

## Crise de la masculinité et fluidification des oppositions de genre à travers deux récits français de la Grande Guerre

*Crisis of Masculinity and Fluidification of Gender Oppositions through Two  
French Narratives of World War One*

**Maria Chiara Gnocchi**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6491>

DOI : 10.4000/itineraires.6491

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

### Référence électronique

Maria Chiara Gnocchi, « Crise de la masculinité et fluidification des oppositions de genre à travers deux récits français de la Grande Guerre », *Itinéraires* [En ligne], 2019-2 et 3 | 2019, mis en ligne le 11 décembre 2019, consulté le 15 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6491> ; DOI : 10.4000/itineraires.6491

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2019.



*Itinéraires* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Crise de la masculinité et fluidification des oppositions de genre à travers deux récits français de la Grande Guerre

*Crisis of Masculinity and Fluidification of Gender Oppositions through Two French Narratives of World War One*

**Maria Chiara Gnocchi**

---

- 1 D'une part, l'identification entre le soldat et la nation remonte aussi loin que le concept même de nation ; d'autre part, la virilité a toujours été considérée comme l'une des qualités fondamentales du soldat, dont le corps vaillant garantit la résistance face à l'ennemi. Les historiens précisent cependant que le passage à la guerre moderne, lors du premier conflit mondial notamment, marque « la fin de bien des faux-semblants de la virilité guerrière » : le combattant est désormais « un homme couché, recroquevillé dans le danger, impuissant face à l'immensité du feu » (Audoin-Rouzeau 2011b : 208). La littérature ne démentit pas cette constatation, au contraire : elle la confirme, elle la précise, elle en dévoile toutes les nuances. Les récits de 14-18, presque tous écrits par d'anciens combattants, sont peuplés par des antihéros qui passent la plupart de leur temps inertes, cachés et accroupis dans la boue des tranchés. Le romancier Pierre Drieu La Rochelle évoque ainsi, en 1934, son expérience au front : « La guerre aujourd'hui, c'est d'être couché, vautre, aplati. Autrefois, la guerre c'étaient des hommes debout. La guerre aujourd'hui, ce sont toutes les postures de la honte » ([1934] 1982 : 38). Autrement dit, non seulement les soldats n'ont plus la même expérience des combats que dans le passé – une expérience qui passe d'abord par l'attitude de leurs corps – mais ils en éprouvent la honte d'une virilité niée (Smith 2007 : 70).
- 2 Dans le présent travail, je voudrais d'abord illustrer comment ces nouveaux soldats dévirilisés sont présentés dans les récits français de la Première Guerre mondiale, et je voudrais ensuite démontrer que cette métamorphose va de pair avec la dévalorisation des idéaux patriotiques et du sens d'appartenance nationale. Je prendrai comme cas

d'étude deux textes situés plus ou moins aux extrêmes de la période la plus féconde des récits de la guerre de 14-18, et qui la représentent bien : *Le Feu* d'Henri Barbusse (1916) et *La Peur* de Gabriel Chevallier (1930)<sup>1</sup>. Je me poserai, pour finir, une question : lesdits soldats font-ils l'objet d'un processus de féminisation ? Quelles nouvelles formes prend cette crise non seulement de la virilité, mais de la masculinité elle-même ?

- 3 Pour mener à bien ce travail, j'ai eu recours à deux séries d'outils critiques. D'une part, je m'appuie sur la réflexion abondante qui s'est développée autour des récits de la Première Guerre mondiale ; d'autre part, je fais référence à différentes études sur la masculinité, sur l'histoire de la virilité et sur son rapport à la guerre, menées par des critiques de langue française, italienne mais surtout anglaise, qui ne se fondent pas forcément sur des corpus littéraires. J'espère, ce faisant, pouvoir jeter un regard nouveau à la fois sur des textes assez célèbres, mais souvent lus à travers des grilles d'analyse invariées, comme *Le Feu* de Barbusse, et sur des textes qui mériteraient d'être plus connus, comme *La Peur* de Chevallier.

## Guerre des hommes

- 4 Si la guerre a toujours été « la patrie naturelle de la masculinité » (Meyer 2009 : xii)<sup>2</sup>, la plupart des sociétés européennes ont vu dans le premier conflit mondial, en particulier, l'occasion d'une sorte de renaissance virile. Dans les décennies qui précèdent l'éclatement de la guerre, l'indifférenciation technologique, la massification et le nivellement que ces transformations entraînent prennent « des connotations féminines mortifères » et sont perçues comme une menace par les hommes : dans ce contexte, les théories de la dégénération se diffusent dans la culture européenne, en prolongeant celles de la dégénérescence introduites par le psychiatre Bénédict Morel et approfondies par le médecin allemand Max Nordau, et elles alimentent « la menace d'une décadence organique, héréditaire et irréversible » (Capone 2000 : 200-201, Mauge 1987).
- 5 En 1903, Otto Weininger publie *Sexe et caractère*, un essai qui eut un succès extraordinaire et durable partout en Europe, dans lequel il explique que la confusion des sexes et la féminisation du monde menacent gravement l'humanité (Bellassai 2004 : 64). La crainte d'une dégénérescence qui est aussi une dégénération, à lire dans le sens d'une dégradation mais aussi dans le sens de la perte d'une séparation nette entre les genres, devient une composante essentielle du nationalisme. On essaiera d'y remédier par la recherche d'un nouveau corps collectif masculin, qu'on trouvera d'abord dans les différents *Männerbünde* (des formes d'organisation guerrière basées sur des rituels d'initiation), puis dans l'expérience du conflit. La guerre répond en effet à la crise de la socialité communautaire masculine en proposant une forme de virilité renouvelée, qui permettrait, espère-t-on alors, de mettre entre parenthèses la dégénérescence du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas pour rien que la propagande incitant à l'engagement est fortement genrée : on donne pour acquise l'association entre la participation au bien commun et une masculinité physiquement et moralement vertueuse (Meyer 2009 : 3).
- 6 La désillusion arrivera vite : dans les tranchées les soldats trouvent une déshumanisation et une « vulnérabilité corporelle nouvelle » (Audoin-Rouzeau 2011a : 406), que la littérature met aussitôt en scène et en paroles.

## Petite mise au point : les récits de la Première Guerre mondiale

- 7 Lorsque je parle des récits de la Première Guerre mondiale, je fais référence à un très grand nombre de publications, souvent à mi-chemin entre témoignage et fiction, qui, sur le modèle du *Feu* d'Henri Barbusse, se sont imposées sur le marché éditorial français de l'entre-deux-guerres. *Le Feu*, sous-titré *Journal d'une escouade*, paraît en 1916 et trouve sa source première dans les notes que l'écrivain a prises dans les tranchées, pendant la première période du conflit. Son intention est patente : il veut raconter la « vérité » sur la guerre, pour que cette expérience ne se répète plus (Ledda et Pernod 2015, Pernod 2018).
- 8 Aussitôt couronné par le prix Goncourt, *Le Feu* inaugure une sorte de mode qui aura un succès immense jusqu'aux années 1930. Quelques centaines de récits de guerre sont publiés au cours de cette période<sup>3</sup>, avec des traits formels qui reviennent, des topoï qui se précisent, voire souvent avec des renvois intertextuels explicites. Comme l'a bien observé Jean Kaempfer dans *Poétique du récit de guerre*, toutes ces publications visent à dénoncer « la farce des discours patriotards » et à invalider le « mensonge » hérité de la tradition épique (1998 : 11). Pour ce faire, les écrivains donnent la parole aux soldats, à travers de nombreux dialogues où la langue parlée a libre cours ; ils épousent la focalisation restreinte des « poilus », auxquels la logique et même la logistique des combats échappent, notamment à cause de leur position dans les tranchées ; ils décrivent, pour finir, les militaires comme ils sont, sans les idéaliser, et non comme on pourrait les imaginer à partir de la lecture des récits de guerre du passé. Le premier volet de *Voyage au bout de la nuit* de Céline, qui paraît en 1932, n'est autre que la énième variante, poussée à son paroxysme – et, par là, inévitablement déformante –, du récit de guerre dont *Le Feu* a été le premier modèle marquant. Parler du *Feu*, c'est donc en quelque sorte parler, avec un degré d'approximation variable, de plusieurs centaines de récits qui couvrent presque vingt ans d'histoire littéraire, en France et au-delà<sup>4</sup>. Pour le dire autrement, si je peux me permettre de me concentrer sur deux textes seulement, et assez éloignés dans le temps, c'est que l'enquête à l'origine de cette étude a été vaste : l'idée est aussi de démontrer l'unité foncière du corpus, ce que quelques renvois à d'autres récits de guerre vont confirmer.

### ***Le Feu* de Barbusse : la nation absente, le corps humilié**

- 9 *Le Feu* s'ouvre par un chapitre dont la typographie en italique indique d'emblée qu'il s'agit d'une sorte d'avant-propos. Alors que tous les autres chapitres décrivent la vie au front de très près, selon des codes très réalistes, celui-ci s'intitule « Vision » et débute par la description d'un sanatorium situé en face de la Dent du Midi, de l'Aiguille Verte et du Mont-Blanc – donc probablement en Suisse, c'est-à-dire dans un pays qui a choisi la neutralité dans tous les conflits armés. Les « voyants pâles » (11) qui habitent ce lieu silencieux apprennent, en lisant les journaux, que la guerre a éclaté. Ils en sont attristés et tendent chacun à reconnaître la faute de son propre pays d'appartenance, faisant preuve d'un antinationalisme peu commun en temps de guerre :

Ces hommes intelligents et instruits, approfondis par la souffrance et la réflexion, détachés des choses et presque de la vie [...], regardent au loin, devant eux, vers le pays incompréhensible des vivants et des fous.

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

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

— J'espère que l'Allemagne sera vaincue, dit l'Allemand. (10)

D'en haut, de loin, ils aperçoivent les multitudes qui commencent à se battre, et ils en reconnaissent la folie : « Deux armées aux prises, c'est une grande armée qui se suicide », remarque l'un d'entre eux (11).

- 10 À partir du deuxième chapitre, intitulé « Dans la terre », on entre dans le vif de la guerre, on découvre les soldats et leur vie au quotidien. La « vision » est totalement différente, la focalisation se restreint, le lecteur accède à la réalité très concrète et prosaïque des poilus dans les tranchées. Si, du haut de la « terrasse à balcon [...] surplomb[ant] le monde » (9) le concept de nation paraît vain, comme toute valeur qui s'y rattacherait, la situation est exactement la même sous le sol. C'est comme si l'idée de nation flottait, évanescence, dans une dimension inhabitée, irréaliste. Dès le deuxième chapitre, les combats sont décrits comme un « sombre et flamboyant orage » qui a cours au loin, et dont les soldats se passeraient bien volontiers :

Tac ! Tac ! Pan ! Les coups de fusil, la canonnade. Au-dessus de nous, partout, ça crépite ou ça roule, par longues rafales ou par coups séparés. Le sombre et flamboyant orage ne cesse jamais, jamais. Depuis plus de quinze mois, en ce lieu du monde où nous sommes, la fusillade et le bombardement ne se sont pas arrêtés du matin au soir et du soir au matin. (15)

Peu importe la position exacte des soldats, et donc la logistique, et par là la stratégie de la guerre : les personnages sont dans un « lieu de ce monde », sans plus. Dans ces conditions, ils ne s'intéressent pas aux résultats du conflit : leur satisfaction vient, très concrètement, d'une autre « nuit de passée » (*ibid.*).

- 11 Au fil des pages, les membres de l'escouade émergent de l'obscurité et s'offrent au regard du narrateur qui les passe en revue. Tels qu'ils sont décrits, ils sont méconnaissables en tant qu'êtres humains et, *a fortiori*, en tant que soldats. D'abord, on reconnaît mal les traits de leurs visages, teintés de noir à cause de la boue et de la poussière. Ensuite, ils sont enveloppés dans de très nombreux vêtements censés les protéger du froid et de la pluie : « Nous sommes emmitouflés à la manière des populations arctiques. Lainages, couvertures, toiles à sac, nous empaquettent, nous surmontent, nous arrondissent étrangement » (*ibid.*). Cet accoutrement a un double effet : d'une part il rend difficile les mouvements, et de l'autre il cache l'uniforme, l'élément distinctif du soldat, signe de son appartenance à une armée nationale. Vers la fin du roman, le narrateur fait la même remarque à propos d'un groupe d'hommes couchés qui sont *probablement* des Allemands, mais dont on ignorera toujours l'identité, puisque, ne recevant pas de réponse, les protagonistes décident de les laisser où ils sont :

On ne peut déterminer l'identité de ces créatures : ni à leur vêtement couvert d'une épaisseur de fange ; ni à la coiffure : ils sont nu-tête ou emmaillotés de laine sous leur cagoule fluide et fétide ; ni aux armes [...].

Tous ces hommes à face cadavérique [...] se ressemblent comme s'ils étaient nus. De cette nuit épouvantable il sort d'un côté ou d'un autre quelques revenants revêtus exactement du même uniforme de misère et d'ordure. (374-375)

Dramatique dans ce dernier extrait, la description de l'habillement des poilus prend, dans le reste du roman, des tons le plus souvent grotesques :

Peaux de bêtes, paquets de couvertures, toiles, passemontagnes, bonnets de laine, de fourrure, cache-nez enflés, ou remontés en turbans, capitonnages de tricots et surtricots, revêtements et toitures de capuchons goudronnés, gommés, caoutchoutés, noirs, ou de toutes les couleurs – passées – de l’arc-en-ciel, recouvrent les hommes, effacent leurs uniformes presque autant que leur peau, et les immensifient. L’un s’est accroché dans le dos un carré de toile cirée à gros damiers blancs et rouges, trouvé au milieu de la salle à manger de quelque asile de passage : c’est Pépin, et on le reconnaît de loin à cette pancarte d’arlequin plus qu’à sa blême figure d’apache. (22)

L’uniforme a été remplacé par des vêtements multicolores qui empêchent toute attribution des militaires à une armée quelconque. D’ailleurs les figures des soldats, « embroussaillées de barbes non taillées ou encrassées de poils non rasés » (15), font penser moins à des hommes qu’à des animaux ; le mot de « poilus » ne pourrait pas mieux leur convenir<sup>5</sup>. Les métaphores et les comparaisons animales sont très fréquentes, et des moins flatteuses. Loin d’être courageux comme des lions ou puissants comme des pur-sang, ils ressemblent à des bœufs, ou encore à des ours ou à des pingouins à cause de leurs difficultés dans la déambulation :

Je vois des ombres émerger de ces puits latéraux, et se mouvoir, masses énormes et difformes : des espèces d’ours qui pataugent et grognent. C’est nous. (15)

Après avoir trébuché sur le tas obscur d’un bonhomme assis par terre, dans la pénombre, et qui se gratte énergiquement avec des soupirs rauques, Paradis s’éloigne, clapotant, cahin-caha, comme un pingouin, dans le décor diluvien. (16)

- 12 La vie des militaires dans les méandres de la terre fait penser, par ailleurs, à celle des vers ou des rats. De plus, une activité principale occupe tous ces individus : ils se grattent sans arrêt, envahis par les poux. Leur corps, qui n’a rien de la sveltesse du soldat d’autrefois, ne répond plus qu’à des pulsions primaires. Leurs conversations portent sur la santé, sur la nourriture, sur la possibilité de dormir et d’avoir la vie sauve.
- 13 À peine des hommes, ces personnages n’ont vraiment rien de viril. Rien à voir avec l’image « classique » du guerrier. Ainsi que Jessica Meyer nous le rappelle, pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, « la figure du soldat, héros impérial, qui allait de pair avec celle de l’aventurier impérial, était une des images les plus puissantes et les plus répandues de masculinité idéalisée » ; tant dans les livres d’histoire que dans la presse et dans la fiction, que ce soit pour adultes ou pour la jeunesse, « le soldat était célébré comme l’épitomé à la fois de l’idéal impérial et d’une masculinité appropriée » (2009 : 15, voir aussi Dawson 1994)<sup>6</sup>. Tel n’est pas le cas dans *Le Feu* de Barbusse et dans la plupart des récits de la Première Guerre mondiale qui se diffusent dans l’entre-deux-guerres : le combattant fort et valeureux laisse la place à un homme dont le corps « est humilié par les automatismes réflexes de la peur, par l’ignominie des blessures et de la mort sans gloire, dont les cadavres, alentour, lui rappellent sans cesse le risque » (Kaempfer 1998 : 9). La lutte quotidienne n’est pas un corps-à-corps entre le soldat français et son ennemi : l’affrontement quotidien se déroule au niveau de ce corps lui-même, qui doit se défendre des éléments naturels, voire des agressions internes, burlesques, de la vermine.
- 14 Et il n’est pas dit que, regagnant la vie civile, temporairement, les soldats fassent preuve d’une plus grande virilité. Dans le chapitre « La permission », le personnage d’Eudore revoit sa femme après quinze mois de séparation sans pouvoir avoir d’étreinte charnelle avec elle, à cause d’un malentendu sur les dates d’abord, puis à cause d’autres permissionnaires s’étant abrités de la pluie battante dans le même café, pendant la

seule nuit passée en sa compagnie. Aux questions de ceux qui veulent en savoir davantage, Eudore répond : « Alors, rien du tout [...]. On est restés comme ça, bien sagement – toute la nuit. Assis, calés dans des coins, à bâiller, comme ceux qui veillent un mort » (126). Ce mort, pourrait-on suggérer, est précisément le guerrier viril, ou même tout simplement le mâle, que la femme d'Eudore s'attendait à retrouver. À la place d'un individu vigoureux, se distinguant de la foule par son courage, sa prouesse, etc., elle a retrouvé une entité collective et indistincte, les soldats, qui sont des hommes avant d'être des mâles, et qui doivent d'abord s'abriter des intempéries, et donc se cacher, rester sur la défensive, au lieu de passer à l'attaque, qu'il s'agisse de l'ennemi ou de l'autre sexe.

- 15 Tout cela représente « la vérité » aux yeux des soldats, y compris à ceux du narrateur, qui s'engage à la raconter. Mais cette vérité est loin d'être partagée par « ceux de l'arrière », ceux qui ne connaissent pas la réalité des combats – dont les femmes. Dans tous les récits de la Première Guerre mondiale, un mur d'incommunicabilité sépare ceux qui ont vécu l'expérience directe de la guerre des autres. Les femmes, en particulier, semblent attachées au vieux modèle, dramatiquement périmé, du soldat vaillant et viril. Dans *Le Feu*, Barbusse montre à quel point il est difficile, pour les soldats, de renoncer à cette image, à ce reflet somme toute flatteur dans les yeux des femmes. Par exemple, dans le chapitre « La virée », les poilus permissionnaires en ville découvrent « une devanture où un marchand de confection a réalisé, à l'aide de mannequins de bois et de cire, un groupe ridicule », intitulé *Kamerad!* et représentant un Allemand à genoux qui tend ses deux mains à un officier français (342). La « construction puérite » est d'abord perçue comme une insulte par les soldats, qui sont sur le point de faire du sarcasme lorsqu'une « dame très élégante, qui froufroute, rayonne de soie violet et noir et est enveloppée de parfums », demande si c'est bien cela qu'ils ont vu dans les tranchées. De sa main gantée, elle touche la manche de Volpatte et l'épaule de Blaire, qui « s'immobilisent instantanément, médusés par le contact direct de cette fée » (343). « [F]lattés jusqu'au cœur », les permissionnaires n'osent pas nier et acquiescent. Au narrateur de commenter : « Et ce fut ce jour-là, leur première parole de reniement » (*ibid.*). Les soldats ne s'identifient à l'image idéalisée d'eux-mêmes qu'au prix d'un suprême mensonge, qui ne fait qu'augmenter l'écart entre ce qu'ils pourraient être et ce qu'ils sont vraiment.

## **La Peur de Chevallier : « je ne suis plus un homme »**

- 16 *La Peur*, qui a été réédité plusieurs fois depuis le début du siècle présent<sup>7</sup>, n'a sans doute pas reçu, dans les années qui suivirent sa publication, toute l'attention qu'il méritait. *Primo*, parce que c'était un récit de guerre un peu tardif ; comme je l'ai précisé, les maisons d'édition françaises continuent à publier des récits de guerre jusque dans les années 1930, mais il est clair que pour ces dernières publications, l'enthousiasme s'estompe un peu. *Secundo*, parce qu'en 1934 Chevallier publie le récit humoristique *Clochemerle*, qui obtient le prix Courteline et est destiné à un grand succès – avec l'effet secondaire d'occulter quelque peu tout ce que l'auteur avait écrit jusque-là, surtout en dehors de cette veine comique.
- 17 Comme Barbusse, Chevallier a participé aux combats de 14-18, comme lui il a pris des notes et, blessé, il a passé comme lui une période à l'hôpital. Le titre de son roman indique clairement qu'il partage l'éthique de Barbusse et de bien d'autres romanciers

de la guerre, dans le sens où il se donne pour mission de dévoiler les aspects les plus authentiques et les moins conventionnels du conflit. Son geste est indubitablement fort : il intitule *La Peur* son récit de guerre et il donne la voix à un narrateur qui ose avouer aux infirmières chargées de le soigner que la peur a été le sentiment dominant dans son expérience à la guerre, voire dans l'expérience de tout soldat qui l'a vécue.

- 18 Le sixième chapitre de *La Peur*, intitulé « L'hôpital », montre par ailleurs de manière très claire le lien viscéral qui s'instaure à la guerre entre dégradation physique, dévirilisation (physique mais aussi morale) et perte de repères idéologiques nationalistes. Nous y découvrons le personnage-narrateur<sup>8</sup> couché, blessé, partageant une chambre d'hôpital avec bien d'autres soldats en convalescence. Exactement comme le narrateur du *Feu* passe en revue les membres de l'escouade au réveil, tels qu'ils émergent de l'obscurité, celui de *La Peur* décrit les patients dans sa chambre, lit après lit. Ici comme là, les soldats ont perdu toute stature glorieuse : ils sont couchés, ils se plaignent, les suppurations de leurs plaies infectées sentent mauvais. Si les poilus de Barbusse passent leur temps à se gratter à cause des poux, ici les infirmes s'adonnent, avec leurs ongles, au curetage de leurs blessures qui les démangent. Dans les deux cas, le corps du soldat, loin d'être le moyen d'une affirmation, voire d'une action de force vis-à-vis de l'ennemi, est montré dans toute sa faiblesse : l'ennemi, dans un certain sens, il le porte en lui-même.
- 19 Le sergent Nègre est un des personnages clés de ce chapitre. Blessé à un tendon du mollet, « il sautille sur sa jambe valide et parcourt en chemise, en se tenant aux barreaux, la rangée [de lits] placée contre les fenêtres » ; ses « contorsions à cloche-pied » font rire les autres malades (126). C'est une caricature du guerrier qui est offerte aux yeux du lecteur : alors que la marche – et régulière de plus, cadencée – est une des activités topiques du soldat, Nègre déambule de manière comique, et une chemise a remplacé son uniforme. Pour compléter le cadre, le blessé donne souvent la parole au « général baron de Pocolote », un personnage d'invention par le biais duquel il parodie la rhétorique militariste et nationaliste. De manière significative, au moment fort d'une scène d'irrévérence vis-à-vis des discours guerriers, pendant laquelle les malades reproduisent les bruits d'une attaque armée, Nègre, de sa position couchée, sort sa jambe malade des couvertures et coiffe son pied d'un képi, en mimant le « général vainqueur à la tête de son armée » (150). *De facto*, et symboliquement, l'officier et son discours se retrouvent la tête à l'envers<sup>9</sup>.
- 20 Ce n'est pas par hasard que la galerie des blessés décrits par le narrateur se termine par un cas d'émasculatation littéraire<sup>10</sup>. Le garçon qui semble « très abattu » et « s'est tenu obstinément tourné contre le mur » avoue au narrateur qui le questionne qu'il n'est « plus un homme » et il lui montre, « [a]u bas de son ventre, [...] la honteuse mutilation ». « J'aurais préféré n'importe quoi ! », commente le blessé (134-135). Sa pensée va à la jeune fille qu'il a épousée deux mois avant la guerre et, curieusement, son premier souci n'est pas de ne plus éprouver de la jouissance physique, mais de ne pas pouvoir en donner. Le narrateur essaie de le consoler en lui racontant « ce [qu'il] savai[t] sur les eunuques, sur le plaisir qu'ils peuvent procurer aux pensionnaires des harems » (135-136). La préoccupation du garçon est la suivante : « Les femmes, vois-tu, c'est avec ça qu'on les tient ! » (136). Autrement dit, l'emblème de la masculinité est prisé surtout dans sa dimension symbolique : sans ça, on perdrait tout pouvoir à l'égard des femmes. Et le personnage-narrateur ne démentit pas le jeune homme dans ses



réflexions : il a déjà remarqué la manière dont les infirmières s'adressent à lui, « avec une nuance [...] de supériorité » (135) :

Devant un être incomplet, elles perdent cet air de soumission et de crainte [...] que les femmes ont devant l'homme. Leur attitude trop libre signifie : celui-ci n'est pas dangereux, la pire injure qu'une femme puisse nous adresser. (136)

Le jeune soldat n'est plus « dangereux », il n'est plus « à craindre » : il a perdu les traits physiques de sa masculinité mais aussi sa virilité, et donc les attributs sociaux qui sont conventionnellement associés à la masculinité, comme la force, l'agressivité, et par là la possibilité d'une domination (Molinier et Welzer-Lang [2000] 2004 : 77), vis-à-vis de l'ennemi et des femmes à la fois. Si la virilité « désigne l'expression collective et individuelle de la domination masculine » (Molinier 2000), tous les personnages de *La Peur* identifient la masculinité à la virilité, et craignent surtout de perdre cette dernière, qui semble être consubstantielle à la guerre.

21 Comme les dames « de l'arrière » décrites dans *Le Feu*, les infirmières évoquées par Chevallier voudraient que les soldats satisfassent leur besoin d'une représentation conventionnelle du conflit armé. Elles demandent notamment au protagoniste s'il s'est battu et s'il a tué des Allemands (145)<sup>11</sup>. Elles sont évidemment déçues, et même déconcertées lorsque celui-ci répond qu'au front, il n'a rien fait « qui mérite d'être rapporté si vous désirez des prouesses », et qu'il ignore même s'il s'est véritablement battu, ne sachant pas attribuer un sens à ce mot. Il avoue plutôt qu'il a fait ce qu'on lui a commandé, strictement : il a fait des marches de jour et de nuit, il a creusé des tranchées, il a transporté des fils de fer. Mais surtout, il continue : « J'ai eu faim sans avoir à manger, soif sans avoir à boire, sommeil sans pouvoir dormir, froid sans pouvoir me réchauffer, et des poux sans pouvoir toujours me gratter... Voilà ! » (146). Ce faisant, il exclut l'héroïsme, voire les combats, des soucis principaux du soldat au front, alors qu'il met au premier plan les besoins primaires qui lui ont été niés, et qui font de lui un être humain, voire un animal, plutôt qu'un guerrier. Et, pour finir : « Je vais vous dire la grande occupation de la guerre, la seule qui compte : J'AI EU PEUR » (*ibid.*).

22 On sait bien que les manifestations de la souffrance, dont la peur, sont depuis toujours « imputées aux femmes comme étant la marque de leur infériorité "naturelle" » (Molinier et Welzer-Lang [2000] 2004 : 79). Le courage fait inversement partie des attributs sociaux considérés comme virils, associés à la masculinité, si bien que les images, les métaphores, les expressions abondent, liant l'appareil génital masculin à l'intrépidité, et son absence à la couardise. Précisément, le personnage-narrateur, très sensible au charme féminin, a du mal à accepter la réaction quelque peu méprisante des infirmières. Il ne renie pas son geste et, au contraire, il insiste encore dessus, mais il sait que cela minera son pouvoir d'attraction sexuelle et il en souffre :

« Vous êtes peureux, Dartemont ? »

C'est un mot très désagréable à recevoir en pleine figure, publiquement, de la part d'une jeune fille, en somme désirable. Depuis que le monde existe, des milliers et des milliers d'hommes se sont fait tuer à cause de ce mot prononcé par des femmes... (146)

La situation du soldat émasculé s'inverse : dans le premier cas, l'absence d'attributs masculins laissait supposer la perte de toute virilité ; dans celui du narrateur avouant sa peur au front, le déficit de virilité semble diminuer sa masculinité. Parce qu'au fond, en traduisant en langage populaire imagé les propos de l'infirmière, celle-ci accuse le narrateur de ne pas avoir de couilles.

- 23 Le roman montre par ailleurs, dans les pages suivantes, le lien profond qui s'instaure, à la guerre, entre virilité et attachement national. Troublée par les affirmations du narrateur, l'infirmière lui rappelle ses devoirs à l'égard de « la Patrie » (150), un concept dans lequel Dartemont ne se reconnaît pas, ou que, du moins, il décline d'une manière toute personnelle : « Shakespeare m'est une patrie et Goethe m'en est une autre. [...] Je me fais une patrie avec mes affinités, mes préférences, mes idées [...]. L'homme n'a qu'une patrie qui est la Terre » (151).
- 24 On pourrait dire que l'expérience des combats n'a fait que confirmer l'impression que le narrateur avait eue au tout début du récit, au moment de la déclaration de la guerre. Dans l'une des premières scènes du roman, il avait assisté au tabassage d'un pacifiste s'étant refusé de se lever au son de *La Marseillaise*, de la main d'une foule agressive qui l'avait ensuite injustement accusé de philo-germanisme, voire de lâcheté. Et il avait commenté : « Voilà la première victime de la guerre que nous voyons » (27). Virilité, courage et patriotisme semblent aller de pair, surtout dans un contexte martial – quitte à être reniés par les soldats qui ont vécu la guerre au jour le jour et ont découvert la vanité de ces concepts, ainsi que le faible rapport qui les relie, dans la réalité des faits.

## Une fluidification des oppositions de genre

- 25 La question que je me pose à la suite de ces réflexions concerne le statut de ces « nouveaux » soldats qui sont décrits dans les récits de la Première Guerre mondiale. Leur dévirilisation est un fait, inutile d'en rappeler ici les différentes déclinaisons et motivations. Ce manque de virilité laisse souvent soupçonner une masculinité diminuée, mais est-ce à une sorte de féminisation qu'on assiste ? La présence du castré au milieu des soldats blessés pourrait aller dans cette direction, métonymiquement.
- 26 En réalité, on a également vu que si les infirmières ne manifestent pas de crainte, pas d'esprit de soumission vis-à-vis du soldat émasculé, elles ne se sentent pas forcément plus proches de lui, et encore moins de Dartemont lorsqu'il avoue sa peur pendant les combats. À l'inverse, chez Chevallier comme chez Barbusse, les femmes partagent plutôt les sentiments « de l'arrière », les idéaux guerriers des non « initiés » (voir aussi Bard 2011 et Smith 2005). C'est ainsi que, dans *La Peur*, le sergent Nègre commente leur attitude : « Les tendres chéries ! Il leur faut un héros dans leur lit, un héros authentique, bien barbouillé de sang, pour les faire gueuler de plaisir ! » (154)<sup>12</sup>. Et encore :
- Elles ne savent rien [...]. Qu'auront-elles fait pendant la guerre ? Elles ont excité les hommes à se casser la figure. Et celui qui aura étripé beaucoup d'ennemis recevra en récompense l'amour d'une suave jeune fille bien pensante. (154)
- En définitive, les propos que Nègre attribue aux femmes ne diffèrent pas tellement de ceux qu'il prête au général de Pocolote, qui incite les soldats dont il « sen[t] bouillonner » le « sang généreux » à retourner à l'offensive, pour « faire taire les canons » (149). De même, dans *Le Feu*, c'est pour plaire à la « dame très élégante » que les poilus mentent, reconnaissant comme vraie une reconstruction de la guerre qui magnifie leur rôle, et par là leur virilité.
- 27 La dégradation du corps vaillant du combattant et son éloignement des idéaux guerriers font basculer les soldats dans des espèces de limbes, ou si l'on veut dans une grande solitude. Ils ne peuvent s'identifier ni aux hommes « véritables » ni aux femmes. Il ne faut pas penser, en effet, que tous les individus de sexe masculin subissent, dans les

récits de guerre, la dévirilisation dont il a été question jusqu'ici : même si les poilus, les soldats simples, les blessés, etc., sont plus nombreux, et présentés comme les protagonistes des conflits, ils ne sont pas les seuls hommes figurant dans ces récits. L'attitude et les propos attribués au général de Poclote sont évidemment exagérés, mais ils ne déforment pas vraiment l'essence des discours belliqueux reportés çà et là, dont les responsables sont soit les officiers, soit les civils, voire les journalistes coresponsables du « bourrage de crâne » (voir aussi Kaempfer 1998 : 237 et suiv.).

- 28 Les poilus constituent une sorte de catégorie détachée, voire dégradée des hommes (encore une fois, c'est l'idée de la dégénérescence qui se profile). C'est ce qu'affirme Jessica Meyer aussi, même si dans des termes un peu différents : elle théorise la « construction sociale des combattants en tant que groupe sexuel à part », mais la distinction se fait à ses yeux entre les hommes au front, dont l'identité « héroïque » est liée à la dimension militaire du conflit, et les pères, fils et autres « protecteurs » domestiques des femmes, à l'arrière (Meyer 2009 : 2). Il apparaît clairement que ce n'est pas ce qui émerge des textes que j'ai analysés, où les soldats qui font l'expérience directe, et dégradante, de la guerre, se placent aux antipodes de tout idéal héroïque et s'avèrent « moins hommes » que les autres. Ce qui est vrai, c'est qu'ils forment un groupe à part, un pôle presque asexué, composé de pantins s'intéressant à la bouffe plus qu'à la femme, d'enfants qui jouent à recouvrir des rôles de « grandes personnes », comme Nègre qui donne la parole à de Poclote et ses compagnons de chambre qui miment, des mains et de la bouche, la guerre qu'ils sont tous bien contents d'avoir quittée.
- 29 Et pourtant, ces soldats ne sont pas totalement en dehors de la dynamique d'attraction entre les sexes : ils désirent la femme, l'appétit sexuel ne leur est pas étranger, même s'il est souvent étouffé par des besoins plus criants. On pourrait alors parler d'une fluidification des oppositions de genre, ou de leur dépassement, le véritable contraste se profilant entre les initiés, ceux qui savent, ceux qui ont découvert la vérité épouvantable et dérisoire de la guerre (au prix d'une virilité diminuée, voir aussi Gilbert 1983 : 423) et tous les autres, qui s'abreuvent encore au mensonge épique et qui, que ce soient des hommes ou des femmes, placent encore les traits moraux et physiques traditionnellement associés à la masculinité parmi les vertus du soldat.
- 30 Une telle représentation dénonce la faillite fondamentale du projet de renaissance virile à laquelle la guerre fournissait, selon certains, l'occasion idéale : c'est encore à une forme de dégénérescence/dégénération que l'on assiste, et elle concerne précisément ceux qui ont pris part au conflit. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que, même si elle est évidemment mise en avant par les écrivains pacifistes (qui sont à vrai dire la majorité), cette vision est largement partagée par des auteurs que l'on peut définir comme de droite, comme Drieu La Rochelle par exemple, que j'ai cité en ouverture de cet article. Dans *La Comédie de Charleroi* (1934), Drieu se déssole de cette déshéroïsation, il regrette les guerres – et les hommes – du temps passé, mais s'il est conduit à le faire, c'est que la réalité qu'il a devant les yeux, et qui prend corps dans ses livres, est la même que décrivent Barbusse ou Chevallier.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Audoin-Rouzeau, Stéphane, 2011a, « Conclusion. La Grande Guerre et l'histoire de la virilité », dans A. Corbin (dir.), *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité : le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, p. 403-410.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane, 2011b, « Armées et guerres : une brèche au cœur du modèle viril ? », dans J.-J. Courtine (dir.), *Histoire de la virilité. 3. La virilité en crise ? Le XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, p. 207-229.
- Bard, Christine, 2011, « La virilité au miroir des femmes », dans J.-J. Courtine (dir.), *Histoire de la virilité. 3. La virilité en crise ? Le XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, p. 99-130.
- Baudorre, Philippe, 2008, « Que nous dit *Le Feu* d'Henri Barbusse ? », dans A. Laserra, N. Leclercq et M. Quaghebeur (dir.), *Mémoires et antimémoires littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>er</sup> vol., *La Première Guerre mondiale*, p. 147-165.
- Bellassai, Sandro, 2004, *La mascolinità contemporanea*, Milan, Carocci.
- Capone, Alfredo, 2000, « Corporeità maschile e modernità », dans S. Bellassai et M. Malatesta (dir.), *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Rome, Bulzoni, p. 195-221.
- Cru, Jean Norton, [1929] 2006, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants, édités en français de 1915 à 1928*, Abbeville, F. Paillart, Paris, Les Étoiles, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- Dawson, Graham, 1994, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, Londres, Routledge.
- Drieu La Rochelle, Pierre, [1934] 1982, *La Comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard.
- Gilbert, Sandra M., 1983, « Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War », *Signs*, vol. 8, n° 3, *Women and Violence*, Spring, p. 422-450, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/3173946>, consulté le 19 novembre 2019.
- Kaempfer, Jean, 1998, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti.
- Ledda, Sylvain, et Pernot, Denis (dir.), 2015, *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 115, n° 4, « Autour du *Feu* d'Henri Barbusse ».
- Maugue, Annelise, 1987, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages.
- Meyer, Jessica, 2009, *Men of War. Masculinity and the First World War in Britain*, New York, Palgrave Macmillan.
- Molinier, Pascale, 2000, « Virilité défensive, masculinité créatrice », *Travail, genre et sociétés*, n° 3, p. 25-44, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2000-1-page-25.htm>, consulté le 19 novembre 2019.  
DOI : 10.3917/tgs.003.0025
- Molinier, Pascale et Welzer-Lang, Daniel, [2000] 2004, « Féminité, masculinité, virilité », dans H. Hirata et al., *Dictionnaire critique du féminisme*, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, Paris, PUF, p. 77-82.
- Pernot, Denis, 2018, *Henri Barbusse : les discours du Feu*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon.

Smith, Leonard V., 2005, « Women Reader of Henri Barbusse : the Evidence of Letters to the Author », dans P. Purseigle (dir.), *Warfare and Belligerence. Perspectives in First World War Studies*, Leiden, E. J. Brill, p. 309-320.

Smith, Leonard V., 2007, *The Embattled Self. French Soldiers' Testimony of the Great War*, Ithaca, Cornell University Press.

## Corpus

Barbusse, Henri, [1916] 2007, *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard.

Chevallier, Gabriel, [1930] 1951, *La Peur*, Paris, PUF.

## NOTES

1. Toutes mes citations du *Feu* et de *La Peur*, suivies par les numéros de page directement dans le texte, renvoient aux éditions de 2007 et de 1951 de ces deux textes, citées dans la bibliographie.
2. C'est moi qui traduis. Ainsi pour les autres citations de livres écrits en anglais ou en italien.
3. En 1929, dans *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants, édités en français de 1915 à 1928*, Jean Norton Cru passe en revue plus de 300 « témoignages » de guerre, tout genre confondu (Cru 2006). Mais la publication des récits de guerre continue bien après cette date.
4. En effet, tout en restant dans le domaine francophone, il faudrait inclure dans le corpus les textes des auteurs belges, ainsi que de quelques Suisses comme Cendrars. Et si l'on considère que l'explicit d'un roman de l'auteur belge Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser* (1917), a donné à l'Allemand Erich Maria Remarque l'idée de son titre *À l'ouest rien de nouveau*, on se rend compte que ce jeu de renvois et d'influences est bien vaste et capillaire.
5. Le titre initial de ce chapitre était « Les hommes des cavernes » (Baudorre 2008 : 158).
6. C'est d'ailleurs, à l'origine, le sens du mot « poilu » attribué aux soldats : l'homme poilu serait un homme courageux, vaillant, donc un homme tout court dans sa dimension idéale. La pilosité comme conséquence des longues périodes passées au front sans la possibilité de se raser est un élément qui s'est ajouté par la suite, pendant la Première Guerre mondiale précisément, complexifiant l'acception du terme, qui désigne dès lors à la fois un homme courageux et un individu peu soigné.
7. Par les éditions Le Passeur-Cecofop en 2002, par Le Dilettante en 2008, par France Loisirs en 2009 et par la Librairie générale française en 2010.
8. Tout comme dans *Le Feu* de Barbusse, la narration est ancrée dans l'expérience personnelle de l'auteur, mais le narrateur est un personnage qui ne s'identifie pas à ce dernier, à partir du nom qui est différent.
9. De manière significative, quelques pages plus tôt, le narrateur réclame le journal *L'Œuvre* (où est publiée la première version du *Feu*), et l'infirmière lui répond qu'à l'hôpital, ils ne reçoivent que *L'Écho de Paris* (où paraissent quotidiennement les articles

bellicistes de Barrès, p. 143). L'allusion aux deux auteurs n'est pas explicite dans le texte.

10. Georges Duhamel présente un cas semblable dans l'un des premiers récits de guerre publiés après le conflit, *Civilisation* (1918), couronné comme *Le Feu* par le Prix Goncourt. Cela dit, chez Duhamel le garçon émasculé se limite à susciter la compassion du narrateur, sans plus de commentaires ni de sa part, ni de la part des autres personnages.

11. On retrouve une situation semblable dans *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès (1919) : à l'hôpital, le personnage Sulphart voudrait raconter ses souvenirs de guerre, mais ils lui semblent pauvres par rapport aux histoires héroïques époustouflantes qu'il lit dans les journaux. Il commence alors à inventer des anecdotes entièrement fausses qui épâtent le personnel de l'hôpital et font inversement enrager les autres blessés.

12. Il y a de l'ironie cruelle dans cette image, parce que les infirmières se retrouvent bien avec des soldats au lit, et barbouillés de sang, mais le lit se trouve dans un hôpital et n'est pas destiné à accueillir des ébats amoureux, et le sang, c'est celui des soldats eux-mêmes, pas celui des ennemis.

## RÉSUMÉS

L'identification entre le soldat et la nation remonte aussi loin que le concept même de nation et la virilité a toujours été considérée comme l'une des qualités incontournables du soldat. Cependant, dans les récits français de la Première Guerre mondiale publiés dans l'entre-deux-guerres, les soldats sont présentés non seulement comme déshumanisés, mais aussi comme dévirilisés à cause des dynamiques des conflits modernes. Cette métamorphose radicale va de pair avec la dévalorisation des idéaux patriotiques et du sens d'appartenance nationale. Des exemples tirés du *Feu* de Barbusse (1916) et de *La Peur* de Gabriel Chevallier (1930) permettent de tracer un cadre qui peut être élargi à la plupart des récits de guerre publiés au cours de la même période. Cet aperçu se complète par une réflexion finale, consacrée à la nature des soldats dévirilisés : plutôt qu'à une féminisation du groupe masculin, on assisterait à une fluidification des oppositions de genre et à l'émergence d'un groupe à part, « dégénéré » en quelque sorte.

The identification between the soldier and the nation goes back as far as the concept of the nation itself and manliness has always been considered one of the main qualities of the soldier. However, in the French WWI narratives that were published in the inter-war period, soldiers are portrayed not only as dehumanized, but also as emasculated because of the dynamics of modern conflicts. This radical metamorphosis goes hand in hand with the devaluation of both patriotic ideals and the sense of national belonging. Some examples drawn from Barbusse's *Le Feu* (1916) and Gabriel Chevallier's *The Fear* (1930) provide a framework that can be extended to most of the WWI narratives that were published during the same period. This overview is completed by a final reflection, devoted to the nature of this particular social group of emasculated soldiers. Rather than a feminization of the male group, we can recognize a fluidification of gender oppositions.

## INDEX

**Mots-clés** : masculinité, virilité, récits de guerre, Première Guerre mondiale, dévirilisation, patriotisme, nationalisme, Barbusse (Henri), Chevallier (Gabriel)

**Keywords** : masculinity, war narratives, World War I, emasculation, patriotism, nationalism, Barbusse (Henri), Chevallier (Gabriel)

## AUTEUR

**MARIA CHIARA GNOCCHI**

Université de Bologne