



(D)écrire l'horreur

Expression du traumatisme dans *La Débâcle* de Zola

Virginie Prioux
Université de Tours

Nombreux sont les mémoires des soldats qui tiennent un carnet de bord sur les lignes du front ; ces textes sont alors l'expression de la guerre vécue au jour le jour dans toute son immédiateté. Parfois recueillies par les proches, parfois même publiées en extraits dans la presse, les pages ne gagnent cependant pas un large public. Il en est tout autrement des romans comme *La Débâcle*, qui, jouissant de l'aura littéraire de Zola à la fin du XIX^{ème} siècle, reste encore de nos jours un modèle de roman sur la guerre. Pourtant son écriture est des plus paradoxales, jamais le romancier n'a été soldat, il a même été dispensé du service militaire et il n'a jamais vécu en tant que civil sur un front de bataille. En 1870, il était plongé dans ses travaux journalistiques et son projet de fresque romanesque bien loin de Sedan, et pendant l'investissement de Paris par les Allemands il se trouvait à Marseille et Bordeaux, ne regagnant la capitale qu'en janvier 1871 après l'armistice. Certes il vécut la Commune mais rares sont ses souvenirs personnels. Comment écrire la guerre lorsqu'on ne l'a pas soi-même vécue ? Quels mots peut-on poser sur le traumatisme d'autrui ?

Tel est l'enjeu du roman sur la guerre franco-prussienne qu'ambitionne Zola. Il avait eu de longue date le projet d'inclure dans sa grande fresque des *Rougon-Macquart* un volume sur la guerre : lors du déclenchement du conflit franco-prussien, il décida de réserver un volume final à la bataille de Sedan et à la Commune pour marquer chronologiquement la fin du Second Empire. Dix-neuvième volume sur vingt (puisque le dernier, *Le Docteur Pascal*, clôt l'ensemble sur un récapitulatif scientifique à propos de l'hérédité des différentes branches des deux familles), *La Débâcle* achève le règne de Napoléon III ; écrit vingt ans après les faits, le roman a donc le recul suffisant pour donner le maximum d'informations sur les enjeux des différentes batailles. Nous pouvons néanmoins nous interroger sur l'objectivité d'une telle œuvre ? En effet, l'écriture de ces pages résulte d'un paradoxe : d'un côté Zola se veut des



Revue Baobab: numéro 4
Premier semestre 2009

plus neutres, revendiquant dans sa méthode naturaliste une absence de subjectivité de l'auteur et un compte rendu exact de la réalité mais, de l'autre, Zola est un fervent républicain fermement opposé à la politique de Napoléon III. Il est, en ce sens, intéressant de confronter la part d'objectivité des récits de batailles et d'analyse des traumatismes des combattants et la part de jugement *a posteriori* d'une défaite annoncée.

A la fois romancier et journaliste, Zola accumule des témoignages sur cette défaite cuisante ; cela lui permet une analyse très méticuleuse des traumatismes tant physiques que psychologiques. Ainsi, le livre refermé, il reste au lecteur les tableaux d'horreur dans lesquels la couleur rouge du sang et du feu demeure inscrite dans la mémoire.

Aux sources du roman.

Comme pour tous ses romans, Zola accumule une impressionnante quantité de documentation avant de prendre la plume¹. Il compare non seulement des textes de premières mains (cartes, plans, mémoires de soldats), mais aussi des analyses postérieures (rapports officiels ou travaux d'historiens)². Il se lie d'amitié avec Alfred Duquet³ qui lui livre les informations nécessaires à une précision historique indiscutable, il obtient également un entretien avec Emile Ollivier, principal ministre de Napoléon III en 1870, qui l'informe sur les prises de décisions politiques de cette période. Ainsi dans le déroulement de l'intrigue retrouve-t-on des passages propres à des rapports historiques sur la situation des deux camps en 1870.

Il continua, de son air raisonnable, il expliqua ses craintes : la Prusse grandie après Sadowa, le mouvement national qui la plaçait à la tête des autres États allemands, tout ce vaste empire en formation, rajeuni, ayant l'enthousiasme et l'irrésistible élan de son unité à conquérir ; le système du service militaire obligatoire, qui mettait debout la nation en armes, instruite, disciplinée, pourvue d'un matériel puissant, rompue à la grande guerre, encore glorieuse de son triomphe foudroyant sur l'Autriche (...). Et, en face de cette Allemagne, il osa ensuite montrer la France : l'Empire vieilli, acclamé encore au plébiscite, mais pourri à la base, ayant affaibli l'idée de patrie en détruisant

¹ A propos de la méthode d'écriture de Zola voir Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, collection Lettres Supérieures, 1998 ; Janice Best, *Expérimentation et Adaptation : Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986 ; Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

² Parmi eux nous pouvons citer Georges Bibesco, *Campagne de 1870, Belfort, Reims, Sedan. Le 7^{ème} corps de l'armée du Rhin*, Paris, Plon, 1872 ; Général Lebrun, *Guerre de 1870. Bazeilles-Sedan*, Paris, E. Dentu, 1884 ; Frédéric Canonge, *L'Histoire militaire contemporaine*, Paris, Charpentier, 1882 et la traduction française de Moritz Bush, *Le Comte de Bismarck et sa suite, pendant la guerre de la France, 1870-1871*, Paris, E. Dentu, 1879.

³ Alfred Duquet *Froeschwiller, Châlons, Sedan*, Paris, G. Charpentier, 1880.



la liberté, redevenu libéral trop tard et pour sa ruine, prêt à crouler dès qu'il ne satisferait plus les appétits de jouissances déchaînés par lui. (p. 413)⁴

Ces lignes directement inspirées par les lectures de Zola et ses entretiens avec les gradés de l'Armée font de l'œuvre un roman documentaire. De même, les articles de presse de l'époque se retrouvent dans la première partie lorsque Maurice tente d'apprendre dans les journaux ce qu'il en est de la progression allemande. L'angoisse de l'attente, de cette fausse guerre aux ennemis absents paraît psychologiquement insoutenable : « Dehors, Maurice tâcha de se procurer des journaux. Il se bourra les poches de tous les numéros qu'il put acheter ; et il les lisait en marchant, sous les grands arbres des magnifiques promenades qui bordent la ville. Où étaient donc les armées allemandes ? Il semblait qu'on les eût perdues. » (p. 442).

A ces différentes sources de Zola, s'ajoutent les nombreuses lettres de soldats qui envoient spontanément leur témoignage au romancier ; dans cette correspondance se lisent les détails des conditions de vie atroce des appelés qui marchent sans cesse d'un côté sur l'autre, promenés entre Metz et Sedan par des ordres contradictoires et désorganisés. Souffrant de fatigue extrême et de faim, ils sont moralement et physiquement épuisés. Le lecteur retrouve à plusieurs reprises de petites scènes de la vie quotidienne des soldats du front directement inspirées de cette précieuse correspondance : « Et le pis, ce fut qu'un épouvantable orage éclata, dix minutes à peine après le départ, une pluie diluvienne qui trempa les hommes jusqu'aux os, alourdissant sur leurs épaules le sac et la capote. » (p. 461)

Pour reprendre la formulation de David Baguley « le roman de guerre classique se définit à la fois comme fiction, histoire et démonstration »⁵. Si la dimension fictionnelle est indéniable, puisque le romancier met en scène des personnages qui sont à la fois la synthèse de dizaines d'hommes ayant réellement vécu et le symbole d'une société en période de guerre, la dimension historique ne peut être contestée⁶. Tel un roman documentaire, *La Débâcle* offre au

⁴ Émile Zola, *La Débâcle, Les Rougon-Macquart*, tome V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1964.

⁵ David Baguley, *Zola et les genres*, University of Glasgow French and German Publications, 1993, chapitre X « La Débâcle et le récit de guerre » p. 102.

⁶ Le rapport des romans de Zola à l'Histoire se retrouve dans les ouvrages de Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, 1986, et *Zola, l'Histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 ainsi que dans le volume collectif *Zola et les historiens*, actes du colloque du 11 janvier 2003, coordonnés par Michel Saquin, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004.



Revue Baobab: numéro 4
Premier semestre 2009

lecteur une vision globale d'un conflit jouant avec une dramatisation des scènes. Ainsi le temps romanesque se dilate ou se restreint selon la tension de l'intrigue. Les trois parties équivalentes en volume de pages ne couvrent pas la même période temporelle : la première rapporte les mouvements du 7^{ème} corps de l'armée avant la bataille de Sedan et se limite à quelques jours (du 7 au 31 août 1870) ; la seconde raconte les quelques heures du désastre de Sedan tandis que la dernière évoque les événements se déroulant au lendemain de la défaite de la Commune (du 3 septembre 1870 à mai 1871).

La dilatation du temps romanesque se produit lors des récits de traumatismes, nombreux sont alors les mots nécessaires pour retranscrire une souffrance.

Traumatismes physiques et psychologiques.

La guerre franco-prussienne en quelques chiffres, c'est un conflit qui dura six mois (19 juillet 1870 - 20 janvier 1871) et qui fit s'affronter plus d'un million d'hommes (500000 du côté français, 550000 du côté allemand). Ce fut aussi un lourd bilan pour la France : 131000 morts (dont 28000 pour la seule bataille de Sedan), 143000 blessés sans compter les 320000 malades dont beaucoup décédèrent des suites de la dysenterie⁷.

Zola ne souhaite pas faire un bilan humain des pertes subies par l'armée mais présenter à son lecteur la guerre vue à travers les yeux d'un personnage. Il y a d'ailleurs un crescendo dans cette horreur. Le romancier ne se complaît en rien dans l'évocation du sang, il faut attendre près de deux cents pages avant que nous soit contée la première scène de mort. « Mais, derrière lui, un autre petit bruit mou l'étonna. Et, comme il se retournait, il vit un soldat, frappé en plein cœur qui tombait sur le dos. Les jambes eurent une courte convulsion, la face resta jeune et tranquille, foudroyée. C'était le premier mort, et il fut surtout bouleversé par le fracas du chassepot, rebondissant sur le pavé de la cour » (p. 574).

A la mort de ce jeune soldat, s'ajoute presque aussitôt celle de civils innocents, tout d'abord Françoise qui « était jetée en travers, morte, les reins cassés, la tête broyée après l'explosion d'un obus, une loque humaine, toute rouge, affreuse » (p. 575). Puis au fur et à mesure des pages, l'horreur et la douleur s'accroissent inlassablement : le massacre des villageois de

⁷ Au sujet de la chute du Second Empire lire les derniers chapitres de Thierry Lentz, *Napoléon III*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.



Revue Baobab: numéro 4
Premier semestre 2009

Bazeilles permet d'atteindre le paroxysme de l'atrocité : « les ruisseaux coulaient rouge, les morts barraient la route, certains carrefours n'étaient plus que des charniers d'où s'élevaient des râles ». (p. 633). Puis dans ce *crescendo* de l'horreur, arrive le point culminant où, après les soldats, les civils et la masse anonyme des villageois, sont touchés les personnages du roman. Tout d'abord Weiss qui est fusillé sous les yeux de sa femme : « Mais l'officier avait levé son épée, et les deux hommes tombèrent comme des masses, le garçon jardinier la face contre terre, l'autre, le comptable, sur le flanc, le long du mur. Celui-ci, avant d'expirer, eut une convulsion dernière, les paupières battantes, la bouche tordue » (p. 641).

Puis Honoré au milieu des corps démembrés de ses compagnons d'arme après l'explosion d'un obus. « L'un sur l'autre, le ménage, Adolphe le conducteur et le pointeur Louis, avec leurs yeux sortis des orbites, restaient farouchement embrassés, mariés jusque dans la mort. Et c'était enfin Honoré, couché sur sa pièce bancale, ainsi que sur un lit d'honneur, foudroyé au flanc et à l'épaule, la face intacte et belle de colère, regardant toujours, là-bas, vers les batteries prussiennes » (p. 746). L'apothéose de la violence, de la haine mais aussi de la douleur et de l'horreur se lit dans ces lignes. La dramatisation de l'intrigue conduit le lecteur à voir chacune de ces scènes en focalisation interne comme pour s'imprégner davantage encore de ces visions atroces.

Les traumatismes physiques des survivants sont multiples : la documentation très poussée de Zola et ses nombreuses lectures d'articles médicaux engendrent des descriptions minutieuses des diverses blessures causées par les balles et les éclats d'obus. Ainsi les nombreuses plaies, les hémorragies, sans compter les fréquentes amputations, sont méticuleusement détaillées. Le nombre croissant de blessés, le manque de place et d'hygiène sont autant de facteurs qui déshumanisent le soldat qui souffre pour n'en faire qu'un cas parmi tant d'autres. Derrière les hôpitaux installés à la hâte, s'amoncellent des charniers qui augmentent de jour en jour sans que quiconque n'ait le temps de s'en préoccuper. A ces scènes atroces du front, où l'odeur de la mort n'a d'égal que le goût du sang, font écho les massacres de l'insurrection de Paris. Zola emploie lui-même le terme de « boucherie » pour évoquer la tuerie :

Ce fut là surtout que la boucherie devint effroyable : des hommes, des enfants, condamnés sur un indice, les mains noires de poudre, les pieds simplement chaussés de souliers d'ordonnance ; des innocents dénoncés à faux, victimes de vengeances



particulières, hurlant des explications, sans pouvoir se faire écouter ; des troupeaux jetés pêle-mêle sous les canons des fusils, tant de misérables à la fois, qu'il n'y avait pas des balles pour tous, et qu'il fallait achever les blessés à coups de crosse. Le sang ruisselait, des tombereaux emportaient les cadavres, du matin au soir. (p. 904).

L'homme perd peu à peu de son humanité, ce qui explique qu'au-delà des traumatismes physiques, il y en ait d'autres, beaucoup plus sourds et plus oppressants, les traumatismes psychologiques.

La raison et l'entendement humain semblent altérés dès lors qu'il n'y a plus le moindre sentiment de compassion. Dans cette « épidémique folie » (p. 426), la vie de l'autre, et *a fortiori* sa mort, ne paraît plus avoir la moindre importance. A deux reprises, Zola insiste sur l'insensibilité des hommes dont la raison est anéantie par la guerre: « Une balle pourtant y troua la tempe d'un de leurs camarades, qui tomba dans leurs jambes. Ils [Maurice et Jean] durent l'écartier du pied. Mais les morts ne comptaient plus, il y en avait trop. » (p. 647).

Il ajoute quelques pages plus loin: « D'autres, d'autres encore souffraient abominablement, semaient les sentiers herbus en si grand nombre, qu'il fallait prendre garde, pour ne pas les écraser au passage. Mais les blessés, les morts ne comptaient plus. Le camarade qui tombait, était abandonné, oublié. Pas même un regard en arrière. C'était le sort » (p. 692).

L'altération psychique commence avant même les combats, tant l'angoisse de l'attente est grande. Après l'enthousiasme des cris de la foule « À Berlin ! À Berlin ! »⁸, Maurice s'apercevait que « ce qui l'angoissait, c'était l'inaction » (p. 409). Dans ce contexte d'attente stérile naît une synesthésie de l'horreur. Tous les sens sont convoqués pour concourir à l'expérience de l'angoisse : l'humidité du front, la puanteur omniprésente, le silence oppressant, l'obscurité inquiétante, tout provoque chez l'homme un dérèglement des sens.

De cette angoisse naissent une aliénation mentale, un besoin irraisonné de tuer. Weiss est le premier à en souffrir. « Plus rien n'existait que sa rage, cette fureur inextinguible de la lutte, à l'idée que l'étranger entrerait chez lui, s'assoierait sur sa chaise, boirait dans son verre. Cela soulevait tout son être, emportait son existence accoutumée, sa femme, ses affaires, sa prudence de petit bourgeois raisonnable. » (p. 583).

⁸ Ces mots criés par la foule et repris au début de *La Débâcle*, étaient déjà présents à la fin de *Nana*.



Tandis que Weiss dirige sa haine contre l'ennemi, Lapouille, lui, animé d'une folie meurtrière, perd la tête pour une miche de pain et assassine froidement un de ses compatriotes : « [il] lui planta le couteau dans la gorge si violemment que le misérable ne cria même pas. Ses bras se détendirent, le morceau de pain roula par terre, dans le sang qui avait jailli. » (p. 771).

Seul Maurice semble conscient de ce que nous nommerions aujourd'hui "le stress post-traumatique" : il sent qu'il a vu trop d'atrocités et que la folie le guette. Il l'exprime en ces termes à son ami Jean «- Écoute, je ne puis plus rester. Je t'assure que je vais devenir fou. Ça m'étonne que le corps ait résisté, je ne me porte pas trop mal. Mais la tête déménage, oui ! elle déménage, c'est certain. Si tu me laisses encore un jour dans cet enfer, je suis perdu... Je t'en prie, partons, partons tout de suite ! ». (p. 772).

C'est, pris d'angoisse incontrôlable et de *delirium* qui lui donnent l'impression de marcher sur des membres humains et d'être muré avec des mourants, qu'il regagne la capitale, devenant ainsi Communard. Ce n'est que quelques mois plus tard que le lecteur retrouve Jean, engagé dans la répression des insurgés qui brûlent Paris. Se déroule alors une scène d'une brièveté et d'une violence infinie :

Violamment, Jean déboucha dans la rue du Bac, avec les quelques hommes de son escouade. D'abord, il ne vit personne, il crut que la barricade venait d'être évacuée. Puis, là-bas, entre deux sacs de terre, il aperçut un communard qui remuait, qui épaulait, tirant encore dans la rue de Lille. Et ce fut sous la poussée furieuse du destin, il courut, il cloua l'homme sur la barricade, d'un coup de baïonnette. (p. 883).

Le plus profond des traumatismes occupe alors la fin du roman : Jean qui avait pris soin de Maurice comme l'aurait fait un père, l'assassine sur une barricade au milieu des flammes qui consomment Paris. Comment vivre ? comment survivre après ça ?

Loin de nous donner des réponses, Zola tente au contraire de rendre le lecteur sensible à cette guerre. Les vingt ans écoulés ont permis de panser les blessures et d'estomper dans les mémoires les souffrances trop aiguës. L'écriture de cette guerre, de ses horreurs et de ses violences, contribue alors au devoir de mémoire et peint pour le lecteur des tableaux d'une extraordinaire sensibilité.



Du tableau suggestif au jugement subjectif.

Telles de macabres pauses dans le récit, des descriptions d'horreur maculent le roman. Agencées comme des compositions picturales, ces lignes renvoient au lecteur l'image du désastre. Zola écrit ces pages avec une attention toute particulière, non seulement pour rendre compte de l'émotion qui se dégage du décor mais aussi pour peindre de véritables hypotyposes ; le rouge du feu et du sang mêlé au noir de la cendre et des fumées ressort sur un tableau où les taches de couleur et les lumières rappellent la technique impressionniste que le romancier admirait tant. Ainsi les contours du village de Bazeilles se dessinent-ils au milieu du chaos.

Déjà, on avait relevé les morts, il n'y avait plus sur le pavé du village un seul cadavre ; et la pluie lavait le sang, des flaques restaient rouges, avec des débris louches, des lambeaux où l'on croyait reconnaître encore des cheveux. Mais l'effroi qui serrait les cœurs, venait des décombres, de ce Bazeilles si riant trois jours plus tôt, avec des gaies maisons au milieu de ses jardins, à cette heure effondré, anéanti, ne montrant que des pans de muraille noircis par les flammes. L'église brûlait toujours, un vaste bûcher de poutres fumantes, au milieu de la place, d'où s'élevait continuellement une grosse colonne de fumée noire, élargie au ciel en un panache de deuil ; des rues entières avaient disparu, plus rien d'un côté ni de l'autre, rien que des tas de moellons calcinés bordant les ruisseaux, dans un gâchis de suie et de cendre, une boue d'encre épaisse noyant tout. (p. 735).

Là encore, la focalisation interne permet de rendre plus sensible ce paysage de désolation. Nombreux ont été les croquis de Zola recueillis dans les carnets d'enquête qui ont servi à l'élaboration de ces descriptions de lieux. Au-delà de l'objectivité des horreurs de la guerre, émerge une dramatisation qui fait de ces pages bien plus qu'un simple décor statique. Si les villages semblent figés dans leur désastre, les hommes aussi paraissent à jamais éteints dans l'attitude qu'ils avaient lorsque la balle ou l'obus les ont touchés.

Tel un cliché photographique de l'horreur⁹ marquant l'immédiateté de la mort, le tableau des soldats immobilisés dans leur dernier geste est criant d'émotion.

Contre une haie, le premier qu'ils rencontrèrent était un sergent, un homme superbe, jeune et fort, qui semblait sourire de ses lèvres entr'ouvertes, le visage calme. Mais, cent pas plus loin, en travers de la route, ils en virent un autre, mutilé affreusement, la tête à demi emportée, les épaules couvertes des éclaboussures de la cervelle. Puis, après les corps isolés, çà et là, il y avait de petits groupes, ils en aperçurent sept à la file, le genou à terre, l'arme à l'épaule, frappés comme ils tiraient ; tandis que, près d'eux, un sous-officier était tombé aussi, dans l'attitude du commandement. (p. 740).

⁹ Zola est passionné par la photographie, il couvrira d'ailleurs officiellement l'Exposition universelle de Paris en 1900.



Beaucoup plus rares sont les descriptions dans lesquelles Zola abandonne la vision objective de ces images de guerre horribles dans leur réalité mais peinte avec neutralité, pour dénoncer la folie d'un conflit qui concourt au massacre gratuit des innocents¹⁰. Le chaos règne alors en maître.

Des bandes hurlaient parmi la fumée et les étincelles, dans l'effrayant vacarme fait de tous les bruits, des plaintes d'agonie, des coups de feu, des écroulements. A peine se voyait-on, de grandes poussières livides s'envolaient, cachaient le soleil, d'une insupportable odeur de suie et de sang, comme chargées des abominations du massacre. On tuait encore, on détruisait dans tous les coins : la brute lâchée, l'imbécile colère, la folie furieuse de l'homme en train de manger l'homme. (p. 638).

C'est ce même chaos qui est détaillé dans le dernier chapitre de l'œuvre ; Zola qui avait tant aimé décrire Paris à toute heure du jour et de la nuit dans les romans de sa fresque¹¹, le peint désormais en proie aux flammes ravageuses. Dix fois répétée dans la fin du roman, l'expression « Paris brûle » ponctue les différents tableaux de feu. Là encore, le romancier joue sur le visuel, opposant l'obscurité à la clarté, le rouge et le noir.

Il pouvait être neuf heures et demie. La lueur rouge, qui incendiait le ciel, grandissait toujours. A l'est, le vol de petits nuages ensanglantés s'était perdu, il ne restait au zénith qu'un tas d'encre, où se reflétaient les flammes lointaines. Maintenant, toute la ligne de l'horizon était en feu ; mais, par endroits, on distinguait des foyers plus intenses, des gerbes d'un pourpre vif, dont le jaillissement continu rayait les ténèbres, au milieu de grandes fumées volantes. Et l'on aurait dit que les incendies marchaient, que quelque forêt géante s'allumait là-bas, d'arbre en arbre, que la terre elle-même allait flamber, embrasée par ce colossal bûcher de Paris. (p. 886).

De ces pages de présentation générale du chaos, naissent des paragraphes consacrés aux différents lieux et monuments parisiens qui s'embrasent. Tel un balayage du regard qui décrirait en temps réel un panorama apocalyptique, ces descriptions montrent l'étendue du désastre : ainsi le point de départ des Tuileries qui brûlent conduit rapidement aux pavillons de Flore et de Marsan qui sont gagnés par le feu, puis c'est le pavillon de l'Horloge, le palais de la Légion d'Honneur, celui du Conseil d'Etat et enfin la caserne d'Orsay qui sont touchés par les flammes.¹² Sous le regard de Jean traumatisé par un tel spectacle mais terrifié aussi par

¹⁰ Pierluigi Pellini s'est intéressé à l'écart qui existe entre la réalité historique et la fiction romanesque dans son article « 'Si je triche un peu', Zola et le roman historique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 75, 2001.

¹¹ La description de tableaux parisiens est fréquente dans *Les Rougon-Macquart*, notamment dans *L'Œuvre* où les toiles du peintre Claude Lantier font écho aux descriptions de la capitale à différents moments de la journée.

¹² Émile Zola, *La Débâcle*, p. 892



ce brasier immense, se dresse Paris autrefois tout puissant qui semble désormais réduit en cendres.

Qu'il s'agisse de tableaux de batailles et de charniers à Sedan ou bien des incendies de Paris pendant la Commune, il semble que l'écriture du désastre ne soit pas toujours aussi neutre que le romancier voudrait le faire croire. Émile Zola est un écrivain républicain qui a déjà fait scandale dix ans plus tôt lorsqu'avec Céard, Hennique, Huysmans, Maupassant et Alexis, il publie *Les Soirées de Médan* ; loin de la littérature habituelle à la gloire des soldats de 1870, les nouvelles de ce recueil montrent l'ignominie d'une guerre perdue d'avance. D'ailleurs, le titre même, *La Débâcle*, bien que longtemps gardé secret pendant la rédaction du roman pour ne pas choquer les éditeurs, est porteur à lui seul de la prise de position du romancier contre la politique militaire mise en place par Napoléon III. Dès la première partie, le lecteur assiste à la chronique d'une défaite annoncée.

Nous étions mal préparés, une artillerie médiocre, des effectifs menteurs, des généraux incapables ; et l'ennemi, tant dédaigné, apparaissait fort et solide, innombrable, avec une discipline et une tactique parfaites. Le faible rideau de nos sept corps, disséminés de Metz à Strasbourg, venait d'être enfoncé par les trois armées allemandes, comme par des coins puissants. Du coup, nous restions seuls, ni l'Autriche, ni l'Italie ne viendraient, le plan de l'empereur s'était effondré dans la lenteur des opérations et dans l'incapacité des chefs. (p. 453).

L'accumulation d'erreurs de stratégie, l'incohérence des ordres et la contradiction des manœuvres concourent à une débandade incontrôlée. D'ailleurs les apparitions sporadiques du personnage de Napoléon III dans le roman renforce cette impression d'impuissance des troupes françaises : dans un long passage « cet empereur qui n'avait plus de trône » s'impatiente du bruit des canons dont la répétition inlassable lui est insupportable. Martelant le texte comme les explosions martèlent le champ de bataille, Napoléon III répète quatre fois de suite « Oh ! ce canon qui ne cesse pas ! » comme dans une scène d'ironie tragique, où le chef militaire lui-même se sent dépassé par la situation.

Toutefois, même s'il demeure dans ces pages une rancœur contre Napoléon III, il n'en reste pas moins une certaine réserve de Zola quant à ses successeurs. Le roman est écrit en 1892 et Zola a été déçu par la politique de la Troisième République. La répression a fait beaucoup de victimes et l'idéalisation du romancier pour le régime républicain a été très altérée. Ainsi



Revue Baobab: numéro 4
Premier semestre 2009

peut-on lire en quelques phrases discrètes à la fin de l'œuvre le bilan politique de tout ce désastre.

Combien de braves gens pour un grelin, parmi les douze mille malheureux à qui La Commune avait coûté la vie ! L'ordre de cesser les exécutions était, disait-on, venu de Versailles. Mais l'on tuait quand même, Thiers devait rester le légendaire assassin de Paris, dans sa gloire pure de libérateur du territoire ; tandis que le maréchal de Mac-Mahon, le vaincu de Frœschwiller, dont une proclamation couvrait les murs, annonçant la victoire, n'était plus que le vainqueur du Père-Lachaise. (p. 909)

Décrire l'horreur de la guerre, Zola l'a fait de multiples manières : tout d'abord par un style journalistique (rappelons qu'il a couvert la Commune dans les colonnes du *Sémaphore* de Marseille¹³) usant d'une plume informative qui tente d'expliquer et d'analyser ; mais aussi par un style beaucoup plus romanesque dans lequel la focalisation interne joue un rôle fondamental lors des descriptions de paysages, de désolation et de charniers immondes et enfin par un style tout pictural, réalisant au sein de l'intrigue de véritables tableaux au camaïeu de rouge parcourant la palette du sang au feu.

Le livre refermé, reste pour le lecteur, comme ancrés dans son imagination, les clichés d'un chaos, d'un brasier, d'un charnier qui l'espace de quelques pages lui ont fait entrevoir les souffrances de ceux qui ont vécu des atrocités sans nom ; le romancier a alors réussi le pari presque impossible de mettre des mots sur des sentiments inexplicables, de décrire des scènes presque innommables, et finalement de pouvoir dire l'indicible.

Bibliographie :

BAGULEY David, *Zola et les genres*, University of Glasgow French and German publications, 1993.

BECKER Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, collection Lettres Supérieures, 1998.

¹³ A propos des travaux journalistiques de Zola, voir Henri Mitterand, *Zola journaliste*, Paris, Armand Colin, 1962 ainsi que *Presse et plumes, journalisme et littérature du XIXème*, dirigé par Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.



Revue Baobab: numéro 4
Premier semestre 2009

- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, Paris, éditions du cerf, 1989.
- BEST Janice, *Expérimentation et Adaptation : Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- CHEVREL Yves, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- COLIN René-Pierre, *Zola, renégats et alliés, la République naturaliste*, Presses universitaires de Lyon, 1988.
- GUILLEMIN Henri, *Zola, Légende et vérité*, Lys, éditions d'Utopie, 1979.
- LENTZ Thierry, *Napoléon III*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- MARTINO Pierre, *Le Roman Réaliste sous le Second Empire*, Paris, Hachette, 1913.
- MITTERAND Henri, *Zola journaliste*, Paris, Armand Colin, 1962.
Zola et le naturalisme, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je ? 1986.
Zola, l'Histoire et la fiction, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- PELLINI Pierluigi, « 'Si je triche un peu', Zola et le roman historique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 75, 2001.
- TILLIER Bertrand, *Cochon de Zola ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Biarritz, Séguier, 1998.
- Collectifs :
Presse et plumes, journalisme et littérature du XIX^{ème}, dirigé par Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.
- Zola et les historiens*, actes du colloque du 11 janvier 2003, coordonnés par Michel Saquin, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004.