

## A propos de *La Débâcle*

Pèlerinage de Médan - 1992

**Sylvie Thorel-Cailleteau**

Puisque nous célébrons cette année le centenaire de *La Débâcle*, le dix-neuvième volume des *Rougon-Macquart*, je souhaiterais évoquer, sous l'angle seulement littéraire, cette œuvre âpre, dont l'intérêt documentaire et historique a pu voiler la subtilité de composition et la grande importance dans l'économie de la série entière.

Zola déclarait, en 1871, avoir quasi attendu Sedan, la chute des Bonaparte, dont il « avait besoin comme artiste » et que toujours il « trouvait fatalement au bout du drame », pour donner à paraître le premier volume des *Rougon-Macquart*, consacré au coup d'État. Cette chute, ajoutait-il, est venue lui « donner le dénouement terrible et nécessaire de [son] œuvre » : « Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte ».

La guerre de 1870 autorisait de la sorte l'élaboration de tout le monument zolien, en même temps qu'elle devenait bientôt la matière du roman militaire et du dénouement historique de l'ensemble. L'idée d'un cycle des *Rougon-Macquart* prend un singulier relief quand on voit à l'avant-dernier volume relater des événements presque contemporains de l'élaboration du premier, et tenus pour nécessaires à sa parution : à la vérité, *La Débâcle* n'est pas seulement le terme historique des *Rougon-Macquart* ; cette apparente fin est aussi un début, *La Débâcle* est un roman paradoxal des fondations du système zolien – peut-être la pièce maîtresse du cycle en tant que cycle. C'est dans cette perspective que nous tenterons d'en cerner l'objet. Faut-il insister, au demeurant, sur le caractère fondateur, dans l'histoire du naturalisme, des œuvres consacrées à Sedan ? Le premier ouvrage de Camille Lemonnier, le grand romancier belge, fut *Les Charniers*, et le recueil des *Soirées de Médan* s'organise tout entier autour de la guerre de 1870.

Le roman est composé comme un triptyque : l'attente, la bataille, l'écroulement qui s'ensuit. Le titre, choisi au dire de Zola depuis bien longtemps, ne laisse pas de doute quant à son ambition. Il vise moins la représentation d'une bataille que d'une irréversible catastrophe. Ce n'est pas la guerre seulement, c'est « l'écroulement d'une dynastie », c'est « l'effondrement d'une époque », écrit-il à Van Santen Kolff. Et de fait, il faut s'arrêter à ce terme de *débâcle*, comme à ceux de défaite, de désastre, de décomposition, dont le retour rythme tout le texte : un monde ici connaît sa fin, il se décompose, se défait dans une effrayante et gigantesque coulée. Aussi l'image qui court dans toute *La Débâcle* est-elle celle de la contamination, du pourrissement : pourrissement de l'Empire, des rapports humains, de l'esprit, pourrissement des corps, bien sûr. *La Débâcle* n'est manifestement pas le roman de l'exaltation de l'héroïsme et des valeurs guerrières (même si Zola les représente aussi, par exemple à travers le personnage de Jean Macquart, ou encore de brancardiers qu'il ne nomme même pas : l'héroïsme existe, sans doute, mais il est terriblement vain). *La Débâcle* est au contraire le roman des horreurs de la guerre et de la ruine du sens. D'où une particularité troublante : tant qu'il décrit Sedan, Zola évoque moins le feu et le sang que l'eau, la purulence, la pourriture. Les paysages eux-mêmes se diluent ; noyés de brume, ils deviennent liquides, on n'y distingue plus rien.

C'est que Sedan, aux yeux de Zola, marque un temps nouveau dans l'histoire de la guerre, temps auquel le soldat français, encore romantique et pétri des idéaux napoléoniens, aveuglé par de triomphales, récentes victoires, n'est pas préparé. La guerre moderne selon

Zola, et l'Histoire ne lui a pas donné tort, est une guerre essentiellement technique, scientifique, qui réduit à néant les images d'Epinal « la légende, le troupier français parcourant le monde, entre sa belle et une bouteille de bon vin, la conquête de la terre faite en chantant des refrains de goguette. Un caporal et quatre hommes, et des armées immenses mordaient la poussière ».

La victoire prussienne est apparue à Zola comme la victoire de l'ordre et de la discipline – « de petits soldats de plomb, rangés en bon ordre » - contre ces illusions, amoureusement caressées, d'une possible maîtrise du monde. Le romancier a même très clairement déclaré, à plusieurs reprises, que cette victoire était, sinon celle du naturalisme, du moins celle des principes naturalistes :

Ce qu'il faut confesser très haut, c'est qu'en 1870 nous avons été battus par l'esprit scientifique [...]. Je le répète, en face des désastres dont nous saignons encore, le véritable patriotisme est de voir que des temps nouveaux sont venus et d'accepter la formule scientifique, au lieu de rêver je ne sais quel retour en arrière dans les bocages littéraires de l'idéal. L'esprit scientifique nous a battus, ayons l'esprit scientifique avec nous si nous voulons battre les autres. Les grands capitaines aux mots sonores ne sont pas à regretter, si désormais les mots sonores ne doivent plus aider à la victoire.

Raconter la défaite de Sedan, c'était pour Zola redire la nécessité du naturalisme

Car dans *La Débâcle*, non seulement le rêve romantique d'une possible maîtrise du monde s'effondre, mais c'est l'ennemi lui-même qui devient insaisissable ; il se dérobe et c'est son absence même qui fait de lui un vainqueur. La seule saisie du monde s'avère inaccessible au soldat, comme à l'homme moderne. En cela, *La Débâcle* peut se lire, plus qu'aucun autre roman de Zola, comme une œuvre de la dépossession, dépossession qui s'exprime très fortement dans la première partie : l'attente mine les hommes du 7<sup>e</sup> corps, mais aussi l'incompréhension totale de la situation militaire, l'ignorance de la géographie ... Les avancées succèdent arbitrairement aux reculades, un ordre vient contre-dire le précédant, bientôt trois généraux, en deux heures, se succèdent à la tête de l'armée ; monte l'appréhension d'un immense malheur. Et quand vient le moment de combattre, c'est la stupeur : « tirer sur qui ? puisqu'on ne voyait toujours personne, à l'horizon vide ! ». C'est ce « désarroi final où tombait l'armée, sans chef, sans plan, tiraillée en tous sens ». On est au-delà, désormais, de la « faillite de la gloire qui avait frappé les fils des héros, après la chute de l'Empire ».

Toute chose, tout être et tout symbole du pouvoir, surtout, est marqué désormais par la pâleur, menace de s'effacer. Ainsi le drapeau : « L'aigle dorée était trempée d'eau, tandis que la soie des trois couleurs, où se trouvaient brodés des noms de victoire, pâlisait, enfumée, trouée d'anciennes blessures. » Ainsi l'empereur lui-même, erratique et absent, n'étant absolument plus rien, « une ombre d'empereur, indéfinie et vague, une inutilité sans nom et encombrante, dont on ne savait quoi faire, que Paris repoussait et qui n'avait plus de place dans l'armée, depuis qu'il s'était engagé à ne pas même donner un ordre ». L'ombre vaine de Napoléon III, homme devenu sans nom, ironiquement accompagné de tout un train de maisons luxueuses, passe et repasse, comme pour figurer cette déchéance des idéaux et des rêves romantiques qui semblent à Sedan s'évanouir pour jamais.

Annonçant le projet de *La Débâcle*, en 1884, Louis Desprez avait fait cette observation :

Flaubert, dans les dernières années de sa vie, caressait l'intention de montrer Napoléon III dans sa calèche, passant, le front baissé, au milieu des malédictions des soldats. Il prétendait que cet ironique tableau serait une fin de livre superbe. L'auteur des *Rougon-Macquart* utilisera cette idée » (*L'Evolution naturaliste*, Tresse, 1884).

Le roman prend quelquefois, en effet, les tonalités bien flaubertiennes d'un *livre sur rien*, d'un livre de l'attente et de la vanité de tout. L'époque glorieuse, romantique, de Napoléon Ier étendant son pouvoir sur l'Europe entière est évidemment révolue : Napoléon III n'est qu'un fantôme, un reflet mélancolique, l'emblème d'une décadence. On glisse ici à ce que Flaubert appelait le *grotesque triste*.

Chaque trait se dilue, toute couleur s'efface, tout relief s'estompe ; les individus eux-mêmes, tenaillés par la faim, par la peur ou par l'ivresse meurtrière, sont absorbés dans la masse et le roman de Zola, en ses deux premières parties, s'impose, énorme, par la quasi absence d'intrigue, comme une terrible peinture du néant.

Ce gommage des histoires singulières favorise la mise en lumière des horreurs de l'Histoire : Zola s'écarte manifestement de Flaubert lorsqu'il accompagne cette peinture du néant de l'analyse et de l'exposition, parfois très didactique, des causes de la défaite. Par ce que le roman comporte d'étude des raisons de la débâcle, il restitue un sens, ou du moins une signification, à ce qui d'évidence a perdu tout sens. Ainsi le naturalisme triomphe-t-il à double titre : à travers la seule évocation de la victoire prussienne sur le romantisme désuet du soldat français, et à travers une écriture dont on peut avancer qu'elle s'apparente quelquefois à celle du rapport d'autopsie. Les images médicales chères à Zola prennent ici toute leur valeur : on en finit par ne plus savoir qui fouille les chairs, du chirurgien ou du romancier, et le roman, en tout cas, peut se lire comme une clinique de la guerre. Il s'agit pour Zola de comprendre les phénomènes (et les personnages d'observateurs sont dans *La Débâcle* particulièrement nombreux) pour rendre du sens, sinon à l'horreur pure, du moins à la défaite. L'ensemble des deux premières parties demeure néanmoins placé sous la double et sinistre enseigne de l'écoulement purulent et du morcellement : les hommes dépossédés d'eux-mêmes par la terreur et par la faim sont physiquement déchirés, éparpillés ; Zola décrit amputation après amputation, évoque telle jambe ou telle épaule qu'on va porter au charnier, là-bas, derrière l'ambulance. C'est toujours la spirale de la perte infinie, du désastre absolu dont on ne rachète encore, faiblement, que la démarche scientifique du romancier clinicien.

Mais voilà qui ne suffit pas ; Zola met à jour dans ce roman très étonnant l'essentiel de sa démarche d'écrivain : le savoir permet, certes, de résister au vertige, mais c'est le mythe qui sauve, lit-on en filigrane dans *La Débâcle*, tout particulièrement en ses dernières pages.

Le récit de la Commune permet en effet au romancier de s'arracher à la tentation du livre sur rien, qui s'exerce dans ce texte plus peut-être qu'en aucun autre de ses écrits – et il importe là de saisir son mouvement, loin des jugements politiques à l'emporte-pièce, en se souvenant d'ailleurs que si Zola a désapprouvé la Commune, il n'a pas ménagé sa compassion à l'égard des hommes : le personnage de Maurice en fait foi. Aux yeux du romancier, les communards apparaissent comme les derniers atteints par ce qu'il appelle la gangrène romantique ; il voit erreur dans leur mouvement, mais aussi aboutissement d'une logique, ultime folie destructrice de qui a espéré maîtriser enfin le monde – suicide. *La folie du lyrisme ne peut faire naître que des fous héroïques, et il nous faut des soldats solides*, écrivait-il encore dans *Le Roman expérimental*. Ainsi peut s'entendre le discours du cousin bavarois contemplant Paris incendié alors que l'ennemi n'était pas parvenu encore à l'écorner, et surtout la fin du personnage de Maurice, blessé par son ami Jean, qui accueille la mort comme son choix. Il en va ainsi des hommes de ce temps comme de la famille que Zola, dès 1868, se proposait de peindre :

[...] une famille qui s'élançait vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même, justement à cause des lueurs troubles de l'enfantement d'un monde [...] Fatigue et chute : la famille brûlera comme une matière se dévorant elle-même.

A travers sa peinture de la Commune, Zola répète la nécessité du naturalisme, contre ce qu'il appelait en 1880 la rhétorique et l'idéal, et cette dernière destruction ne s'exprime

nullement sur le mode antérieur : non plus maintenant émiettement et décomposition, mais incendie radical ; on passe soudain du néant désastreux de la défaite à l'Apocalypse. Paris est devenue une « Babylone en flamme » :

Sous les reflets dansants de ces foyers immenses, on aurait cru que la Seine roulait des charbons ardents [...] Et ils descendaient toujours lentement, au fil de cette eau incendiée, entre les palais en flammes, ainsi que dans une rue démesurée de ville maudite, brûlant aux deux bords d'une chaussée de lave en fusion.

Et l'on pense à l'étang de feu où est précipitée la bête de l'Apocalypse. Cette destruction est scandée par la répétition de la nécessité d'une destruction universelle, afin que surgisse un ordre nouveau ; on retrouve ainsi d'autres dénouements zoliens, tout particulièrement celui de *Germinal*, différemment orchestrés ici.

Mais de quel sens s'agit-il, infusé là d'où il paraissait tout à fait disparu, grâce au recours au mythe qui toujours, chez le romancier, sauve du désastre ? Il faut reconstruire sur les ruines d'un monde, conclut le roman : non seulement reconstruire les bâtiments écroulés et la France à venir, mais reconstruire un ordre, celui qu'inaugura la tentative du docteur Pascal. Par ce mouvement, Zola imprime un pli à son texte, il en fait une pièce de son énorme système théorique ; il démontre une fois de plus que l'ordre nécessaire ne peut être que naturaliste (comme la victoire prussienne l'a, à ses yeux, démontré), au-delà des rêves romantiques comme du nihilisme. La fin de *La Débâcle* autorise *a posteriori* le montage de tout l'édifice des *Rougon-Macquart*, comme l'effondrement de l'Empire avait autorisé la publication de *La Fortune des Rougon*. Les dernières pages du roman renvoient à l'invention du naturalisme comme principe de reconstruction après la défaite, après le dévoilement apocalyptique de la nécessité d'un nouvel ordre – politique et social sans doute, mais aussi esthétique et littéraire. On retourne ainsi à *La Fortune des Rougon*, l'œuvre gigantesque se donne à relire tout entière à partir de là. Et *Le Docteur Pascal*, qu'on a voulu présenter souvent comme un deuxième dénouement, s'articule donc impeccablement à *La Débâcle*, puisqu'il est précisément cette relecture de tout ce qui a précédé et l'explication de la logique naturaliste : le cycle commence à se clore, magnifiquement, sur lui-même.

L'esthétique de Zola s'avère enfin une esthétique de la rédemption par le mythe : le mouvement de décomposition, d'entropie dont il a mis à jour la terrible logique dans *La Débâcle* s'inverse pour que triomphe le sens – l'écriture de l'œuvre.