force contre-révolutionnaire. À l'instar de Naville, Oursynovitch développe ensuite les différentes accusations portées par Lénine contre les « édificateurs de dieu », et choisit pour cela de citer plusieurs extraits d'une lettre que celui-ci adressait à Gorki en 1913 pour le persuader de renoncer à ses réflexions sur « l'idée de dieu ». L'assimilation du *Jésus* de Barbusse au mouvement des « constructeurs de Dieu » conduit donc les détracteurs de l'écrivain à se réapproprier le discours antireligieux de Lénine, à l'actualiser, afin de conclure à la vanité du sentiment mystique dans la lutte pour la libération du prolétariat :

> Le prolétariat russe a depuis longtemps repoussé l'« édification de dieu » dans le processus de son développement révolutionnaire, comme un obstacle dans sa marche en avant. Le prolétariat n'a nullement besoin de dieu sous quelque forme que ce soit, même sous celle d'un esprit mystérieux contenu dans les individus et se manifestant au sein de la collectivité. Toutes les tentatives de moderniser le Christ sont vaines et sans utilité. Le Christ n'est intéressant que pour les historiens, il faut le considérer comme un mythe et rechercher les causes sociologiques de son apparition[2].

[1] S. OURSYNOVITCH, *art. cit.*, p.1221.
[2] *Ibid*., p.1222.

Oursynovitch réunit ici en un même reproche le phénomène de modernisation de la figure de Jésus par Barbusse et la volonté des « constructeurs de Dieu » d'asseoir le socialisme sur des fondements religieux. Si leurs réflexions ne s'appliquent pas véritablement aux mêmes sujets, elles relèvent selon le critique d'une démarche similaire dans la mesure où elles contredisent l'exigence du matérialisme dialectique qui demande de les considérer uniquement comme des objets d'étude scientifique. En somme, le point de rencontre entre Barbusse, Lounatcharski et Gorki se situe précisément dans leur aspiration commune à réinterpréter le fait religieux, à dessein de l'intégrer dans leur propre conception du socialisme. Plus que jamais cet élément justifie aux yeux d'Oursynovitch d'actualiser les admonestations adressées par Lénine à Gorki en 1913 pour les diriger, en 1927, contre Barbusse : « Pour conclure, le camarade Loukachévitch dit que ce que Lénine écrivit en 1913 à Gorky au sujet de sa théorie de Dieu, en tant que système d'idées transcendantes, peut être appliqué dans la proportion de 100% à Barbusse[1]. » Il ne fait donc aucun doute, du point de vue des détracteurs de Barbusse, que la pensée que celui-ci expose dans *Jésus* s'inscrit dans la continuité des théories élaborées par les acteurs du *bogostroitel'stvo* au lendemain de la révolution manquée de 1905. Les similitudes qui unissent ces différentes manières d'envisager les rapports entre religion et socialisme semblent assez significatives – pour ne pas dire évidentes –, mais il reste à savoir, toutefois, si l'auteur du *Feu* a pu, d'une manière ou d'une autre, avoir été directement influencé par les « constructeurs de Dieu ». Il nous apparaît donc nécessaire d'interroger les relations que Barbusse a entretenues avec Lounatcharski et Gorki afin de mesurer l'impact qu'elles ont pu avoir sur sa trilogie consacrée à la figure de Jésus.

Notons pour commencer que nous disposons de peu d'éléments susceptibles de nous renseigner sur cette question. Il est certain, cependant, que Barbusse ne peut avoir de ce « mouvement semi-religieux » attaché à l'intelligentsia russe qu'une connaissance rétrospective. En effet, à l'époque où les « constructeurs de Dieu » commencent à développer leurs thèses au sein de l'école de Capri, l'auteur des *Suppliants* fait preuve d'un intérêt relativement mesuré pour la doctrine socialiste. Bien que les œuvres qu'il publie entre 1903 et 1914 témoignent de sa volonté de substituer à la transcendance divine une religion de l'immanence, fondée sur la divinisation de l'homme, ses préoccupations demeurent alors essentiellement spirituelles, et ne tiennent pas encore compte des contingences politiques et sociales. Il est important de souligner également qu'au moment de leur publication, les œuvres fondamentales du *bogostroitel'stvo*, malgré le succès qu'elles rencontrent en Russie,

[1] *Loc. cit.*

peinent à s'introduire en France. Ainsi l'ouvrage majeur de Lounatcharski, *Religion et socialisme*, n'a jusqu'à ce jour jamais été traduit en français. La nouvelle de Gorki intitulée *Une confession*, quant à elle, est rapidement publiée en France à l'initiative du traducteur Serge Persky. Toutefois, Michel Niqueux note dans sa préface qu'il s'agit d'une version « scandaleusement amputée », ajoutant que « la traduction de Persky s'autorise d'importantes et nombreuses coupures et une réécriture très littéraire qui fait disparaître l'oralité et le métaphorisme parfois échevelé de cette confession[1]. » La diffusion en France des théories mises au point par les « constructeurs de Dieu » est donc loin d'être satisfaisante. Au reste, aucun élément ne nous permet d'affirmer que Barbusse ait, à l'époque, prêté quelconque attention à ce sujet.

Au milieu des années 1920, alors qu'il conçoit le projet de sa trilogie consacrée à Jésus, l'écrivain développe pourtant des théories esthétiques proches de celles qui caractérisent le *bogostroitel'stvo*. Jutta Scherrer observe en effet que Lounatcharski attribuait aux artistes une fonction religieuse, et les destinait à prêcher au prolétariat le culte de l'Homme-Dieu par l'intermédiaire d'une forme théâtrale particulière hérité du Moyen Âge : « Lunačarskij rêvait de voir les nouveaux prêtres-artistes insuffler au peuple l'adoration religieuse de l'homme et de son travail par la mise en scène de mystères[2]. » Quelques années plus tard, lorsqu'il expose sa propre conception de l'art prolétarien dans les colonnes de *L'Humanité*, Barbusse encourage à son tour cette forme théâtrale, estimant qu'il s'agit-là d'un art populaire qu'il serait profitable de réinvestir :

> Il y eut des époques où un art populaire, un art quasi anonyme de masses, alimenté par l'espoir ou le désespoir commun des pauvres, des travailleurs et des opprimés, a fait converger dans l'histoire certains côtés de sa vision grandiose et certains accents de son cri pathétique : les cathédrales – désordonnées et harmonieuses à la fois comme des villes tout entières – *les grands « mystères » multiformes, prières collectives* […].
>
> Les époques diffèrent entre elles, nous le savons bien. Nous n'avons pas à revenir à ce passé servilement : il était faussé et encombré par la superstition. Mais il avait cependant, dans son effusion, une pureté et une opulence que le classicisme a mutilées par sa centralisation politique de classe, et que nous devons reprendre à notre compte pour nos spacieuses assises neuves[3].

Portés par le désir de promouvoir un art prolétarien qui permette d'éduquer et d'émouvoir les masses tout en conservant un lien avec la tradition populaire, Barbusse et Lounatcharski se tournent ainsi vers la forme médiévale du mystère, d'autant plus légitime selon eux qu'elle

[1] Michel NIQUEUX, *op. cit.*, p.21.
[2] Jutta SCHERRER, *art. cit.* [1978], p.213.
[3] Henri BARBUSSE, « L'art prolétarien », *art. cit.*

entretient un lien privilégié avec la culture religieuse. Au cours de l'année 1928, l'écrivain entreprend d'inaugurer lui-même ce nouvel art prolétarien en choisissant d'emprunter au genre théâtral pour composer *Jésus contre Dieu*, le troisième volet de sa trilogie sous-titré « Mystère avec cinéma et musique ». Or on constate que Lounatcharski va jouer un rôle déterminant dans le projet de représentation de cette pièce en URSS. Nous avons montré précédemment que le commissaire du peuple à l'instruction publique, dont dépendait également le Glavlit, était intervenu en faveur de Barbusse pour faire autoriser la publication de *Jésus* sur le territoire russe. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'écrivain sollicite Lounatcharski l'année suivante afin de traduire *Jésus contre Dieu*. La manière dont celui-ci évoque cette pièce de théâtre dans *Silhouettes* semble signifier qu'elle répond à son désir d'adapter la forme du mystère au cadre esthétique du socialisme : « Barbusse tenta d'incarner cette tendance dans un drame fort intéressant et conçu de façon originale […]. Cela était réussi du point de vue artistique ; il devait y avoir de la musique et aussi beaucoup de cinéma[1]. » Manifestement une telle actualisation du mystère médiéval, servie par une mise en scène audacieuse, était de nature à satisfaire les ambitions artistiques formulées quelques années plus tôt par le philosophe. Nous pouvons ainsi supposer que cette forme théâtrale paraissait alors la plus apte à matérialiser les liens qui, selon Barbusse et Lounatcharski, unissent religion et socialisme. Cependant, à l'époque où il rédige ces lignes, le philosophe a délaissé les tendances mystiques du *bogostroitel'stvo*, contraint par Staline de délaisser ses aspirations religieuses. C'est pourquoi il conclut en déclarant : « La pièce était pleine de talent, mais c'était un "méli-mélo". Bien que le Christ n'ait jamais existé, son ombre légendaire est justement suspecte chez nous, et toute sympathie envers elle peut être compromettante[2]. » Au-delà de cet aspect esthétique, dont nous ne saurions dire s'il constitue une influence directe des « constructeurs de Dieu » sur Barbusse, ce dernier ne semble pas avoir eu une connaissance précise de cette mouvance mystique de l'intelligentsia russe.

Nous pouvons effectivement remarquer que l'écrivain évoque rarement de manière explicite les théories du *bogostroitel'stvo*, et lorsqu'il s'exprime à propos de Lounatcharski et Gorki, ne mentionne quasiment jamais leur implication au sein de ce mouvement. Notons toutefois que Barbusse fait à plusieurs reprises allusion à des tendances similaires quoiqu'un peu plus tardives. À la fin du mois de juillet 1929 par exemple, le journal *Comœdia* publie les réponses d'un certain nombre d'intellectuels à la question : « Pensez-vous que l'Église puisse

[1] Anatoli LOUNATCHARSKI, *op. cit.*, p.309.
[2] *Loc. cit.*

vivre en bonne intelligence avec la science[1] ? » Les idées développées par Barbusse dans sa réponse ne sont pas dénuées d'intérêt en ce qui concerne notre propos, notamment parce qu'elles font écho, dans une certaine mesure, aux préoccupations théoriques des « constructeurs de Dieu » :

> C'est avec un sourire un peu méprisant que l'on doit considérer les efforts éperdus qui sont faits pour marier la rigueur de la méthode scientifique, l'irréductibilité des connaissances positives, avec les impulsions fantaisistes et dictatoriales du mysticisme religieux[2].

Ces « efforts éperdus » auxquels Barbusse fait référence ne sont pas sans rappeler les ambitions philosophico-religieuses de Lounatcharski qui, à travers l'ouvrage *Religion et socialisme,* entendait conférer au socialisme scientifique une dimension mystique. Quand on considère les correspondances qu'il est possible d'établir entre la pensée de Barbusse et celle des « constructeurs de Dieu », Barbusse affirmant également dans *Les Judas de Jésus* sa volonté de concilier la méthode scientifique et une certaine forme de mysticisme, il est surprenant de constater avec quelle contemption l'écrivain condamne ici ces tendances du bolchevisme. La seule évocation précise du *bogostroitel'stvo* que nous puissions trouver sous la plume de Barbusse – à notre connaissance, du moins – se situe dans la biographie qu'il consacre à Staline. Or on constate que là aussi, l'écrivain décrit ce mouvement en termes relativement négatifs, sur un ton proche du dédain. Au sein d'un chapitre dans lequel il relate les multiples combats engagés par Staline dans les premières années du XXe siècle, notamment contre les factions dissidentes qui fragilisent alors l'unité des bolcheviks, Barbusse écrit :

> […] il mène campagne – également avec Lénine – contre les partisans de « l'édification de la divinité », son initiateur, Bogdanov, ses éminents défenseurs, Lounatcharski et Gorki, qui voulaient que l'on fît du socialisme une religion pour le rendre plus populaire : Ce n'est pas sérieux et solide, cette base mystique et artificielle prêtée à des évidences qui s'imposent si clairement par le canal du bon sens et du criant intérêt personnel[3] !

Ce jugement négatif porté par Barbusse sur la tendance mystique des « constructeurs de Dieu » ne nous semble pas surprenant cette fois-ci, puisqu'en 1935, date à laquelle il publie sa biographie, l'admiration qu'il éprouve à l'égard de Lénine et de Staline prend la forme d'une ferveur résolument religieuse. Moins critique qu'il le fut au début des années 1920, l'écrivain se range systématiquement à leurs positions politiques, quelles qu'elles soient, et fustige avec

[1] « La religion devant la science », *Comœdia*, Paris, 23e année, n°6035, 28 juillet 1929, p.1.
[2] *Ibid*., p.2
[3] Henri BARBUSSE, *Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme*, Paris, Flammarion, 1935, p.56.

ardeur leurs adversaires. Soulignons d'autre part que les documents dont il s'est servi pour écrire cette œuvre ont été mis à sa disposition par Lazare Kaganovitch, membre du Politburo et personnalité proche de Staline : on devine donc aisément que les renseignements auxquels il a eu accès ont été scrupuleusement choisis. Voilà sans doute la raison pour laquelle Barbusse se contente de dire que les « constructeurs de Dieu » avaient pour ambition de rendre le socialisme « plus populaire ». Toutefois si l'on considère les éléments que nous avons développés précédemment, cette définition des enjeux du *bogostroitel'stvo* semble bien réductrice, et, envisagée de ce seul point de vue, cette théorie peut effectivement apparaître comme n'étant ni sérieuse, ni solide. Nous savons au reste que lors de ses voyages en URSS Barbusse a eu l'occasion, à plusieurs reprises, de s'entretenir avec Lounatcharski, parfois même à propos de religion. Nous pouvons donc imaginer qu'à la faveur de ces conversations plus intimes, le Commissaire du peuple à l'instruction publique ait évoqué avec l'auteur du *Feu* les théories philosophico-religieuse à travers lesquelles il entendait concilier le socialisme scientifique avec les aspects mystiques de la religion. Bien entendu, il ne s'agit ici que d'hypothèses. Ceci dit il n'est pas exclu de penser que les deux hommes, appartenant à la même génération et animé par les mêmes aspirations spirituelles, aient alors senti la nécessité de partager cette perception si particulière du communisme, qui finalement ne faisait qu'anticiper l'imminente transformation du marxisme-léninisme en une « religion séculière ».

4.3 Le communisme comme « religion séculière »

4.3.1 Métamorphose du christianisme à travers le communisme

« Dieu ou la Révolution » : esquisse d'une dialectique de la sécularisation du religieux

L'anathème jeté par Lénine sur les théories émanant des « constructeurs de Dieu », ainsi que la mise en accusation des réflexions développées par Barbusse dans sa trilogie consacrée à la figure de Jésus, permettent d'apprécier avec quelle hostilité l'orthodoxie bolchevique entend combattre le fait religieux, et plus généralement toute forme de spiritualité. Sur cette même question, nous avons également évoqué la vaste campagne antireligieuse menée dès la fin des années 1920 en URSS, à l'initiative de Staline. Les enjeux politiques et sociaux de cette propagande, principalement orchestrée par la Ligue des Sans-Dieu (ou Athées) militants,

consistent d'une part à supprimer l'emprise de la religion dans l'âme soviétique, et d'autre part à promouvoir l'athéisme – notamment dans les campagnes. Rappelons que Marx lui-même avait déclaré dans son *Introduction à la critique de la philosophie du droit de Hegel* que la religion « est *l'opium* du peuple[1] », et cette formule, sans cesse sortie de son contexte théorique, constituait l'argument suprême sur lequel reposait la rhétorique antireligieuse de Lénine et de l'ensemble des bolcheviks. Ces quelques éléments suffisent à montrer combien le marxisme, et plus encore le marxisme-léninisme revendiqué par Staline, est enclin à se construire en opposition par rapport à la religion, voire même à la rejeter catégoriquement. S'interrogeant sur ce phénomène dans *Les Sources et le sens du communisme russe*, le philosophe russe Nicolas Berdiaev l'interprète déjà, en 1936, comme le révélateur des « aspirations religieuses » de la doctrine communiste. Berdiaev postule en effet que si l'orthodoxie bolchevique voue une telle inimitié à la religion, c'est justement parce qu'elle a vocation à se présenter comme une Église rivale :

> Les communistes ont décrété la persécution contre toutes les Églises, surtout contre l'Église orthodoxe en raison du rôle historique qu'elle a joué. Athées militants, ils sont tenus de mener une active propagande anti-religieuse. Mais, en fait, si le communisme s'oppose à toute religion, c'est moins au nom du système social qu'il incarne, que parce que lui-même représente une religion. Car, il veut être une religion apte à remplacer le christianisme, il prétend répondre aux aspirations religieuses de l'âme humaine, donner un sens à la vie[2].

Cette analyse est d'autant plus significative qu'elle émane d'un ancien marxiste, qui a joué un rôle déterminant au sein de l'intelligentsia russe en contribuant aux travaux du mouvement philosophico-religieux des « chercheurs de Dieu ». Ainsi, le regard critique porté par Berdiaev sur le communisme l'incite à en dévoiler le caractère profondément religieux. Car il est évident selon lui que les ambitions totalitaires du régime soviétique, désireux de « donner un sens à la vie » des hommes sur lesquels il exerce son pouvoir, dénotent une volonté de se substituer, peu à peu, au christianisme.

Cette manière d'appréhender la relation qu'entretient le communisme avec la religion trouve un écho chez Barbusse, dans la mesure où la réflexion de l'auteur de *Jésus* offre l'occasion de déployer les perspectives théoriques suggérées par les propos de Berdiaev. Rappelons tout d'abord que le principal enjeu de la trilogie qu'il consacre à Jésus consiste à mettre en évidence le processus de subversion à travers lequel les premiers dirigeants

[1] Karl MARX, *Introduction à la critique de la philosophie du droit de Hegel* [1843], *Sur la religion*, Paris, Éditions sociales, 1972, p.42.
[2] Nicolas BERDIAEV, *Les Sources et le sens du communisme russe* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1951, p.316.

chrétiens ont falsifié l'enseignement originel du Galiléen. Dans un second temps, à partir de cette mise en opposition de Jésus et de l'Église chrétienne, Barbusse développe un certain nombre d'autres antinomies. Dans la dernière partie des *Judas de Jésus*, au sein de laquelle il établit une étroite relation entre les premiers chrétiens et les révolutionnaires communistes, l'écrivain affirme que le renversement social initié par le « christianisme juif » se présentait avant tout comme « une œuvre antireligieuse »[1]. Les conséquences d'un tel constat se révèlent être décisives en ce qui concerne le processus de sécularisation du religieux à l'œuvre dans la trilogie de Barbusse, puisque cela le conduit à mettre en place de nouvelles oppositions : « Par la force populaire tout peut être refait. […] La religion ou la politique. Dieu ou la Révolution[2]. » L'enchaînement dialectique qui unit entre elles ces différentes antinomies laisse entrevoir de remarquables analogies. Nous constatons ainsi que selon l'écrivain la confrontation de Jésus contre l'Église représente, dans une plus large mesure, le conflit qui oppose la Révolution à Dieu, et, plus généralement encore, celui qui met aux prises la politique et la religion. Face à une dimension intrinsèquement négative de la religion, l'écrivain inscrit plus que jamais l'enseignement du Galiléen dans une démarche révolutionnaire, et confère par conséquent à cette figure un caractère exclusivement politique et social. En fin de compte, on observe qu'à partir de la dissociation du message évangélique et de la doctrine de l'Église chrétienne, Barbusse conclut à la stricte opposition entre la sphère du politique et celle du religieux. Or ce divorce consommé entre politique et religion a une portée déterminante dans le contexte qui nous occupe, précisément parce qu'il constitue l'un des mécanismes essentiels qui entrent en jeu dans le processus de sacralisation d'une doctrine politique. Dans un article intitulé « Le siècle des religions séculières », Marc Angenot s'appuie sur les théories développées par Marcel Gauchet dans *Le désenchantement du monde* pour montrer que l'apparition en Occident des religions dites séculières coïncide avec l'essoufflement progressif des religions judéo-chrétiennes. Afin d'expliquer ce phénomène, Marc Angenot explique qu'« il fallait qu'il y ait eu d'abord séparation des religions révélées et des institutions politiques pour que la sacralisation d'un projet politique puisse se concevoir[3]. » Dans cette perspective, la mise en opposition du politique et du religieux, telle que Barbusse l'exprime dans *Les Judas de Jésus* par exemple, apparaît comme une condition essentielle permettant cette « sacralisation » du politique. Ceci confirme donc l'analyse développée par Berdiaev dans *Les Sources et le sens du communisme russe*, lorsqu'il postulait

[1] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.256.
[2] *Loc. cit.*
[3] Marc ANGENOT, « Le Siècle des religions séculières : esquisse d'histoire conceptuelle », Tristan STORME (dir.), *Les Avatars de la théologie politique au XXe siècle* (à paraître), p.14.

que le rejet catégorique de toutes les Églises par l'orthodoxie bolchevique visait en réalité à leur opposer sa propre conception totale du monde, et constituait par conséquent un moyen de revendiquer une forme sécularisée de religion.

Ces éléments nous conduisent alors à considérer le concept de « religion séculière » mis au point par Raymond Aron au sein de son célèbre article « L'Avenir des religions séculières », paru en 1944 dans le journal gaulliste *La France libre*. Aron prend pour point de départ de sa réflexion les paroles que le diable adresse à Ivan Karamazov dans le roman de Dostoïevski[1], et à partir de là souligne la relation ambivalente qu'entretient le socialisme avec les religions révélées. Il explique notamment que si le projet de Marx consistait à dissiper les brumes opiacées de la religion, le socialisme matérialise pourtant un désir de substituer aux « croyances transcendantes » un idéal terrestre qui permette à l'homme de réaliser ses aspirations religieuses :

> Dans les anticipations grandioses du jeune Marx, [le socialisme] était effectivement destiné à mettre fin aux « aliénations religieuses » comme à toutes les autres aliénations. Une fois qu'il sera devenu maître de ses œuvres, l'homme trouvera la pleine satisfaction dans la communauté réelle. Il n'inclinera plus à réaliser dans des images transcendantes ses aspirations déçues.
>
> Mais, d'un autre côté, le socialisme est religion dans la mesure même où il est antireligion. S'il nie l'au-delà, il ramène sur la terre certaines des espérances que, naguère, les croyances transcendantes avaient seules la vertu d'éveiller. Je propose d'appeler « religions séculières » les doctrines qui prennent dans les âmes de nos contemporains la place de la foi évanouie et situent ici-bas, dans le lointain de l'avenir, sous la forme d'un ordre social à créer, le salut de l'humanité[2].

Le concept de « religion séculière » forgé par Aron, qui rappelle l'expression « religion civile[3] » employée dès 1928 par Durtain pour désigner le communisme russe, répond donc à la nécessité de rendre compte des aspects religieux par lesquels se distinguent certaines doctrines politiques du début du XXe siècle, et en particulier le socialisme. Il s'agit pour Aron de montrer que la doctrine marxiste, tout en rejetant les principes transcendants des religions révélées, se les approprie et les sécularise afin de les adapter au monde terrestre. En définitive, le propre de ces « religions séculières », destinées à se substituer à la « foi évanouie », est d'offrir aux aspirations métaphysiques de l'homme des réponses purement immanentes. On s'aperçoit ainsi que ce phénomène de sécularisation du religieux à travers le politique, tel que l'envisage Aron, repose avant tout sur un transfert du transcendant à l'immanent, qui n'est pas

[1] Fiodor DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov* [1880], Paris, Gallimard, 1952, p.808.
[2] Raymond ARON, « L'Avenir des religions séculières » [1944], *Une histoire du XXe siècle. Anthologie*, Paris, Plon, 1996, p.153.
[3] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.282.

sans évoquer la réflexion développée par le philosophe allemand Karl Löwith. Dans l'ouvrage qu'il publie en 1949 sous le titre *Histoire et salut*, celui-ci interroge entre autres les aspects eschatologiques du marxisme, et affirme à cet égard que « l'homme moderne a imaginé une philosophie de l'histoire en sécularisant les principes théologiques dans le sens d'un progrès vers un accomplissement[1]. » Bien que la traduction de ce texte ne le spécifie pas, il est intéressant d'observer toutefois qu'au terme sécularisation, Karl Löwith préfère celui d'*immanentisation*[2], qui exprime mieux selon lui le processus par lequel le communisme réinterprète les « principes théologiques » de la religion judéo-chrétienne. L'emploi de ce terme – qui peut également s'appliquer à la pensée d'Aron – semble particulièrement bien choisi dans ce contexte, notamment parce qu'il illustre assez clairement l'un des principaux enjeux du marxisme, qui consiste à réaffirmer la souveraineté de l'homme sur la nature. Ce phénomène d'*immanentisation* traduit donc la vocation du socialisme à intégrer en l'homme le pouvoir créateur du Dieu des religions révélées, et par conséquent à lui conférer un statut divin. Notons que Luc Durtain soulignait déjà, à la fin des années 1920, cette caractéristique propre au marxisme lorsqu'il déclarait : « C'est la première fois qu'un système religieux adopte comme Dieu l'être humain. Telle est l'innovation profonde de la foi nouvelle[3]. » Une fois encore, Durtain fait preuve ici d'une remarquable acuité dans l'analyse des relations qu'entretient le communisme avec le fait religieux, en révélant le statut divin que revêt l'homme au sein de la société soviétique.

Ce processus de sacralisation de l'homme qui se trouve au centre de la doctrine marxiste, considérée en tant que « religion séculière », trouve en outre une parfaite illustration dans la manière dont Barbusse et Gorki envisagent tous deux la question des miracles. Dans le *Jésus* de Barbusse, le Galiléen raconte comment un paralytique, qui s'appelle Hilqiah, retrouve soudain l'usage de ses jambes. Et tandis que la foule voit là une manifestation divine, Jésus semble y voir tout autre chose :

> 10. — Mais il ne savait pas la souveraineté que renferme chacun, et les richesses intérieures de la foi, et que le cri : je crois, c'est une arme.
> 11. — Le pauvre Hilqiah savait moins encore que les autres combien il était le créateur de sa guérison[4].

[1] Karl LÖWITH, *Histoire et salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2002, p.41.
[2] Sur ce point précis, voir Marc ANGENOT, *art. cit.*, p.11 : « Il faut bien comprendre le sens paradoxal de "sécularisation" chez Löwith (son mot le plus fréquent est au reste *Verweltlichung*, "immanentisation") […]. »
[3] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.332.
[4] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.86.

On assiste à une scène similaire dans les dernières pages de la nouvelle de Gorki intitulée *Une Confession*. Une foule immense entoure une fillette paralytique, et s'agite, et crie, dans l'espoir de provoquer sa guérison. Au bout de quelques instants, elle parvient à se lever, puis à marcher. Parmi le tumulte, le narrateur observe alors que dans les larmes de la fillette « brillait impérieusement une force miraculeuse : la foi dans le pouvoir de l'homme à faire des miracles[1]. » À première vue, l'évocation de ces guérisons miraculeuses chez deux auteurs communistes, revendiquant par ailleurs une vision matérialiste du monde, semble soulever un paradoxe. Il convient cependant d'appréhender ces exemples à la lumière des théories développées par Aron et Löwith, entre autres, au sujet des « religions séculières ». Envisagés dans cette perspective, ces exemples illustrent le désir des auteurs de nier ce que le miracle chrétien contient de transcendant, afin de lui attribuer une valeur immanente. Car s'il y a véritablement miracle, selon eux, il est avant tout le fruit de la puissance humaine. L'explication donnée par les écrivains pour tenter de comprendre ces guérisons est résolument scientifique. Barbusse, notamment, y voit la conséquence d'un mécanisme « psycho-physique », c'est-à-dire d'une force contenue à l'intérieur même de l'homme. Cette réinterprétation des miracles est d'autant plus intéressante qu'elle rend compte de l'attention portée par l'écrivain aux recherches scientifiques menées en son temps. Puisque de son point de vue, on peut « rattacher ce groupe de miracles à des phénomènes de suggestion et d'auto-suggestion tels que ceux dont la thérapeutique contemporaine a tracé une théorie[2]. » Les mythes chrétiens et la science moderne se rejoignent donc à travers cette volonté des écrivains de transférer la divinité au sein même de l'homme. Or, pour Barbusse comme pour Gorki, ces phénomènes « psycho-physiques » ne peuvent avoir lieu qu'à condition qu'on y croie ; et la présence dans les deux extraits que nous avons évoqués du terme « foi » en constitue une assez nette illustration. On s'aperçoit en définitive que la notion de foi n'est pas écartée par les écrivains, mais elle a désormais partie liée la raison, qui constitue l'essence même de la divinité de l'homme au sein de la « religion nouvelle ».

Le communisme comme adaptation moderne du christianisme

La manière dont ils envisagent la question des miracles montre bien que Barbusse et Gorki rejettent la valeur transcendante de la religion, mais pas son essence religieuse. Pour reprendre l'expression de Karl Löwith, nous pourrions dire qu'ils *immanentisent* le processus supranaturel qui se trouve à l'origine de ces guérisons miraculeuses. Or cet exemple n'est pas

[1] Maxime GORKI, *op. cit.*, p.218.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Judas de Jésus*, p.102.

anodin dans ce contexte, puisqu'il nous incite à penser que le phénomène de sécularisation ne constitue pas, en réalité, un rejet absolu des principes sur lesquels reposent les religions révélées. C'est pourquoi, d'accord sur ce point avec le philosophe allemand, le terme *immanentisation* nous paraît plus apte à rendre compte de la profonde continuité qui unit la doctrine marxiste aux religions judéo-chrétiennes[1]. Nous observons d'ailleurs que Marc Angenot insiste lui-même sur cette caractéristique propre à la philosophie de l'histoire développée par Löwith lorsqu'il résume sa conception de la sécularisation en ces termes :

> […] la sécularisation n'est pas conçue comme une quelconque rupture avec des croyances rejetées, ni comme la substitution d'une croyance neuve du monde à une ci-devant vision religieuse, mais au contraire comme *la persistance structurante du religieux* et sa transmission adaptative[2].

Marc Angenot a raison d'insister sur le caractère paradoxal de cette définition löwithienne de la sécularisation. Le philosophe allemand se refuse en effet à admettre que les religions dites séculières aient vocation à prendre la place des religions révélées. Du point de vue de la philosophie de l'histoire notamment, le marxisme lui semble davantage résulter d'un transfert, d'une adaptation du fait religieux à la sphère du politique. Si le jugement qu'il porte sur cette doctrine doit être regardé avec circonspection, pour les raisons que nous avons évoquées précédemment, il est nécessaire de souligner en outre que Nicolas Berdiaev situe également la conception soviétique du communisme dans la continuité des religions révélées, et plus précisément de la religion orthodoxe. C'est ainsi du moins qu'il résume les enjeux de son ouvrage : « J'ai voulu montrer dans ce livre que le communisme russe est plus traditionnaliste qu'on a coutume de le penser, qu'il est une transformation et une déformation de la vieille idée messianique russe[3]. » Comme Löwith, Berdiaev justifie son propos au regard de la philosophie de l'histoire, et affirme que « l'âme du marxisme » réside dans la fonction messianique que le prolétaire est appelé à assumer au sein de la société. Selon lui le communisme russe transforme, déforme, et par là même sécularise la doctrine judéo-chrétienne du Salut ; en somme la réalisation de l'idéal marxiste fait figure de Terre Promise :

[1] N'oublions pas que la pensée de Marx se trouve largement influencée par l'idéalisme de Feuerbach qui, dans *L'Essence du christianisme* proclame que « la religion est le rêve de l'esprit humain » (*op. cit.*, p.107), désireux de montrer qu'en fin de compte la religion et le Dieu auquel elle voue son culte ne sont que des projections de l'infini que l'homme porte à l'intérieur de lui. À cet égard, l'entreprise de Feuerbach se caractérise par sa volonté de revendiquer la valeur immanente de la religion. Nicolas Berdiaev note sur ce point dans *Les Sources et le sens du communisme russe* que cette « filiation idéaliste […] mettra son cachet sur toute la conscience marxiste (*op. cit.*, p.186-187).

[2] Marc ANGENOT, *art. cit.*, p.11.

[3] Nicolas BERDIAEV, *op. cit.*, p.371.

> […] l'homme doit être délivré de l'esclavage. Le prolétariat est précisément cet agent dont l'action doit affranchir l'humanité et créer une vie meilleure. On lui assigne une propriété messianique, c'est sur lui que sont transférées à présent les prérogatives du peuple élu de Dieu, il est le nouvel Israël. L'antique conscience hébraïque est ici sécularisée[1].

À bien des égards, ces phrases résument l'ensemble du projet littéraire poursuivi par Barbusse à travers la trilogie qu'il consacre à la figure de Jésus. Lorsqu'il réinterprète le sermon du Temple dans une perspective essentiellement politique et sociale, ou lorsqu'il établit un parallèle entre les révolutionnaires marxistes et les premiers chrétiens, l'écrivain sécularise ni plus ni moins l'enseignement évangélique. De la même manière qu'Aron, Löwith et Berdiaev, Barbusse investit en fin de compte l'idée selon laquelle certains des éléments fondateurs du communisme sont issus d'un *transfert* des principes théologiques du christianisme. C'est également en ce sens que Jean Relinger analyse les enjeux de la trilogie que Barbusse consacre à Jésus, qui témoignent selon lui d'une lecture assidue de l'*Introduction à la critique de la philosophie du droit de Hegel* :

> Bien qu'elle séparât dans l'acte de foi la revendication sociale du mirage religieux qui l'exprimait, c'était la première tentative marxiste française d'en voir les deux aspects, liés au même élan religieux. C'était aussi le premier essai français au XXe siècle pour laïciser la mystique et la mettre au service de la révolution[2].

Tous ces éléments nous invitent donc à reconsidérer le phénomène sécularisation tel qu'il est communément entendu, à l'appréhender non plus comme une rupture soudaine, née d'un rejet absolu, mais bien plutôt comme le résultat d'un lent processus de déviation, de transformation, de renouvellement du fait religieux. L'affirmation de cette « *persistance structurante du religieux* » au sein de la doctrine marxiste, pour reprendre la formule de Marc Angenot, est d'ailleurs nettement perceptible sous la plume de nombreux intellectuels de la première moitié du XXe siècle. En 1931 par exemple, Jean-Richard Bloch constatait dans *Destin du siècle* que le « sentiment religieux » commençait à dépasser le cadre des religions révélées, et annonçait que ce sentiment ne tarderait pas à s'incarner dans un autre « corps » :

> Nous continuons à nommer religion ce qui fut le vêtement du sentiment religieux pendant une quinzaine de siècles. Nous confondons la religion et les rites où elle cristallisa, la religion et l'ordre qu'elle a édifié, – religion et religions.
>
> Mais le fait religieux déborde le christianisme.

[1] *Ibid*., p.190.
[2] Jean RELINGER, *op. cit*., p.177.

> Plus exactement, la religion est en train d'évacuer le christianisme et de se transporter, à petit bruit, dans une région, un climat, un corps, bien éloignés de lui. […]
> Nous pouvons déjà nous représenter ce corps. Il mélange des éléments curieux de pré-christianisme et de post-christianisme[1].

Bien que Jean-Richard Bloch n'évoque pas spécifiquement le communisme, dans la mesure où il confère à son propos une portée plus générale, nous constatons tout de même qu'il exprime le phénomène de sécularisation à travers l'image du transport, de la réincarnation, autrement dit du *transfert*. Du point de vue de Bloch, ce sont à la fois la spiritualité et le culte chrétiens que les hommes du XXe siècle réadaptent au gré des cultes et de la spiritualité propres à leur époque. Dans le même ordre d'idée, Raymond Aron parle quant à lui de « renouvellement spirituel ». Analysant le contexte dans lequel s'est développé le socialisme, le philosophe montre que cette doctrine a pu, dans une certaine mesure, répondre aux aspirations religieuses de la génération fin-de-siècle :

> Le socialisme a connu, au début du siècle, sa période de plus grande expansion. Il était seul, ou presque seul, à attirer les ferveurs sans objets. Dans un monde voué en apparence à la richesse et au confort, mais aussi à l'esprit du profit, il incarnait, en dépit de la philosophie matérialiste dont il se réclamait, un principe de renouvellement spirituel[2].

Cet exemple, à l'instar des précédents, met une fois de plus l'accent sur la notion de *transfert*, et confirme ainsi la nécessité d'envisager la sécularisation comme un processus d'adaptation des principes religieux au désir d'immanence des doctrines politiques modernes.

Or à la fin des années 1920, le jugement porté sur cette question par Durtain dans ses « impressions de Moscou » va susciter la réaction de Barbusse, qui entreprend alors de lui répondre à travers l'œuvre qu'il publie en 1929 sous le titre *Voici ce qu'on a fait de la Géorgie*. En effet, l'un des principaux enjeux de la réflexion de Durtain consiste à montrer que la Russie, par l'intermédiaire de l'édification de l'État soviétique, a troqué son mysticisme religieux, celui de la religion orthodoxe, pour un mysticisme révolutionnaire. Si la thèse de Durtain n'est pas sans fondement, le ton sur lequel il formule le paradoxe du marxisme-léninisme, balancé entre matérialisme et mysticisme, se révèle être profondément ironique :

> Ceux qui demandent à leurs fidèles de braver le martyre et prétendent leur faire immoler le présent à un futur paradis où les saints n'auront même pas la

[1] Jean-Richard BLOCH, *Destin du siècle* [1931], Paris, Quadrige/PUF, 1996, p.152.
[2] Raymond ARON, *op. cit.*, p.158.

> consolation d'entrer, ceux qui se fondent si hardiment sur la mystique, sont-ils bienvenus à jeter le fameux cri : *La religion est l'opium du peuple*[1] ?

Bien que ces phrases soulèvent un certain nombre de questions essentielles en ce qui concerne le rapport qu'entretient le communisme russe avec le fait religieux, le principal reproche que Barbusse adresse à Durtain est de ne pas approfondir sa pensée, de ne pas montrer par quelles étapes la doctrine marxiste en est venue à séculariser le christianisme :

> Luc Durtain dans son livre sur l'U.R.S.S., éclaire tout son tableau par cette seule lueur : le mysticisme russe, de religieux, est devenu révolutionnaire. Cette thèse demeure d'ordre descriptif et pittoresque ; elle n'est pas une explication. Il resterait à déterminer comment il se fait que la foi d'un peuple ait accompli si vite une si complète volte-face, du surnaturel au réel, et si délibérément laïcisé son Dieu[2].

En l'accusant de céder à une approche uniquement descriptive, Barbusse reproche en fin de compte à Durtain de ne pas percevoir la continuité profonde qui unit le communisme russe à la religion chrétienne. Ce qui est effectivement le cas, puisque plus loin l'auteur de *L'Autre Europe* écrit : « Parmi tous ces faits, le plus important est celui de "remplacement" : substitution d'une foi révolutionnaire à une foi orthodoxe[3]. » La conclusion qu'il apporte à son étude des aspects religieux du léninisme vient d'ailleurs entériner ce jugement : « Peut-être faut-il dire aujourd'hui : – ce n'est pas une révolution, c'est une religion nouvelle[4]. » le constat de Durtain est sans appel dans la mesure où il laisse entendre que le léninisme, compte tenu de son caractère religieux, participe en réalité d'une démarche quasi contre-révolutionnaire. Ainsi l'on constate qu'à ses yeux, il ne s'agit en aucun cas d'une sécularisation des principes religieux de l'Église orthodoxe, mais bien plutôt de leur « remplacement » pur et simple par d'autres valeurs, tout aussi religieuses. Dans cette perspective, Durtain en vient même à se demander si l'âme soviétique ne serait pas plus religieuse sous le régime soviétique qu'au temps des tsars[5]. À quoi Barbusse répond en explicitant le processus par lequel, selon lui, le mysticisme religieux de l'âme russe est devenu mysticisme révolutionnaire : « Si entre le culte des Saints et le culte de Lénine, il y a tout un monde, c'est le monde logique et vivant[6]. » S'il paraît à première vue donner raison à Durtain, en affirmant qu'un abîme sépare ces deux cultes, Barbusse déclare bien au contraire que le transfert de l'un à l'autre est le fruit de l'esprit réaliste du peuple russe, mû depuis ses

[1] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.294.
[2] Henri BARBUSSE, *Voici ce qu'on a fait de la Géorgie*, Paris, Flammarion, 1929, p.92.
[3] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.295.
[4] *Ibid.*, p.329.
[5] Voir *Ibid.*, p.296 *sq.*
[6] Henri BARBUSSE, *Voici ce qu'on a fait de la Géorgie*, p.93.

origines par le « besoin passionnel de convertir l'apparence en réalité[1] » – ce besoin absolu de réalisme qui l'a conduit à métamorphoser le christianisme à travers le communisme, à métamorphoser son culte des Saints en culte de Lénine.

4.3.2 Vers un culte communiste ?

Ce phénomène de sécularisation, qui structure l'œuvre après-guerre de Barbusse, aboutit ainsi, comme nous venons de le dire, à la métamorphose du christianisme à travers le communisme qui, désormais, apparaît véritablement à ses yeux comme une « religion politique ». Or la question du style, ou plus précisément du langage employé par l'écrivain, s'avère déterminante sur ce sujet dans la mesure où celui-ci ne cesse de puiser dans un vocabulaire religieux afin de qualifier les différents aspects de la révolution bolchevique. Les articles qu'il publie dans *Le Populaire de Paris* et dans *L'Humanité*, ainsi que les ouvrages qu'il consacre à la Russie soviétique, permettent de constater que Barbusse, au sein de son discours politique, emprunte constamment à la sphère sémantique de la religion, et en particulier des Écritures. Cette omniprésence d'un vocabulaire biblique dans son œuvre littéraire d'après-guerre peut, à cet égard, être perçue comme une volonté de sécularisation du langage, destinée, elle aussi, à conférer au communisme une dimension religieuse.

Chronique d'une « sainte révolution »

Cette permanence du spirituel chez l'écrivain est telle que l'élaboration de sa réflexion politique, qui se présente comme un accomplissement théorique de la prise de conscience liée à son expérience des tranchées, fait perpétuellement écho à sa culture religieuse. À l'automne 1920 par exemple, Barbusse exhorte les socialistes à se rattacher à la IIIe Internationale, estimant qu'il est de leur devoir de prendre le parti de l'extrémisme. Les accents délibérément prophétiques que nous pouvons déceler dans cet article témoignent d'ores et déjà de cette tension entre spirituel et temporel qui caractérise la parole politique de l'écrivain :

> Le parti socialiste qui systématise la révolte de l'esprit et de la sensibilité contre l'injustice monstrueuse ne se manifeste encore ici-bas que par une sorte de rêve épars et errant, de mysticisme précis. Nous savons bien que la vérité triomphera de tout, que le nuage deviendra orage et s'abattra et que l'avenir est à nous. Mais cette prédiction est grave et lourde à supporter[2].

[1] *Loc. cit.*
[2] Henri BARBUSSE, « Le devoir socialiste », *L'Humanité*, Paris, n°6058, 24 octobre 1920, p.1.

Le ton emphatique employé ici par Barbusse accentue clairement la valeur eschatologique de son propos. À tel point que cet avènement de la vérité, qu'il appelle de tous ses vœux, semble constituer une forme séculière du Royaume des cieux annoncé par Jésus dans les Évangiles. Ce rapprochement ne semble pas abusif si l'on considère qu'au mois de février 1923, déclarant publiquement son adhésion au PCF dans les colonnes de *L'Humanité*, l'écrivain écrit que la doctrine communiste : « résume triomphalement […] l'évangile de croyances et d'actes – le but et les moyens – qu'il est nécessaire que chaque exploité incarne pour que soit redressée la réalité des choses[1]. » La manière dont Barbusse s'exprime ici est significative puisqu'elle indique à l'évidence que cet emploi d'un vocabulaire religieux est parfaitement conscient. S'il choisit de reformuler l'expression « évangile de croyances et d'actes » en faisant appel à des termes plus neutres, « les buts et les moyens », l'écrivain ne renie pas pour autant la portée spirituelle de son propos. Il s'agit pour lui de débarrasser ces expressions de leur contenu intrinsèquement chrétien, autrement dit de les séculariser, dans le but de les intégrer à sa propre perception du communisme. C'est notamment ce qui incite Barbusse à qualifier de « sainte révolution » le bouleversement social qui, selon lui, permettra à l'humanité d'atteindre cette « heure sacrée où les multitudes se dresseront d'un seul bloc contre la bande de leurs insatiables bourreaux »[2].

De tels exemples sont légion dans les articles et les manifestes politiques que l'écrivain publie tout au long des années 1920, et témoignent à ce titre d'un désir intime d'envisager la lutte communiste dans une perspective spirituelle, pour ne pas dire religieuse. Sur ce point toutefois, Barbusse ne fait pas exception. On constate effectivement qu'un grand nombre d'intellectuels français, membres du PCF ou simples compagnons de route, professent à l'égard du marxisme-léninisme un enthousiasme qui confine à la ferveur. Pour la plupart d'entre eux, la Russie du lendemain de la révolution d'Octobre, cette Russie qui s'est sacrifiée, qui a donné son sang pour la libération prochaine du prolétariat international, fait figure de Christ : « Elle incarne cette révolution qu'on attend, qui remettra le monde à l'endroit et apportera aux hommes le salut ; mais comme le Christ, c'est actuellement un corps martyrisé, qui souffre dans sa chair[3]. » Comme l'observe Philippe Baudorre, certains partisans du communisme, tels que la journaliste Séverine, approfondiront le symbole évangélique en assimilant la première grande famine que connaît la Russie entre 1920 et 1922

[1] Henri BARBUSSE, « La ligne droite », *L'Humanité*, Paris, n°6995, 20 février 1923, p.1.
[2] Henri BARBUSSE, « Les Anciens Combattants aux Travailleurs », *Le Populaire de Paris*, n°837, 10 août 1920, p.1.
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.223.

à la Passion[1]. Dans le second volume des *Enchaînements*, Barbusse attribue lui aussi une fonction rédemptrice à la révolution russe. Rappelons que le narrateur de ce roman, Clément Trachel, revit par l'intermédiaire de sa mémoire génétique des épisodes vécus par ses ancêtres, depuis la préhistoire jusqu'à l'époque contemporaine. Le récit prend ainsi la forme d'une vaste épopée destinée à retracer l'histoire de l'humanité, de génération en génération. On s'aperçoit alors que cette vertigineuse succession des époques suit une trajectoire linéaire, rendue sensible par la mise en évidence de « la persistance effrayante des situations historiques, [du] parallélisme des grandes crises humaines[2] ». Du point de vue de l'auteur, l'ensemble des civilisations s'avère être déterminé par une logique sociale, en ce sens que toutes, sans exception, se fondent sur le principe de l'exploitation de l'homme par l'homme. Or dans les dernières pages du roman, Barbusse formule sa conception téléologique de l'histoire en affirmant que la révolution d'Octobre constitue l'aboutissement de ces *enchaînements* – et marque par conséquent la fin des temps :

> La Révolution russe vient de faire entrer l'humanité dans la phase ultime de son évolution, rejetant dans le même bloc – celui de l'inaccompli – tout ce qui a précédé. La marche des siècles est une lente mais inexorable montée vers cette Révolution, incarnation de l'idéal. Cette méditation sur le devenir historique renforce sa conviction : Lénine est le vrai Jésus, ce qui se joue en Russie, c'est le salut de l'humanité[3].

Il est nécessaire de souligner en effet que la perspective eschatologique dans laquelle Barbusse inscrit la révolution russe entretient d'étroits rapports avec l'enseignement de Jésus. L'écrivain ne se contente pas d'asseoir son discours communiste sur des fondements bibliques, mais il entend plutôt établir une correspondance entre l'idéal révolutionnaire poursuivi par Lénine et l'annonce du Royaume des cieux formulée par le Galiléen dans les Évangiles. C'est ce qui explique que dans le discours qu'il prononce au Congrès national de l'Association républicaine des Anciens Combattants le 7 septembre 1919, Barbusse reprend à son compte les paroles proférées par Jésus lors du sermon du Temple[4] : « […] comme nous le disions récemment au nom de "Clarté", ce qui est en haut doit être abaissé, ce qui est en bas doit être élevé. La société humaine doit se retourner totalement, et ce sera enfin le monde à l'endroit[5]. » Cette paraphrase de l'Évangile selon Matthieu est décisive dans ce contexte puisqu'elle contribue, bien avant que l'écrivain n'entreprenne la rédaction de sa trilogie

[1] Voir *loc. cit.*
[2] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.106.
[3] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.219.
[4] Voir Bible version Segond, Mt. 23:12 : « Quiconque s'élèvera sera abaissé, et quiconque s'abaissera sera élevé. »
[5] Henri BARBUSSE, *Paroles d'un combattant*, p.139.

consacrée à Jésus, à situer ses aspirations révolutionnaires dans la continuité de l'enseignement évangélique. Par ailleurs elle traduit avec une certaine audace la volonté de Barbusse de s'approprier, et de séculariser le langage biblique afin de lui conférer une signification politique.

Cette caractérisation religieuse de la révolution russe à travers laquelle Lénine se voit substitué à Jésus, pour reprendre l'analyse de Philippe Baudorre, n'est toutefois qu'une première étape qui va conduire l'auteur du *Feu* à systématiser ce phénomène de sécularisation du langage, et à l'appliquer notamment aux acteurs de ce renversement social. Sur ce point il apparaît intéressant d'évoquer le jugement porté sur l'URSS par Luc Durtain dans son roman-reportage *L'Autre Europe : Moscou et sa foi*. À l'instar d'un grand nombre d'intellectuels communistes, ou revendiquant une pensée dite *de gauche*, Durtain est invité à passer quelques semaines en Russie en compagnie d'un autre écrivain, Georges Duhamel, afin de mesurer les succès de la politique soviétique. À l'issue de son séjour il publie ses impressions, au sein desquelles il analyse le caractère profondément spirituel et mystique de la société russe. Dans la conclusion de son ouvrage, Durtain note que la politique menée en URSS présente de troublantes similitudes avec la religion chrétienne : « Placée au centre de la civilisation si particulière qu'elle domine, cette foi ne laisse-t-elle pas déjà distinguer un évangile, des apôtres, un ordre militant, voire des hérésies[1] ? »

Les martyrs de la Terreur blanche

À bien des égards, la façon dont une grande partie des intellectuels de gauche caractérise la Russie soviétique confirme le constat formulé par Durtain. On observe en effet que, consciemment ou non, les communistes et compagnons de route français emploient bien souvent un vocabulaire religieux lorsqu'ils tracent le portrait des révolutionnaires. Or si ce phénomène demeure relativement sporadique chez certains, il acquiert dans la rhétorique politique de Barbusse une importance déterminante. L'auteur de *Jésus* s'en explique d'ailleurs dans l'article « Mysticisme ? », publié dans *L'Humanité* au mois d'avril 1927 :

> Foi, sacrifice, passion martyre : on emploie malgré soi pour qualifier la puissance palpitante qui a permis aux révolutionnaires russes de franchir *pendant si longtemps* l'abîme qui séparait le vieux monde du nouveau, les termes qui s'appliquaient jadis aux élévations religieuses.
>
> Cela ne veut pas dire qu'on doive se perdre dans les nébuleux labyrinthes du surnaturel. Cela veut dire exactement le contraire[2].

[1] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.343.
[2] Henri BARBUSSE, « Mysticisme ? », *art. cit.*, p.4.

Barbusse réaffirme sa volonté d'investir un lexique religieux, en prenant soin de préciser qu'il ne s'agit pas pour autant de jouer le jeu de la superstition, du « surnaturel ». Ceci nous permet alors de constater que ce n'est pas seulement la notion de mysticisme, mais l'ensemble du vocabulaire judéo-chrétien que l'écrivain entend séculariser à travers sa parole politique. Et s'il choisit d'insister ici sur les notions de sacrifice, de passion, ou encore de martyre, c'est parce qu'elles déterminent dans une large mesure la rhétorique qu'il met en place dans la plupart de ses œuvres d'après-guerre, et plus précisément dans les écrits qu'il consacre à la « terreur blanche » dans les Balkans. Rappelons qu'au cours de l'année 1925, Barbusse prend part à une commission d'enquête mandatée par le Secours rouge international (SRI) afin de rendre compte des atrocités commises par les troupes roumaines en Bessarabie. L'année précédente, une révolte paysanne avait éclaté dans la région de Tatar-Bunar, et avait fait l'objet d'une répression extrêmement violente qui devait donner lieu à un procès retentissant. Tandis que les accusés revendiquaient une révolte spontanée, la présence de quelques drapeaux rouges parmi les groupes d'insurgés avait conduit les autorités roumaines à suspecter un complot bolchevique. Compte tenu de ces circonstances, le Secours rouge international entend « faire de ce procès une affaire exemplaire qui permettrait de dénoncer la "terreur blanche"[1]. » Au retour de sa mission, Barbusse publie son rapport sous le titre *Les Bourreaux* (1926). Et déjà, le titre du long chapitre consacré à la description des tortures pratiquées dans les prisons, « les peuples en croix[2] », annonce la volonté de l'écrivain d'assimiler « le martyre infligé par leur geôliers aux communistes roumains[3] » à la Passion du Christ :

> […] des hommes désarmés et liés, d'autres, en nombre et en force qui se ruent sur eux et qui meurtrissent, écrasent et saignent avec une violence croissante, et au moyen de tous les instruments qu'on a inventés, la chair qui ne résiste pas, et qui ne peut que crier, et qui recommencent sans arrêt sur de nouvelles séries de *crucifiés*, et, après, sur les mêmes[4]…

Les atrocités décrites dans ce chapitre atteignent un tel degré d'horreur qu'elles ne trouvent d'équivalent, sous la plume de Barbusse, que dans le supplice suprême, celui de la crucifixion de Jésus, dont l'évocation contribue dans une large mesure à la dramatisation du récit.

Le recueil de nouvelles intitulé *Faits divers*, que l'écrivain publie deux ans plus tard, en 1928, en offre une illustration plus éloquente encore. Ainsi que l'indique son titre, cette œuvre se présente comme une compilation d'histoires vraies relatées avec un souci absolu de

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.250.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Bourreaux*, Paris, Flammarion, 1926, p.64.
[3] *Ibid.*, p.79.
[4] *Ibid.*, p.79-80 (je souligne).

réalisme. Dans la seconde partie de ce recueil, l'écrivain revient sur les crimes et les massacres commis dans les Balkans pendant la « terreur blanche », et puise à l'envi dans le lexique chrétien pour décrire les victimes de ces tortures. Dans l'un de ces récits, Barbusse relate en termes spirituels la « conversion[1] » au communisme d'un paysan nommé Jon Grecea. Bien qu'il se fût révolté spontanément, poussé par la faim, « ses camarades de chaînes », en prison, « lui avaient appris ce que c'était que la cause dont il avait été un agent inconscient »[2]. Lors de son procès, il défendit la cause communiste avec ferveur, à la manière d'un « apôtre[3] », ce qui lui valut d'être condamné à la prison. Barbusse dresse ensuite la liste des tortures subies par Jon Grecea avant de conclure en le décrivant comme un martyr communiste :

> Celui qui s'est dressé un jour pour crier aux juges sanglants la vérité qu'il avait trouvée dans sa belle conscience de paysan et d'homme, n'est plus qu'un fantôme qui remue, traînant le cadavre de sa pensée.
> Mais il a été tout de même la preuve vivante de la façon dont le Communisme International germe sur la terre[4].

Ailleurs, il s'agit d'un « ouvrier crucifié[5] » sur le nez duquel le prince Ferdinand de Hohenzollern, futur roi de Roumanie, écrase son cigare. Ceux qu'on affame, qu'on démembre, qu'on écorche, tous ceux sur lesquels s'exerce l'atroce raffinement des bourreaux, tous ceux-là apparaissent aux yeux de Barbusse comme de saints martyrs, victimes de leur « foi dans le seul peuple libre du monde[6] ». Ces éléments nous conduisent à considérer l'ensemble de ces nouvelles comme un martyrologe des communistes roumains. Barbusse emploie d'ailleurs lui-même ce terme lorsqu'il évoque les pogroms perpétrés par l'armée ukrainienne sous le commandement de Simon Petlioura, qu'il juge seul responsable de ces massacres :

> Proskourov, Elisabetgrad, Jitemir, Bar, Petchera, Filchtine, et cinquante autres villes et localités d'Ukraine marquent les plus grosses tueries d'un indicible martyrologe. De 1917 à 1920, ce fut, selon les plus basses évaluations, l'assassinat de cent mille personnes, toutes innocentes à la face du ciel[7].

Au reste on constate que ce vocabulaire religieux, destiné en premier lieu à qualifier les victimes de la terreur blanche, s'applique également à ceux que l'écrivain désigne comme des

[1] Henri BARBUSSE, *Faits divers*, p.121.
[2] *Ibid*., p.123-124.
[3] *Ibid*., p.124.
[4] *Ibid*., p.127.
[5] *Ibid*., p.141.
[6] *Ibid*., p.119.
[7] *Ibid*., p.176.

« bourreaux ». Dans une nouvelle intitulée « La contagion » par exemple, Barbusse parle des « belles vengeances de policiers et des juges, qui fouillent les maisons des villes et se présentent dans les villages, tel l'Ange Exterminateur de l'Histoire Sainte […][1]. » Ceci nous permet de comprendre qu'en définitive Barbusse appréhende chacun des aspects de la terreur blanche à travers le prisme de sa culture religieuse. Car si l'usage d'un tel lexique relève de procédés rhétoriques, en ce sens qu'il contribue à la dramatisation du récit, il révèle bien davantage l'impossibilité pour l'écrivain de traduire les abîmes de la souffrance humaine autrement qu'en empruntant à la matière biblique ses accents les plus pathétiques.

La « Légende dorée » du communisme

À l'évidence la ferveur politique de Barbusse demeure intimement liée à sa culture religieuse, ou tout du moins celle-ci se présente-t-elle comme un moyen de transcender, si l'on peut dire, sa perception de la lutte révolutionnaire. L'analyse de ses discours, de ses articles et de ses œuvres littéraires montre effectivement que la matière biblique structure dans une large mesure l'élaboration de la réflexion politique de l'écrivain. Il semble ainsi que nous puissions envisager la trajectoire qui peu à peu le conduit à adhérer au PCF comme une quête métaphysique au sein de laquelle se confondent ses idéaux temporels et spirituels. Nous remarquons par exemple que Barbusse qualifie systématiquement d'apôtres les intellectuels dont il revendique l'influence, ou les personnalités qui incarnent au mieux ses aspirations politiques. Dans un article destiné à défendre la cause d'Andréas Latzko, condamné à mort par le régime monarchique hongrois nouvellement restauré, Barbusse dresse de l'écrivain un portrait volontiers hagiographique :

> D'une santé débile, définitivement compromise par la guerre, souffrant dans sa chair et dans son cœur, déchiré il y a quelques mois par la mort de sa femme, ignorant l'intrigue et même la prudence, trop confiant, trop généreux, plein d'une foi candide dans l'avenir, Andréas Latzko fait figure d'apôtre et d'illuminé[2].

L'auteur du *Feu* évoque également la figure chrétienne de l'apôtre lorsqu'il entreprend de décrire la militante marxiste allemande Clara Zetkin, membre de la ligue spartakiste fondée par Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, et grande figure du féminisme international. Lors du voyage qu'il effectue en URSS à la fin des années 1920, Barbusse profite d'un séjour à Arkhangelskoïe, près de Moscou, pour lui rendre visite :

[1] *Ibid*., p.162.
[2] Henri BARBUSSE, « La condamnation de Latzko », *L'Humanité*, Paris, n°5802, 11 mars 1920, p.1.

> Elle n'a pas changé depuis des années : son teint rose, sa figure pleine, l'auréole célèbre de ses cheveux blancs, et sa voix pathétique. La physionomie de la grande apôtre de la Révolution – on peut employer ce vieux mot d'apôtre lorsqu'on le vivifie d'un sens nouveau – est bien connue de la multitude ouvrière de l'Europe centrale et de l'U.R.S.S., où l'année dernière, à l'occasion des fêtes du Xe anniversaire, la magnifique carrière de l'indomptable militante fut consacrée par la remise solennelle de la décoration du drapeau rouge. Et les ouvriers de France aussi, la connaissent et l'ont vue.
>
> Et c'est avec une fraternelle vénération que les prolétaires de tous les pays, aujourd'hui, la saluent et lui tendent les mains[1].

Là encore, Barbusse confère à sa description un caractère éminemment religieux. Ainsi ce portrait de Clara Zetkin n'est pas sans rappeler les icônes du christianisme oriental, tant l'écrivain s'emploie ici à peindre la militante sous les traits d'une sainte, nimbée d'une lumineuse auréole et vénérée dans le monde entier par le prolétariat. Or au-delà de cette caractérisation religieuse, dont nous avons montré qu'elle était symptomatique chez l'écrivain, la façon dont celui-ci justifie instantanément le choix du terme *apôtre* dans ce contexte mérite qu'on s'y attarde. Dans la mesure où il écrit ce texte l'année qui suit la querelle déclenchée par Pierre Naville dans les colonnes de *Clarté*, nous pouvons supposer qu'il s'agit pour lui d'anticiper d'éventuelles réactions visant à fustiger son prétendu mysticisme. Car Barbusse a parfaitement conscience de faire écho ici à une tradition que le marxisme juge archaïque. S'il s'autorise tout de même à employer ce « vieux mot », c'est parce qu'il entend lui redonner vie sous une autre acception. Bien que l'écrivain n'explicite pas sa pensée sur ce point, il fait peu de doute cependant que ce « sens nouveau » procède d'un phénomène de sécularisation semblable à celui qu'il revendiquait au sein de l'article « Mysticisme ? ». Ainsi cette transposition du vocabulaire religieux dans le discours politique de Barbusse, nettement perceptible en ce qui concerne la caractérisation des militants marxistes, témoigne de son désir de métamorphoser le christianisme, et les principes sur lesquels il repose, à travers la doctrine communiste. On ne peut cependant manquer de constater que, si l'écrivain affirme répondre uniquement à une volonté de sécularisation, un tel phénomène conduit à conférer au communisme une dimension spirituelle, à l'envisager comme une « religion séculière ». Les éléments que nous venons de développer tendent effectivement à établir ce que nous pourrions qualifier de « légende dorée » du marxisme, au sein de laquelle les révolutionnaires assument une fonction proprement spirituelle – qu'il s'agisse de martyrs, d'apôtres ou encore de saints. Or, nous pouvons observer que dans cette perspective, Barbusse accorde à la figure de Lénine un statut particulier, qu'il explicite dès

[1] Henri BARBUSSE, *Russie*, p.214.

l'année 1920 dans son manifeste politique intitulé *La Lueur dans l'abîme* : « Malgré les fautes qu'il a pu commettre, s'il en a commises, au milieu de l'hostilité des événements et des hommes, la figure de Lénine apparaîtra comme celle d'une espèce de Messie[1]. » L'admiration de Barbusse pour celui qu'il qualifie de « Grand artisan de la Révolution » l'incite à faire preuve d'une relative complaisance à son égard, quitte à mettre en doute certaines « fautes qu'il a pu commettre » ; euphémisme qu'il demeure difficile de mettre sur le compte d'une simple naïveté. Ce portrait sans tache que l'auteur de *Jésus* trace de Lénine contribue ainsi à justifier son assimilation à la figure biblique du « Messie ». Au reste, il convient de remarquer que cette caractérisation religieuse correspond parfaitement au culte que l'URSS rend au fondateur de l'Internationale communiste depuis son décès, survenu le 21 janvier 1924. On observe en effet que le statut religieux accordé à Lénine par les instances bolcheviques a joué un rôle décisif dans la caractérisation du régime soviétique en tant que « religion séculière ». Dans la seconde moitié des années 1920 par exemple, le Politburo inaugure dans tout espace public des « coins rouges » associés au culte de Lénine. Barbusse ne manque pas d'évoquer cette pratique rituelle dans le premier chapitre de *Russie* :

> Dans chaque école, dans chaque établissement ou institution, dans chaque club d'hommes, de femmes, de jeunes gens ou d'enfants, dans chaque administration, dans chaque village, il y a des coins rouges. On y voit le portrait de Lénine sur fond rouge ; la faucille et le marteau, et quelques-unes des formules qui ont mené à la victoire il y a douze ans la grande marée prolétarienne[2].

L'omniprésence de ces coins rouges au sein de la société soviétique est telle que bon nombre des intellectuels qui effectuent le voyage en URSS, à l'instar de Barbusse, en mentionnent l'existence à travers leur témoignage. Ainsi dans ses « impressions de Moscou », Luc Durtain observe qu'« un "coin rouge", avec ses photographies, est […] dédié au culte de Lénine, dans chaque hôpital comme dans chaque usine ou chaque caserne[3]. » Ces coins rouges, que les paysans ménagent parfois jusque dans leurs isbas, s'apparentent ni plus ni moins à ces autels dédiés au culte des saints dans les religions judéo-chrétiennes[4]. Généralement ces espaces ont un double usage, car s'ils ont pour vocation première d'institutionnaliser le culte de Lénine,

[1] Henri BARBUSSE, *La Lueur dans l'abîme*, p.43.
[2] Henri BARBUSSE, *Russie*, p.20.
[3] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.122.
[4] Il convient de noter cependant que ces « coins rouges », aménagés dans les isbas, témoignent du réinvestissement des traditions anciennes par le régime soviétique. Dans l'édition qu'elle propose du roman de Fiodor Abramov intitulé *Autour et alentour*, Françoise Godet souligne l'ambivalence de l'expression « coin rouge », souvent mise à profit par l'auteur : « Dans l'isba russe, le coin aux icônes, ou coin rouge, était le coin le plus important dans l'isba ; les icônes étaient placées sur une petite tablette d'angle avec une veilleuse rouge. Depuis la Révolution ce terme désigne l'endroit où l'on range les livres de littérature du Parti. » (Voir Fiodor ABRAMOV, *Autour et alentour* [1963], Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « classiques slaves », 1987, p.64.).

les instances soviétiques les utilisent également pour mettre à la disposition des ouvriers des brochures et des journaux de propagande. En cela, l'exemple de ces coins rouges représente particulièrement bien le phénomène de confusion du religieux et du politique qui caractérise la doctrine communiste, et qui contribue à la définir comme une « religion séculière ».

La consécration du mausolée de Lénine dans les semaines qui suivent sa mort incarne peut-être mieux encore ce culte religieux que lui vouent les révolutionnaires communistes. Cet édifice, que Durtain considère comme étant « le monument le plus significatif de la Russie nouvelle[1] », joue un rôle décisif dans ce processus qui conduit à la sacralisation de la figure de Lénine. De sa version provisoire, en bois, à sa troisième version définitive, construite sur une armature de béton remplie de briques, le mausolée conserve l'allure d'un temple antique, au sein duquel le peuple est invité à se recueillir devant la dépouille embaumée de l'architecte de la Révolution russe[2]. Dans un chapitre de *L'Autre Europe* intitulé « Religion nouvelle », Durtain insiste sur la fonction religieuse de ce monument en employant un vocabulaire essentiellement chrétien pour décrire l'attitude de ses visiteurs : « Chaque jour, pendant des heures, une longue file de fidèles attend à la porte de la tombe », dont certains « apportent au nouveau prophète l'encens de leur aigre odeur et l'obole de leurs yeux naïfs »[3]. Georges Duhamel, qui accompagne Durtain pendant ce séjour, se montre toutefois plus nuancé en ce qui concerne l'atmosphère religieuse qui règne dans ce mausolée. Selon lui, cette foule de « fidèles » n'est pas encore assez unie pour pouvoir former une communauté religieuse à proprement parler :

> On m'avait parlé d'une foule religieuse, analogue à celle qui, naguère, s'allait prosterner devant les ossements de saint Serge. […] Comment serait-elle religieuse, cette foule dont les éléments divers ne parlent pas la même langue, et n'ont pas encore les mêmes dieux ? Je dis "pas encore" : je réserve l'avenir et Lénine[4].

Duhamel s'exprime ici avec plus de modération dans la mesure où, de son point de vue, les visiteurs du mausolée ne partagent pas pour l'heure une foi commune dans cette « religion séculière » ; ils ne constituent pas encore ce que nous pourrions appeler une *église communiste*. Barbusse, au contraire, convaincu que Lénine s'apparente à « une espèce de Messie », perçoit dans le regard des visiteurs qui se pressent dans ce mausolée une dévotion toute spirituelle :

---

[1] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.319.
[2] Pour de plus amples informations sur le mausolée de Lénine, voir notamment Robert SERVICE, *Lénine*, Paris, Perrin, 2012, p.519-522.
[3] Luc DURTAIN, *op. cit.*, p.319.
[4] Georges DUHAMEL, *Le Voyage de Moscou*, Paris, Mercure de France, 1928, p.160-161.

> Le jour même de mon arrivée à Moscou, j'ai été visiter le mausolée de Lénine. J'ai vu ce corps conservé par le miracle de la science dans les apparences du sommeil. […] Lorsque je me suis incliné devant cette formidable dépouille, j'ai compris combien on avait eu raison de ne pas enfouir cet homme dans la terre, et de le poser là, au cœur de la Place Rouge, dans son repos vivant. Car on peut dire que celui-là est plus vivant que mort. Toute l'Union soviétique, le plus grand pays qui soit, marche à sa suite et le continue. L'adoration lucide de cent millions de personnes l'entoure, et ceux qui le regardent, en défilés incessants, contemplent non pas un étranger génial ou divin qui les a maîtrisés, mais la plus haute expression d'eux-mêmes[1].

Cette dernière phrase est assez éclairante, puisqu'elle tend à signifier qu'en réalité ce ne sont pas les spectateurs qui, les yeux pleins d'une humble vénération, divinisent le « Grand artisan de la Révolution » à travers le culte qu'ils viennent lui rendre. Barbusse cherche davantage à signifier ici que la contemplation de la dépouille de Lénine confronte ces « fidèles » à « la plus haute expression d'eux-mêmes », c'est-à-dire qu'elle les renvoie à leur propre divinité. D'autre part, l'oxymore « repos vivant » employé par Barbusse fait explicitement écho au soin qu'apportent alors les scientifiques à conserver le corps de Lénine absolument intact. Cette méthode d'embaumement chimique répond à la volonté de transcender sa mort, de lui accorder un statut divin en lui permettant d'accéder à l'éternité. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, au sein du même article, Barbusse déclare : « Quand on considère la place qu'il tient sur la terre soviétique, on ne peut pas dire : le souvenir de Lénine, on est forcé de dire : la survie de Lénine[2]. » Or cette réflexion sur la mort, et la résurrection symbolique du fondateur de l'Internationale communiste trouve une admirable – et non moins audacieuse – illustration dans l'une des scènes les plus importantes de la pièce *Jésus contre Dieu* en ce qui concerne la synthèse proposée par Barbusse entre le christianisme primitif et le communisme des années 1920. Après avoir été sauvé de la mort, au moment de sa crucifixion, Jésus quitte la Galilée et erre dans le désert pendant vingt-cinq ans, attendant le Messie, qu'il incarne dans le peuple[3]. À son retour, il croise sur sa route un groupe de fanatiques de la religion nouvelle fabriquée par les prêtres à partir du souvenir son enseignement, auquel ils ont adjoint des dogmes issus des mythes en usage dans les régions alentours. Lorsqu'ils l'interrogent au sujet de la religion nouvelle, Jésus répond qu'il ne croit pas en le Christ ; les fanatiques l'accusent d'incroyance et finalement le tuent[4]. À cet instant, l'espace scénique se voile et laisse place à un écran de cinéma, destiné à représenter l'époque contemporaine. Les images figurent une vaste foule

[1] Henri BARBUSSE, « Le Grand artisan de la Révolution », *L'Humanité*, Paris, n°10633, 22 janvier 1928, p.4.
[2] *Loc. cit.*
[3] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°71.
[4] *Ibid.*, f°73.

qui porte un écriteau : « Nous le ressuscitons[1]. » Puis dans les didascalies appelées à décrire les scènes filmées, Barbusse écrit : « On voit enfin surgir au-dessus de l'horizon comme un haut de montagne, cette chose, centre de la foule immense : un catafalque sur lequel est écrit le mot : LÉNINE[2]. » De toute évidence, cet épisode fait référence aux obsèques grandioses du « Grand artisan de la Révolution », ainsi qu'à son mausolée sur le fronton duquel est inscrit en lettres de quartzite rouge le nom de Lénine. Cette scène, qui annonce le finale fracassant de la pièce de théâtre, assimile donc de manière particulièrement explicite la mort de Jésus à celle de Lénine. Or l'enjeu de cet épisode ne se situe pas seulement dans la mise en regard de ces deux cadavres, mais il réside bien plutôt dans leur commune résurrection. Car lorsque Barbusse met en scène la procession portant le catafalque de Lénine après que la foule a proclamé la résurrection de Jésus, il s'agit pour lui de montrer que l'œuvre révolutionnaire de Lénine constitue en réalité l'accomplissement, la renaissance de l'enseignement évangélique. Ce tableau s'achève par un retour sur scène, où le premier des disciples proclame un discours qui, plus que jamais, affirme les liens qui unissent le christianisme au communisme : « Pourtant, camarade, c'est le prolétariat universel qui donnera la victoire à la foi nouvelle. Car ce sera une victoire non de race, mais de classe. Dans l'homme-dieu, le peuple ne verra que l'homme : le casseur de pierres de la terre et du ciel[3]. » Ce discours est significatif puisqu'il permet de mieux comprendre les propos formulés par Barbusse dans la description du mausolée de Lénine. En définitive, la mort de Vladimir Ilitch et le culte qui lui est rendu en URSS ne constituent qu'une étape qui doit mener à la divinisation des communistes, appelés à continuer son œuvre en garantissant la postérité de la Révolution dont il fut l'un des principaux acteurs. Sans doute est-ce cela qu'entendait signifier Barbusse dans *La Lueur dans l'abîme*, lorsqu'il déclarait que « la figure de Lénine apparaîtra comme celle d'une espèce de Messie[4] » : sans doute cherchait-il à l'ériger comme l'annonciateur d'une religion nouvelle, d'une « religion séculière » fondée sur le culte universel de « l'homme-dieu », cette religion dont Staline deviendra lui-même, quelques années plus tard, le Messie. En ce qui concerne cette question d'ailleurs, les mots sur lesquels s'ouvre la biographie que Barbusse consacre à Staline offrent d'intéressantes perspectives d'interprétation :

> La Place Rouge, centre de Moscou et de l'immense Russie européenne et asiatique. Le Mausolée, centre de la Place Rouge. Sur le haut du mausolée, au fond duquel Lénine dort, comme ressuscité, – cinq ou six personnes,

[1] *Ibid*., f°74.
[2] *Ibid*., f°75.
[3] *Loc. cit.*
[4] Henri BARBUSSE, *La Lueur dans l'abîme*, p.43.

> debout, en file, et qui, à quelques pas de distance, sont à peu près pareilles l'une à l'autre[1].

L'évocation de la résurrection de Lénine prend ici une dimension extrêmement symbolique, puisque, dans ce contexte particulier, elle semble avoir pour vocation de souligner la profonde continuité qui, selon l'écrivain, unit l'œuvre de Staline à celle de son prédécesseur. En ce sens, nous pourrions interpréter cet incipit comme un moyen pour Barbusse de montrer que l'âme de Lénine, dont la dépouille « dort » dans son mausolée, s'est littéralement incarnée dans Staline, qui assume à présent la fonction de Messie au sein de la Russie soviétique.

Barbusse hagiographe : *Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme*

Barbusse rencontre Staline pour la première fois le 16 septembre 1927, dans son bureau du Kremlin. Les deux hommes s'entretiennent pendant plus de deux heures, au cours desquelles la fascination qu'éprouve l'auteur du *Feu* pour son interlocuteur se change peu à peu en une ardente ferveur. Annette Vidal, qui l'accompagne lors de son séjour à Moscou, note qu'à la suite de sa discussion avec Staline, Barbusse déclarera :

> Je n'ai jamais vu un cerveau aussi bien organisé, d'un seul jet, sans rien oublier, sans rien laisser dans l'ombre, n'essayant pas d'esquiver les critiques faites, mais au contraire, les exposant clairement pour les réfuter mieux, méthodiquement, Staline a épuisé le sujet. […] Un pays guidé par un tel homme ne peut qu'être victorieux[2].

De toute évidence ce premier entretien a profondément bouleversé l'écrivain, et, si son discours s'apparentait déjà, dans *Russie*, à celui d'un « croyant[3] », il semble à lire ces phrases que ce croyant vient de rencontrer l'homme susceptible d'incarner au mieux sa foi dans le communisme. En l'absence d'éléments qui nous permettent d'affirmer que l'auteur du *Feu* avait déjà envisagé de lui consacrer une biographie, nous pouvons imaginer que cette entrevue l'a définitivement convaincu de la nécessité de retracer la vie et l'œuvre révolutionnaire de Staline. Barbusse nourrit longuement son projet, et ne commence à lui donner forme qu'à partir de l'année 1932. Il affirme alors son ambition d'analyser « l'édification de l'État socialiste et l'édification du mouvement révolutionnaire prolétarien mondial[4] » à travers la figure de Staline. Au mois d'août 1933, à l'occasion d'un nouveau voyage à Moscou, Barbusse profite d'une réception pour faire part de son projet au secrétaire général du Parti communiste de l'Union soviétique (PCUS). Par l'intermédiaire de Lazare Kaganovitch,

[1] Henri BARBUSSE, *Staline*, p.5.
[2] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.326-327.
[3] Voir Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.278.
[4] Annette VIDAL, *op. cit.*, p.327.

membre influent du Politburo, Barbusse compulse une large documentation et recueille de nombreuses anecdotes auprès de personnalités proches de Staline. Bien que l'écrivain soit habitué à ce travail de recherche biographique, ayant dressé le portrait de Jésus en 1927 puis celui de Zola en 1932, les enjeux qui caractérisent cette œuvre ont une toute autre envergure. Philippe Baudorre observe en effet que le personnage de Staline tel que l'appréhende Barbusse constitue non pas seulement la synthèse, mais l'aboutissement des deux figures prophétiques auxquelles il a consacré ses précédentes biographies :

> En Jésus, il a montré le prophète trahi dont le message avait été délibérément déformé. Zola était l'écrivain qui prenait, avec ses armes propres, la défense des victimes du système économique ou politique. Staline est un homme d'une autre dimension. Comme Jésus, il voit la vérité ; comme Zola il la transmet, mais il fait mieux, il la réalise, il l'incarne. Il joint à la lucidité la toute-puissance. Il est l'homme de la pensée, de la parole et de l'action, le vrai Messie, celui qui rend l'avenir proche et certain le salut[1] […].

Pour approfondir ce propos de Philippe Baudorre, nous pouvons dire que cette œuvre renverse la perspective adoptée par Barbusse dans sa trilogie sur Jésus : tandis qu'il y présentait le Galiléen comme le révolutionnaire marxiste des temps antiques, par un phénomène de glissement symbolique il peint aujourd'hui Staline sous les traits d'un « Messie » – du Messie des temps modernes. Plus que jamais ce procédé lui permet de revendiquer la profonde continuité qui selon lui unit ces deux figures.

La dimension messianique qu'il confère au personnage de Staline s'observe tout d'abord dans les proportions universelles qu'il lui prête chaque fois qu'il s'attache à définir la place qu'il occupe sur la scène politique internationale. En effet, si la ferveur de l'écrivain le conduit à considérer Moscou comme le centre du monde, alors il ne fait aucun doute selon lui que Staline en représente l'épicentre, à partir duquel se propagent les ondes du séisme révolutionnaire : « C'est lui le milieu, c'est lui le cœur de tout ce qui rayonne sur la mappemonde, autour de Moscou[2]. » Or nous remarquons que Barbusse accorde déjà un caractère divin au jeune agitateur bolchevik des années 1900, à l'époque où il se faisait appeler Koba (l'Ours, en français), en le qualifiant de « remueur d'univers[3] ». L'action révolutionnaire de Staline se caractérise donc par son ampleur divine, à tel point que l'ambition universaliste qui l'anime prend sous la plume de l'écrivain des airs de création du monde. C'est la raison pour laquelle Barbusse emploie un vocabulaire religieux lorsqu'il

[1] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.372.
[2] Henri BARBUSSE, *Staline*, p.6.
[3] *Ibid.*, p.18.

évoque son travail de documentation, et plus précisément les événements historiques auxquels l'ont confronté ses recherches :

> En le suivant, on met le pied dans l'histoire, et on foule des voies vierges, et on aborde des situations inédites de la bible de l'humanité. Les documents accourent et s'accumulent. Il y en a trop, à cause de tout ce que contiennent ces horizons renouvelés. On doit tailler et se faire un chemin par des coupes successives, dans cette encyclopédie chaude, encore criante et toute vivante[1].

Retracer les étapes du parcours révolutionnaire de Staline consiste en fin de compte à relater une bible nouvelle, une bible non plus inspirée par un dieu transcendant mais par un idéal immanent et profondément humain, celui de la lutte menée par le prolétariat en vue de sa libération. Par ailleurs, la façon dont Barbusse décrit sa méthode de documentation ne manque pas d'intérêt ici puisqu'elle semble faire écho, dans une humble mesure, à l'attitude adoptée par les rédacteurs des Évangiles. Eux aussi ont probablement dû « tailler et se faire un chemin » à travers l'enseignement encore vif de Jésus, si l'on en croit les divergences qui distinguent chacun de ces textes. Cette analogie demeure certes hypothétique, mais trouve tout de même une forme de justification dans les expressions employées par certains critiques pour désigner la biographie de Barbusse, à l'exemple de Philippe Baudorre qui n'hésite pas à la qualifier d'« évangile terrestre destiné à l'édification des masses[2]. »

À plus d'un titre, la narration de cette œuvre confirme cette dimension évangélique que lui confère Philippe Baudorre, dans la mesure où Barbusse n'analyse jamais réellement les événements qu'il évoque en qualité d'historien. Deux éléments permettent d'expliquer ce défaut d'objectivité ou, du moins, de regard critique. D'une part les informations auxquelles Barbusse a eu accès ont été mises à sa disposition par Lazare Kaganovitch, qui est alors le secrétaire de Staline ; il est donc aisé d'imaginer qu'elles ont fait l'objet d'un tri, voire d'une censure préalable. D'autre part, la ferveur communiste de l'écrivain l'incite à présenter l'URSS et le *Vojd* uniquement sous un jour favorable, et souvent le conduit à simplifier certaines situations jusqu'à la caricature. Sur ce sujet, Philippe Baudorre note par exemple : « Il évoque les deux géants, Lénine et Staline, entre lesquels, affirme-t-il, il n'y eut jamais de désaccord mais une complicité de tous les instants[3]. » L'ouvrage regorge de ces visions simplificatrices qui nous incitent à partager l'avis du critique lorsqu'il désigne *Staline* comme une « évocation simplette, qui peut sembler aujourd'hui désarmante de naïveté ou révoltante

[1] *Ibid*., p.10.
[2] Philippe BAUDORRE, *op. cit*., p.373.
[3] *Ibid*., p.384.

d'inconscience[1] […]. » Sacrifiant ainsi l'approche historique, Barbusse s'attache davantage à mettre l'accent sur les anecdotes personnelles, généralement rédigées dans un style qui rappelle celui des Évangiles et qui, par conséquent, alimentent la dimension évangélique de son récit. C'est le cas notamment de ce bref épisode au sein duquel l'écrivain évoque une réunion politique organisée dans la maison d'une famille caucasienne :

> Pendant le dîner, le jeune fils du maître de céans vint s'asseoir sur les genoux de son père, qui le cajola, et s'efforçait de calmer l'impatience du bambin que la grave discussion n'intéressait pas encore. Alors Staline se leva, prit gentiment l'enfant dans ses bras et le conduisit à la porte en lui disant : « Mon petit ami, tu n'es pas dans l'ordre du jour »[2].

Les anecdotes de ce type occupent une place importante dans *Staline*, si bien que cette œuvre semble moins s'inscrire dans le cadre d'une biographie littéraire que dans une tradition sainte largement éprouvée. Si l'influence des Évangiles demeure évidente, nous pouvons également penser au genre de l'hagiographie, représentée entre autres par la fameuse *Légende dorée* de Jacques de Voragine, ou encore aux non moins célèbres *Fioretti* de saint François d'Assise. Dans une perspective similaire, Barbusse se plaît en outre à dépeindre des lieux et des choses qui permettent au lecteur d'approcher de plus près l'intimité de Staline. Ainsi, au sein d'un passage consacré aux parents du jeune Joseph Vissarionovitch, l'écrivain s'attarde quelques instants sur le travail de cordonnier du père, et ajoute : « On voit dans un musée le méchant escabeau tendu de cordes qu'il a usé et effrité[3]. » Dans une certaine mesure nous pouvons entendre cette évocation comme une référence implicite au métier de Joseph, le père Jésus, qui, rappelons-le, était charpentier. Il pourrait alors s'agir pour l'écrivain d'établir une correspondance entre les deux hommes, et ainsi d'assimiler symboliquement la figure de Staline à celle de Jésus. Barbusse décrit également la maison de la ville de Tiflis dans laquelle Staline s'est cachée pendant la grève ouvrière de 1900-1901, alors qu'il était recherché par l'Okhrana (la police politique tsariste) :

> On montre à Tiflis une des maisons où était la « cachette illégale » de celui que nous suivons des yeux. Avec les très grêles colonnettes de son balcon couvert, sa mince porte cochère ogivale, cette maison ressemble à pas mal de maisons de Tiflis : première condition qu'elle avait à remplir étant donné le métier qu'elle faisait[4].

[1] *Loc. cit.*
[2] Henri BARBUSSE, *Staline*, p.22.
[3] *Ibid*., p.11.
[4] *Ibid*., p.28-29.

Ces exemples révèlent assez clairement la volonté de Barbusse d'attacher une importance particulière aux détails, de tirer parti d'éléments qui ne valent que pour leur valeur anecdotique. Dans un cas comme dans l'autre toutefois, nous pouvons déceler l'esquisse d'un sentiment religieux. L'instrument de cordonnerie du père devient ici l'équivalent d'une relique qui permet à Barbusse – et à travers lui au lecteur – de s'immiscer dans l'intimité de Staline ; cette fonction suffit à lui conférer un caractère sacré et invite, de fait, à l'envisager avec dévotion.

Par certains aspects, la question du langage demeure là aussi révélatrice. Nous retrouvons évidemment dans *Staline* de nombreux exemples liés au phénomène de sécularisation du vocabulaire religieux que nous avons déjà étudié. Or dans la mesure où ils s'inscrivent dans la même perspective et révèlent les mêmes enjeux que précédemment, nous n'y reviendrons pas, préférant nous attarder sur un procédé inédit qui, à cet égard, mérite que l'on y prête attention. Nous constatons en effet qu'à plusieurs reprises, après avoir employé une formule neutre, c'est-à-dire sans connotation religieuse, pour désigner un acte ou une parole de Staline, Barbusse y adjoint une autre expression, chargée cette fois-ci d'une signification religieuse, afin de préciser sa pensée. Lorsqu'il cite, par exemple, le serment prononcé par le *Vojd* face aux membres du PCUS, l'auteur du *Feu* écrit :

> Au serment de Staline […] sur l'honneur du Parti, il y avait un second paragraphe, *un second verset* : « En nous quittant, le camarade Lénine nous a recommandé de conserver l'unité de notre Parti comme la prunelle de nos yeux. Nous te jurons, camarade Lénine, d'accomplir avec honneur cette volonté[1] ! »

Ce procédé permet de mesurer combien il est nécessaire pour Barbusse de souligner le caractère religieux des propos formulés par le secrétaire général du PCUS, en leur conférant, dans ce cas précis, une dimension éminemment biblique. Par ce moyen, l'écrivain revendique une fois encore le lien étroit qui unit selon lui les versets évangéliques à la doctrine marxiste – le christianisme primitif à la révolution bolchevique. Quelques pages plus loin, Barbusse met en place le même procédé mais, s'agissant d'un détracteur de Lénine et de Staline, choisit de l'inverser :

> Trotski appréhendait là, pour la révolution, une impasse fatale. Cette avancée sur un point unique en face du front capitaliste lui semblait vouée à la défaite. (Il avait peur, et le menchévik ressuscitait *ou plutôt se réveillait* en lui)[2].

[1] *Ibid*., p.188 (je souligne).
[2] *Ibid*., p.195 (je souligne).

Cette épanorthose n'est pas anodine dans ce contexte, dans le sens où elle signifie de manière évidente que Barbusse se refuse à employer un terme religieux pour désigner un adversaire du bolchevisme. Or il semble que nous puissions y voir également une manière pour l'écrivain d'affirmer qu'il réserve ce principe de résurrection seulement au corps de Lénine, qui dans l'obscurité de son mausolée « dort, comme ressuscité ».

L'analyse de ces différents éléments nous incite donc à postuler que le phénomène de métamorphose du christianisme à travers le communisme sur lequel repose cette *hagiographie* trouve son aboutissement dans cet idéal messianique que Barbusse incarne à la fois à travers Lénine et à travers Staline. Ceci dit, il faut attendre les dernières pages de l'œuvre pour que l'écrivain assimile explicitement le *Vojd* à la figure de Jésus :

> C'est un véritable culte que la Russie Nouvelle a pour Staline, mais un culte fait de confiance, et jailli tout entier d'en bas. L'homme dont la silhouette, sur les affiches rouges, se détache, encastrée dans celles de Karl Marx et de Lénine, est celui qui s'intéresse à tout et à tous, qui a fait ce qui est et qui fera ce qui sera. Il a sauvé. Il sauvera[1].

Lors du voyage qu'il effectue en URSS en 1933, Barbusse se rend compte de l'ampleur qu'a prise le culte de la personnalité au sein de la société soviétique où, depuis la fin des années 1920, l'Agitprop expose – et impose – aux regards la représentation de Staline sous les traits d'un « Père des peuples ». Et l'on s'aperçoit à la lecture de ces lignes que l'écrivain, loin d'atténuer cette image, s'emploie au contraire à l'approfondir, à la réinterpréter en lui conférant une dimension évangélique. Cette fonction salvatrice qu'assume le secrétaire général du PCUS, lui qui offre sa vie pour la libération du prolétariat international, conduit ainsi Barbusse à l'assimiler explicitement au Christ rédempteur. Par là, l'auteur matérialise à travers son écriture l'émotion qu'il avait éprouvée huit ans plus tôt en quittant le bureau du « Père des peuples », convaincu d'avoir « rencontré le prophète des temps modernes, le Moïse du nouveau peuple élu[2]. » Il est primordial de souligner toutefois que Staline n'est pas le seul, dans cette *hagiographie* hantée de bout en bout par le fantôme de Lénine, à assumer ces fonctions éminemment religieuses. Hormis les passages dans lesquels il relate des événements historiques, Barbusse dissocie très rarement ces deux personnalités, à tel point qu'elles semblent représenter pour lui les deux profils d'un même visage : celui d'un prophète dont la voix est l'écho du verbe de Karl Marx, celui d'un Moïse guidant le prolétariat vers la terre promise du socialisme universel, et celui d'un Messie annonçant l'« évangile terrestre » d'une humanité renouvelée. Cette idée trouve sa pleine illustration dans les dernières lignes de

[1] *Ibid*., p.318.
[2] Philippe BAUDORRE, *op. cit*., p.280.

l'œuvre où Barbusse, au sein d'une seule et même vision, marquant l'apothéose de ce phénomène de sacralisation, unit symboliquement les figures divines de Lénine et de Staline :

> C'est le vrai guide [Lénine] – celui dont les ouvriers riaient de constater qu'il était tellement à la fois le maître et le camarade, c'est le frère paternel qui s'est réellement penché sur tous. Vous qui ne le connaissiez pas, il vous connaissait d'avance, et s'occupait de vous. Qui que vous soyez, vous avez besoin de ce bienfaiteur. Qui que vous soyez, la meilleure partie de votre destinée, elle est dans les mains de cet autre homme [Staline], qui veille aussi sur tous, et qui travaille –, l'homme à la tête de savant, à la figure d'ouvrier, et à l'habit de simple soldat[1].

Ces quelques mots sur lesquels s'achève *Staline*, qui incitent plus que jamais à considérer les « artisans » de la Révolution soviétique comme les deux facettes humaines d'une même divinité, entérinent donc la valeur hagiographique de cette œuvre. Le style littéraire employé ici, caractéristique d'une rhétorique politique qui repose avant tout sur des mécanismes de sécularisation du religieux, révèle ainsi de manière éclatante la valeur profondément spirituelle que revêt la doctrine marxiste aux yeux de Barbusse. Or si cet aspect a contribué dans une large mesure au succès de *Staline*, s'il a permis en outre de réconcilier certains surréalistes avec celui qu'ils qualifiaient auparavant de « vieil emmerdeur », il suscite bien entendu une réaction plus nuancée non seulement chez les intellectuels qui ne sont pas partisans du communisme, mais également chez les critiques. C'est le cas par exemple de Philippe Baudorre, dont nous partageons l'opinion lorsqu'il met en doute la valeur littéraire de cette biographie :

> C'est de loin son livre le plus médiocre, le plus conventionnel, le plus impersonnel, dans ses analyses comme dans son écriture. C'est le livre d'un croyant et non celui d'un historien ou d'un écrivain. Ce n'est pas l'évangile que voulait faire Barbusse, tout au plus un catéchisme[2].

Il ne s'agit pas cependant de juger la qualité artistique de cette œuvre selon des critères purement subjectifs, l'essentiel étant bien plutôt de comprendre la démarche de Barbusse. Il semble effectivement nécessaire de mettre l'accent, comme Philippe Baudorre le fait ici, sur les enjeux de *Staline*. N'oublions pas que cette biographie fait suite à *Voici ce qu'on a fait de la Géorgie* et de *Russie*, visant à glorifier la réalisation du socialisme, et qu'elle s'inscrit d'autre part dans la continuité de la trilogie consacrée à la figure de Jésus. Elle synthétise donc à cet égard les différentes modalités littéraires par lesquelles Barbusse entreprend, depuis le milieu des années 1920, de métamorphoser le christianisme à travers le

[1] Henri BARBUSSE, *Staline*, p.319-320.
[2] Philippe BAUDORRE, *op. cit.*, p.384.

communisme. Le culte qu'il voue à la réalisation pratique de la doctrine marxiste en URSS nous permet ainsi de constater que l'écrivain envisage à présent Lénine et Staline comme les prophètes et les Messies d'une religion nouvelle, où l'immanence de l'homme prolétarien s'est peu à peu substituée à la transcendance divine. Si *Staline* se révèle être l'œuvre d'un croyant, cela prouve à l'évidence qu'au seuil de sa mort, Barbusse a enfin trouvé dans le communisme l'alternative à ce Dieu dont il déplorait l'absence depuis ses plus jeunes années.

Conclusion

Dans la clarté des lendemains…

La mise en question de la relation qu'entretient Barbusse avec la culture religieuse a donc permis de mettre en évidence la profonde continuité qui caractérise son œuvre littéraire. Héritier des romantiques et de leur révolte métaphysique, l'écrivain avait rapidement pris conscience de l'absence de Dieu – mais il ne pouvait s'en satisfaire. Ce constat ouvrait au fond de lui des abîmes d'angoisses, et constituait à ce titre le traumatisme originel qui allait le conduire à se peindre sous les traits d'un « orphelin du bon Dieu ». La nécessité du spirituel, qui s'imposait à lui depuis ses plus jeunes années, l'avait alors incité à poursuivre à travers son œuvre la quête d'une alternative à cette divinité dont il ne cessait de déplorer l'absence. La découverte de la philosophie de Kant et de celle de Bergson l'avait conduit dans un premier temps à exalter la subjectivité de sa conscience, qu'il entendait incarner dans son cœur. Il traduisait ainsi dans ses premiers écrits sa volonté d'immanence, exprimant par là le désir d'absolu qui l'animait. L'infini qu'il pressentait au plus profond de lui l'avait convaincu du caractère sacré de son cœur, qui lui semblait susceptible de représenter une alternative à Dieu. Dès lors le néant auquel il s'était trouvé confronté ne le désespérait plus puisqu'il rendait possible la divinisation de l'homme, envisagé dans son individualité.

L'expérience du front avait alors conduit Barbusse à faire face à un tout autre néant, qui donne lieu cette fois-ci à une prise de conscience politique, non moins spirituelle cependant car elle éveillait en lui une foi nouvelle. Le parti pris internationaliste auquel l'avait mené la vie de simple fantassin permettait ainsi à l'écrivain de dépasser son individualisme d'avant-guerre pour développer à présent une réflexion orientée vers le collectif. En somme la Grande Guerre ne marque pas, comme nous l'avons montré, une rupture dans l'œuvre de l'écrivain, mais représente bien au contraire une évolution de perspective, voire même un accomplissement. S'il défendait déjà avec ardeur la cause soviétique, son adhésion au Parti communiste français en 1923 dénotait plus que jamais la ferveur religieuse qu'il éprouvait vis-à-vis de la révolution russe. En cela la doctrine marxiste matérialisait l'aboutissement de sa quête d'une alternative à Dieu.

Ces éléments nous auront donc permis de constater que l'œuvre littéraire de Barbusse se caractérise par une profonde continuité, nettement perceptible à travers la manière dont il

appréhende la culture religieuse. À la fois acteur et témoin d'une époque en proie aux contradictions propres à la modernité, l'écrivain n'aura cessé d'affirmer dans ses écrits sa volonté d'exprimer les aspirations spirituelles d'une génération dont la foi semblait un songe issu du sommeil de Dieu.

À l'évidence, l'œuvre de Barbusse n'incarne pas seulement les préoccupations idéologiques de sa génération mais, plus généralement, s'avère être représentative de toute une époque. Il serait convenu toutefois d'affirmer qu'il est un homme de son temps, et sans doute faux. Car Barbusse est voué à porter en lui les mythes du passé, dans la mesure où sa quête d'absolu est indissociable de cette tradition biblique qui le fascine depuis ses plus jeunes années. Par ailleurs la perception du monde qu'il traduit dans ses œuvres conjugue le regard du voyeur à celui du voyant tourné vers l'avenir – l'avenir, ce vaste tableau avec la révolution pour point de fuite. Ainsi l'on peut dire que si Barbusse dépeint son époque avec un tel réalisme, c'est parce qu'il a su en transfigurer le présent à travers le passé et l'avenir.

Cette idée trouve d'ailleurs une parfaite illustration dans la façon dont l'écrivain se réapproprie au fil de ses écrits le mythe biblique de la tour de Babel. Cet épisode tiré de la Genèse se révèle déterminant dans l'œuvre de Barbusse puisqu'en cristallisant certains aspects de sa pensée, il nous permet d'entrevoir les différentes étapes de sa trajectoire intellectuelle. Nous proposons donc de conclure cette réflexion sur le rapport de l'écrivain à la culture religieuse en focalisant notre regard sur la manière dont celui-ci a su concilier, à travers sa réécriture de l'épisode de la tour de Babel, le mythe biblique avec son idéal communiste.

La Babel prolétaire de Barbusse : du mythe biblique à la révolution communiste

L'histoire de Babel est racontée au début du chapitre onze de la Genèse. C'est un récit très court, composé de neufs versets seulement, et dont l'apparente simplicité dissimule d'épineux problèmes d'interprétation. Selon l'exégèse, cet épisode s'inscrit dans la continuité des précédents chapitres génésiaques. En fait, la thématique principale qui, depuis la Création du monde, trouve une sorte d'aboutissement à travers le récit de Babel, est celle de la faute suivie du châtiment. C'est précisément ce motif qui donne son unité aux mythes fondateurs de la tradition judéo-chrétienne : le péché originel, le fratricide d'Abel par Caïn, et puis le Déluge. Le récit de Babel, ultime épisode de l'histoire cosmogonique des Écritures, achève

ainsi ce que l'on pourrait appeler le cycle de la faute. Cette configuration semble déjà permettre d'établir un parallèle entre cet épisode et celui du péché originel. Sylvie Parizet insiste d'ailleurs sur ce point, dans un ouvrage intitulé *Babel : ordre ou chaos ?* : « Dans ce contexte – succession de fautes sanctionnées par des châtiments –, il n'est pas exagéré de dire que l'histoire de la tour de Babel est "donnée à lire" comme une nouvelle version de la Chute[1]. » Cela confère au récit de Babel une importance déterminante, et en actualise avec plus de profondeur les enjeux.

L'histoire racontée par cet épisode est bien connue : en un temps où tous parlent la même langue, les hommes veulent se faire un nom. Ils décident donc de bâtir une ville, Babylone, et d'ériger « une tour dont le sommet touche au ciel[2] ». Dieu descend du ciel et s'aperçoit que les hommes sont unis et partagent la même langue. Il prend alors conscience que leur union les rend capables de réaliser chacune de leur volonté. L'Éternel biblique décide donc de les désunir, en brouillant leur langue et en les dispersant sur la terre. Incapables de se comprendre désormais, les hommes abandonnent la construction de la ville. Quant à la tour de Babel, le texte biblique ne fait pas mention de son destin, mais il y a lieu de croire que sa construction fut arrêtée en même temps que celle de la ville.

Nous pouvons tout d'abord nous interroger sur les conditions de réactivation de ce mythe chez Barbusse. Dans quel contexte, et dans quelle mesure, l'écrivain convoque-t-il l'image de la tour de Babel ? D'une manière générale les références au chapitre onze de la Genèse chez Barbusse sont assez fugaces, et parfois même l'auteur renvoie à cet épisode sans pour autant parler explicitement de la tour de Babel. Cela dit, on peut observer que le plus souvent, les références à ce mythe dérivent d'une réflexion sur le langage. L'imaginaire barbussien a tendance à associer directement l'épisode biblique, non à son point de départ (l'idée d'orgueil humain), mais à son aboutissement (la confusion des langues). Lorsqu'on se penche sur les occurrences de Babel dans l'œuvre de Barbusse, deux types de réactivation du souvenir biblique prédominent. D'une part, il peut s'agir de simples mentions, sur lesquelles l'écrivain ne s'étend pas. Ainsi, on peut remarquer qu'une réflexion sur le langage donne souvent lieu à un écho au mythe de Babel. Mais dans ce cas, Barbusse n'offre ni explication, ni interprétation : il se borne à l'évocation. On en trouve un très bon exemple dans « Le Crieur », troisième et dernier récit du roman intitulé *Force*. Au sortir d'une église, le personnage principal, qui a le don presque trop humain de dire toujours la vérité, reproche aux

[1] Sylvie PARIZET, *Babel : ordre ou chaos ? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*, Grenoble, ELLUG, 2010, p.18.
[2] Gn. 11:4.

gens qui l'entourent de railler la messe. Là, le narrateur dit : « Par là, il portait carrément la main sur cette confusion des idées, langages et gestes, qui dure sans arrêt depuis qu'elle a empêché, au dire de la Bible, la tour de Babel d'aller de la terre au ciel[1]. » Comme on le voit, le narrateur n'entend pas ici donner d'explication sur le mythe ; il se contente simplement d'y faire allusion. On peut aussi noter qu'à travers ce type de référence, le passé biblique paraît distendu ; Barbusse semble concevoir l'épisode de Babel comme un fait passé qui tend à se continuer dans le présent. On en trouve un exemple plus éloquent encore dans *Élévation*. Après avoir atterri, le narrateur voit devant lui une file d'hommes qui escalade une gigantesque montagne. Il constate alors que « cela réveille à un degré extraordinaire le mythe biblique[2] ». Le souvenir génésiaque paraît déjà s'évanouir ici, devant cette nouvelle tour de Babel, bien présente aux yeux du narrateur. Le second type de réactivation concerne les références que Barbusse approfondit, celles à travers lesquelles il réinterprète cet épisode. La lecture politique qu'en offre Barbusse modifie là aussi d'un point de vue temporel le rapport au mythe. Dans ce cas, l'écrivain n'appréhende plus la tour de Babel comme un fait passé ou même présent, mais comme un événement susceptible de se reproduire. La réinterprétation par Barbusse du récit de la Genèse acquiert donc une portée eschatologique. Pour illustration, on peut citer *Jésus*. À quelques sectateurs qui l'accusent de vouloir pactiser avec les Romains, le Galiléen rétorque : « Que non pas, mais il faut un géant pour recommencer la tour de Babel[3] ». Dans ces lignes, on comprend que ce n'est pas tant le souvenir biblique qui importe, que sa réalisation dans un futur hypothétique. La tour de Babel devient ainsi l'objet d'une attente, qui répond à une vision téléologique du mythe.

Une telle vision est évidemment le fruit de la lecture particulière que Barbusse donne de ce récit. Et cette lecture qui lui est propre n'a absolument rien de commun avec celles que proposeront Kafka ou Borges, eux aussi dans la première moitié du XXe siècle. La question du langage, par exemple, va prendre une dimension singulière chez Barbusse. Car tandis que la plupart de ses contemporains considèrent la confusion des langues comme une bénédiction, l'écrivain, pour sa part, voit en elle une malédiction.

La question du langage est essentielle dans l'œuvre de Barbusse. C'est d'ailleurs pour cela que le mythe de Babel va prendre une telle importance dans ses ouvrages d'après-guerre. Le problème de la diversité des langues, et de la confusion qui en découle, devient dès 1915

[1] Henri BARBUSSE, *Force. L'Au-delà. Le Crieur (Trois films)*, p.228.
[2] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.97-98.
[3] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.170.

l'une des préoccupations majeures de l'écrivain – tant d'un point de vue littéraire que politique. La souveraineté des mots, et plus généralement toutes les formes d'interactions humaines sont alors remises en question, pour la simple raison qu'elles plongent l'homme dans une trivialité dominée par l'incompréhensible. En fait, la plupart des nouvelles et des romans de Barbusse ont pour but de décrypter les facettes de cet enfer linguistique : « Moi, je suis dans l'enfer humain, l'enfer de la banalité, de la médiocrité, que peuple un spectre de public, et qui est incertitude et confusion des langues[1]. » Le mythe de Babel va donc être invoqué par l'écrivain pour expliquer l'origine de cette confusion qui empêche les hommes de se comprendre. Ainsi l'homme peine à formuler ce qu'il pense, et pire encore, il lui est difficile de se construire des idées précises. En effet, lorsqu'il assiste en rêve au châtiment de Babel, le Jésus de Barbusse entends les paroles suivantes : « divisons leur propre parole, nous, les dieux. […] Et servons-nous pour cela de leurs bouches elles-mêmes, et de leurs têtes, coquilles de lumière[2]. » On comprend que le grand drame de Babel, selon l'écrivain, c'est d'avoir isolé l'homme, de l'avoir condamné à se débattre au sein de son propre esprit. Ce constat va alors conduire Barbusse à chercher les moyens de remédier à cette confusion des langues. Rapidement, il en vient à s'interroger sur la possibilité d'une langue unique, qui permettrait aux hommes de retrouver leur union d'avant Babel.

Sur le plan littéraire d'abord, cette volonté trouve une première illustration dans *Le Feu*. Au-delà de son réalisme, ce qui a fait le succès de cette œuvre, c'est le travail sur la langue. L'écrivain y a rendu de manière saisissante l'argot des poilus – Louis-Ferdinand Céline saluera d'ailleurs quelques années plus tard ce tour de force de Barbusse. Mais cette langue parlée par les personnages du *Feu* n'est pas une invention de l'écrivain. Pendant les dix-sept mois passés au front, il prend en note les expressions les plus singulières de ses camarades d'escouade. Et c'est en piochant dans ses *croquis linguistiques* qu'il va retranscrire dans son roman la langue des tranchées. Elle est en fait l'assemblage des jargons de toute la France, comme l'explique le narrateur du *Feu* :

> Le même parler, fait d'un mélange d'argots d'atelier et de caserne, et de patois, assaisonné de quelques néologismes, nous amalgame, comme une sauce, à la multitude compacte d'hommes qui, depuis des saisons, vide la France pour s'accumuler au Nord-Est[3].

La multiplicité éparse des langues tend à retrouver une unité à travers la guerre. Et bien que le rapport au mythe ne soit pas explicite dans *Le Feu*, une dimension babélienne du langage

[1] Henri BARBUSSE, *Les Enchaînements*, t.II, p.49.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.114.
[3] Henri BARBUSSE, *Le Feu*, p.17.

semble déjà y émerger. Or les préoccupations politiques de Barbusse le conduiront beaucoup plus loin dans cette volonté de renouer avec une langue d'avant Babel. En effet, dès le début des années 1920, ses positions internationalistes l'amènent à s'intéresser de près à l'espéranto. Barbusse, comme beaucoup, voit dans cette *langue construite*, conçue par Zamenhof à la fin du XIXe siècle, un moyen de communication universel qui permettrait d'accélérer l'union internationale des prolétaires. Des mouvements d'espérantistes révolutionnaires voient alors le jour. Mais pour Barbusse, comme pour bon nombre d'intellectuels à l'époque, l'espéranto est surtout vu comme un langage susceptible de favoriser la paix mondiale. C'est ainsi que parmi les personnalités qui ont adhéré au début des années 1930 au Mouvement Amsterdam-Pleyel, mouvement pacifiste de lutte contre le fascisme, se trouvent des sympathisants de l'espéranto – dont Albert Einstein, par exemple. Barbusse quant à lui n'était pas espérantiste, mais simplement sympathisant. Suffisamment tout de même pour prêter sa plume en 1922 pour une brochure de la SAT (il s'agit d'une association d'espérantistes), et préfacer un *Cours rationnel et complet d'espéranto* publié par la Fédération Espérantiste Ouvrière en 1926. Il faut bien comprendre combien cette notion de langue universelle est importante aux yeux de Barbusse. Car selon lui, pour que puisse se réaliser le communisme à échelle internationale, les prolétaires – pour lui, cela signifie non seulement les ouvriers manuels mais aussi ceux qu'il appelle les « ouvriers de la pensée » – devraient partager une seule et même langue. Puisque la diversité des langues constitue « la seule différence enracinée qui soit entre les hommes[1] », l'unique moyen de réunir les travailleurs du monde entier consiste à leur apporter une langue commune à tous. À noter que Barbusse écrit ces mots en 1920. Et pour l'heure, dans la mesure où il ne sent pas encore l'urgence d'une union internationale des hommes, il insiste sur le fait que cette langue universelle ne doit pas être une simple création, mais au contraire le résultat d'un lent processus :

> Bien qu'il soit nécessaire de corriger par l'emploi d'une langue universelle auxiliaire l'énorme séparation biblique que fait la confusion des langues […], il ne faut pas songer à unifier, comme on unifiera la monnaie, cette diversité qui tient étroitement au développement de l'art. Si toutes les langues forment un jour un alliage dans le monde, ce qui est possible, ce ne sera pas par l'action extérieure et immédiate de lois politiques, mais par une longue douceur de contacts et d'échanges, par une formation commune qui demandera la patience de bien des siècles[2].

Mais à partir du milieu des années 1920, Barbusse prend conscience de la nécessité presque immédiate d'étendre le communisme à l'échelle mondiale. C'est pour cette raison qu'au début

[1] Henri BARBUSSE, *La Lueur dans l'abîme*, p.97.
[2] *Loc. cit.*

des années 1930, Barbusse change ses vues, et affirme désormais que l'espéranto est en mesure d'incarner cette langue universelle. C'est ainsi que dans un article publié en 1931, sous le titre « À propos de l'espéranto », il écrit :

> L'utilité, la nécessité, de la langue universelle dans le développement d'un ordre meilleur ne peut se contester. Tous ceux qui ont besogné dans l'une des voies de la cause de l'émancipation humaine, se rendent compte de l'isolement et de la dispersion qui est le lot des hommes ne parlant pas la même langue[1].

On peut relever dans ces lignes un détail intéressant en ce qui concerne la réinterprétation du mythe de Babel. Ici, Barbusse insiste sur le fait que ce n'est pas Dieu qui a directement dispersé les hommes, mais affirme que leur dispersion résulte en réalité de la confusion des langues. Autrement dit, il ne s'agit pas de deux phénomènes à part, mais l'un se trouve être la conséquence de l'autre. Et cela a des répercussions intéressantes sur la lecture politique que Barbusse donne du récit biblique. Dans *Les Bourreaux*, il écrit que « le signe le plus intense de la personnalité ethnique est la langue[2]. » La notion d'ethnie n'est pas foncièrement négative aux yeux de Barbusse. Mais elle dissimule derrière elle un cauchemar bien plus dangereux : celui du nationalisme. En tant qu'internationaliste, Barbusse y voit une revendication guerrière de l'identité ; pour lui, l'idée de nation est synonyme d'impérialisme. À son contact, les différences deviennent des défauts, et les hommes des ennemis. Dans *Jésus*, lorsque le Nazaréen assiste en rêve à l'épisode de Babel, il voit Dieu confondre la langue des hommes et constate que désormais « ils ne se comprirent plus, parlant des langues ennemies entièrement en guerre l'une contre l'autre[3]. » En somme la confusion des langues est synonyme de dispersion des hommes, et conduit irrémédiablement à l'avènement des nations.

Ces éléments permettent donc de comprendre qu'au fond, la réflexion politique de Barbusse prend à rebours le récit biblique. Pour supprimer l'idée de nation, les hommes doivent parler une langue universelle, l'objectif étant d'ériger une nouvelle tour de Babel. Celle-ci est appelée à devenir, chez Barbusse, le symbole d'une humanité réconciliée, au sein de laquelle chacun travaille dans l'intérêt de tous contre un Dieu tyrannique. Cette idée nous conduit alors à focaliser notre regard sur la manière dont Barbusse va inscrire cet épisode génésiaque dans une perspective communiste.

[1] Henri BARBUSSE, « À propos de l'espéranto » [1930], BnF Paris, Département des manuscrits, « Articles de Barbusse. Années 1926-1931 », f°347.
[2] Henri BARBUSSE, *Les Bourreaux*, p.150.
[3] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.114.

Dans la dernière partie de son ouvrage, *Babel : ordre ou chaos ?*, Sylvie Parizet étudie les interprétations politiques de ce mythe dans la littérature. Mais avant cela, elle propose une dizaine de traductions différentes du sixième verset de l'épisode dans sa forme biblique afin de souligner l'importance de ce verset dans un tel contexte. Pour notre part nous n'en citerons qu'une seule version, celle de la Bible de Jérusalem : « Et Yahvé dit : "Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux."[1] » Dans ce verset, Dieu prend conscience de l'extraordinaire puissance de l'homme, et paraît même en avoir peur. Or nous pouvons constater que l'on trouve trois versions de ce verset dans les œuvres de Barbusse. Deux d'entre elles (*Jésus contre Dieu* et *Elévation*) sont des paraphrases assez fidèles au verset original. Cependant la version qu'en propose Barbusse dans *Jésus* recèle un détail intéressant : « S'ils sont unis et forment un seul peuple, et si, en plus, ils travaillent, alors moi, Dieu, je suis perdu[2]. » La réinterprétation est lourde de sens. Dans cet extrait, il n'est plus question du savoir : c'est le *travail* des hommes que Dieu redoute. Le détail n'est pas anodin, puisqu'il oriente déjà la lecture dans un sens communiste. On n'a plus affaire seulement à des hommes, mais à une classe de travailleurs, c'est-à-dire, du point de vue de l'écrivain, à des prolétaires.

D'une manière générale, on peut dire que la métamorphose du mythe de Babel à travers le communisme prend véritablement forme chez Barbusse à partir des années 1920. Dès cette époque, il montre la volonté de réhabiliter l'épisode de Babel en lui attribuant une valeur positive. Comme nous l'avons dit, les bâtisseurs de la tour représentent à ses yeux une internationale des travailleurs, unis contre le capitalisme. La plupart de ses œuvres publiées entre 1925 et 1930 en témoignent, avec *Jésus*, *Jésus contre Dieu*, et *Élévation*. Dans ce dernier roman, Barbusse explicite clairement la transition qu'il entend opérer entre l'origine biblique du mythe et son interprétation communiste :

> N'y aura-t-il jamais la Tour de Babel jusqu'au bout, l'assaut du ciel par tous les ouvriers terrestres ! Est-ce que la voix de la logique et du brûlant intérêt de chacun parmi tous, restera toujours aussi illusoire que le grand roman religieux fabriqué dans le vide au début de l'histoire[3] !

Les deux réalités s'entrechoquent ici : au mensonge religieux de la Bible s'oppose « la voix de la logique » communiste. Mais il ne faut pas s'y tromper ; Barbusse ne s'interroge pas ici, il affirme... et ce qu'il affirme trouvera, selon lui, sa justification dans l'Histoire. Pour

[1] Bible de Jérusalem, 11:6.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.114.
[3] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.232.

commencer, il en donne une pleine illustration dans *Élévation*. Dans un très long chapitre, qui a pour titre « La Tour de Babel »[1], le personnage principal rencontre dans le Caucase une communauté d'hommes vivant au pied d'une montagne. D'autres, que le narrateur considère comme des bourreaux, les exploitent. Et puis les ouvriers s'unissent, et se mettent en grève. Ils décident alors d'escalader la montagne, et de l'entourer d'un escalier monumental. Cet édifice prend la forme d'une tour, dans laquelle le narrateur croit voir renaître la tour de Babel. L'exemple est encore plus éloquent dans la pièce de théâtre *Jésus contre Dieu*. La référence au communisme y est totalement affirmée. Dans un finale fracassant, Barbusse décrit la construction presque instantanée de villes immenses, qui rappellent le souvenir de Babylone. Dans une didascalie, l'écrivain nomme plusieurs édifices soviétiques, directement assimilables à la tour de Babel : « (la gigantesque maison industrielle de Kharkov, les faubourgs ouvriers de Bakou, etc... […].)[2] » Ces bâtiments sont des constructions monumentales, construites par les soviétiques dès le milieu des années 1920, c'est-à-dire au début de l'ère stalinienne. Plus encore que Bakou, la maison industrielle de Kharkov présente pour l'époque des dimensions démesurées, à tel point qu'elle devient chez Barbusse l'égale de la tour de Babel.

Sur cette question, il convient de souligner que les lectures politiques du mythe fleurissent au XXe siècle. Certaines d'entre elles rapprochent également la tour de Babel du communisme. On trouve même dans la deuxième moitié du XIXe quelques timides évocations d'une Babel socialiste – chez Dostoïevski notamment. Avec l'avènement du stalinisme et du nazisme, certains auteurs du début du XXe siècle interprètent le mythe de Babel d'une façon nouvelle : il tend désormais à représenter le totalitarisme. Les interprétations dans ce sens abondent, et sont relayées dans le discours critique. Et puisqu'il s'agit de totalitarisme, il est évident que ce type de lecture ne porte pas un regard positif sur Babel. Fidèles à la tradition biblique, les écrivains qui s'emparent de ce discours s'attachent tout particulièrement à justifier l'intervention divine. Sylvie Parizet résume leur position sur ce point en écrivant que pour eux, « la dispersion des hommes et la confusion des langues ne sont pas une mesure punitive, elles sont un geste salutaire de Dieu pour éviter que ne se répande la "peste brune" du totalitarisme[3]. » C'est la brutalité des régimes totalitaires qui, rétrospectivement, va motiver dans ces discours l'assimilation au mythe de Babel :

> La prééminence des régimes totalitaires au XXe siècle invite à ce renouvellement du mythe. D'Hitler à Staline, le tyran babélien est à la fois

[1] *Ibid*., p.143-246.
[2] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°92.
[3] Sylvie PARIZET, *op. cit*., p.49.

> constructeur de la tour et image d'un Dieu qui brouille les langues pour contraindre l'homme à renoncer à ses projets individuels[1].

Évidemment, ce type de lecture va à l'encontre de celle proposée par Barbusse. La raison en est elle aussi évidente. Contrairement aux auteurs que choisit d'étudier Sylvie Parizet, Barbusse est farouchement communiste. Et à vrai dire, il ne semble pas que d'autres auteurs communistes aient réinterprété de la sorte de mythe de Babel, du moins si on en croit le silence des ouvrages critiques sur cette question. Cela dit, il est assez intéressant de voir que, sympathisants et opposants au communisme, la plupart ont cherché dans le récit de Babel la justification par le mythe de leur propre réflexion.

Reste à savoir, pour finir, si l'édification d'une Babel prolétaire s'avère réalisable aux yeux de Barbusse. Il ne faut pas oublier que sa réinterprétation du mythe s'inscrit avant tout dans une perspective eschatologique. Et cet achèvement de la tour n'est pas situé dans un avenir lointain. Barbusse est dans l'attente, certes, mais une attente gouvernée par l'urgence. C'est d'ailleurs ce que matérialise ce cri, dans *Élévation* : « N'y aura-t-il jamais la Tour de Babel jusqu'au bout, l'assaut du ciel par tous les ouvriers terrestres[2] ! ». Dans la trilogie consacrée à Jésus, Barbusse donne deux versions de la fin des temps babéliens. Dans *Jésus*, tout d'abord. À travers un premier rêve, le Galiléen assiste à la construction de la Babel, telle qu'elle est racontée dans la Bible. Puis plus tard, dans un second rêve, Jésus perçoit le destin de la tour :

> 50. — La nuit cessa de me bander les yeux, et j'eus la vision d'une chose commençante puis coupée dans les nues. La Tour de Babel qui monta de la terre au ciel et retomba sur elle-même, et s'éteignit, et ne fut que la base de la montagne vivante[3].

Cet échec a néanmoins une explication. Jésus fait ce rêve à l'instant même où il prend conscience que les hommes des siècles à venir falsifieront sa pensée. Il sait d'avance que l'Église chrétienne étouffera son discours pour lui donner une forme nouvelle. Il sait qu'à chacune de leurs prières, les chrétiens lui cracheront au visage, et le crucifieront à nouveau. Cet écroulement de Babel prend alors tout son sens, et témoigne ainsi du désespoir de Jésus. Mais la scène finale de *Jésus contre Dieu*, dernier volet de la trilogie, contrebalance ce désespoir, et annonce l'achèvement de Babel à travers le communisme : « Les pierres dont on lapide les exploiteurs forment un édifice. La Tour de Babel s'ébauche et monte. Le monument

[1] *Ibid*., p.180.
[2] Henri BARBUSSE, *Élévation*, p.232.
[3] Henri BARBUSSE, *Jésus*, p.190-191.

que bâtissent tous les ouvriers ensemble, les travailleurs libres, les ouvriers du travail[1]. » Là, c'est toute la ferveur communiste de Barbusse qui s'exprime, et qui réhabilite de façon assez grandiose le mythe de Babel. Sa métamorphose à travers le communisme lui permet donc d'accéder à l'achèvement. Sous la plume de Barbusse, le prolétaire est finalement parvenu à vaincre le capitalisme, et à travers lui la toute-puissance de Dieu.

Pour élargir à l'ensemble de notre travail les perspectives ouvertes par cette réflexion, il semble que nous pouvons, à bien des égards, assimiler l'œuvre littéraire d'Henri Barbusse à la tour de Babel. Nous avons montré en effet que depuis *Pleureuses* jusqu'à *Staline*, le rapport qu'il entretient avec la culture religieuse est avant tout déterminé par la volonté de conférer à l'homme une dimension divine. De ce point de vue, nous sommes portés à croire que Barbusse poursuit à travers ses écrits une quête d'élévation vers un ciel que l'Éternel biblique a déserté. L'édifice littéraire dont il se fait l'architecte, taillé dans le granit de l'immanence, représenterait ainsi les aspirations divines de l'homme moderne qui, conscient de sa toute-puissance, affirme plus que jamais son désir d'absolu – son désir de se substituer à Dieu.

[1] Henri BARBUSSE, *Jésus contre Dieu*, f°92.

Index alphabétique

A

Ajalbert, Jean · 288

Aristote · 41

Aron, Raymond · 398, 399, 400, 402, 403

Aulard, Alphonse · 305, 371

B

Bainville, Jacques · 300, 304

Balakov, Gueorgui · 379

Barrès, Maurice · 16, 84, 101, 106, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 120, 233, 234, 241, 245, 246, 248, 318, 319

Batiffol, Pierre · 337

Benoît XV · 224

Berdiaev, Nicolas · 381, 382, 396, 401, 402

Bergson, Henri · 17, 33, 34, 38, 39, 116, 118, 158, 165, 166, 210, 426

Bertrand, Adrien · 229, 230, 234, 248

Bloch, Jean-Richard · 299, 311, 377, 378, 402, 403

Blondel, Maurice · 337, 342

Bloy, Léon · 228

Bogdanov, Alexandre · 382, 383, 386, 388, 394

Boulgakov, Sergueï · 381, 382

Bourget, Paul · 16, 101, 111, 300

Breton, André · 306, 369

C

Cabet, Etienne · 389

Cachin, Marcel · 11, 12, 311

Carrière, Eugène · 19, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69

Céline, Louis-Ferdinand · 92, 223, 324, 430

Chateaubriand, François-René de · 44, 45, 46, 47, 48, 50, 54, 88, 160, 271

Clemen, Otto · 338, 340

Cocteau, Jean · 308, 309, 316

Comte, Auguste · 34

Coppée, François · 263

Couchoud, Paul-Louis · 333, 336, 337, 338, 343, 350, 352, 363, 364

D

Dante · 163, 222

Darien, George · 179, 180

Daudet, Léon · 263, 304

Desanges, Paul · 66, 218, 301

Descartes, René · 35, 38, 39, 40, 41, 49, 302

Dorgelès, Roland · 241, 248

Dostoïevski, Fiodor · 116, 398, 434

Duhamel, Georges · 243, 245, 248, 299, 305, 408, 414

Durtain, Luc · 398, 399, 403, 404, 408, 413, 414

Duvernois, Henri · 316, 317

F

Ferré, Léo · 4, 169

Feuerbach, Ludwig · 334, 335, 348, 384, 385, 401

Flaubert, Gustave · 89, 215

Fouillée, Alfred · 33, 34, 37, 38, 39

Fourrier, Charles · 369

France, Anatole · 363

G

Garros, Roland · 288, 289

Ghéon, Henri · 300, 301, 303, 305, 306, 307, 313, 315

Gide, André · 16, 84, 101, 106, 107, 110, 113, 114, 116, 120, 375

Giraudoux, Jean · 315, 316, 317

Goethe, Johann Wolfgang von · 44, 46, 102
Goguel, Maurice · 333, 337, 343
Gorki, Maxime · 382, 383, 384, 385, 386, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 399, 400
Grünewald, Matthias · 270
Guignebert, Charles · 333, 335, 336, 337, 338, 340, 344, 350, 352, 357, 364, 365, 367, 376

H

Halévy, Daniel · 300
Harnack, Adolphe von · 332
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich · 114, 309, 336, 337, 396, 402
Heredia, José-Maria de · 64, 263
Hertz, Henri · 218, 219
Hugo, Victor · 19, 29, 48, 54, 55, 56, 57, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 215, 322, 325
Huygens, Constantin · 63

I

Istrati, Panaït · 323

J

Jammes, Francis · 301
Janet, Pierre · 33, 34
Jehan-Rictus · 150, 169, 178, 215
Jünger, Ernst · 241, 248

K

Kafka, Franz · 429
Kant, Emmanuel · 19, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 158, 166, 196, 210, 314, 426
Keats, John · 163
Kempis, Thomas A. · 126

L

Laberthonnière, Lucien · 337
Lafitte, Pierre · 156, 288
Lagrange, Joseph · 333, 335
Lamandé, André · 300, 301, 302
Lamartine, Alphonse de · 49, 51, 52, 53, 54, 55, 90, 94, 160, 215
Lamennais, Félicité Robert de · 126, 257, 366
Latzko, Andréas · 411, 444
Leconte de Lisle · 49
Lefebvre, Raymond · 12, 264
Lénine (Vladimir Ilitch Oulianov, dit) · 322, 366, 369, 370, 379, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 394, 395, 404, 407, 408, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 421, 422, 423, 424
Liebknecht, Karl · 411
Lievens, Jan · 58, 62, 63, 65, 69
Littré, Emile · 332
Loisy, Alfred · 332, 333, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 349, 352, 365, 366
Lord Byron, George Gordon dit · 144
Loukachévitch, Alexandre · 374, 375, 376, 378, 389, 390, 391
Lounatcharski, Anatoli · 326, 373, 378, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395
Louÿs, Pierre · 188

M

Madame de Staël · 43, 44
Mallarmé, Stéphane · 263
Maritain, Jacques · 297, 300, 304, 306, 307, 308, 309, 323
Marsan, Eugène · 300, 301
Marx, Karl · 309, 322, 336, 340, 352, 354, 366, 370, 372, 384, 396, 398, 401, 422
Massé, Daniel · 337, 338
Massis, Henri · 299, 300, 301, 304, 308
Mauclair, Camille · 65, 300
Maupassant, Guy de · 320, 321, 322, 325
Maurras, Charles · 86, 299, 300, 304, 307, 355

Mendès Catulle · 39, 72, 262
Merejkovski, Dimitri · 380, 381
Mériga, Luc · 301
Meyerhold, Vsevolod · 377, 378
Miomandre, Francis de · 308
Montaigne, Michel de · 102, 110
Moussinac, Léon · 312
Musset, Alfred de · 49, 50

N

Naville, Pierre · 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 388, 389, 390, 412
Nietzsche, Friedrich · 116, 154, 338, 342, 349

O

Oursynovitch, S. · 374, 375, 390, 391

P

Papini, Giovanni · 338
Péguy, Charles · 16, 99, 267
Pioch, Georges · 36, 69, 241
Pottecher, Maurice · 65, 265
Poulaille, Henry · 311
Proudhon, Pierre-Joseph · 335, 352, 353, 354, 355, 361
Proust, Marcel · 317
Puvis de Chavannes, Pierre · 64

Q

Quinet, Edgar · 102, 104, 105

R

Rachilde · 263
Radiguet, Raymond · 308, 309
Ramuz, Charles-Ferdinand · 322, 323, 324, 325
Reclus, Elisée · 338
Remarque, Erich-Maria · 248
Rembrandt · 19, 58, 60, 62, 63, 65, 69
Renan, Ernest · 332, 338, 341, 342, 349, 354, 355, 363
Renard, Jules · 124, 263
Richepin, Jean · 169
Richter, Jean Paul · 16, 42, 43, 52
Rivière, Jacques · 302, 303
Rolland, Romain · 16, 84, 101, 106, 110, 112, 116, 117, 118, 125, 264, 297, 298, 299, 300, 301, 304
Rousseau, Emile · 110, 186
Ruyssen, Théodore · 305

S

Sadoul, Georges · 379
Saint François d'Assise · 306, 307
Saint Paul · 341, 342, 350
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy de · 389
Samain, Albert · 64
Sand, George · 52, 53, 111
Schlumberger, Jean · 303
Schwob Marcel · 64, 169, 262
Senancour, Étienne Pivert de · 44, 45, 46
Serge, Victor · 311, 373, 392, 414
Séverine (Caroline Rémy, dite) · 406
Souday, Paul · 368
Spire, André · 153, 154
Staline (Joseph Vissarionovitch Djougachvili, dit) · 10, 14, 17, 374, 377, 388, 393, 394, 395, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 434, 436
Stendhal · 111, 112, 317
Stirner, Max · 114
Strauss, David · 52, 331, 332, 334, 354

T

Thorez, Maurice · 371
Tisserand, Ernest · 307, 308
Tricot, Alphonse · 364, 366, 367
Trotski, Léon · 421

V

Vaillant-Couturier, Paul · 12, 264, 306, 311, 371
Vallès, Jules · 124
Valois, Georges · 300, 301
Verlaine, Paul · 71, 72, 159, 263
Vermeer, Johannes · 59
Verne, Maurice · 265
Vernes, Maurice · 335
Villon, François · 169
Voltaire · 154, 368
Voragine, Jacques de · 420

W

Weber, Jean · 30, 92, 149, 150

Z

Zetkin, Clara · 411, 412
Zola, Emile · 10, 11, 19, 65, 84, 85, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 230, 231, 263, 268, 269, 317, 321, 322, 325, 363, 364, 418

Bibliographie

Textes d'Henri Barbusse

Œuvres littéraires

Pleureuses, Paris, Fasquelle, 1895.
Les Suppliants, Paris, Fasquelle, 1903.
L'Enfer [1908], Paris, Albin Michel, réédition 1991.
Le Feu [1916], Paris, Flammarion, réédition 1917.
Nous autres..., Paris, Fasquelle, 1914.
Clarté, Paris, Flammarion, 1920.
Pleureuses [1895], Paris, Flammarion, réédition 1920.
La Lueur dans l'abîme, Paris, Flammarion, 1920.
Paroles d'un combattant. Articles et discours (1917-1920), Paris, Flammarion, 1920.
Le Couteau entre les dents, Paris, Flammarion, 1921.
Quelques coins du cœur, Paris, éditions du Sablier, 1921.
Les Enchaînements, Paris, Flammarion, 1925, 2 tomes.
Force. L'Au-delà. Le Crieur. (Trois films), Paris, Flammarion, 1926.
Jésus, Paris, Flammarion, 1927.
Les Judas de Jésus, Paris, Flammarion, 1927.
Faits divers, Paris, Flammarion, 1928.
Ce qui fut sera, Paris, Flammarion, 1930.
Élévation, Paris, Flammarion, 1930.
Russie, Paris, Flammarion, 1930.
Zola, Paris, Gallimard, Nouvelle revue française 1932.
J'ACCUSE !..., Paris, Bureau d'éditions, 1932.
Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme, Paris, Flammarion, 1935.
Lettres d'Henri Barbusse à sa femme (1914-1917), Paris, Flammarion, 1937.
Le Feu [1916], Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1988.

Choix d'articles

« Les Lettres et le progrès », *Le Populaire de Paris*, n°1, 11 avril 1918, p.1.

« Pas de trêve », *Le Populaire de Paris*, n°60, 9 juin 1918, p.1.

« Barbusse répond à ses calomniateurs », *Le Populaire de Paris*, n°76, 25 juin 1918, p.1.

« La Polémique du *Feu* », *Le Populaire de Paris*, n°101, 20 juillet 1918, p.1-2.

« Un télégramme de Barbusse à Wilson », *Le Populaire de Paris*, n°184, 16 octobre 1918, p.1.

« Les Grandes tâches », *Le Populaire de Paris*, n°204, 5 novembre 1918, p.2.

« Le Prolétaire soldat », *Le Populaire de Paris*, n°225, 26 novembre 1918, p.1.

« Le Citoyen du monde », *Le Populaire de Paris*, n°244, 15 décembre 1918, p.1.

« Une lettre de Barbusse aux anciens combattants républicains », *Le Populaire de Paris*, n°268, 8 janvier 1919, p.1.

« Henry-Jacques », *Le Populaire de Paris*, n°288, 28 janvier 1919, p.1.

« La "Guerre des Soldats" », *Le Populaire de Paris*, n°318, 27 février 1919, p.1.

« À Gabriele d'Annunzio », *Le Populaire de Paris*, n°367, 17 avril 1919, p.1.

« Le Groupe "Clarté" », *L'Humanité*, n°5500, 10 mai 1919, p.1.

« Vers les temps nouveaux », *Le Populaire de Paris*, n°421, 12 juin 1919, p.3.

« Lettre ouverte sur une démission », *L'Humanité*, n°5568, 17 juillet 1919, p.1.

« Le devoir des Intellectuels », *Le Populaire de Paris*, n°487, 17 août 1919, p.2.

« La clarté de la raison », *L'Humanité*, n°5608, 26 août 1919, p.1-2.

« Henri Barbusse fait appel aux démobilisés », *L'Humanité*, n°5617, 4 septembre 1919, p.1.

« Le Congrès national de l'A.R.A.C. », *L'Humanité*, n°5624, 11 septembre 1919, p.1-2.

« Ce que veulent les anciens combattants », *Le Populaire de Paris*, n°512, 11 septembre 1919, p.3-4.

« Le Pèlerinage de Médan », *Le Populaire de Paris*, n°538, 7 octobre 1919, p.1.

« Nous accusons !... », *L'Humanité*, n°5655, 12 octobre 1919, p.1.

« À mes frères de l'Association républicaine des Anciens Combattants », *Le Populaire de Paris*, n°558, 27 octobre 1919, p.1.

« Jacques Sadoul et le Bolchevisme », *Le Populaire de Paris*, n°564, 2 novembre 1919, p.1.

« Rencontre », *Le Populaire de Paris*, n°605, 22 décembre 1919, p.2.

« Aux anciens combattants de tous les pays », *L'Humanité*, n°5752, 21 janvier 1920, p.1.

« La Femme », *Le Populaire de Paris*, n°648, 3 février 1920, p.1-2.

« Le docteur Gillard et le traitement de la Grippe », *Le Populaire de Paris*, n°674, 29 février 1920, p.1.
« Jaurès et Caillaux », *Le Populaire de Paris*, n°684, 10 mars 1920, p.1.
« La Condamnation de Latzko », *L'Humanité*, n°5802, 11 mars 1920, p.1.
« Vers les Temps nouveaux », *Le Populaire de Paris*, n°741, 6 mai 1920, p.1.
« La Faillite de la Justice », *Le Populaire de Paris*, n°745, 10 mai 1920, p.1.
« Le Congrès international des Anciens Combattants », *L'Humanité*, n°5870, 19 mai 1920, p.1.
« Les Armes du Militarisme allemand », *Le Populaire de Paris*, n°833, 6 août 1920, p.1.
« Les Anciens Combattants aux Travailleurs », *Le Populaire de Paris*, n°837, 10 août 1920, p.1.
« Le devoir socialiste », *L'Humanité*, n°6058, 24 octobre 1920, p.1-2.
« Un appel d'Henri Barbusse », *L'Humanité*, n°6179, 22 février 1921, p.1.
« Une protestation d'Henri Barbusse en faveur de Marius Hanot », *L'Humanité*, n°6192, 7 mars 1921, p.2.
« Régime ignominieux, Barbusse nous écrit », *L'Humanité*, n°6292, 16 juin 1921, p.1.
« Henri Barbusse et l'Esperanto », *L'Humanité*, n°6325, 19 juillet 1921, p.2.
« Exhumations », *L'Humanité*, n°6330, 24 juillet 1921, pp.1-2.
« Le Couteau entre les dents », *L'Humanité*, n°6349, 12 août 1921, p.2.
« Sauvons notre vraie patrie », *L'Humanité*, n°6364, 27 août 1921, p.1.
« Pour notre grande cause », *L'Humanité*, n°6428, 30 octobre 1921, p.1.
« L'Internationale des Anciens Combattants et des victimes de la guerre », *L'Humanité*, n°6431, 2 novembre 1921, p.1.
« "Clarté" », *L'Humanité*, n°6455, 26 novembre 1921, p.1-2.
« Au secours de la Russie affamée », *L'Humanité*, n°6553, 4 mars 1922, p.1.
« Le jour de l'antimilitarisme », *L'Humanité*, n°6678, 8 juillet 1922, p.1.
« Grâciés, oui. Absous, non ! », *L'Humanité*, n°6703, 2 août 1922, p.1.
« "La Révolution russe retournera le monde" déclare Henri Barbusse », *L'Humanité*, n°6799, 6 novembre 1922, p.1.
« La ligne droite », *L'Humanité*, n°6995, 20 février 1923, p.1.
« L'A.R.A.C. et les Partis », *L'Humanité*, n°7068, 5 mai 1923, p.1.
« Les directives de l'A.R.A.C. », *L'Humanité*, n°7161, 6 août 1923, p.1.
« Henri Barbusse parle aux Anciens Combattants allemands », *L'Humanité*, n°7221, 5 octobre 1923, p.1.

« Ce qui doit être contre ce qui est », *L'Humanité*, n°7251, 4 novembre 1923, p.4.
« Contre le grand Mensonge », *L'Humanité*, n°7259, 12 novembre 1923, p.1.
« Anciens combattants de tous les pays, Anciens ennemis, Frères ! », *L'Humanité*, n°7510, 21 juillet 1924, p.1.
« Leur guerre civile », *L'Humanité*, n°7516, 27 juillet 1924, p.1.
« Guerre des peuples et guerre des classes », *L'Humanité*, n°7541, 21 août 1924, p.1.
« Aux survivants de la guerre », *L'Humanité*, n°7706, 18 décembre 1924, p.1.
« Dans l'enfer du vrai, préface de Henri Barbusse », *L'Humanité*, n°9999, p.4.
« Un nouvel élan », *L'Humanité*, n°10001, 28 avril 1926, p.1.
« L'Art prolétarien », *L'Humanité*, n°10007, 5 mai 1926, p.4.
« À propos d'un saint qu'on nous montre », *L'Humanité*, n°10014, 12 mai 1926, p.4.
« Bella, martyre de la bourgeoisie », *L'Humanité*, n°10021, 19 mai 1926, p.4.
« Le monde moderne à travers un fou », *L'Humanité*, n°10028, 26 mai 1926, p.4.
« *Platon*, par Abel Hermant, *La grand peur dans la Montagne*, par C.-F. Ramuz », *L'Humanité*, n°10035, 2 juin 1926, p.4.
« Les bestiaires d'hommes », *L'Humanité*, n°10042, 9 juin 1926, p.4.
« *Force-Bonté*, par Bakary Diallo. – *Adams*, par Georges Clair. – *Autrui*, par René Arcos », *L'Humanité*, n°10049, 16 juin 1926, p.4.
« À propos de la joie de vivre », *L'Humanité*, n°10056, 23 juin 1926, p.4.
« La prose-raison et la poésie-folle », *L'Humanité*, n°10063, 30 juin 1926, p.4.
« Le délicat visage de la Cochinchine », *L'Humanité*, n°10070, 7 juillet 1926, p.4.
« Les maladies de la littérature actuelle », *L'Humanité*, n°10077, 14 juillet 1926, p.4.
« Peut-on être juif sans être révolutionnaire ? », *L'Humanité*, n°10084, 21 juillet 1926, p.4.
« Tous les yeux sur Rakosi », *L'Humanité*, n°10088, 25 juillet 1926, p.1.
« Jésus-Christ a-t-il existé ? », *L'Humanité*, n°10091, 28 juillet 1926, p.4.
« Littérature bourgeoise, foire aux veaux », *L'Humanité*, n°10098, 4 août 1926, p.4.
« Jésus marxiste », *L'Humanité*, n°10105, 11 août 1926, p.4.
« À propos de Guy de Maupassant », *L'Humanité*, n°10112, 17 août 1926, p.4.
« Le rôle grandissant des Anciens Combattants », *L'Humanité*, n°10114, 20 août 1926, p.1.
« Masques de démocrates ! Faces de dictateurs ! », *L'Humanité*, n°10119, 25 août 1926, p.1.
« À propos des mots, matière première du style », *L'Humanité*, n°10126, 1er septembre 1926, p.4.
« À propos des mots, matière première du style », *L'Humanité*, n°10134, 9 septembre 1926, p.4.

« Les prisonniers politiques crient vers le prolétariat français... », *L'Humanité*, n°10139, 14 septembre 1926, p.1-2.
« Le chirurgien des cœurs », *L'Humanité*, n°10141, 16 septembre 1926, p.4.
« Les Haïdoucs, la réaction roumaine et Panaït Istrati », *L'Humanité*, n°10147, 22 septembre 1926, p.4.
« L'amour doit-il être romantique ou classique ? », *L'Humanité*, n°10154, 29 septembre 1926, p.4.
« Acrobaties en plein ciel », *L'Humanité*, n°10161, 6 octobre 1926, p.4.
« À propos de Jésus marxiste », *L'Humanité*, n°10164, 9 octobre 1926, p.4.
« L'art populaire, l'imagerie », *L'Humanité*, n°10168, 13 octobre 1926, p.4.
« Orient contre Occident », *L'Humanité*, n°10175, 20 octobre 1926, p.4.
« Nous ne lâcherons pas les bourreaux roumains ! », *L'Humanité*, n°10191, 5 novembre 1926, p.1.
« L'amour et la charité chrétiens », *L'Humanité*, n°10207, 21 novembre 1926, p.4.
« Le Présent et l'Avenir », *L'Humanité*, n°10214, 28 novembre 1926, p.4.
« Le Présent et l'Avenir », *L'Humanité*, n°10221, 5 décembre 1926, p.4.
« La boucherie polonaise », *L'Humanité*, n°10226, 10 décembre 1926, p.1-2.
« Le Présent et l'Avenir », *L'Humanité*, n°10228, 12 décembre 1926, p.4.
« L'artiste dans l'impasse », *L'Humanité*, n°10252, 5 janvier 1927, p.4.
« Les mystiques de l'espace », *L'Humanité*, n°10256, 9 janvier 1927, p.4.
« L'humanité en action », *L'Humanité*, n°10263, 16 janvier 1927, p.4.
« L'organisation est-elle un enfer », *L'Humanité*, n°10270, 23 janvier 1927, p.4.
« La révolution vue de la révolution », *L'Humanité*, n°10284, 6 février 1927, p.4.
« L'éloquence d'une grève. – Thomisme contre Homisme. – Pour survoler l'histoire des dogmes », *L'Humanité*, n°10291, 13 février 1927, p.4.
« L'exploitation de Jésus », *L'Humanité*, n°10305, 27 février 1927, p.4.
« La contagion », *L'Humanité*, n°10306, 28 février 1927, p.4.
« Les cas exceptionnels », *L'Humanité*, n°10312, 6 mars 1927, p.4.
« Romantisme », *L'Humanité*, n°10319, 13 mars 1927, p.4.
« Les rouages économiques de la révolution française », *L'Humanité*, n°10326, 20 mars 1927, p.4.
« Xénophobie ? Non ! Fait social », *L'Humanité*, n°10331, 25 mars 1927, p.1-2.
« Le géant de la musique », *L'Humanité*, n°10333, 27 mars 1927, p.4.
« Louise Michel », *L'Humanité*, n°10340, 3 avril 1927, p.4.

« Cinémas et autres réalismes », *L'Humanité*, n°10347, 10 avril 1927, p.4.
« Mysticisme ? », *L'Humanité*, n°10354, 17 avril 1927, p.4.
« L'industrie de la falsification », *L'Humanité*, n°10361, 24 avril 1927, p.4.
« De l'un à l'autre », *L'Humanité*, n°10374, 8 mai 1927, p.4.
« Deux rayons du projecteur », *L'Humanité*, n°10381, 15 mai 1927, p.4.
« De chaque côté de la barricade », *L'Humanité*, n°10388, 22 mai 1927, p.4.
« Victor Hugo », *L'Humanité*, n°10296, 30 mai 1927, p.4.
« Choses d'aujourd'hui et d'hier », *L'Humanité*, n°10402, 5 juin 1927, p.4.
« Le bétail colonial », *L'Humanité*, n°10409, 12 juin 1927, p.4.
« Le bal des aveugles », *L'Humanité*, n°10416, 19 juin 1927, p.4.
« La défense de l'Occident », *L'Humanité*, n°10423, 26 juin 1927, p.4.
« À travers l'actualité », *L'Humanité*, n°10430, 3 juillet 1927, p.4.
« Lanterne magique », *L'Humanité*, n°10437, 10 juillet 1927, p.4.
« Morts et vivants », *L'Humanité*, n°10444, 17 juillet 1927, p.4.
« Dans la révolution et à côté », *L'Humanité*, n°10451, 24 juillet 1927, p.4.
« Zola, la science et la société », *L'Humanité*, n°10458, 31 juillet 1927, p.4.
« Jets de lumière sur l'Amérique », *L'Humanité*, n°10465, 7 août 1927, p.4.
« Le Père Juillet », *L'Humanité*, n°10471, 13 août 1927, p.4.
« Quelques ouvrages nouveaux », *L'Humanité*, n°10486, 28 août 1927, p.4.
« Révolution française et révolution russe », *L'Humanité*, n°10493, 4 septembre 1927, p.4.
« Tueries officielles et officieuses », *L'Humanité*, n°10500, 11 septembre 1927, p.4.
« L'église et la bourgeoisie », *L'Humanité*, n°10507, 18 septembre 1927, p.4.
« "L'Évangile Éternel" de Jean Guéhenno, La Colline Ronde" de Jean l'Olagne et Henri Pourrat », *L'Humanité*, n°10521, 2 octobre 1927, p.4.
« Le Grand artisan de la Révolution », *L'Humanité*, n°10633, 22 janvier 1928, p.4.
« Ouvrir les chemins », Monde, Paris, n°1, 9 juin 1928, p.7.
« La religion devant la science », *Comœdia*, Paris, 23e année, n°6035, 28 juillet 1929, p.2.

Fonds d'archives consultés

Fonds Henri Barbusse, BnF, Paris, Département des manuscrits, NAF 16467-16539.

- « Enfance et jeunesse », NAF 16467, 262 f.
- « Archives du groupe littéraire fondé par Henri Barbusse et Jean Weber au collège Rollin, NAF 16471-16472, 98 f.

- « *Pleureuses* et autres poèmes », NAF 16475, 169 f.
- « *L'Enfer* », NAF 16479, 189 f.
- « *Jésus contre Dieu. Mystère avec cinéma et musique* », NAF 16497, 109 f.
- « Fragments d'œuvres », NAF 16499, 216 f.
- « Articles de Barbusse. 1926-1935 », NAF 16503-16504, 987 f.
- « Notes intimes », NAF 16507-16509, 150 f.
- « Brouillons et notes d'œuvres diverses parues ou inédites (*Les Judas de Jésus*, *Les Suppliants*, « Les Croyants », « Prométhée », etc.), NAF 16523, 144 f.
- « Lettres adressées à Barbusse à l'occasion de la publication de certaines de ses œuvres (*Pleureuses*, *Les Suppliants*, *L'Enfer*, *Clarté*, *Les Enchaînements*, *Jésus*, *Les Judas de Jésus*, *Elévation*, *Zola*), NAF 16524, 341 f.
- « Lettres de Barbusse à sa Hélyonne Mendès, sa fiancée, puis sa femme, 1896-1899, avec les réponses de celle-ci », NAF 16530, 311 f.

Critique consacrée à Henri Barbusse

Ouvrages

BAUDORRE Philippe, *Barbusse, le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995.

BOUHAMDA Mustapha, *Les Années d'apprentissage d'Henri Barbusse*, Université de Limoges, thèse de doctorat, 1999.

BRETT Vladimir, *Henri Barbusse : sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté*, Prague, éd. de l'académie tchécoslovaque des sciences, 1963.

CIMON, Joseph Arthur, *The novels of Henri Barbusse : an evolution toward propaganda*, Florida State University, PhD thesis, 1971.

DESANGES Paul, *Henri Barbusse*, *L'Université du peuple*, Paris, Crès et Cie éditeurs, 1920, n°3.

Henri Barbusse, écrivain et révolutionnaire, Paris, éditions sociales internationales, 1935.

HERTZ Henri, *Henri Barbusse : son œuvre, étude critique*, document pour l'histoire de la littérature française, Carnet critique, 1919.

MARKIDÈS Paul, SANITAS Jean, RABATÉ Pascal, *Barbusse, La passion d'une vie*, Montataire, éd. Valmont, 1996.

MARKIDÈS Paul, *Barbusse, clartés pour aujourd'hui*, Montataire, éd. Valmont, 1997.

MICHEL Laurence, *Henri Barbusse : littérature et engagement*, Université de Paris 8, Thèse de doctorat, 1987.

MÜLLER Hörst F., *Henri Barbusse (1873-1935), Bio-Bibliographie*, Weimar, VDG, 2003.

O'BRIEN Edward, *Henri Barbusse and the Quest for Faith : a study of religion in selected works by Henri Barbusse (1873-1935)*, University of Hull, PhD thesis, 2002.

RELINGER Jean, *Henri Barbusse, écrivain combattant*, Paris, PUF, 1994.

VIDAL Annette, *Henri Barbusse, soldat de la paix*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1953.

WEEMS Constance D., *The intellectual odyssey of Henri Barbusse (1873-1935)*, McGill University, Montreal, PhD thesis, 1980.

Articles

AULARD Alphonse, « Les Clartés et les ombres, les vérités et les injustices dans le dernier livre d'Henri Barbusse », *Le Progrès civique*, Paris, 17 juillet 1920, p.11.

BALLOT Marcel, « La vie littéraire », *Le Figaro*, 20 janvier 1908, p. 4.

BONNAUD-LAMOTTE Danielle, « *Le Feu* de Barbusse, un discours social-patriotard ? », *Mots*, n°24, septembre 1990, p. 94-101.

BRETT Vladimir, « Barbusse, critique littéraire », *Europe*, Paris, octobre 1960, p. 79-87.

COUCHOUD Paul-Louis, « Une lettre de P.-L. Couchoud à Henri Barbusse », *Les Cahiers Henri Barbusse*, Paris, éd. du Réveil des Combattants, n°19-20, 1996, p.56-57.

DEMM Eberhard, « Barbusse et son *Feu* : la dernière cartouche de la propagande de guerre française », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°197, Paris, PUF, 2000, p. 43-63.

DUNAN Renée, « Les Livres », *Le Populaire de Paris*, Paris, n°956, 7 décembre 1920, p.2.

GOLD Peter J., « The influence of Henri Barbusse in Bolivia », *Bulletin of Latin American Research*, n°2, may 1983, p. 117-122.

GUÉHENNO Jean, « Notes de lectures : Henri Barbusse », *Europe*, Paris, octobre 1935, p.250-254.

GUESSLER Normand, « Henri Barbusse and his *Monde* (1928-35) : Progeny of the Clarté Movement and the Review *Clarté* », *Journal of contemprary history*, n°11, 1976, p. 173-197.

GUIGNEBERT Charles, « Histoire des religions. Généralités – judaïsme – christianisme antique. », *Revue historique*, Paris, Félix Alcan, 104e année, tome 161, mai-août 1929, p.142-143.

GUILLE Jean, « Origines cévenole et camisarde de la famille d'Henri Barbusse », *Europe*, n° spécial, septembre 1974, p.10-18.

LOISY Alfred, « H. Barbusse, Jésus. », *Revue critique d'histoire et de littérature*, Paris, 61e année, tome 94, n°17, 1er septembre 1927, p.333.

NASTEV Bozidar, « Un ami de la macédoine, Henri Barbusse », *Europe*, Paris, avril 1978, p. 136-143.

NAVILLE Pierre, « Pourquoi nous combattrons "Jésus" de Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°7, 15 mars 1927, p.216.

NAVILLE Pierre, « Pourquoi nous combattons Jésus. 1. – Une nouvelle mystique : H. Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°8, 15 avril 1927, p.242-246.

NAVILLE Pierre, « Pourquoi nous combattons Jésus. 2. – Une nouvelle religion : H. Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°9, 15 mai 1927, p.277-280.

NAVILLE Pierre, « Pourquoi nous combattons Jésus. 3. – Un nouvel idéaliste : H. Barbusse », *Clarté*, Paris, 6e année, n°10, 15 juin 1927, p.305-307.

O'BRIEN Edward, « "Laugh ? I nearly died." A comparative study of humour and ideology in *Gaspard* (1915) and *Le Feu* (1916) », *European studies*, n°31, London, 2001, p.329-344.

OURSYNOVITCH S., « Ce que les athées marxistes de Russie pensent du "Jésus" de Barbusse », Paris, *Cahiers du Bolchévisme*, 3e année, n°84, 15 novembre 1927, p.1219-1222.

PARAF, Pierre, « Barbusse l'iconoclaste », *L'Enfer*, Paris, Albin Michel, 1991.

PICCIOLA André, « Préface », *Zola*, Paris, Le Temps des Cerises, 2002.

PIOCH Georges, « "L'Enfer" de Henri Barbusse », *La Nouvelle revue*, t.II, troisième série, mars-avril 1908, p.109-114.

REANDE Jean « L'enfance et l'adolescence à Montmartre », *Europe*, 1974, p.19-24.

SOUDAY Paul, « Les Livres », *Le Temps*, Paris, n° 23940, 3 mars 1927, p.3.

TRICOT Alphonse, « Comment M. Barbusse voit Jésus. Il le construit d'après lui-même », *Lumen*, Paris, 8e année, tome 2, juillet-décembre 1927, p.105.

VERNE Maurice, « La Vie au Music-Hall », *Cyrano*, Paris, n°229, 4 novembre 1928, p.32.

« Coin des Lettres et des Arts », *La Lanterne*, Paris, n°15327, 27 novembre 1920, p.3.

Autres sources littéraires

Ouvrages

ABRAMOV Fiodor, *Autour et alentour*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, coll. « classiques slaves », 1987.

BARRES Maurice, *L'Âme française et la guerre. L'union sacrée*, Émile-Paul Frères éd., 1915.

BARRES Maurice, *Les Diverses familles spirituelles de la France*, Paris, Émile-Paul Frères éd., 1917.

BARRES Maurice, *Le Culte du moi*, 3 vol., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal* [1857], *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975

BENDA Julien, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 1927.

BERL Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise* [1929], Paris, Robert Laffont, 1970.

BERTRAND Adrien, *L'Appel du sol*, Monaco, Imprimerie nationale de Monaco, 1916.

BLOCH Jean-Richard, *Destin du siècle* [1931], Paris, Quadrige/PUF, 1996.

BLOY Léon, *Méditations d'un solitaire en 1916*, Paris, Mercure de France, 1917.

BYRON George G., *Caïn* [1821], *Œuvres de Lord Byron*, Paris, Librairie Ladvocat, 1822.

CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1990.

CENDRARS Blaise, *La Main coupée*, Paris, Denoël, 1946.

CHATEAUBRIAND François René (de), *Atala. René. Le Dernier Abencérage*, Paris, Gallimard, 1971.

CHATEAUBRIAND François René (de), *Génie du Christianisme* [1802], 2 vol., Paris, Garnier Flammarion, 1966.

DARIEN, Georges, *Le Voleur* [1897], Paris, Gallimard, 1987.

DUHAMEL Georges, *Vie des martyrs (1914-1916)*, Paris, Mercure de France, 1917.

DUHAMEL Georges, *Le Voyage de Moscou*, Paris, Mercure de France, 1928.

DURTAIN Luc, *L'Autre Europe : Moscou et sa foi*, Paris, Gallimard, 1928.

ESQUIROS Alphonse, *L'Évangile du peuple*, Paris, Le Gallois, 1840.

FERRÉ Léo, *Le Testament phonographe*, Monaco, La Mémoire et la mer, 2002.

FEUERBACH Ludwig, *L'Essence du christianisme* [1941], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.

FLAUBERT Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine* [1849], *Œuvres complètes*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2013.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance, t.II, La quête du beau : de l'école des maîtres à l'originalité (1852-1861)*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001.

FOUILLÉE Alfred, *Le Mouvement idéaliste et la réaction de la science positive*, Paris, Félix et Alcan éd., 1986.

FOUILLÉE Alfred, *L'Avenir de la métaphysique fondée sur l'expérience*, Paris, Félix et Alcan éd., 1989.

GIDE André, *Les Caves du Vatican, Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2009.

GIDE André, *Retour de l'U.R.S.S., Souvenirs et voyages* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2001.

GOETHE, *Prométhée* [1774], *Drames de jeunesse*, Paris, éditions Montaigne, 1954.

GORKI Maxime, *La Mère* [1907], Paris, Le Temps des Cerises, 2001.

GORKI Maxime, *Une confession* [1908], Paris, Phébus, 2005.

GORKI Maxime, *Enfance*, [1914], Paris, Gallimard, 1976.

GORKI Maxime, *Une vie inutile*, Paris, éd. Sillage, 2010.

GUILLOUX Louis, *Le Sang noir* [1935], Paris, Gallimard, 1980.

HEREDIA José-Maria (de), *Les Trophées* [1893], Paris, Gallimard, 1981.

HUGO Victor, *Les Contemplations* [1856], *Œuvres poétiques*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1967.

HUGO Victor, *William Shakespeare* [1864], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003.

HUGO Victor, *Religions et religion* [1880], *Œuvres complètes. Poésies III*, Paris, Robert Laffont, 1985.

HUGO Victor, *La Fin de Satan* [1886], *Œuvres complètes. Poésies IV*, Paris, Robert Laffont, 1986.

HUGO Victor, *Dieu* [1891], *Œuvres complètes*. *Poésies IV*, Paris, Robert Laffont, 1986.

ISTRATI Panaït, *Kyra Kyralina [1923]*, Paris, Gallimard, 2005

ISTRATI Panaït, *Oncle Anghel [1924]*, Paris, Gallimard, 1968.

ISTRATI Panaït, *Les Chardons du Baragan* [1928], Paris, Grasset, 1984.

ISTRATI Panaït, *Vers l'autre flamme* [1929], Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980.

JEAN PAUL RICHTER, *Choix de rêves*, Paris, Corti, 1964.

JEHAN-RICTUS, *Les Soliloques du pauvre* [1897], Paris, Classiques Garnier coll. « Classiques de l'argot et du jargon », 2009.

JÜNGER Ernst, *Orages d'acier* [1920], Paris, Christian Bourgois, coll. « Le Livre de poche », 1970.

LAGRANGE Marie-Joseph, *La Méthode historique*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, coll. « Études bibliques », 1904.

LAMARTINE Alphonse (de), *Méditations poétiques* [1820], Poésies Gallimard, Paris, 1981.

LAMENNAIS Félicité R. (de), *L'imitation de Jésus-Christ*, Paris, Garnier Frères, 1865.

LAMENNAIS Félicité R. (de), *Œuvres complètes*, Paris, Paul Daubrée et Cailleux, 1836-1837.

LAMENNAIS Félicité R. (de), *Les Évangiles, traduction nouvelle*, Paris, Pagnerre et Perrotin, 1846.

LAMENNAIS Félicité R. (de), *Paroles d'un croyant* [1834], Paris, Garnier Frères, 1925.

LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858.

LECONTE DE LISLE, *Poèmes barbares*, Paris, A. Lemerre, 1862.

LOISY Alfred, *L'Évangile et l'Église*, Paris, A. Picard et fils, 1902.

LOUŸS, Pierre, *La Femme et le pantin* [1898], Paris, Livre de poche, coll. « Classiques », 2001.

LOUNATCHARSKI Anatoli, *Silhouettes*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1980.

MARITAIN Raïssa, *Journal de Raïssa* [1962], Paris, Desclée de Brouwer, réédition 1963.

MUSSET Alfred (de), *La Confession d'un enfant du siècle* [1836], Paris, Gallimard, 1973.

MUSSET Alfred (de), *Poésies*, Charpentier et Cie, Paris, 1889.

NERVAL Gérard (de), *Les Filles du feu* [1854], Paris, Lévy Frères, réédition 1856.

NIETZSCHE Friedrich, *L'Antéchrist* [1894], Paris, Flammarion, 1994.

PEGUY Charles, *Œuvres en prose complètes*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1987.

POULAILLE Henry, *Le Pain quotidien* [1931], Paris, Grasset, 1986.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Jésus et les origines du christianisme*, Paris, G. Havard fils, 1896.

QUINET Edgar, *Prométhée*, Paris, F. Bonnaire éditeur, 1838.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Joie dans le ciel* [1925], Paris, réédition Grasset, 1997.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Jean-Luc Persécuté* [1908], Lausanne, Librairie Payot, 1909.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *La Beauté sur la terre* [1927], Paris, Gallimard, 2005.

REMARQUE Erich-Maria, *À l'Ouest rien de nouveau* [1929], Paris, Librairie générale française, 1977.

RENAN Ernest, *Vie de Jésus* [1863], Paris, Gallimard, 1974.

RENAN Ernest, *Saint Paul* [1869], *Histoire des origines du christianisme*, Livre troisième, deuxième partie, Paris, Calmann-Lévy, 1928.

ROLLAND Romain, *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1915.

ROLLAND Romain, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, Paris, Albin Michel, 1952.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, *Œuvres complètes*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1964.

SAMAIN Albert, *Au Jardin de l'Infante* [1893], Paris, Mercure de France, 1922.

SAND George, *Spiridion*, *Un Hiver à Majorque – Spiridion*, Paris, éd. Lévy Frères, librairie nouvelle, 1867.

SCHWOB Marcel, *Œuvres*, Paris, Phoebus, 2002.

SENANCOUR Étienne P. (de), *Obermann* [1804], Paris, Gallimard, 1984.

SPIRE André, *Souvenirs à bâtons rompus*, Paris, Albin Michel, coll. « Présences du judaïsme », 1962.

STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme* [1892], Paris, Flammarion, 2003.

STIRNER Max, *L'Unique et sa propriété*, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972.

VERLAINE Paul, *Poèmes saturniens*, Paris, A. Lemerre, 1866.

VERLAINE Paul, *Fêtes galantes* [1869], Paris, réédition Léon Vanier, 1891.

VERLAINE Paul, *Romance sans paroles*, Sens, Maurice L'hermitte, 1874.

VERLAINE Paul, *Sagesse* [1880], Paris, Société générale de librairie catholique, 1881.

VERLAINE Paul, *Jadis et Naguère*, Paris, Léon Vanier, 1884

VERNES Maurice, *L'Histoire des religions*, Paris, E. Leroux, 1887.

VIGNY Alfred (de), *Les Destinées* [1864], Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968.

ZOLA Émile, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], Paris, réédition Charpentier, 1876.

Articles

BRETON André, « Légitime défense », *La Révolution surréaliste*, Paris, 2e année, n°8, 1er décembre 1926, p.33.

GHÉON Henri, « Notre programme », *La Revue universelle*, Paris, n°1, 1er avril 1920, p.1-4.

LAMANDÉ André, « La foire aux idées chez les jeunes », *La Renaissance*, Paris, 19 juillet 1919, p.6.

MASSIS Henri, « Pour un parti de l'intelligence », *Le Figaro Littéraire*, Paris, 19 juillet 1919, p.1

MIOMANDRE Francis (de), « Les Maladies de la littérature », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, n°196, 17 juillet 1926, p.1.

RAMUZ Charles-Ferdinand, « Tendances », *Gazette de Lausanne*, 116e année, n°309, 9 novembre 1913, p.1.

ROLLAND, Romain « Un appel. Fière déclaration d'intellectuels », *L'Humanité*, Paris, n°5547, 26 juin 1919, p.1.

RUYSSEN Théodore, « Que veut, au juste, le groupe Clarté ? », *Le Progrès civique*, 3 juillet 1920, p.9-11

Textes divers

Ouvrages

ADDA Roberta (d'), *Rembrandt*, Paris, Flammarion, coll. « Les classiques de l'art », 2006.

ARON Raymond, *Une histoire du XXe siècle* (anthologie), Paris, Plon, 1996.

ARVON Henri, *L'Anarchisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1974.

BECKER Annette, *La Guerre et la foi, de la mort à la mémoire (1914-1930)*, Paris, Armand Colin, 1994.

BENICHOU Paul, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard 1977.

BERDIAEV Nicolas, *Les Sources et le sens du communisme russe* [1936], Paris, Gallimard, 1970.

BERNARD Jean-Pierre, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1972.

BONAFOUX Pascal, *Rembrandt, le clair, l'obscur*, Paris, Gallimard, coll. « Arts », 1990.

BOWMAN Franck P., *Le Christ romantique*, Genève, Librairie Droz, 1973.

BOWMAN Franck P., *Le Christ des barricades*, Paris, éd. du Cerf, 1987.

BREMOND Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, vol.I, t.III, « La Conquête mystique. L'École française », Grenoble, Jérôme Millon, 2006.

CHENAUX Philippe, *Entre Maurras et Maritain : une génération intellectuelle catholique (1920-1930)*, Paris, éd. du Cerf, 1999.

COLIN Pierre, *L'Audace et le soupçon : la crise moderniste dans le catholicisme français (1893-1914)*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Anthropologies », 1997.

CUENOT Alain, *Clarté (1919-1928)*, t.II, *Du surréalisme au trotskisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Historiques », 2011.

DOMINGUEZ Véronique, « Introduction », *Le Jeu d'Adam*, Paris Champion, 2012.

DROZ Jacques, *Histoire générale du socialisme*, Paris, PUF, 1997.

DUCHATELET Bernard, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel, 2002.

ELLUL Jacques, *Anarchie et christianisme* [1988], Paris, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », 1998.

ELLUL Jacques, *La Subversion du christianisme* [1984], Paris, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », 2001.

FERRO Marc, *Naissance et effondrement du régime communiste en Russie*, Paris, Librairie générale française, 1997.

FUREIX Emmanuel, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2009.

FURET François, *Le passé d'une illusion*, Paris, Robert Laffont, 1995.

GAUCHET Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972

GODO Emmanuel, *Victor Hugo et Dieu, bibliographie d'une âme*, Paris, éd. Du Cerf, 2001.

GRENIER Raoul, *Le Théâtre de Henri Ghéon et de Henri Brochet : esthétique et plan chrétien*, University of Ottawa, PhD thesis, 1945.

GUERMES Sophie, *La Religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, Paris, Champion, 2003.

JOUTARD Philippe, *Les Camisards*, Paris, Gallimard, 1976.

JOUTARD Philippe, *La Légende des Camisards, une sensibilité au passé*, Paris, Gallimard, 1977.

LAPLANCHE François, *La Crise de l'origine : la science catholique des Évangiles et l'histoire au XXe siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 2006.

LAZAR Marc, *Le Communisme, une passion française*, Paris, Perrin, 2002.

LEFEVRE Frédéric, *Une heure avec...*, troisième série, Paris, Gallimard, 1925.

LE GOFF Jacques, RÉMOND René (dir.), *Histoire de la France religieuse*, t.IV, Paris, Seuil, 1992.

LÖWITH Karl, *Histoire et Salut* [1949], Paris, Gallimard, 2002.

MAITRON Jean, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, Paris, Société Universitaire d'éditions et de librairie, 1951.

MIQUEL Pierre, *La Paix de Versailles et l'opinion publique française*, Paris, Flammarion, 1972.

MICHEL Alain & Arlette, *La Littérature française et la connaissance de Dieu*, Paris, éd. du Cerf, 2008, 3 vol.

MOELLER Charles, *Littérature du XXe et christianisme*, 2 vol., Tournai, Casterman, 1959.

MOREAU Pierre, *Autour du « culte du moi » : essai sur les origines de l'égotisme français*, Paris, Lettres Modernes, « Archive des lettres modernes », n°7, 1957.

MOREL Jean-Pierre, *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985.

MOUTOTE Daniel, *Égotisme français moderne*, Paris, CDU et SEDES réunis, 1980.

NAVILLE Pierre, *Trotsky vivant* [1962], Paris, Aujourd'hui, 1975.

NICOD Marguerite, *Du réalisme à la réalité, évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*, Genève, librairie Droz, 1966.

PALACIO Jean, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994

PALACIO Jean, *La Décadence, Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

PARIZET Sylvie, *Babel, ordre ou chaos*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2010.

PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1999.

POUJOL Pierre, *Socialistes et chrétiens (1848-1924)*, Paris, Le Cep, 1956.

RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Paris, Albin Michel, 1986.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie Corti, 1985.

RAPETTI Rodolphe, *Eugène Carrière (1849-1906) : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Gallimard, 2008.

RIEUNEAU Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974.

Romantisme et religion : théologie des théologiens et théologie des écrivains, actes du colloque interdisciplinaire de Metz (1978), PUF, 1980.

SADOUL Jacques, *Notes sur la révolution bolchevique*, Paris, éd. de la Sirène, 1919.

SAVART Claude et ALETTI Jean-Noël, *Le Monde contemporain et la Bible*, Paris, éd. Beauchesne, coll. « Bible de tous les temps », 1985.

SANTAMARIA Yves, *L'Enfant du malheur. Le parti communiste dans la lutte pour la paix (1914-1947)*, Paris, éd. Seli Arslan, 2002.

SERVICE Robert, *Lénine*, Paris, Perrin, 2012.

STEFFAN Truman Guy, *Lord Byron's* Cain, Austin, University of Texas press, 1968.

TALMON Jacob L., *Romantisme et révolte*, Paris, Flammarion, 1968.

THUILLER Jacques, *George de La Tour*, Paris, Flammarion, coll. « Les Grandes monographies », 1992.

TISON-BRAUN Micheline, *La Crise de l'humanisme*, 2 vol., Paris, librairie Nizet, 1958.

VOEGELIN Éric, *Les Religions politiques* [1938], Paris, Le Cerf, 1994.

Articles

ANGENOT Marc, « Le Siècle des religions séculières », T. Storme (dir.), *Les Avatars de la théologie politique au XXe siècle*, (à paraître).

ANGENOT Marc, « Religions séculières, totalitarisme, fascisme. Des concepts pour le XXe siècle. » [2004], *Discours social* [en ligne], vol. 20 bis, mise à jour 2010.

BAUDORRE Philippe, « Le réalisme socialiste français des années 30 : un faux départ », *Sociétés et représentations*, n°15, 2003, p. 13-38.

BERNARD Jean-Pierre, « Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939) », *Revue française de science politique*, 17e année, n°3, 1967, p. 520-544.

BERNARD Marc, « Les Soutanes sous la mitraille. Les prêtres dans le service de santé pendant la première guerre mondiale », *Histoire des sciences médicales*, tome XXXVII, n°2, 2003, p.171-179.

COMPAGNON Antoine, « La Guerre littéraire », cycle de cours 2014 donnés au Collège de France, leçon 2, datée du 21 janvier 2014 (http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2014-01-21-16h30.htm).

CHAREST Nelson, « Présentation », *Le verset moderne*, *Études littéraires*, vol. 39, n°1, 2007.

CUVILLIER Elian, « La conversion de Paul, regards croisés », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], n°6, mise en ligne septembre 2009.

NIQUEUX Michel, « Le renouvellement des études sur Gor'kij (1986-1996) », *Revue des études slaves*, t. 68, fascicule 4, 1996, p.541-553.

NIQUEUX Michel, « Un Gorki hérétique, le "constructeur de Dieu" », Maxime GORKI, *Une confession*, Paris, Phébus, 2005, p.9-23.

NIQUEUX Michel, « Staline et les écrivains soviétiques », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°98, 2008, p. 163-175.

RACINE-FURLAUD Nicole, « Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt : "Clarté" (1921-1928) », *Revue française de science politique*, 17e année, n°3, 1967, p. 484-519.

RACINE-FURLAUD Nicole, « Une cause. L'antifascisme dans les années trente. » *Politix*, vol. 5, n°17, 1992, p.79-85.

REBÉRIOUX Madeleine, « Socialisme et religion : un inédit de Jaurès, 1891 », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 16e année, n°6, 1961, p.1096-1120.

SCHERRER Jutta, « Intelligentsia, religion, révolution : premières manifestations d'un socialisme chrétien en Russie, 1905-1907 » [I], *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 17, n°4, oct.-déc. 1976, p.427-466.

SCHERRER Jutta, « Intelligentsia, religion, révolution : premières manifestations d'un socialisme chrétien en Russie, 1905-1907 » [II], *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 18, n°1-2, 1977, p.5-32.

SCHERRER Jutta, « La crise de l'intelligentsia marxiste avant 1914 : A.V. Lunačarskij et le *bogostroitel'stvo* », *Revue des études slaves*, n°51, 1978, p. 207-215.

SCHERRER Jutta, « Les "Sociétés philosophico-religieuses" et la quête idéologique de l'intelligentsia russe avant 1917 », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 15, n°3-4, juill.-déc. 1974, p.297-314.

SCHERRER Jutta, « Pour une théologie de la révolution. Merejkovski et le symbolisme russe. », *Archives des sciences sociales des religions*, n°45/1, janv-mars 1978, p.27-50.

SCHERRER Jutta, « L'intelligentsia russe : sa quête de la "vérité religieuse du socialisme" », Jean-Bertrand PONTALIS (dir.), *Le Temps de la réflexion* t.II, *Le religieux dans le politique*, Paris, Gallimard, 1981, p.113-152.

SERRY Hervé, « Littérature et religion catholique (1880-1914). Contribution à une socio-histoire de la croyance », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [en ligne], n°87, 2002, http://chrhc.revues.org/1656

SEYDOUX Marianne, « Les Périodiques antireligieux en URSS. Bibliographie et état des collections dans les bibliothèques occidentales », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol.11, n°1, janvier-mars 1970, p.124-143.

SIMON-NAHUM Perrine, « Le Scandale de la *Vie de Jésus* de Renan. Du succès littéraire comme mode d'échec de la science », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2007/1, n°25, p.61-74.

TOUCHARD Jean, « Le Parti communiste français et les intellectuels (1920-1939) », *Revue française de science politique*, 17e année, n°3, 1967, p. 468-483.

Revues consultées

Le Populaire de Paris, Paris, 1918-1921.

L'Humanité, Paris, 1919-1927.

Littérature de la révolution mondiale, Moscou, 1931.

Europe, Paris

- 33e année, n°119-120, novembre-décembre 1955.
- 47e année, n°477, janvier 1969.
- 52e année, n° spécial, septembre 1974.

Cahiers Henri Barbusse, n°1 à 28, Villejuif, éd. du Réveil des Combattants, 1975-2003.

Table des matières

REMERCIEMENTS **3**

SOMMAIRE **7**

INTRODUCTION **9**

I LA FORMATION INTELLECTUELLE D'HENRI BARBUSSE **23**

1.1 DE L'ECOLIER AU JEUNE POETE 25

1.1.1 Les ancêtres camisards et le désir de liberté *25*

Le souvenir des ancêtres camisards 25

La Revendication de la liberté 30

1.1.2 L'apprentissage philosophique : germe de l'athéisme *32*

La formation philosophique du lycéen 32

Les origines philosophiques de l'athéisme de Barbusse 39

1.1.3 Les Héros romantiques : Werther, René, Oberman *42*

De Werther à Oberman 42

À la recherche d'un « René actuel » 46

1.1.4 La tentation romantique *48*

Gethsémani, lieu du doute et du désespoir romantique 50

« Les poètes sont des Christs » 53

1.2 L'HERITAGE PICTURAL : L'IMPORTANCE DU CLAIR-OBSCUR 57

1.2.1 Rembrandt, Lievens, Carrière : les inspirateurs *58*

La découverte du clair-obscur : Barbusse et le siècle d'or flamand 58

L'écriture barbussienne comme transposition littéraire de l'art pictural 64

1.2.2 Perspectives symboliques du clair-obscur *70*

« Pas la Couleur, rien que la nuance » 70

Vers une métaphysique de l'ombre 78

1.3 MAITRES ET INFLUENCES DE JEUNESSE 84

1.3.1 Les Deux maîtres : Hugo et Zola *85*

Hugo, ce « pâtre promontoire au chapeau de nuées » 85

Zola, « la science et la société » 91

1.3.2 Naissance de l'égotisme et influences contemporaines *101*

Prométhée, ou le moi face à Dieu 102

La génération égotiste : Barrès, Gide, Rolland, et leurs contemporains 110

II LA QUETE DU SUBJECTIF : VERS UNE *RELIGION DU CŒUR* **122**

2.1 BARBUSSE ET LA BIBLE 124

2.1.1 La Réappropriation d'épisodes bibliques *124*
Les Suppliants : un nouvel Évangile ? 124
« Le Paradis retrouvé » d'Adam et Ève : un mystère au fond de *L'Enfer* 132
2.1.2 Obsession de la faute : l'hérédité biblique en question *137*
La « loi sauvage » du péché originel 137
La notion de responsabilité chez Barbusse 141
Condamnation de Dieu, l'universel fautif 145
2.1.3 Les mécanismes de l'anticléricalisme barbussien *149*
Caricatures de la figure du prêtre chez Barbusse 149
Les stratégies de la lutte antireligieuse dans *Les Suppliants* et *L'Enfer* 153
2.2 LA QUETE SACREE DE L'ABSOLU 158
2.2.1 Le Rapport au temps : l'impossible adieu *159*
L'inéluctable fuite du temps 159
Le temps relatif de la conscience au service de l'éternité 163
2.2.2 La « Sublime Pauvreté » *169*
Représentations et enjeux de la pauvreté chez Barbusse 169
Le suppliant, ou le pauvre sacré 174
2.2.3 L'amour, agent du sacré *181*
Le caractère divin de l'amour 181
Le désir de la chair : paradis perdu de l'amour ? 187
2.3 UNE RELIGION NOUVELLE : L'IDEALISME BARBUSSIEN 193
2.3.1 Le Cœur sacré *193*
Vers une prise de conscience idéaliste 193
Du Sacré-Cœur au cœur sacré 198
2.3.2 Sacralisation de l'homme et déchéance métaphysique de Dieu *203*
L'inutile consolation du ciel, preuve de l'impuissance de Dieu 204
L'homme divin 208
2.3.3 Barbusse prophète *212*
Autoportrait d'un prophète « presque décharné » 213
Le crieur sans testament 216

III LA CULTURE RELIGIEUSE FACE A LA PRISE DE CONSCIENCE POLITIQUE 220

3.1 LA GRANDE GUERRE : UNE GUERRE SAINTE ? 222
3.1.1 La Guerre comme agent déclencheur de l'anticléricalisme *222*
La Grande Guerre, ou le triomphe de la matière sur l'esprit 222
L'indifférence du ciel : « négation définitive » de Dieu 225
3.1.2. La remise en question du culte patriotique *230*
Barbusse et les « curés sac au dos » 230
La condamnation du « polythéisme patriotique » 233
3.1.3. Spiritualisation barbussienne de la guerre *240*
Martyrs et prophètes dans les tranchées 241

La figure du soldat : entre le Christ en croix et le Christ au Sacré-Cœur 246
3.1.4. Clarté : Barbusse sur le chemin de Damas 251
Simon Paulin, avatar moderne de saint Paul 251
L'apparition de Jésus et la conversion politique de Simon Paulin 257
3.2 RUPTURES ET CONTINUITES SPIRITUELLES 262
3.2.1 Le remaniement de Pleureuses : de 1895 à 1920 262
Les deux éditions de *Pleureuses* : contexte et publication 262
Les modifications structurelles : le problème du spirituel 265
La Trinité finale : du romantisme au communisme 269
3.2.2 Évolution de l'instance narrative chez Barbusse : la quête du regard de Dieu 273
Le prophète, Le Messie et Dieu : les hypostases narratives 274
La Bible de L'Humanité sous le regard de Dieu 283
3.3 BARBUSSE ET LA VIE RELIGIEUSE DE L'ENTRE-DEUX GUERRES 297
3.3.1 Barbusse et la droite chrétienne 297
Barbusse face au Parti de l'intelligence 297
Contre les « prestidigitateurs » du néothomisme 306
3.3.2 Le directeur littéraire de L'Humanité : revue littéraire ou tribune religieuse ? 311
Enjeux polémiques : la littérature face à la religion 313
Révolution par les arts : ébauche d'une spiritualité communiste 319
IV LA FOI POLITIQUE DE BARBUSSE : LE COMMUNISME COMME ALTERNATIVE A DIEU 328
4.1 LA TRILOGIE CONSACREE A JESUS 330
4.1.1 Dialogue avec l'exégèse moderniste : le matérialisme appliqué à l'étude de la Bible 330
4.1.1 La Bible à l'épreuve des sciences positives 331
Questions de méthode 334
Barbusse et le matérialisme marxiste à l'épreuve des Évangiles 337
4.1.2 La subversion de l'Église : Jésus face au Christ 340
Saint Paul, artisan falsificateur du christianisme 341
Jésus, le grand sacrifié de l'Église 347
4.1.3 De Jésus à Marx : l'évangile communiste de Barbusse 352
« Jésus marxiste » 353
Des premiers chrétiens aux communistes : l'héritage révolutionnaire 359
4.2 L'INSUPPORTABLE SYNTHESE DE LA RELIGION ET DU COMMUNISME 362
4.2.1 La réception de Jésus et des Judas de Jésus 362
Réception chez les exégètes et historiens de la religion 363
Clarté et le mysticisme barbussien 368
Jésus marxiste en URSS 374
4.2.2 Synthèse de la religion et du communisme : dans le sillage des « constructeurs de Dieu » .. 379
L'intelligentsia russe et la question religieuse 380
Barbusse dans la continuité des « constructeurs de Dieu » ? 388
4.3 LE COMMUNISME COMME « RELIGION SECULIERE » 395

4.3.1 Métamorphose du christianisme à travers le communisme *395*
« Dieu ou la Révolution » : esquisse d'une dialectique de la sécularisation du religieux 395
Le communisme comme adaptation moderne du christianisme 400
4.3.2 Vers un culte communiste ? *405*
Chronique d'une « sainte révolution » 405
Les martyrs de la Terreur blanche 408
La « Légende dorée » du communisme 411
Barbusse hagiographe : *Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme* 417

CONCLUSION 426

Dans la clarté des lendemains… *426*
La Babel prolétaire de Barbusse : du mythe biblique à la révolution communiste *427*

INDEX ALPHABETIQUE 437

BIBLIOGRAPHIE 442

TABLE DES MATIERES 461

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ DE NANTES

Thèse de Doctorat

Jérémy CAMUS

Henri Barbusse et la culture religieuse

Henri Barbusse and the religious culture

Résumé

La nécessité du spirituel qui s'impose à Henri Barbusse (1873-1935) depuis ses plus jeunes années l'incite à poursuivre à travers son œuvre la quête d'une alternative à cette divinité dont il ne cesse de déplorer l'absence. À la fin du XIXe siècle, l'écrivain traduit son refus de toute transcendance en revendiquant le caractère sacré de son cœur, qu'il pressent comme la source de l'infini. Ses premiers écrits dénotent ainsi sa volonté de se forger une « religion du cœur », résolument immanente. Puis son expérience du front donne lieu à une profonde prise de conscience politique, non moins spirituelle cependant car elle éveille en lui une foi nouvelle. Il dépasse alors son individualisme d'avant-guerre pour orienter sa réflexion vers le collectif. En somme la Grande Guerre ne marque pas une rupture dans son œuvre littéraire, mais représente bien au contraire une évolution de perspective, voire même un accomplissement. Son adhésion au Parti communiste français en 1923 rend compte de la ferveur religieuse qu'il éprouve vis-à-vis de la révolution russe, et nous permet de comprendre que la doctrine marxiste incarne l'aboutissement de sa quête d'une alternative à Dieu. À partir de ces éléments, notre travail se propose d'étudier la manière dont Barbusse appréhende la culture religieuse, afin de montrer que cet aspect particulier de sa trajectoire intellectuelle révèle la profonde continuité qui caractérise son œuvre littéraire. À la fois acteur et témoin d'une époque en proie aux contradictions propres à la modernité, l'écrivain n'aura cessé d'affirmer dans ses écrits sa volonté d'exprimer les aspirations spirituelles de sa génération.

Mots clés
Henri Barbusse, Littérature française des XIXe et XXe siècles, fin-de-siècle, figure de Jésus, marxisme des années 1920-30, exégèse moderniste, phénomène de sécularisation.

Abstract

Since his childhood, Henri Barbusse (1873-1935) feels deep inside him the necessity of the spirituality. This feeling leads him to pursue, through his work, the quest for an alternative to a missing God. At the end of the XIXth century, the author expresses his refusal of any transcendence by claiming the sacredness of his heart, which represents to him the source of the infinite. His first writings indicate his willingness to forge an immanent religion, a *religion of the heart*. Then his life as a soldier during the First World War leads him to a political realisation, no less spiritual because it awakens in him a new faith. Through this realisation, he exceeds its pre-war individualism to guide its reflection toward the collective. So the First World War does not break with his previous literary work, but rather represents a change in perspective, even an achievement. His adherence to the French Communist Party in 1923 reflects the religious fervour he felts with regard to the Russian revolution, and enables us to understand that the Marxist doctrine embodies the completion of his quest for an alternative to God. From there, our work aims to study how Barbusse considers the religious culture, in order to show that this particular aspect of his intellectual progression reveals the profound continuity that characterizes his literary work. Both actor and witness of a time marked by contradictions of modernity, Barbusse never stopped to affirm his willingness to express the spiritual aspirations of his generation.

Key Words
Henri Barbusse, French literature of the 19th and 20th centuries, fin-de-siècle, figure of Jesus, Marxism of the 1920-30's, modernism in the Catholic Church, secularisation.