

Recherches en langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 6, N^o 9

Pour une comparaison de la structure descriptive dans
Le Feu et Les Croix de bois

Parisa Lahouti*

Maître-Assistante, Université d'Ispahan

Nazita Azimi-Meibodi**

Maître-Assistante, Université d'Ispahan

Résumé

Dans le domaine de l'analyse textuelle, l'étude du discours et du récit et leurs différences a beaucoup évolué au cours des années, entre autres, au niveau de la structure descriptive. La description n'est pas un procédé nouveau, mais il semble que, depuis une vingtaine d'années, l'étude de son rôle face au récit, dans le roman a considérablement pris place. C'est alors le rôle des passages dits « descriptifs » dans les œuvres littéraires qui nous a paru intéressant. Ce qui nous semble intéressant en particulier, c'est la comparaison des structures descriptives dans des romans qui font partie d'un genre à part, c'est-à-dire « le genre patriotique », tels *Le Feu* d'Henri Barbusse et *Les croix de bois* de Roland Dorgelès. Les questions que nous nous sommes posées, pour ce faire, sont les suivantes : 1) Comment la description se constitue-t-elle dans une œuvre ? 2) Comment les auteurs introduisent la description mêlée à d'autres régimes énonciatifs dans leur œuvre ?

Mots-clés : Analyse textuelle, Description, *Le Feu*, Barbusse, *Les Croix de bois*, Dorgelès, Guerre, Structure descriptive.

- تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۳/۲۰، تأیید نهایی: ۱۳۹۱/۹/۲۳

* - **E-mail :** lahootip@yahoo.com

** - **E-mail:** Nazita_azimi@yahoo.com

Introduction

La comparaison des œuvres littéraires nous permet de répondre aux questions du rôle des structures descriptives. Dans notre cas, le corpus constitue deux romans au sujet de la Première Guerre Mondiale, proches en plusieurs aspects : *Le Feu* par Henri Barbusse et *Les croix de bois* par Roland Dorgelès. A part le fait que ces deux livres traitent la même époque historique et visent souvent les mêmes thèmes et emploient aussi quelques images semblables, il y a également d'autres ressemblances qui peuvent attirer l'attention des chercheurs. On cite particulièrement, l'orientation thématique de l'œuvre à travers la description des scènes de combats et de la vie des combattants. Comme la grande majorité des extraits sont consacrés aux descriptions de combats, des particularités de style nous semblent à relever.

Nos deux auteurs, combattants de formation journaliste, veulent transmettre leurs expériences et celles de leurs camarades pendant la guerre. Tous deux ont produit des œuvres faites de portraits de camarades ou de supérieurs ainsi que d'événements historiques, épisodiques non cousus qui avancent avec le temps, avec des personnages et des thèmes identiques. Ce ne sont donc pas les textes narratifs ordinaires. Selon Jean Norton Cru, il s'agit d'« un genre à part »¹ où il y a des traces des autres genres, sans être ni l'un ni l'autre. (Norton Cru, 1930, 45)

Le Feu est cependant un roman très différent de *Les Croix de bois*. Celui-là est un appel à la révolte par une accumulation de scènes de catastrophes humaines et de tueries. C'est une condamnation de la guerre et ses responsables. Par contre, *Les Croix de bois* se limite à l'histoire des soldats souffrants qui, à travers leur patriotisme, se donnent à la patrie. Il s'agit donc d'une description de l'héroïsme sans prise de parti et non d'un commentaire social.

Le travail de cette étude sera d'analyser le système descriptif dans chacune des deux œuvres, de comparer les deux systèmes, et puis de voir comment la description contribue à la construction de l'image de la guerre présentée tout à fait différente dans les deux œuvres.

Les questions auxquelles nous allons répondre au cours de cette étude sont : Quel rôle joue le descriptif dans la formation de ces œuvres ? Quelle fonction accomplit chaque description ? Répondre à ces questions, nous permettrait de comparer et de différencier les systèmes envisagés.

Dans les différents moments de la réalisation de cette recherche, il sera nécessaire de considérer la description sur un plan théorique, puis d'analyser quelques descriptions-clés dans les romans cibles et finalement, de conclure avec un commentaire sur la fonction de la description dans ces romans.

Cadre théorique

Il serait souhaitable de commencer par une vue historique de la définition de la « description ». Il sera aussi nécessaire de considérer la structure et la fonction des passages descriptifs sur lesquels seront basées les analyses qui suivront. Ensuite, viendra le tour des analyses des exemples tirés des deux romans suivant les critères présentés comme cadre théorique.

Notre analyse proprement dite, visera, d'abord, les incipits des premières descriptions de la guerre présentées dans chaque œuvre, dans l'objectif d'établir une analyse du fonctionnement de la description. Puis l'étude visera la structure de la description dans le premier chapitre de *Le Feu*, qui est un chapitre à part et, ensuite, un chapitre pivot du point de vue de la structure et de la fonction de la description dans ce roman. Nous aborderons par la suite, le premier

chapitre de *Les Croix de bois* ; ce qui permettra la comparaison des deux œuvres. C'est l'étude de la notion de « point de vue » (Rabatel, 2009 et Genette, 1972, 226) qui nous permet de voir le rôle ou la fonction de celui qui entreprend les descriptions dans l'œuvre. Selon Rabatel, ce médiateur est un descripteur. (Rabatel, 1998, 24) Les descripteurs dans nos deux romans jouent des rôles apparemment semblables : « narrateur-témoin » (*Ibid.*, 16).

L'analyse de quelques courts passages descriptifs de chaque roman nous aide à conclure l'existence des différents types de descriptions dans les deux romans. On verra alors comment ces systèmes orientent les différentes vues de la guerre par les auteurs, présentées de façons variées dans ces deux romans.

Définition de la description

Les théories

Nous commençons par quelques définitions de « descriptif », présentées dans les dictionnaires, aussi bien que celles des chercheurs contemporains.

D'après *L'Encyclopédie* de Diderot (article n°4, 878-9), dans la description de toute chose telle un combat, ce ne sont pas seulement les aspects physiques ou psychologiques qui en font partie, les actions y jouent aussi un rôle important. De cette constatation, on peut voir une difficulté dans la distinction entre "description" et "récit". Autrement dit, en tant que catégorie grammaticale de la structure descriptive, le verbe peut jouer un rôle aussi important que l'adjectif. Cette idée est partagée aussi par Philippe Hamon dans son ouvrage, *L'Introduction à l'analyse du descriptif*. (Hamon, 1981, 56) Suivant Hamon, on peut noter qu'il est souvent plus facile de dire ce que fait une description plutôt que ce en quoi elle consiste. Remarquons ici

l'importance des détails (propriétés, circonstances, etc.) et l'existence d'un destinataire de la description. Nous avons ainsi basé notre étude sur les définitions de la description proposées par les chercheurs tels Hirsch, Greimas et Courtès, Ricardou, et Hamon.

Pour Hirsch, la description est « *l'évocation dans un temps immobile d'objets extérieurs (...)* ». (Hirsch, 1974, 50) C'est-à-dire qu'elle suggère une sorte de suspension du passage de temps qui est sentie pendant la lecture du morceau descriptif. Comme note Ricardou, ceci est une situation créée par la nécessité de représenter, par une successivité, ce qui existe dans la simultanéité. (Ricardou, 1973, 130) Ce dernier affirme que pendant une description, aucun "événement" ne se passe et que le texte n'avance plus.

Greimas et Courtès définissent la description par son opposition à d'autres types de texte. Dans leur ouvrage, *Sémiotique – dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, à l'entrée de « Description », on trouve : « *On appelle aussi description, au niveau de l'organisation discursive, une séquence de surface que l'on oppose à dialogue, récit, tableau, etc. en postulant implicitement que ses qualités formelles autorisent à la soumettre à l'analyse qualificative.* » (Greimas et Courtès, 1979, 92-3)

Dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hamon emploie, le terme « descriptif » au lieu de « description », parce qu'il pense que la tendance à décrire peut être plus ou moins dominante dans n'importe quel passage du texte. Il considère la description comme un morceau toujours autonome (Hamon, 1981, 25) ; enfin il la définit en lui attribuant le caractère d'une liste. Selon lui, chaque description est, en effet, une liste d'éléments (objets, caractéristiques, actions, etc.) qui peut être régie par un certain ordre ou une grille organisatrice. (*Ibid.*, 56) Ainsi pour lui, la description ne se limite pas aux simples notions

référentielles telles « (*espace, objets, ...*) ou à des catégories grammaticales (*verbes, adjectifs, ...*) ». (*Idem.*) Considérant ce point, Hamon propose une certaine flexibilité dans la description. Nous sommes donc en présence d'« *un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte, (...) au dynamisme orienté de tout texte écrit qui, du seul fait qu'il accumule des termes différents, introduit (...) des transformations de contenus.* » (*Ibid.*, 5)

Comme Hirsch, Ricardou affirme qu'en matière de description, on a affaire à une immobilité. Autrement dit, s'il y a des listes d'actions sans transformations textuelles du récit, on est en présence d'une description ; c'est-à-dire la représentation de ce qui est et de ce qui arrive, même si elle traite les actions des personnages. C'est plutôt un arrêt ou un moment statique dans le déroulement du narratif ou du récit. Or, dans cette étude, nous avons en vue de traiter la description sous cet angle et de la superposer à notre corpus. La description explique l'existence et l'état plutôt que les transformations de l'objet, du personnage ou de la scène décrits en employant des éléments grammaticaux tels noms, verbes, adjectifs, tout en gardant notre objectif stylistique.

Hamon voit la description comme une unité textuelle relativement facile à isoler ; il y a souvent des structures ou des marques la mettant en évidence. (*Ibid.*, 40) Il existe des « mises en scènes » qui annoncent ou justifient le début d'une description. La pause dans l'action, c'est un moment qui donne l'occasion à un personnage ou à un narrateur de regarder et de décrire une scène. Le personnage jouit de cette pause pour avoir un regard illimité sur la scène décrite. C'est finalement ce regard qui prend en charge la description et explique la scène à un autre personnage ou directement au lecteur. C'est ce que Hamon appelle : le POUVOIR VOIR, le VOULOIR VOIR et le SAVOIR

VOIR. Notre corpus présente un cas où nous avons affaire à une description de type VOIR, c'est-à-dire, une description prise en charge par un acteur doué de la possibilité de voir, d'observer, placé dans un milieu ambiant favorisant l'observation. (Adam et Petitjean, 1989, 41) Hamon constate aussi l'existence d'autres POUVOIR, VOULOIR et SAVOIR, ceux de DIRE et de FAIRE). (Hamon, 1981, 180-215) Par conséquent, la clôture du passage descriptif est souvent signalée par la disparition ou l'élimination d'un ou de plusieurs de ces éléments de VOIR, de DIRE ou de FAIRE. Il définit donc une structure qui exige une double compétence : celle du descriptif (ou de l'écrivain) qui l'organise initialement et celle du descriptaire (ou du lecteur) qui doit la déchiffrer. Les champs du descriptif, pour nous, seront donc les marques de la structure du descriptif, leurs fréquences et leurs occurrences dans les morceaux choisis.

Fonction de la description

On ne peut étudier les aspects d'une œuvre littéraire de façon isolée. Chaque œuvre est régie par un système constitué de sous-systèmes mis en corrélation. Le descriptif est un de ces sous-systèmes. De ce type d'interdépendance, Michael Riffaterre dit : « *Toute œuvre littéraire forme un système. (...) les rapports entre les mots du texte (...) emportent sur les choses, ou même, s'y substituent entièrement.* » (Riffaterre, 1972, 15)

Le texte est constitué d'un ensemble d'énoncés et de systèmes formés à partir d'une création de l'écrivain qui rapporte le vrai d'une façon plus ou moins détaillée. Ces descriptions peuvent révéler des sentiments de l'auteur. Il est même possible que l'auteur ait créé ce texte pour évoquer tels ou tels sentiments chez le lecteur ou lui faire voir et comprendre ce dont il n'est pas capable. Ainsi la description

peut être d'un but (artistique, social, politique, etc.) prévu dès la conception de l'œuvre. L'écrivain écrit alors pour un lecteur ou pour un public visé et dans l'objectif global de l'enregistrement de l'Histoire et de l'état de l'époque en question. Or, selon Ricardou, le processus de l'interprétation de la description dépend de la précision du passage. Selon lui, il y a une équivalence entre la précision descriptive et la possibilité d'interprétations par le lecteur. (Ricardou, 1967, 91) Plus l'écrivain souligne les détails du sujet de la description, plus le lecteur peut se le représenter et moins il est libre au niveau de l'imagination.

Néanmoins il ne faut pas oublier que selon Barthes, la description définit l'objet dans le monde réel. Cette définition peut avoir un rôle purement esthétique à côté de son rôle significatif. (Barthes, 1968, 84). Comme Barthes, Hamon parle de l'engagement du lecteur engendré par le descriptif. Il semble, selon lui, que les éléments du descriptif montrent un fort degré de corrélation et requiert une certaine compétence du lecteur tout en enrichissant le texte narratif qui l'entoure. Pour lui, les passages descriptifs engagent le lecteur dans l'acte de lecture. Ce dernier garde présent en mémoire des indices qui l'aideraient pour la suite de sa lecture. Le descriptif est introduit dans l'œuvre à l'aide d'une ouverture et d'une clôture qui en construisent une unité indépendante. (Hamon, 1994, 39)

En comparant les œuvres de Dorgelès et de Barbusse, nous allons essayer de définir la structure de la description choisie par chaque auteur. Car il est à considérer que la description est un système en lui-même étant autonome de l'ensemble de l'œuvre.

Importance de la description

Les Croix de bois et *Le Feu* sont écrits dans un style réaliste, c'est pourquoi le descriptif y joue un rôle important. Nous commençons

cette recherche par une étude de l'importance qualitative du descriptif dans ces deux romans. Le pourcentage de lignes du descriptif est presque identique dans les deux œuvres. Mais la raison pour laquelle dans *Le Feu* on ressent une dominance de la description est que Barbusse introduit ses descriptions de façon précise et en définit des seuils par des « signaux ». Hamon définit les signaux de façon suivante : des « éléments destinés à rendre remarquable la partie descriptive dans le flux textuel ». (*Ibid.*, 65) Tandis que dans *Les Croix de bois*, Dorgelès les introduit de façon intercalée dans les passages narratifs, les seuils sont ainsi moins clairs et encore moins délimités. C'est pourquoi dans cette œuvre, l'aspect narratif semble plus dominant. Comme déjà dit, les incipits sont plus évidents dans *Le Feu* ; on trouve des débuts de texte introduisant la description, dans le deuxième chapitre intitulé « Dans la terre », comme : « **Peu à peu, les hommes se détachent des profondeurs. (...) On distinguait au fond (...)** » (Barbusse, 1916, 23-6) Ainsi selon Hamon, le « POUVOIR VOIR » du narrateur (ou du descripteur) est ici plus explicitement justifié. Dans le premier chapitre de *Les Croix de bois*, intitulé « Frères d'armes » (Dorgelès, 1919, 8), l'introduction des combattants s'effectue au moyen d'une longue description de leurs vêtements. Ce passage se trouve justifié par un type de « VOULOIR VOIR » décrit par Hamon (Hamon, 1981, 180-215), c'est comme si un nouveau arrive et voit la scène pour la première fois. Il en est de même, pour la description des âges, des races et des métiers des combattants présentés dans le deuxième chapitre de *Le Feu*, mais avec une longueur différente. Ce dernier se trouve plus long que l'autre, utilisant les termes et les expressions de plus en plus riches. Dans les deux œuvres, chaque description a pour soi des termes pivots tels « comme » et « comme si », comme expressions typiques de

comparaison : « *comme un grand cimetière* » (Dorgelès, 1919, 5), « *comme si c'était pas la guerre* » (*Ibid.*, 12), « *une petite moustache rêche et humide comme une brosse à graisse* » (Barbusse, 1916, 46). Encore une fois, la différence réside dans la longueur ou la densité des passages descriptifs.

En somme, les comparaisons employées dans les deux romans sont des éléments descriptifs importants : « Dans la terre » fait 29 comparaisons dans 51 pages, et « Frères d'armes » en a 13 dans 23 pages. Par contre, les expressions (et leur fréquence) employées dans les autres chapitres, montrent une plus grande variété ; dans *Le Feu*, à cause de son vaste domaine de comparaisons, nous avons les expressions :

Comme : 17, On dirait : 3, Semble : 2, Semblables à : 1, Passait pour : 1, Devient pareil à : 1, On aurait dit : 1, Tu peux dire : 1, On pense au : 1, Avoir l'air : 1. Barbusse ne se limite pas à ce seul terme « comme » et varie la structure de surface avec les autres expressions indiquées ci-dessus. Il semblerait que de cette façon, il évite la redondance, la banalisation, la répétition et la monotonie qui atteignent souvent ce genre d'écrit.

Par une étude plus précise des passages descriptifs et à travers une analyse linguistique, nous pourrions préciser les rôles et les fonctions différents du descriptif dans les deux romans.

Ouvertures (incipits)

« La vision », le premier chapitre de *Le Feu* (pp. 23-6), est considérée comme un chapitre à part, vu qu'il présente une sorte de préface et de « préambule » à l'œuvre. Ce chapitre n'étant pas descriptif, nous n'en parlerons pas au cours de cette recherche. Il définit avant tout le but de l'œuvre : une condamnation de la guerre.

Puis, il reflète la position des habitants du sanatorium (Barbusse, 1916, 38) vis-à-vis de l'événement de la guerre. Ils observent avec distance la violence à laquelle étaient soumis les combattants. Cette entrée dans *Le Feu* est beaucoup plus abrupte que celle que l'on rencontre dans *Les Crois de bois*. Le lecteur suit la démarche des soldats qui débute dans un village protégé de la guerre et progresse lentement jusqu'aux champs de bataille, sans aucun parti pris.

Pour avoir une étude plus précise, nous nous focaliserons sur les incipits ou débuts des passages qui sont des endroits stratégiques où l'écrivain introduit souvent le ton du texte qui suit. Ainsi, c'est sur le premier passage descriptif de la guerre dans chaque œuvre, les débuts de « Frères d'armes » et de « Dans la terre », que nous allons travailler.

Contrairement à ce qu'on lit comme titre de chapitres, ils ne nous conduisent pas à la description qui suit, mais c'est plutôt l'inverse. Dans « Dans la terre », on s'attend à lire un texte sur la vie des hommes dans les tranchées, mais on y voit un environnement moins humain et moins vivant : ni homme ni tranchée. Dans les « Frères d'armes », au lieu de parler des êtres humains et leurs armes, l'auteur nous parle d'une façon plutôt optimiste avec une orientation sociale et amicale. Il est à signaler que tout au long des chapitres, les descriptions respectent et élargissent ces différences initiales.

Précisons que cette différence se voit au moins dans la première phrase de chacun de ces chapitres. « Dans la terre » commence par : « *Le grand ciel pâle se peuple de coups de tonnerre : chaque explosion montre à la fois, tombant d'un éclair roux, une colonne de feu dans le reste de nuit et une colonne de nuée dans ce qu'il y a déjà de jour.* » (Barbusse, 1916, 43) L'ouverture de « Frères d'armes » est : « *Les fleurs, à cette époque de l'année, étaient déjà rares ; pourtant*

on en avait trouvé pour décorer tous les fusils du renfort et, la clique en tête, entre deux haies muettes de curieux, le bataillon, fleuris comme un grand cimetière, avait traversé la ville à la débandade. » (Dorgelès, 1919, 5)

Une comparaison syntaxique de ces deux phrases mène à plusieurs observations intéressantes. Si on regarde, par exemple, les phrases, du point de vue de la grammaire, on constate que chaque phrase est complexe, faite de deux parties principales, la première séparée de la seconde par une marque de ponctuation (« Dans la terre » : deux points ; « Frères d'armes » : point-virgule). De plus, la première moitié de chaque phrase contient un verbe conjugué, et la seconde en contient deux. En plus, chacune forme un paragraphe entier.

On remarque aussi que les sujets de chaque phrase sont une chose ou un objet inanimé concernant la nature : dans *Le Feu*, c'est « le ciel » et dans *Les Croix de bois*, c'est « les fleurs ». Ajoutons que, dans les deux cas, la nature est « dénaturée » —« *le (...) ciel (...) se peuple de coups de tonnerre* », « *les fleurs (...) on en avait trouvé pour décorer tous les fusils* », mais ce fait n'apparaît que dans la deuxième proposition. Ils partagent la caractéristique d'inanimé à côté de celle qui les oppose : « le ciel » possède le trait moins vivant, tandis que « les fleurs » ont le trait plus vivant. (Herschberg Pierrot, 1993, 73)

Dans les deux cas, nous avons des verbes d'état et d'aspect (*Ibid.*, 54) tels « étaient » et « se peuple » jouant le rôle d'un copule, leur attribuant ici le caractère « moins actifs ». Le ciel, décoré par les assauts guerriers, est un élément de nature embelli par les avions. Tandis que la fleur, élément vivant de la nature sert cette fois à décorer les fusils des guerriers, les termes qui viennent plus loin tels « un grand cimetière », « coups de tonnerre », « explosion », « éclair

roux », « colonne de feu » et « colonne de nuée », sont plus frappants et indiquent une force destructrice.

Les premières phrases de chaque chapitre situent le lecteur dans un lieu différent. *Les Croix de bois* raconte l'entrée du renfort qui traverse une ville vers le village où ils vont rejoindre les soldats au repos. La scène est moins grave et plutôt comique. On remarque, ici, une contradiction des images conduisant à un sens opposé entre par exemple « fleurs » et « fusils », « bataillon » et « fleuris », et « haies muettes de curieux », etc. Ces mots dessinent le défilé des troupes. L'emploi de l'adjectif, « muettes » paraît souligner une distance et se complète avec l'expression « un grand cimetière » soulignant l'idée de l'« absence » (Bonhomme, 1996, 183), un manque de contact interhumain ainsi qu'un possible manque de compréhension de la réalité de la guerre et de ne pouvoir réagir.

La traversée de la ville « à la débandade » suggère une confusion et un manque d'ordre et de dignité militaire augmentés par son contraste avec la présence d'« une clique militaire » (un ensemble des tambours et des clairons). Ainsi l'effet de cette scène initiale, mélange du militaire avec le non-militaire, offre une image de dévalorisation comique du ton militaire.

Le Feu présente la scène initiale tout à fait autrement. Tandis que *Les Croix de bois*, s'ouvre sur un rapprochement de nature et de soldats, *Le Feu* situe le lecteur dans une nature violente qui superpose les éléments de la nature à la guerre en employant des métaphores. Les mots tels « tonnerre », « explosion », « éclair roux » et « colonne de feu », s'associent plus ou moins avec la nature, mais suggèrent ou impliquent aussi la guerre sans en parler précisément. Ici, nous avons un décor dépourvu d'hommes et de vie, marquant une vaste

destruction. Le lecteur s'imagine sur un champ de bataille, au milieu de la guerre.

Il convient de faire une dernière remarque sur les phrases des incipits cités, quant aux temps verbaux. (Herschberg Pierrot, 1993, 95) Dans *Les Croix de bois*, la phrase est dominée par le plus-que-parfait, pour que le lecteur puisse sentir la distance avec le temps du récit. Ceci sert comme un ensemble d'informations de fond pour ce qui va suivre. Le lecteur est conscient de cette distance. Ainsi, l'emploi de plus-que-parfait inspire une sorte de recul dans le passé. Au contraire, la phrase de *Le Feu* est au présent de l'indicatif. Par conséquent, le lecteur se trouve immédiatement dans le récit par l'emploi d'un temps verbal qui est à la fois le temps du récit et de la lecture. (Genette, 1972, 77-8) Ainsi, l'action elle-même semble plus immédiate, plus proche.

Cette première comparaison entre *Les Croix de bois* et *Le Feu* nous donne des indices sur les techniques des deux écrivains. Il est intéressant de noter aussi que les premières orientations des deux romans constituent deux pôles opposés. Tandis que la guerre est le sujet des deux passages, les descriptions visent deux moments ou deux lieux et points de vue différents. « Frères d'armes » propose une vue de l'arrière, centrée sur la nature, valorisant les aspects plus vivants et plus humains. « Dans la terre » vise la nature accentuée par les aspects moins vivants et moins humains, dus à la destruction de la guerre.

Importance de points de vue

Dans chaque œuvre, celui qui prend en charge les descriptions est le descriptif. C'est à travers son « point de vue » qu'il présente les scènes de la guerre. Et selon Maingueneau, puisque c'est souvent le narrateur qui décrit les scènes, on peut l'appeler « le narrateur-

descripteur » (Maingueneau, 2003, 134). Il y a, ici, lieu d'établir un parallèle entre les deux romans. Dans les deux cas, le narrateur-descripteur est un personnage identifié dans le récit. C'est un « je », un participant qui est un soldat plutôt anonyme, et il résulte d'un « nous » initial. Alors, les descriptions sont justifiées ou vérifiées par son regard de témoin qui est l'écrivain même. Il est doté de deux types de « SAVOIR », un « SAVOIR VOIR » comme spectateur-participant « témoin » (Rabatel, 1998 : 1) et un « SAVOIR DIRE » comme écrivain. Cependant, il y a une distinction entre les deux narrateurs-descripteurs : celui de *Les Croix de bois* s'identifie dès le premier chapitre, tandis que celui de *Le Feu* ne le fait qu'au treizième. Ceci est une grande différence sans vraiment jouer de rôle important.

Les Croix de bois présente son narrateur-témoin pour la première fois quand il dit : « j'écris » (Dorgelès, 1919, 13), ce qui implique que le narrateur exerce le métier d'écrivain même au front. Dans *Le Feu*, c'est un soldat qui est témoin de la guerre et narrateur en même temps (narrateur-témoin). Pour créer une vraisemblance avec l'authentique, l'auteur de *Le Feu* utilise l'argot des soldats et des gros mots, le phénomène que Maingueneau appelle la « contamination lexicale » (Maingueneau, 2003 : 133) : « Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père², parce que c'est la vérité. » (Barbusse, 1916, 192)

Ainsi le narrateur jouant le rôle de témoin, pourra également être appelé narrateur-témoin. Nos deux auteurs décrivent non seulement des scènes et des actions observables, mais aussi les pensées et les sentiments des personnages. Le narrateur-témoin est celui qui connaît la guerre, sa tenancière, les combattants etc., il l'a vécu, tandis que l'écrivain, lui, ne fait que les imaginer. (Genette, 1972, 226) On note donc, l'omniprésence du narrateur-témoin dans les deux œuvres, avec la seule différence qu'elle est plus limitée dans *Le Feu* où Barbusse est

toujours et partout présent, en faisant évoluer des personnages (des ouvriers, le demi-monde) dans un récit non-embrayé du narrateur avec le vocabulaire spécifique des soldats. (Maingueneau, 2003, 134) Au contraire *Les Croix de bois* présente à plusieurs reprises, des scènes hors de la vue du descripteur-témoin. Ici, le descripteur n'est plus témoin. Citons l'exemple du retour à la vie civile du soldat, Demachy, qui est raconté en détail par le narrateur. Le résultat de ceci est que, dans l'épisode de retour de Demachy, les descriptions aident à créer l'effet d'un journal qui raconte les choses vues plutôt qu'une création purement littéraire que paraît dans le reste de l'œuvre.

Vue de la guerre dans Le Feu

Dans *Le Feu*, la nature joue un rôle tout différent de celle dans *Les Croix de bois* : on sent qu'elle est un adversaire de plus contre lequel doit lutter le soldat. *Le Feu* ne souligne pas les aspects solides ou fluides de la nature comme dans *Les Croix de bois*. C'est plutôt son aspect liquide ou visqueux qui se voit dans les passages descriptifs. L'exemple de cette « nature humide » se trouve dans le chapitre XI de *Le Feu* qui s'intitule, « le chien ». Dans ce chapitre, "l'eau" est présente partout dès le premier paragraphe : « *Il faisait un temps épouvantable. L'eau et le vent assaillaient les passants, criblaient, inondaient et soulevaient les chemins. (...) L'averse fouettait l'abreuvoir avec ses verges (...) Puis les curieux s'éparpillèrent, le nez rouge et la face trempée, dans l'averse qui cinglait et la bise qui pinçait (...).* » (Barbusse, 1916, 153)

Le rôle de la nature comme adversaire est évident dans l'adjectif « épouvantable ». La première phrase annonce la méchanceté de la nature, sa violence envers les soldats passifs devant la fonction de la nature qui les tourmente. La pluie est considérée comme un élément

formant le paysage, mais destructeur et fatal. Le choix de la pluie et des effets de celle-ci comme une sorte de leitmotiv dans le roman, souligne une parenté due aux effets destructeurs que provoquent le mauvais temps et la guerre. Par conséquent, on peut dire que les descriptions de ces effets dans *Le Feu* fonctionnent à deux niveaux : premièrement, un niveau explicite où le temps et son effet sont des réalités décrites, soulignant, ainsi, un « aspect référentiel » (Gueunier, 1969, 115) ; deuxièmement, un niveau implicite qui sert d'expression de la destruction provoquée par la guerre.

Parmi les éléments de la nature, l'eau et la boue reviennent souvent dans les deux romans. Le nombre de fois qu'apparaît la boue dans *Le Feu* est deux fois plus grand que dans *Les Crois de bois*. Tout au long des passages descriptifs de *Le Feu*, l'écrivain ne manque pas d'aborder cet aspect liquide et cet environnement visqueux qu'est la boue. La boue figure dans plusieurs types de descriptions et elle fait partie des passages qui évoquent le paysage : « *Ce village boueux et noir ne nous attendait pas (...)* » (Dorgelès, 1919, 81) « *La pluie fouettait la boue et les hommes.* » (*Ibid.*, 341) « *Avec ses bancs de vase et ses flaques, on dirait une toile grise démesurée (...)* » (Barbusse, 1916, 46) Il sert à créer un « effet de réel » (Barthes, 1968, 84). Puisque la Grande Guerre a été la première guerre de tranchée, c'est surtout dans de telles conditions que la boue figure comme élément très important, facteur constitutif de la vie difficile des soldats. La boue a donc une fonction d'obstacle et de gêne pour les soldats. Un de ses plus grands effets est de rendre plus ardues les longues marches : « *Ils pataugeaient dans ce ruisseau de glu noire, et, pour ne pas s'embourber, il fallait poser le pied dans l'empreinte des autres (...)* Les pieds hésitants cherchaient un coin solide où se poser ; puis un faux pas, et l'homme glissait jusqu'aux genoux dans un pisard

d'écoulement. » (Dorgelès, 1919, 346) « *On fait des faux pas, on se retient aux parois, et on a les mains enduites de boue.* » (Barbusse, 1916, 189) « *On marche péniblement dans ces masses limoneuses. Tout le soulier s'enfoncé et c'est une meurtrissure aigue de fatigue pour retirer le pied chaque fois.* » (*Ibid.*, 335) Les exemples cités montrent la boue contribuant à l'« effet de réel », mais en même temps, elle est un adversaire non-humain qui provient de la nature. Cet effet est présent dans *Les Croix de bois*, mais il est beaucoup plus fréquent et développé dans *Le Feu*.

L'image de la boue contribue à intensifier les souffrances des soldats. On ne trouve pas cette richesse ou cette complexité de descriptions des soldats boueux dans *Les Croix de bois*, où la boue est simplement un obstacle de plus dans la vie difficile des combattants. Toutefois dans les deux romans, la boue n'est pas seulement un élément des passages descriptifs des soldats. C'est aussi un composant des descriptions du ciel ou de l'atmosphère où elle devient un pôle de comparaison implicite : « *Là-haut, entre les berges blafardes des maisons, la nuit coulait, comme une eau noire.* » (Dorgelès, 1919, 82) « *Il ne pleut pas, mais tout est mouillé, suintant, lavé, naufragé, et la lumière blafarde a l'air de couler.* » (Barbusse, 1916, 46) Ainsi le monde du soldat semble être dominé par la saleté produite par la boue et le poids de ce liquide visqueux. Dans les deux citations ci-dessus, la première décrit la nuit et la seconde, la lumière, opposées sémantiquement. Néanmoins, l'emploi du verbe, « couler », et de l'adjectif, « blafarde », dans les deux passages atténue cette différence et fait ressortir la ressemblance des atmosphères et par conséquent l'observation identique des deux romanciers. Les deux romans évoquent la fréquence de l'image d'une atmosphère « coulante » et « sale ». Dans *Le Feu*, les effets de la boue dominent un peu partout :

« On a commencé par ramper, puis on a couru, courbées dans la boue et l'eau miroitante d'éclairs ou de reflets pourprés, en trébuchant et en tombant à cause des inégalités du fond cachées par l'eau (...). » (Barbusse, 1916, 345)

L'eau à côté de la boue présente un nouvel adversaire : « La pluie devenait de plus en plus torrentielle. (...) Les ténèbres étaient si épaisses que les faussées n'en éclairaient que des tranchées rayées d'eau (...). Nos regards tendus essayaient (...) de tâtonner (...) dans le gouffre, comme un port. Ce cri de réconfort s'est enfin fait entendre à travers le fracas de la guerre et des éléments. » (Ibid., 346)

Ainsi ciel et terre menacent et terrorisent armes et hommes qui sont leurs cibles. La pluie et la guerre se sont jointes pour former un adversaire puissant. L'eau aussi semble être l'élément dominant des scènes de description. C'est un effet évident dans l'expression, « le fracas de la guerre » et « des éléments », et dans l'image de la tranchée comme « port », lieu de protection contre l'attaque de l'ennemi humain et de l'eau. La terre, n'étant donc pas alliée du soldat et ne lui fournissant pas la protection, devient complice de l'eau pour occasionner la mort des soldats. Avec sa force supérieure, la nature anéantit les deux composants de la guerre : les champs de bataille et les soldats.

Suivant la théorie bachelardienne, l'alchimie du texte, des approximations pourraient s'établir entre cette théorie et les spécificités de notre corpus. Ricardou cite : « le conteur qui commence par une narration descriptive éprouve le besoin de donner une impression d'étrangeté. Il faut donc qu'il invente ; il faut donc qu'il puisse (être soumis à) son inconscient. (...) L'invention, soumise aux lois de l'inconscient, suggère un liquide organique. (...) Mais l'inconscient (...) porte (parfois) une marque particulière, une marque fatale : la

valorisation se fera par le sang. » (Ricardou, 1967, 195-6) On remarque également cette marque fatale dans l'invention de Barbusse : ce fameux liquide, l'eau, rejoignant la terre, donnant la boue et finalement se transformant au sang.

Dans *Le Feu*, on remarque les trois types de signaux autres que ceux proposés par l'auteur dans le but d'introduire les passages descriptifs : des questions introduisant un passage descriptif, les apostrophes et l'exclamation, et finalement des phrases courtes. Par exemple : *Nos âges ?* (p. 37), *Nos races ?* (p. 37), *Nos métiers ?* (p. 38), *Dormir en attendant ?* (p. 167), *Où est l'ennemi ?* (p. 419), *Où sont les tranchées ?* (p. 349), *Et puis, quel est ce silence ?* (p. 350)

Ces questions introduisent les descriptions par l'établissement d'une séquence logique : QUESTION/REPOSE. La deuxième méthode pour présenter les descriptions est par une apostrophe qui attire l'attention par sa brièveté et son point d'exclamation : *La terre !* (p. 27), *Et nos jambes ! ...* (p. 35), La troisième procédure d'introduction d'un passage descriptif est celle d'une phrase relativement courte : *On attend.* (p. 35), *La journée s'avance.* (p. 48), *Il est de mauvaise humeur.* (p. 51), *Il faisait un temps épouvantable.* (p. 153), *La pluie a cessé de couler.* (p. 349)

Vue de la guerre dans Les Croix de bois

L'introduction de la guerre est plutôt immédiate dans *Le Feu*, tandis qu'elle est beaucoup plus lente dans *Les Croix de bois*. La nature joue ici le rôle du décor : elle reflète la scène, fait partie des occupations des soldats et les surprend. Le narrateur a tendance d'atténuer la menace de la guerre au début du roman en parlant des batailles et des bruits qui s'entendent de loin, comme un souvenir : « (...) il (Demachy) écoutait le canon qui ébranlait le ciel à grands coups de

bélier (...) dans la plaine inconnue où se jouait la guerre au parfum de danger. » (Dorgelès, 1919, 12) L'emploi de métaphores, qui personnifient certains éléments de la scène, est le point remarquable de ce passage. Les répercussions du canon éloigné se voient comparées aux coups de corne d'un bélier. Ces métaphores semblent donner une vie aux instruments militaires et atténuent leur côté effrayant. L'emploi du mot « guerre » à côté de l'expression adverbiale « au parfum du danger » crée une sorte d'atténuation de l'atrocité provoquée par le mot « guerre ». Cette description propose une vue plus ou moins romantique et peu réaliste de la guerre. Dans la citation ci-dessus, les sons dans le silence de la nuit sont les bruits qui forment des éléments occupant les combattants ainsi que le lecteur.

Dans un autre passage introducteur de la guerre dans ce roman, la marche des soldats les conduit vers le front. Les soldats jouent le rôle de descripteurs ambulants, ils s'approchent des champs de bataille, et de nouveaux éléments de la guerre se découvrent progressivement. Le passage qui suit est un paragraphe contenant une proposition simple et deux phrases nominales : « *Ce ciel de guerre faisait penser à une nuit populaire de quatorze juillet. Rien de tragique. Seul, le vaste silence.* » (Ibid., 49) La proposition présente l'équivalence suivante : le « ciel de guerre » est à peu près égal à la « nuit populaire de quatorze juillet ». Le mot, « populaire », fait référence au peuple : c'est lui qui participe et aux fêtes et aux guerres, fondé sur les lueurs qui illuminent les deux. L'élément du danger, présent implicitement dans la guerre, est encore une fois exclu, « *Rien de tragique* ».

Dans l'exemple qui suit, on lit les pensées de Demachy, un personnage important de cette œuvre. Les éléments qui transforment la scène en vraie bataille sont explicités par Demachy, catégorisés comme éléments sonores : « *Il eût fallu des cris, du tumulte, une*

fusillade, pour animer tout cela, donner une âme aux choses : mais cette nuit, ce grand silence, ce n'était pas la guerre. » (*Idem.*) Ici, c'est Demachy qui est narrateur, qui nous présente la scène. L'écrivain se transforme en son personnage.

Le lecteur ne touche la guerre que quand il arrive aux scènes de bataille. C'est-à-dire où les trois aspects « l'entendre », « le voir » et « le faire » se voient présents. Ceci est représenté par des verbes correspondants au passé simple. Ce temps verbal rend difficile la catégorisation de ce passage, car le passe-simple est normalement un indicateur du narratif. (Herschberg Pierrot, 1993, 92) Mais ici, ce sont les vues, les sons et les individus actifs qui déterminent la sensation du lecteur. Ainsi l'explication ci-dessus et le rattachement aux descriptions précédentes favorisent la catégorisation de ce passage comme descriptif.

Précisons également que les aspects d'odeur, contribuent à compléter la scène de bataille et à dévoiler la réalité totale de ce qu'est la guerre.

Conclusion

L'objet de cette étude a été d'analyser et de comparer le rôle du descriptif dans l'œuvre littéraire telles les deux romans sur l'histoire de la Première Guerre Mondiale, *Le Feu* et *Le Crois de bois*, écrits par des anciens combattants de guerre. On y a remarqué des positions différentes au niveau descripteurs (auteur, narrateur et personnage). De plus, il est ainsi probable que les différences ne soient pas uniquement dues aux styles différents des deux auteurs, mais à leur vision du monde ainsi qu'à l'interprétation visée et suggérée par lui. Nous avons vu et analysé les structures de surface des deux écrits, en faisant un rapport avec les structures profondes. Tout au long du texte,

les deux romans partagent certains thèmes, comme la boue, la terre, l'eau, la hantise de la mort, l'atrocité de la guerre, la répugnance de la saleté, etc. Les descriptions des effets de ces notions surtout l'eau et la boue sur les soldats et la guerre en général sont très différentes dans les deux romans et varient selon le style et le but de chaque roman. Dans *Les Croix de bois*, leur fonction semble être à la fois de renseigner et d'émouvoir le lecteur. Les images et les métaphores dans *Le Feu* sont beaucoup plus complexes et significatives. Les effets de la boue et de l'eau y intensifient les images et l'interprétation des descriptions. N'oublions pas que l'organisation des deux romans est aussi semblable ainsi que la qualité des descriptions, mais avec une distribution différente. Construits de plusieurs épisodes, ils sont focalisés sur les personnages et non pas sur l'action ni le temps. L'analyse faite est donc étroitement limitée aux premières descriptions de la guerre et finalement de la mort. La diffusion du descriptif dans *Les Croix de bois* et sa condensation dans *Le Feu* est fortement remarquable. On remarque des quantités semblables de comparaisons dans les deux chapitres, mais il y a beaucoup plus de richesse du point de vue des embrayeurs ou des termes pivots dans *Le Feu*. En ce qui concerne la fonction des descriptions de la guerre dans les deux œuvres, on trouve les points ci-dessous :

1. La guerre est vue comme une réalité qui surgit et avance progressivement ;
2. Les sons et les images sensorielles complètent cette apparence de la guerre dans le texte ;
3. La violence est souvent diminuée par l'emploi d'images quotidiennes ;
4. Les métaphores et les comparaisons créent des images plutôt poétiques que réalistes ;
5. La nature reflète souvent la violence des hommes ; ainsi, on peut conclure que la violence fait partie du quotidien des soldats qui la trouvent naturelle et faisant partie de leur vécu.

C'est l'importance quantitative des descriptifs dans les deux romans, surtout dans les chapitres introducteurs de la guerre, qui nous a aidés à tirer les conclusions ci-dessus.

Plusieurs facteurs rapprochent et différencient les rôles des narrateurs-descripteurs dans ces deux romans. Ils ont non seulement une présence mais aussi une identité nettement explicitée comme soldat-écrivain. Ce sont ces ressemblances et ces différences dans les « points de vue » qui organisent les descriptions. A ce propos, il faut considérer les rôles du narrateur et du descripteur, et voir comment ils coïncident. Dans ces œuvres, les narrateurs se présentent avec un « je » identifié. Ils sont, tous les deux, des soldats, journalistes dans le civil. Ils ont donc un « SAVOIR VOIR » et un « SAVOIR DIRE ». Cependant ce qui les distingue clairement, c'est leur « POUVOIR VOIR » ; c'est-à-dire où se situe l'auteur.

Ils sont tous les deux omniscients, puisqu'ils décrivent non seulement les scènes extérieures, mais aussi, les pensées et les sentiments des personnages. Le narrateur de chaque roman assume le rôle de descripteur tout au long du roman. Il est un narrateur-descripteur et donc le témoin direct de la majorité des scènes décrites. Dans *Le Feu*, toutes les scènes sont décrites par les témoins, même quand le narrateur donne son rôle de descripteur à un autre personnage. On y sent mieux la présence du descripteur ; puisqu'ici les descriptions proviennent du narrateur ou d'un personnage avec lequel il entretient une conversation quelconque qu'on trouve dans le roman sous forme de dialogue. Dans *Les Croix de bois*, le rôle du descripteur est beaucoup plus flou. Ici, le narrateur reste, le plus souvent, le descripteur, et il est complètement omniscient dans la mesure où il décrit des scènes tout à fait hors de sa vue ou de sa portée. Le narrateur partage son statut de descripteur avec d'autres personnages.

On y remarque une sorte d'accentuation du rôle du descripteur : entre le narrateur-témoin ou les autres personnages ; c'est pourquoi on y voit insérer des passages descriptifs à divers instants du récit où le narrateur-témoin n'est pas présent. Par conséquent, on peut conclure que cette différenciation de rôle crée une perception distincte de chaque roman. L'effet créé est donc celui d'un journal ou d'un témoignage, fidèle à la réalité. Il ne faut surtout pas oublier qu'à des endroits de l'œuvre, c'est l'élément poétique (les pronoms tels « je », la contamination lexicale, les adverbes, les adjectifs et les interventions) qui révèle la présence de l'écrivain. Par contre, dans *Le Feu* se trouve plus de richesse d'éléments littéraires qui, risqueraient la monotonie ou la banalité après quelques répétitions.

Ainsi *Les Croix de bois* entremêle les descriptions parmi les morceaux du récit et du dialogue. Il est beaucoup plus difficile d'isoler les passages descriptifs à cause de leur brièveté et leur tendance à se perdre parmi les autres éléments du roman. Dans *Le Feu*, ce problème est beaucoup moins frappant. Ici, les passages descriptifs sont, pour la plupart, plus longs et forment des blocs que l'on peut plus facilement extraire du récit. Ajoutons que les descriptions dans *Le Feu* sont plus denses que celles de *Les Croix de bois*, et il paraît, ainsi, qu'elles créent des tableaux plus complets et plus détaillés. Le résultat est d'engendrer des représentations qui ont un plus grand impact sur le lecteur. *Les Croix de bois* semble prendre ainsi l'aspect d'une création purement littéraire.

Avec deux différents types de descripteur et description, les deux romans ont pour objectif d'enregistrer l'histoire et de créer une réalité historique, avec un point de vue critiquant la guerre et la tuerie. Barbusse lui-même dit : « *Mais oui, fils, je parlerai de toi, des copains, et de notre existence.* » (Barbusse, 1916, 192)

Notes

1- Ce genre est intitulé également le « genre patriotique ou genre faux » ou bien le témoignage dans le cadre du roman. (Norton Cru, 2003, 64-5)

2- *Mon petit père* : Mon vieux. (Roynette, 2004, 256)



Bibliographie**a. Corpus de travail :**

Barbusse, Henri, *Le Feu*. Flammarion, Paris, 1916.

Dorgelès, Roland. *Les Croix de bois*, Albin Michel, Paris, 1919.

b. Œuvres critiques :

Adam, Jean-Michel, Petitjean, André, *Le texte descriptif*, Nathan, Paris, 1989.

Barthes, Roland, « L'Effet de réel », in *Communication* n°11, Seuil, Paris, 1968, pp. 84-9.

Bonhomme, Beatrice, *Le roman au XX^e siècle à travers dix auteurs – de Proust au Nouveau Roman*, édition marketing (coll. ellipses), Paris, 1996.

Genette, Gérard, *Figures III.*, Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1972.

Greimas, Algirdas et Courtès, Josef, *Sémiotique – dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classique Hachette, Paris, 1979.

Gueunier, Nicole, T. Todorov, Littérature et signification. In *Langue française* n°3 : pp. 115-6, 1969.

Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1994.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Lettres Belin Sup, 1993.

Hirsch, Michèle, « Madame Bovary. "L'éternel imparfait" et la description » in *La description*, P.U.L., Lille, 1974, pp. 45-59. [Acte de langage et analyse du discours / analyse textuelle / langues romanes].

Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative – Le « point de vue »*, José Corti, Paris, 1989.

Maingueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003.

Norton Cru, Jean, « Anatomie du témoignage » in J. F. Chiantaretto et R. Robin (éds) : *Témoignage et écriture de l'histoire. Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001*. L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 64-5.

Norton Cru, Jean, *Du témoignage*, Gallimard, Paris, 1930.

Rabatel, Alain, « Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée » in *La notion de prise en charge en linguistique*, *Langue française* n°162, 2009, p. 71-88.

Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Paris, 1998.

Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman – suivi de Les raisons de l'ensemble*, Seuil, Paris, 1973.

Ricardou, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1967.

Riffaterre, Michael, « Système d'un genre descriptif » in *Poétique* n°9, Seuil, Paris, 1972.

Royette, Odile, *Les mots des soldats*, Éditions Belin, Paris, 2004.

c. Sitographie :

Artfl Encyclopédie Search Results : <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/ohi/ologic/getobject.pl?c.3:2202:2.encyclopedie0311>, consulté le 10 mai 2012.

Dulong, Renaud. « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? » sur www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.htm, consulté le 10 mai 2012.

<http://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2008-4.htm>, consulté le 10 mai 2012.

http://ispef.univ-lyon2.fr/IMG/pdf_2.Locuteur-Enonciateur.pdf, consulté le 10 mai 2012.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی