

## Olivier Parenteau

Université McGill

### « La Débâcle » de l'épopée chez Zola

---

Mais le roi Guillaume, fatigué, lâcha un instant sa lorgnette;  
et il continua de regarder à l'œil nu.  
Émile Zola, *La Débâcle*, 1892.

### « UN ROMAN MILITAIRE EST DE TOUTE NÉCESSITÉ DANS LA SÉRIE »

Le projet d'écrire un roman de guerre apparaît dans les premiers plans écrits par Zola, dès 1868, avant même qu'il n'ait publié le premier roman du cycle des *Rougon-Macquart*. Zola notait :

La guerre telle qu'elle est. Ce que je désire surtout, c'est montrer des vrais champs de bataille, sans chauvinisme, et faire connaître les vraies souffrances du soldat. Un roman militaire est de toute nécessité dans la série<sup>1</sup>.

Cette approche de la narration militaire, qui laisse présager que ce roman, une fois écrit, s'intéressera essentiellement à l'expérience du combat et aux violences guerrières vues d'en bas, depuis le champ de bataille, sera nuancée vingt ans plus tard, en 1891, alors que Zola, inspiré par la guerre franco-prussienne de 1870, par la déroute de l'armée

française qui conduira à la capitulation de Sedan puis à la Commune de Paris, a réuni la documentation en vue de rédiger ce qui deviendra *La Débâcle*. Cette fois, les notes du romancier sont contradictoires. Comme c'était le cas en 1868, l'ambition de faire œuvre de vérité, de représenter la guerre « telle quelle » n'a pas cessé de préoccuper Zola, qui note à nouveau l'importance d'une « vision vraie de la guerre, abominable<sup>2</sup> ». Mais si Zola, en 1868, souhaitait « surtout (...) montrer des vrais champs de bataille », en 1891, il confesse vouloir « surtout peindre une fresque immense, la pire des fatalités qui se soient abattues sur un peuple<sup>3</sup>. » Désormais, le sens du réel tant défendu, le « procès-verbal » auquel tenait Zola et qui lui permettrait de « faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, [de] donner au lecteur un lambeau de la vie humaine<sup>4</sup> », côtoie la « fresque », c'est à dire un récit d'un tout autre ordre, qui paraît devoir s'éloigner du champ de bataille et proposer une « architecture de signes heureusement proportionnés et savamment distribués [où] [l]a guerre serait réduite ou, si l'on préfère, magnifiée à la dimension d'un genre pictural<sup>5</sup>. »

Cette coprésence de la « vérité » et de l'allégorie, qui se dégage des dossiers préparatoires de *La Débâcle*, parcourt aussi le roman<sup>6</sup>. Nous verrons que ce voisinage paradoxal, où le constat d'un carnage est souvent suivi de près par le goût de l'épopée, entraîne à sa suite d'importants changements sur le plan thématique. À la « vision vraie de la guerre » correspond la part « objective » du roman, le souci d'un réalisme cru et brutal, c'est-à-dire la mise en œuvre de thématiques militaires qui mettent à mal toute forme d'héroïsme guerrier. La « fresque immense » commande quant à elle l'étalage d'une série de grands motifs militaires épiques, qui ne semblent pas, à première vue, récuser l'amplification héroïque de l'affrontement armé. Mais ce qui retiendra avant tout notre attention, ce

sont les procédés narratifs déployés par Zola lui permettant d'entrecroiser dans les trois premières parties de *La Débâcle*<sup>7</sup> ces deux régimes de représentation de la topique guerrière.

Doit-on en conclure que *La Débâcle* est un roman militaire bâtard, où se juxtaposeraient simplement deux codes narratifs apparemment incompatibles ? Cet assemblage de trames narratives, l'une représentant la guerre vue d'en bas et la seconde vue d'en haut, n'aurait-il pas un sens ? Pour répondre à ces questions, nous avons largement bénéficié de la thèse développée par Jean Kaempfer dans son admirable *Poétique du récit de guerre*. Contrairement à la majorité des critiques ayant consacré des travaux à la mise en texte de la guerre et à ses effets sur la littérature, Kaempfer ne s'attache pas exclusivement à analyser la description de la guerre par l'étude des thèmes et des motifs récurrents qu'on y retrouve. Cet essai, comme son titre l'indique, cherche à mettre en évidence une *poétique* qui régirait l'écriture de la guerre :

L'art des armes a-t-il ses lois ? La réflexion stratégique s'en persuade, qui les cherche et donc en trouve. Mais qu'en est-il de l'art, lorsqu'il s'emploie à représenter le commerce des armes ? Obéit-il à des lois, lui aussi ? et qu'en est-il particulièrement, de la littérature ?<sup>8</sup>

En interrogeant aussi bien les textes anciens (Polybe, Lucain, César, Napoléon) que les œuvres littéraires plus modernes (Tolstoï, Stendhal, Barbusse, Céline, Simon), Kaempfer parvient à opposer deux grands types de récits de guerre : le « classique » et le « moderne ». Derrière l'apparente simplicité de cette division binaire se profilent deux poétiques complexes.

## POÉTIQUE DU RÉCIT DE GUERRE

Le récit de guerre classique pense que « l'intelligence de l'événement militaire n'est pas à chercher dans la poussière anecdotique et sanglante qui l'accomplit, mais dans l'esprit du général qui la détermine *a priori* »; il s'agit d'un récit qui installe la guerre dans un paysage narratif serein, où « la limpidité du déroulement de la bataille est proportionnelle à l'excellence de sa conception<sup>9</sup>. » L'œuvre épistolaire de Jean Racine, au moment où le poète abandonne provisoirement le théâtre après avoir été élevé au rang d'historiographe du Roi, donne à lire un bel exemple de cette « écriture impériale » de l'affrontement armé<sup>10</sup>. Racine, chargé d'éterniser les exploits de Louis XIV et de ses armées, accompagne les troupes françaises lors de la campagne de 1691. S'adressant à son confrère historiographe Nicolas Boileau, qui aurait dû être de l'expédition mais qu'un malaise retient à Paris, il écrit :

L'attaque se fit avec une vigueur extraordinaire, et dura trois bons quarts d'heure; (...) Pendant qu'ils étaient aux mains, tout notre canon tirait, sans discontinuer, sur les deux demi-lunes qui devaient les couvrir, et d'où, malgré cette tempête de canon, on ne laissait pas de faire un feu épouvantable (...) Enfin, nos gens demeurèrent les maîtres, et s'établirent de manière qu'on n'a pas même osé depuis les inquiéter. Nous y avons bien perdu deux cents hommes, entre autres huit ou dix mousquetaires, du nombre desquels était le fils de M. le prince de Courtenay, qui a été trouvé mort dans la palissade de la demi-lune (...) Je voyais toute l'attaque fort à mon aise, d'un peu loin à la vérité;

mais j'avais de fort bonnes lunettes, que je ne pouvais presque tenir fermes, tant le cœur me battait à voir tant de braves gens dans le péril. On fit une suspension pour retirer les morts de part et d'autre (...) On n'a jamais vu un tel feu d'artillerie. Quoique je vous dise que j'ai été dans la tranchée, n'allez pas croire que j'aie été dans aucun péril : les ennemis ne tiraient plus de ce côté-là, et nous étions tous, ou appuyés sur le parapet, ou debout sur le revers de la tranchée. Mais j'ai couru d'autres périls que je vous conterai en riant quand nous serons de retour<sup>11</sup>.

Cette lettre de Racine contient toutes les caractéristiques majeures du récit de guerre classique. D'abord, l'essentielle vue en surplomb : « Je voyais toute l'attaque fort à mon aise, d'un peu loin à la vérité; mais j'avais de fort bonnes lunettes (...) Quoique je vous dise que j'ai été dans la tranchée, n'allez pas croire que j'aie été dans aucun péril ». La focalisation est nécessairement externe à l'action, au combat, et à cela s'ajoute l'enthousiasme du narrateur devant un spectacle strictement orchestré, « nos gens demeurèrent les maîtres, et s'établirent de manière qu'on n'a pas même osé depuis les inquiéter », et exécuté par un corps d'armée nécessairement brave et courageux : « le cœur me battait à voir tant de braves gens dans le péril. » Enfin, le massacre, la mort au combat n'est autre chose qu'une réalité statistique, une conséquence nécessaire et banale des affrontements armés : « Nous y avons bien perdu deux cents hommes, entre autres huit ou dix mousquetaires. » Cet extrait de la correspondance de Racine est exemplaire d'une écriture où « la raison a aplani les convulsions brutales de l'événement, à moins que le regard esthétique n'ait transformé celles-ci en autant de curiosités piquantes pour l'esprit<sup>12</sup>. » Et Racine de terminer sa lettre en écrivant :

« Mais j'ai couru d'autres périls que je vous conterai en riant quand nous serons de retour »...

C'est Stendhal qui, le premier, fera basculer la narration militaire dans la modernité : « Le récit de guerre, depuis *La Chartreuse de Parme*, a périmé les plaisirs de l'épopée et s'est ouvert, pour n'en plus démodre, à l'inquiétude<sup>13</sup>. » Désormais, la focalisation externe, typique du récit classique, est remplacée par un mode de représentation où le foyer de perception se confond avec la conscience et le regard d'un témoin explicitement impliqué dans une situation qu'il ne maîtrise pas. Pour le simple soldat, qui remplace désormais l'auguste figure du général dans l'économie du récit, il est désormais impossible de comprendre l'enjeu du conflit. Le baptême du feu de Fabrice del Dongo, héros principal de *La Chartreuse de Parme*, brise tous ses rêves d'héroïsme et de gloire militaire :

Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups du canon, il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisines; il n'y comprenait rien du tout<sup>14</sup>.

Le récit de guerre moderne thématise un univers déshumanisé : il s'agit de montrer que « la brute lâchée, l'imbécile colère, la folie furieuse de l'homme en train de manger l'homme<sup>15</sup> » se termine invariablement par un désastre. Le soldat vit dans un monde renversé « où son 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<sup>16</sup>. » Le désordre qui règne sur le champ de bataille mine la traditionnelle cohésion des formations militaires; il arrive même que l'ennemi ne soit plus dans l'autre camp et

que la solidarité entre soldats n'ait plus sa place. Dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice, tenaillé par la faim, rejoint « avec une joie extrême » des artilleurs dans l'espoir d'obtenir pitance :

— Camarades, pourriez-vous me vendre un morceau de pain ?

— Tiens, cet autre qui nous prend pour des boulangers !

Ce mot dur et le ricanement général qui le suivit accablèrent Fabrice. La guerre n'était donc plus ce noble et commun élan d'âmes amantes de la gloire qu'il s'était figuré d'après les proclamations de Napoléon ! [...] il devint très pâle<sup>17</sup>.

Le récit de guerre moderne cherche à « rendre impossible le colportage de la gloire militaire », à assurer au lecteur que la barbarie est au rendez-vous et qu'elle y est en vain :

Vue des coulisses, dans le voisinage dégrisant de la boue et du sang, des chevaux éventrés et des corps suppliciés, la grandiose étreinte du Génie et de l'Histoire prend un tour histrionnesque : elle est non seulement déplacée, mais obscène<sup>18</sup>.

## LA GLORIEUSE FOLIE

La plupart des critiques ont remarqué que dans *La Débâcle*, le récit de guerre « classique » côtoie le récit de guerre « moderne » et tous sont d'avis que cet enchâssement, habilement manié par Zola, doit être tenu pour une réussite formelle particulièrement achevée. On s'en tient donc à ce constat : Zola a entrecroisé, très

admirablement, deux trames narratives. C'est l'avis de David Baguley, qui écrit que Zola superpose

les deux formules générales du récit de guerre, l'une adoptant la vision de l'historien et de l'état-major, l'autre ramenée, avec un moindre degré de recul, aux expressions individualisées et immédiates<sup>19</sup>.

S'intéressant aux problématiques de focalisation que cette dualité engendre, Baguley examine dans une perspective narratologique les stratégies de transition qui permettent à Zola de passer du point de vue externe, en surplomb, au point de vue interne, tout en bas, sur le champ de bataille. Si le critique démontre de façon convaincante que les jeux narratifs de va-et-vient sont habilement gérés, il considère toutefois, à tort selon nous, que dans *La Débâcle*, « les deux formules générales du récit de guerre », le classique et le moderne, se côtoient sans que les frontières de ces deux types de récits ne soient menacées. Il s'agit pour lui de deux registres de représentation parfaitement distincts :

Dans un mouvement de va-et-vient, la scène passe du niveau de l'*orchestra*, de l'action humaine, à celui du *théologeion*, d'où les dieux (ici, les généraux et les rois) contemplant le déroulement des événements dans leur cours inévitable.

D'où l'impossibilité pour Baguley de trancher quant à savoir si *La Débâcle* est un roman militaire classique ou moderne. Pour lui, tout se passe comme s'il s'agissait d'une production romanesque hybride qui situerait *La Débâcle* dans une sorte d'entre-deux.

Or, *La Débâcle* est un roman militaire résolument moderne. La présence de motifs et de procédés narratifs appartenant à l'univers du récit de guerre classique dans le

roman relève de la stratégie argumentative, du procédé rhétorique; ils n'ont pas pour fonction de donner, selon l'expression de Denis Ferraris, une « assiette convenable au chambardement » ou de donner au lecteur l'idée d'une grandeur militaire. C'est au contraire l'ambition de soumettre à l'ironie et au désenchantement la représentation épique de la guerre qui anime Zola d'un bout à l'autre du roman.

L'une des grandes scènes du roman où Zola adopte ce que Kaempfer nomme la « vision de l'historien et de l'état-major » survient au moment où l'armée française, encerclée, est complètement dominée par « l'enveloppement mathématique » des troupes prussiennes :

De cette hauteur boisée de la Marfée, le roi Guillaume venait d'assister à la jonction de ses troupes. C'en était fait, la troisième armée, sous les ordres de son fils, le prince royal de Prusse, qui avait cheminée par Saint-Menges et Fleigneux, prenait possession du plateau d'Illy; tandis que la quatrième, que commandait le prince royal de Saxe, arrivait de son côté au rendez-vous, par Daigny et Givonne, en tournant le bois de Garenne. Le XI<sup>e</sup> corps et le Ve donnaient ainsi la main au XII<sup>e</sup> corps et à la garde. (...) Maintenant, l'enveloppement mathématique, inexorable, se terminait, les mâchoires de l'étau s'étaient rejointes, le roi pouvait embrasser d'un coup d'œil l'immense muraille d'hommes et de canons qui enveloppait l'armée vaincue<sup>20</sup>.

Ce récit, que n'aurait certainement pas désavoué le Napoléon des *Proclamations, Ordres du Jour et Bulletins de la Grande Armée*<sup>21</sup> comporte tous les éléments « classiques » :

primat des questions stratégiques, portrait de maréchaux glorieux, alignement documentaire des armées, vue en surplomb, etc. Mais la limpidité de cette représentation ne tarde pas à être compromise. Tout se passe comme si cette narration « impériale » était convoquée dans le récit afin d’être mieux condamnée au paragraphe suivant :

Et la bataille atroce, souillée de sang, devenait une peinture délicate, vue de si haut, sous l’adieu du soleil; des cavaliers morts, des chevaux éventrés semaient le plateau de Floing de taches gaies; vers la droite, du côté de Givonne, les dernières bousculades de la retraite amusaient l’œil du tourbillon de ces points noirs, courant, se culbutant; tandis que, dans la presqu’île d’Iges, à gauche, une batterie bavaroise, avec ses canons gros comme des allumettes, avait l’air d’être une pièce mécanique bien montée, tellement la manœuvre pouvait se suivre, d’une régularité d’horlogerie. C’était la victoire, inespérée, foudroyante, et le roi n’avait pas de remords, devant ces cadavres si petits, ces milliers d’hommes qui tenaient moins de place que la poussière des routes, cette vallée immense où les incendies de Bazeilles, les massacres d’Illy, l’angoisse de Sedan, n’empêchaient pas l’impassible nature d’être belle, en cette fin sereine d’un beau jour<sup>22</sup>.

Ici, la représentation du conflit armé déborde du cadre qui lui était préalablement assigné. Le récit de guerre classique, écrit du haut de la colline, alors que le combat se déroule au loin, est sans cesse confronté aux réalités de la guerre vue d’en bas; aux unités qui manoeuvrent Zola oppose des cadavres et des soldats qui peinent ou s’exaspèrent et tuent dans l’emportement du combat. L’armée « s’efface en

quelque sorte derrière la figure individuelle et multiple du soldat, des individus écrasés par un instrument de souffrance et de mort, auquel on ne peut pas résister<sup>23</sup>. » Le récit de guerre moderne s'interpose et vient compromettre l'efficace du paysage narratif serein que produit la focalisation externe. Par un jeu de contraste, où l'horreur du champ de bataille devient, une fois considéré en surplomb, un tableau attrayant, Zola prend position : la distance qui sépare l'observateur du « document humain » à étudier l'induit en erreur. L'imagination prend forcément le dessus sur la documentation. D'en haut, c'est la vérité qui est perdue de vue.

On voit bien, dans ce passage, que la frontière entre narration militaire classique et moderne n'est pas aussi définie qu'on pourrait le croire et que le recours au point de vue impérial n'a d'autre fonction que de bien faire voir la prééminence, dans l'économie du récit, du point de vue moderne.

Deux autres épisodes mémorables du roman, celui de la destruction de l'artillerie de réserve française et celui de la charge Margueritte, fonctionnent selon la même mécanique narrative. Dans le premier exemple, la mise en service des batteries françaises sur le champ de bataille est sublime d'élégance et de rectitude militaire :

Et c'était d'ailleurs superbe, cette arrivée correcte des batteries, dans leur ordre de bataille, chaque pièce suivie de son caisson, les conducteurs montés sur les porteurs, tenant la bride des sous-verges, les servants assis sur les coffres, les brigadiers et les maréchaux des logis galopant à leur place réglementaire<sup>24</sup>.

Cette montée au front, avec son appareil de mots techniques, conforme au vocabulaire militaire officiel, est exemplaire. Il s'agit d'un ordre de parade typique de la « bataille-théorème » tel qu'il est développé dans le récit de guerre classique. Mais cette vue d'ensemble, ce tableau serein où il est vrai que l'ironie, déjà au rendez-vous, laisse présager le pire, est vite gâché par Zola dans les pages suivantes. Tandis que les artilleurs se mettent à l'ouvrage, « travail mécanique fait avec sang-froid<sup>25</sup> », voilà que les obus prussiens se mettent à tomber sur les pièces françaises et leurs servants :

Un homme encore venait d'avoir la tête emportée,  
deux chevaux d'un caisson râlaient, le ventre ouvert,  
et le tir ennemi continuait, tellement meurtrier, que  
la batterie entière allait être démontée<sup>26</sup>.

C'est alors que commence une suite de manœuvres identiques et toujours aussi vaines, qui occupent une dizaine de pages du roman. L'entêtement imbécile des généraux condamne invariablement tout le monde à mort et, malgré la pluie d'obus, on s'obstine :

De toutes parts, les projectiles pleuvaient, éclataient;  
et c'étaient, autour de chaque pièce, les mêmes  
mouvements méthodiques, la gargousse et l'obus  
introduits, la hausse réglée, le coup tiré, les roues  
ramenées, comme si ce travail avait absorbé les  
hommes au point de les empêcher de voir et  
d'entendre<sup>27</sup>.

Notons ici que l'emploi, dans ce passage, des mots « voir » et « entendre » n'est pas fortuit : tous deux renvoient aux sens, à la vue et à l'ouïe, mais peuvent aussi signifier

« comprendre », saisir par l'intelligence. Très habilement, Zola joue avec les deux acceptions de ces mots : si le déferlement des obus « aveugle » et « assourdit » les artilleurs, il est aussi vrai que leur ouvrage les transforme en bêtes. La guerre les réduit à l'état de rouages obéissants. Donc, après l'essai de trois nouvelles positions, « le seul lieutenant qui ne fût pas mort, jeta le commandement : Amenez les avant-trains ! » et les survivants prennent la fuite : « on ne s'arrêta qu'à un millier de mètres, derrière les premiers arbres du bois de Garenne<sup>28</sup>. » Toute cette régularité n'aura servi à rien, mais l'espace qu'occupe le récit de ces manœuvres insensées dans le roman est volontairement disproportionné et hautement significatif : en effet, une caractéristique du récit de guerre moderne est qu'il

[n]e souffre pas seulement la répétition, il exige le ressassement. L'horreur y est invariable et monotone. Les scènes macabres se multiplient, et passent, quasi inchangées<sup>29</sup>.

Cette nécessité de décevoir, désormais inséparable de la volonté de dire vrai, est encore une fois patente dans le récit de la charge de la division Margueritte. Il s'agit, pour les Français, de venger le général Margueritte, revenu blessé et mourant du point de vue où il était monté pour reconnaître le terrain<sup>30</sup>. Tout le monde est en place :

Les cinq régiments s'étaient formés en trois colonnes, chaque colonne avait sept escadrons de profondeur, de quoi donner à manger aux canons<sup>31</sup>.

Ici encore, l'ironie annonce le désastre avant même que ne soit commencé le récit de la « boucherie héroïque » qui réduira effectivement ces régiments en bouillie. Comme

c'était le cas pour les artilleurs du passage précédent, ces régiments seront tous fauchés à tour de rôle, dans un « inextricable embarras de cadavres » ; toute forme d' « héroïsme demeur[e] inutile, et ces masses profondes d'hommes [sont] comme des herbes hautes où chevaux et cavaliers disparaissent<sup>32</sup>. » Prosper, cavalier du premier régiment, et Zéphir, son cheval, sont au centre de ce récit. Malgré ce qu'a pu en dire Corinne Saminadayar dans un article consacré à *La Débâcle*, Prosper n'est pas animé d'un « indéniable courage<sup>33</sup> ». Au contraire, ce dernier

trottait comme dans un rêve, il avait une légèreté, un flottement d'être endormi, un vide extraordinaire de cervelle, qui le laissait sans une idée. C'était la machine qui allait, sous une impulsion irrésistible<sup>34</sup>.

Quant à son cheval, Zéphir, sa fin n'est pas moins pathétique que celle de son cavalier : « Et, brusquement, Zéphir, atteint d'une balle en plein poitrail, s'abattit, écrasant sous lui la hanche droite de Prosper, dont la douleur fut si vive, qu'il perdit connaissance<sup>35</sup>. »

Enfin, cette saignée se termine par un passage dans lequel Zola mêle effectivement le grandiose de la fresque et l'atroce du corps à corps, où l'évocation poétique du naufrage est liée à la description des corps mutilés : « Tout sombra, un engloutissement parmi les baïonnettes, au milieu des poitrines défoncées et des crânes fendus<sup>36</sup>. » Mais, comme il se doit, cette coprésence de registres incompatibles est résumée quelques lignes plus loin par l'emploi d'un oxymore qui résume à lui seul « la mise en échec du pathétique de la guerre<sup>37</sup> » : « il ne resterait de cette charge fameuse que la glorieuse folie de l'avoir tentée<sup>38</sup> »...

Dans *La Débâcle*, l'emploi du mot « héroïque », fréquent d'un bout à l'autre du roman, est

systématiquement suivi ou précédé d'un adjectif qui mine tout potentiel allégorique : « héroïsme comique », « héroïsme têtu et sans gloire », « héroïsme obscur », « folie héroïque », « héroïsme inutile<sup>39</sup> », etc. Le soldat du roman de guerre moderne ne court plus au combat motivé par une quelconque volonté guerrière; il est désormais dominé par la peur et le triomphe de l'irréfléchi. Le soldat zolien monte au front grâce à « l'instinct débridé, une révolte des muscles, obéissant aux souffles épars<sup>40</sup>. » En fait, c'est d'un anti-héros dont il est question ici, d'un personnage qui doute, qui craint, qui fonce vers une mort presque certaine, malgré lui, et en songeant surtout à vivre.

Contrairement au mineur de *Germinal*, qui est paralysé lors de sa première expérience dans le puits de la mine mais qui « deviendra un parfait danseur du ballet quotidien des descentes, du travail et des remontées<sup>41</sup> », le soldat zolien n'acquerra jamais une pareille maîtrise de son environnement. Le champ de bataille nie les routines d'espace et de temps. Là, toute prise d'habitudes est impossible : le chaos ne se dompte pas, le hasard règne, l'expérience et l'intention du soldat n'ont plus d'incidence sur le cours inévitable des événements.

Dans *La Débâcle*, le souffle épique, le monde stable et grandiose de l'épopée apparaît comme une image subvertie et monstrueusement déformée de la réalité. Par une habile mise en abîme, le roman de guerre *La Débâcle* est aussi le roman d'une guerre de récits : sur les champs de bataille qui environnent Sedan, s'affrontent simultanément deux armées mais aussi, et peut-être surtout, deux régimes narratifs.

## Notes

<sup>1</sup> Émile Zola, *Les Rougon-Macquart, tome V*, édition établie par Colette Becker, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 627.

<sup>2</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 602.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 600. Je souligne.

<sup>4</sup> Zola, *Le Roman naturaliste. Anthologie*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 67.

<sup>5</sup> Denis Ferraris, « La guerre et ses atours. Esthétique du charivari », dans *Revue des sciences humaines*, tome LXXV, n°204, octobre-décembre 1986, p. 9.

<sup>6</sup> De ce point de vue, il est intéressant de constater, à la lecture des dossiers préparatoires, que Zola avait deux sources de documentation principales, l'historiographie militaire officielle et des lettres d'anciens combattants. Ces deux types de documents, qui abordent nécessairement l'histoire de l'affrontement armé de manière opposée (les premiers « portent sur la guerre plus que sur les guerriers, sur les logiques et les structures plus que sur l'expérience vécue, sur les grandes unités plus que sur les individus » [Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, coll. « Inédit/Histoire », 2004, p. 29], tandis que les seconds, à l'opposé, donnent davantage à lire une histoire des hommes en guerre), ont chacun laissé des traces très nettes dans le roman. Des ouvrages militaires officiels, « le roman a tiré sa composition et sa chronologie » ainsi que des indications sur « le terrain des manœuvres stratégiques et des combats »; les récits mémoriels des vétérans ont quant à eux « contribué à faire de *La Débâcle* une peinture des désarrois et de misère du soldat en guerre (p. 1037) ». [Henri Mitterand, *Zola. Tome II. L'homme de Germinal 1871-1893*, Paris, Fayard, 2001, p. 1037.] Ces deux points de vue historiques ne sont-ils pas analogues aux deux perspectives romanesques mises de l'avant par Zola dans son roman, la guerre vue d'en haut et la guerre vue d'en bas ?

<sup>8</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1998, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>10</sup> La correspondance de Racine n'est pas convoquée dans l'essai de Kaempfer mais l'extrait qui nous proposons d'étudier brièvement correspond en tous points à la définition du récit de guerre classique proposée dans *Poétique du récit de guerre*.

<sup>11</sup> Jean Racine, « Échos du siège de Mons, Au camp devant Mons, le 3 avril 1691 », dans Nicolas Boileau, Jean Racine, *Lettres d'une amitié. Correspondance 1687-1698*, édition établie par Pierre E. Leroy, Paris, Bartillat, 2001, p. 109-111.

<sup>12</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>14</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le livre de poche, 1962, p. 55.

---

<sup>15</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/classique », 1984, p. 279.

<sup>16</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 9.

<sup>17</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 61-62.

<sup>18</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 169.

<sup>19</sup> David Baguley, « Le récit de guerre : narration et focalisation dans *La Débâcle* », dans *Littérature*, n° 50, mai 1983, p. 80. Les deux types de récits dont parle Baguley correspondent *grosso modo* à ceux que distingue Kaempfer et qui ont été définis plus haut.

<sup>20</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., p. 332-333.

<sup>21</sup> Napoléon, *Proclamations, Ordres du Jour et Bulletins de la Grande Armée*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1964.

<sup>22</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., p. 333-334.

<sup>23</sup> Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 2004, p. 280.

<sup>24</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., p. 293.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>29</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 239.

<sup>30</sup> Il n'est pas étonnant que dans un roman privilégiant la narration militaire moderne, les pratiques de la guerre classique soient punies.

<sup>31</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., p. 303.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 304-305.

<sup>33</sup> Corinne Saminadayar, « *La Débâcle*, roman épique ? », dans *Les Cahiers naturalistes*, vol. 43, n° 71, 1997, p. 211.

<sup>34</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., p. 303.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 305-306.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>37</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 225.

<sup>38</sup> Zola, p. 305.

<sup>39</sup> Émile Zola, *La Débâcle*, op. cit., dans l'ordre : p. 147, 285, 296, 299 et 321.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>41</sup> Henri Mitterand, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, p. 204.