

La Débâcle d'Émile Zola :

une fiction républicaine de la fin du Second Empire

La guerre franco-prussienne commence plusieurs fois

Comment est-ce qu'un nouveau régime devrait parler du régime qu'il remplace ? Il va sans dire que *Les Rougon-Macquart* offrent, pendant les premières décennies de la nouvelle République, la plus célèbre relecture romanesque de l'Empire, une relecture dont l'historicité spécifique est soulignée par ce sous-titre que l'on connaît très bien : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. La publication du feuilleton du premier roman dans la série, *La Fortune des Rougon*, était interrompue par la guerre franco-prussienne, *Le Siècle* le publiant du 28 juin au 10 août 1870, et du 18 au 21 mars 1871. A l'édition originale chez Lacroix, Verboeckhoven et Cie, du 14 octobre 1871, Zola ajoute cette préface célèbre qui commence ainsi : « Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, etc.¹ ». De façon peut-être plus symbolique qu'authentique, Zola précise en bas de la page de cette préface son lieu et sa date : « Paris, le 1^{er} juillet 1871 », comme si pour marquer la fin de cette « année terrible », la dépêche d'Ems ayant été envoyée le 13 juillet 1870. Cette année a été décrite récemment par l'historien Quentin Deluermoz dans *Le Crépuscule des révolutions* comme « un mille-feuille dans lequel il faut découper avec précaution si l'on veut éviter téléologie et raccourcis² ».

Il existe pourtant un brouillon de préface qui précède la chute de l'Empire dont les quatre paragraphes se retrouvent dans la version publiée dans l'édition originale, pas mot à mot, mais de manière tout à fait identifiable. Pourtant un nouveau paragraphe – le quatrième

¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart*, tome I, in *Les Rougon-Macquart*, éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960-1967, 5 tomes, pp.3-4.

² Quentin Deluermoz, *Le Crépuscule des révolutions*, Paris, Seuil, 2012, p.307.

– est ajouté par Zola à ce brouillon. Le troisième paragraphe du brouillon se termine en promettant des romans qui « racontent le second Empire, depuis le guet-apens du coup d'État³ », ce qui devient dans l'édition originale du roman : « du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan ». Après ceci, Zola ajoute un nouveau paragraphe, avant le paragraphe ultime qui présente le sous-titre de la série, et celui du premier roman : *les Origines*. Ce nouveau paragraphe post-impérial fait le pont entre l'événement historique (Sedan) et la logique fatale du projet esthétique zolien :

« Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon 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. »

Comme Corinne Saminadayar-Perrin affirme : « Voilà l'œuvre tout entière devenue historique, au rebours du projet sociologique initial.⁴ »

Les amateurs de Tardi se souviendront de la façon dont le long-métrage d'animation de 2015 de Christian Desmares et Franck Ekinci *Avril et le monde truqué* (2015) se base sur la capacité de l'histoire contrefactuelle d'imaginer un avenir différent où la guerre franco-prussienne et la débâcle de Sedan n'auront pas eu lieu. De manière moins ironique, plus fantaisiste, le rêve de la contre-révolution (ou de l'antirépublicanisme) au XIXe siècle fut effectivement un fantasme contrefactuel. A rebours de ce fantasme, c'est à ce moment

³ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, t. I, p.1544.

⁴ Corinne Saminadayar-Perrin, « *Les Rougon-Macquart* : une poétique cyclique de l'histoire », *Naturalisme. - Vous avez dit naturalismes ?*, C. Grenaud-Tostain et Olivier Lumbroso dir., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p.195.

historique (la fin du Second Empire) que Zola retournera en préparant pour sa publication en 1892 le dix-neuvième roman de la série, *La Débâcle*.

Il ne faut pas oublier que la guerre franco-prussienne commence plusieurs fois dans *Les Rougon-Macquart*. Qu'on se rappelle la fin du neuvième roman, *Nana*, qui insiste sur la coïncidence du décès de la courtisane et du début de la guerre dans son triple refrain « A Berlin ! à Berlin ! à Berlin ! » répété huit fois dans le chapitre ultime du roman ; coïncidence qui met en lumière une métaphorisation érotique de la décadence de l'Empire à laquelle reviendra Zola dans sa description de la fraternité érotisée de Jean et Maurice dans *La Débâcle*. Qu'on se rappelle la présentation de Jean au quinzième roman, *La Terre*, à la fin duquel ce veuf de la Beauce répond au « clairon » qui « sonna au loin » : « Et, à cet appel, brusquement, il se redressa. C'était la guerre passant dans la fumée, avec ses chevaux, ses canons, sa clameur de massacre. Une émotion l'étranglait. Ah ! bon sang ! puisqu'il n'avait plus le cœur à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France ! » Puis une troisième fois, à la fin de *La Bête humaine* où les dix-huit wagons du « train fantôme » de ce dix-huitième roman signifient la perte de contrôle à l'approche de la guerre : « ce train fou, cette machine sans mécanicien ni chauffeur, ces wagons à bestiaux emplis de troupiers qui hurlaient des refrains patriotiques. Ils allaient à la guerre, c'était pour être plus vite là-bas, sur les bords du Rhin ». Ce roman ferroviaire définit les limites cartographiques de l'imaginaire géo-national en préparation pour le dix-neuvième roman, *La Débâcle*. Mais au premier chapitre de ce roman-ci, on est déjà en pleine guerre, ce roman précédant *Le Docteur Pascal* qui mène à terme la série. Drôle de suite donc d'asynchronies, de décalages, et de coïncidences manquées : la fin du régime impérial ne marquant pas la fin de la série (*Le Docteur Pascal*) ; sur le plan purement historique, la fin de l'Empire (après Sedan) ne marquant pas la fin de la guerre qui continuera jusqu'en 1871 ; et la fin de *La Débâcle* ne marquant ni la fin de l'Empire ni la fin de la guerre contre les Allemands, mais la défaite de

la Commune – Sedan dominant la deuxième de ses trois parties, mais le premier siège de Paris, celui des Allemands contre la nouvelle république avant celui des Versaillais contre la Commune, disparaissant de la vue dans l’après-coup zolien.

Si Zola contribue à l’analyse de l’Empire, ce projet historiographique a continué sans cesse, la critique de Badinguet contrebalancé par un certain révisionnisme – style Philippe Séguin -- symbolisé par le titre d’un colloque de 1995 peuplé que d’historiens au sens traditionnel du terme, *Pourquoi réhabiliter le Second Empire ?* où Jean Tulard attribue son image négative de fête, de curée et de débâcle (ce sont les trois signifiants que choisit Tulard) à l’interprétation esthétique de l’Empire. Cette image, écrit-il à la première page des actes, « est négative pour une première raison, c’est que la littérature s’est prononcé contre le Second Empire⁵ ». Et sans surprise, Tulard y fait référence à Hugo et Zola. Dans ce contexte, on se souviendra également du sous-titre du récit révisionniste de Nicolas Chaudun, *L’Été en enfer : Napoléon III dans la débâcle*.

Cet article traitera de la patrie et d’une métaphore familiale alternative, c’est-à-dire la fraternité, terme clé dans le roman de Zola, ce qui reflète son importance dans le discours politique des premières décennies de la Troisième République. Ce n'est que le 14 juillet 1880 qu’apparaît sur les frontons de toutes les institutions publiques la devise de la République – devise où le terme « fraternité » fut au cours du long dix-neuvième siècle moins facile à assimiler que les deux autres. Impossible bien sûr dans quelques pages tous les aspects de ce gigantesque roman de la guerre de 70 et de la Commune, où – selon la formule de Corinne Saminadayar-Perrin – « l’écriture zolienne travaille [...] à instaurer une distance, une disjonction, qui fait de l’ensemble du récit un reflet faux, une image grimaçante et inquiétante de l’univers épique⁶ ». En étudiant cette crise de la fraternité républicaine dans

⁵ Jean Tulard, dir., *Pourquoi réhabiliter le Second Empire ?* Paris, Le Souvenir Napoléonien, 1998, p.9.

⁶ Corinne Saminadayar-Perrin, « *La Débâcle*, roman épique ? », *Les Cahiers naturalistes*, n°71, 1997, p.206.

contexte du rapport intime entre ses deux protagonistes, Jean Macquart et Maurice Levasseur, l'analyse de cette métaphore entre famille et politique permettrait donc, d'une part, de faire le pont entre de *La Débâcle* et les recherches sur la représentation romanesque du mariage et de la famille ; et d'autre part, de mettre en valeur l'exemplarité de Zola pour un certain genre de critique anglophone.

Théoriser la fraternité

Malgré les différences entre les traditions récentes de la critique littéraire dans les mondes francophone et anglophone, Émile Zola représente un exemple particulièrement riche d'un auteur qui inviterait un mariage fécond entre ces traditions. Si on arrive mal à imaginer comment assimiler (ou traduire) ces anglicismes, « *gender studies* » et « *cultural studies* » (et en effet, si on devrait les assimiler), on trouve également difficile d'identifier un auteur littéraire qui offrirait une ressource plus ample dans ces deux cas. Plus précisément que ce terme « *cultural studies* » en fait, les écrits de Zola se consacrent volontiers à une approche qui conjoint la poétique romanesque et l'histoire culturelle, car l'œuvre de Zola se situe au moment de sa production dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle à la lisière entre la littérature *stricto sensu* et une culture de masse *lato sensu* de plus en plus puissante. Et malgré la résistance (et la persistance) du terme anglophone « *gender* », et les manifestes tensions de longue durée entre les féminismes anglo-américain et français, qui nierait l'importance des groupes de recherches français dans ce domaine ? La critique zolienne reconnaît depuis longtemps l'importance de cet axe dans l'analyse des romans de l'auteur des *Rougon-Macquart*, cette série dont la structure macro-narrative est dictée par la logique même de la reproduction hétérosexuelle.

Cette question de la différence sexuelle sous-tend l'auto-conceptualisation de Zola dès le début de la série par rapport au patriarcat de la fiction mimétique, Balzac :

Balzac dit que l'idée de sa *Comédie* lui est venue d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité. (Un type unique transformé par les milieux (G. St Hilaire) : comme il y a des lions, des chiens, des loups, il y a des artistes, des administrateurs, des avocats, etc.). Mais Balzac fait remarquer que sa zoologie humaine devait être plus compliquée, devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses. L'idée de réunir tous ses romans par la réapparition des personnages lui vint. [...] Mon œuvre sera moins sociale que scientifique. [...] Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. [...] Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature et je soumetts les hommes et les femmes aux choses⁷.

Si la différence entre sexe et genre est bien entendue une différence entre culture et nature, Zola prend ses distances filiales par rapport à Balzac en mettant l'accent sur le « scientifique » (ou biologique, ou naturel) dans son lexique de « famille » et de « race ». Mais à l'intérieur de cette superstructure biologique, à l'intérieur de ces fictions, les différences et les mutations sociologiques des « milieux » s'imposent souvent dans nos réponses analytiques aux détails des intrigues zoliennes. La culmination historique de la série, *La Débâcle* (1892) offre un bel exemple d'un texte où un seul personnage, Jean Macquart, rappelle le lien entre ce dix-neuvième roman et l'« histoire naturelle » de la famille des Rougon-Macquart, un seul personnage parmi ce panorama d'une nation vaincue, de « toute une France à refaire » (p.912). Si on est tenté de trouver dans cette assertion fameuse « des hommes et des femmes, je ne fais qu'un » un prélude à l'androgynie par laquelle Zola culpabilise la décadence du Second Empire, on ne devrait pas oublier les ramifications

⁷ É. Zola, *Différences entre Balzac et moi* (1869), in *Les Rougon-Macquart*, t. V, pp.1736-1737.

philosophiques de cette observation. Car si Zola doit « admett[re] » les « différences de nature » entre les sexes, il insiste, malgré les différences sexuelles, sur l'homogénéité de l'humain devant les forces du non-humain, de l'inhumain, du concret et du matériel.

Ce langage de l'*homos* et de l'*heteros* trouve un écho pertinent dans un modèle de la similitude et de la différence qui tourne sur une distinction entre le social et le sexuel.

Impossible en effet de comprendre les analyses *queer* et féministe de la littérature dans les décennies récentes, sans faire référence au travail d'Eve Kosofsky Sedgwick qui se sert du concept de l'« homosociabilité » qu'elle définit ainsi :

« Homosocial » est un terme dont on se sert de temps en temps en histoire et en sciences sociales pour décrire les liens sociaux entre personnes du même sexe ; c'est un néologisme, qui trouve ses origines bien sûr dans une analogie avec le mot « homosexuel », et qui de façon également évidente tiens ses distances de ce mot. De fait, il s'applique dans notre société aux activités masculines [« male bonding »], qui se caractérisent souvent par une homophobie intense, par une peur et une haine de l'homosexualité⁸.

Bon nombre de dix-neuviémistes comprennent l'idéologie de la patriarchie comme un pacte, voire un complot, entre l'homosociabilité et l'hétérosexualité, éléments normatifs dans ce quadrilatère : homo/hétéro + social/sexuel. La cérémonie de mariage typique au XIXe siècle offre un emblème éloquent de ce contrat entre l'homosocial et l'hétérosexuel, contrat soutenu par la logique du Code Napoléon. S'y trouve un nœud où se tissent le lien hétérosexuel entre les jeunes mariés (sur le plan horizontal de l'amour romantique entre deux individus de la même génération) et entre beau-père et gendre un lien homosocial (qui gère la transmission verticale et intergénérationnelle de la fiancée entre père et mari).

Ce langage critique de l'*homos* et de l'*heteros* nous permet de revisiter le rôle de sexualité et de fraternité qui y caractérise la représentation zolienne du républicanisme. La

⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1992 [1985], p.1.

Révolution politise le concept de fraternité de façons diverses qui continuent de nos jours à nuancer le lexique de la politique moderne. Le terme « fraternité » insiste donc non seulement sur son origine familiale, mais aussi sur un contexte politique défini par le discours de la Révolution. Comme on sait, la notion de la métaphoricité familiale explicite de 1789 a été étudiée avec grand profit par l'historienne Lynn Hunt, dans son étude *Le Roman familial de la Révolution*, titre manifestement freudien qui perturbe les historiens plus que les critiques littéraires⁹. Hunt met l'accent sur une politique démocratique qui se fit comprendre en termes familiaux qui infiltrèrent le symbolisme de la société révolutionnaire : par exemple, l'usage de jeux d'échecs et de cartes sans roi ni reine, et ainsi de suite. Mais au XIXe siècle est-ce qu'on ne trouve pas réciproquement une vision de la famille (et surtout de la fraternité) qui se comprend en termes politiques ? C'est le cas dans ce vaste roman de la guerre franco-allemande de 1870 et de la Commune qui, dans ses trois parties, manipule explicitement la métaphore de la fraternité entre soldats et citoyens, surtout entre Jean et Maurice, protagonistes du roman qui partagent une fraternité d'armes, mais qui finissent par se ranger aux camps adversaires pendant la Commune. Jean représente la responsabilité du militaire mûr qui suit toujours le drapeau, mais Maurice réagit contre le paternalisme manqué de Napoléon III en tournant au fraternalisme absolu (Napoléon III représenté à plusieurs reprises comme figure pathétique et féminisée). Cette adversité, cette guerre civile, qu'est-ce que c'est sinon un conflit entre frères, un fratricide collectif qui a pour but, des deux côtés, la redéfinition de la fraternité républicaine ?

Dans un article qui paraît dans *Le Figaro* du 1^{er} septembre 1891, à l'occasion du vingt et unième anniversaire de la bataille de Sedan, quelques mois avant la publication du roman, Zola implique que le retour au sujet même de la guerre et de la Commune offre l'occasion de reformuler le principe de fraternité qui sous-tend la nouvelle république. Pendant la guerre, il

⁹ Lynn Hunt, *Le Roman familial de la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1995.

y avait « des crimes de lèse-patrie, commis par la nation entière, et où chacun de nous avait sa part de responsabilité. Aujourd'hui, il n'y a plus aucune honte à faire cet examen de conscience¹⁰ ». Zola refuse de mentir, de refouler, mais aussi de culpabiliser. « La guerre », continue-t-il, « c'est [...] la fraternité devant le péril » (p.1415).

Les circonstances de la guerre mettent en valeur la compagnie et la cohabitation des personnes du même sexe, surtout des hommes. Cette homosociabilité s'impose dans une situation de corpo-réalité avant, pendant et après la bataille. Cette politique culturelle de l'homosociabilité masculine s'illumine au début de l'Ébauche du roman où Zola démontre qu'il ne veut pas « donner à une femme un rôle important » : « l'intérêt romanesque s'en trouvera réduit » (p.1378). Cela sera compensé, écrit-il, par la « peinture complète, profonde, poignante », de « toute l'amitié qui peut exister entre deux hommes ». Vers la fin de l'Ebauche, pourtant, il semble abandonner peu à peu son intention première d'écrire un roman sans personnage féminin important : « Je voudrais avoir d'autres femmes » (p.1391). Une fois à Sedan, Maurice rend visite à la fabrique de draps, l'usine des Delaherche où travaille son beau-frère, Weiss. Selon Jean, la sœur de Maurice, Henriette, est « d'une ressemblance frappante avec Maurice, de cette extraordinaire ressemblance des jumeaux qui est comme un dédoublement des visages » (p.554). Mais Zola souligne l'illusion de ressemblance. L'idéalisme d'Henriette qui met en cause le zèle guerrier de son frère reflète une différence de nature qui s'impose dans les dernières pages de la première partie du roman, la veille de la bataille de Sedan :

« Ce qui restait frappant, c'était sa ressemblance avec son frère ; et, cependant, toute la différence de leurs natures s'accusaient profonde, à cette minute ; lui, d'une nervosité de femme, ébranlé par la maladie de l'époque, subissant la crise historique et social de la race,

¹⁰ Émile Zola, *La Débâcle*, t. V, p.1411. Désormais, les références à ce roman seront placées entre parenthèses dans le texte.

capable d'un instant à l'autre des enthousiasmes les plus nobles et des pires découragements ; elle, si chétive, dans son effacement de cendrillon, avec son air résigné de petite ménagère, le front solide, les yeux braves, du bois sacré dont on fait les martyrs. (pp. 557-58)

Différence de nature comprise immédiatement en termes culturels, voire mythologisés. La mort de Weiss à Bazeilles près de Sedan déclenchera le triangle homo/hetero Jean-Maurice-Henriette, un triangle qui va illustrer de façon affective la naissance difficile de la Troisième République.

La mythologie de Bazeilles

Zola s'en va en voyage d'enquête le 17 avril 1891, son « Voyage à Sedan », comme il l'appelle dans l'article qu'il écrit là-dessus pour *Le Figaro*, Sedan étant le sujet de la seconde des trois parties du roman. Le 19, Zola s'arrête devant ce qu'il nomme « L'immense horizon vu, Bazeilles, Sedan, la forêt des Ardennes », et, comme Henri Mitterand explique dans sa biographie chez Fayard, « médite sur la prédisposition de certains lieux à attirer l'Histoire¹¹ ». Zola va rester à Sedan du 20 au 26 avril, et va à Bazeilles, par la route de Balan, y visitant « la maison de la dernière cartouche » : on lui raconte sur place le martyre des habitants de Bazeilles, raconté au quatrième des huit chapitres de cette seconde partie, donc au plein centre du roman.

Et il existe des sources textuelles inspiré par ce voyage même, qui n'est pas le travail secret d'un romancier-magicien qui surprendra son public, mais un acte public d'authentification de son récit. Toute la presse a parlé de ce voyage. De nombreuses lettres d'anciens combattants arrivent rue de Bruxelles et ajoutent au dossier de *La Débâcle* de nouveaux documents, qui étayent le point de vue de l'homme du rang, en multipliant les

¹¹ Henri Mitterand, *Zola : L'homme de Germinal*, Paris, Fayard, 2001, p.1031.

petits faits vécus. Voici une sorte de recherche collective, une sorte de réactivation (ou pré-activation) d'un lectorat qui sera énorme.

Mais l'inspiration la plus célèbre pour l'histoire de Bazeilles est sans doute un tableau de 1873 par Alphonse Neuville, un des meilleurs peintres militaires après Meissonnier. Et ce tableau s'appelle « Les dernières cartouches ». Facile de simplifier les rapports entre écrivains et artistes de la Troisième République, comme si Zola ne s'intéressait qu'aux Impressionnistes tout simplement. Pourtant il connaissait d'autres artistes et leurs œuvres, il va sans dire, et depuis longtemps, y compris le plus important des peintres de la guerre de 70, Édouard Detaille, qui a produit le tableau qui domine le Salon de 1888, *Le Rêve*. Intéressant de remarquer que dans le dossier de *La Débâcle* se trouve la carte de visite de Detaille, portant des conseils écrits à la main sur les sources pour vérifier l'authenticité des descriptions des uniformes dans le roman. L'image de Detaille était répétée un peu partout comme celle de Neuville, emblématiquement dans le tableau peint par Paul Legrand en 1897, *Devant « Le Rêve » de Detaille*, qui se trouve maintenant à Nantes. Ce qu'on devrait y mettre en lumière, tout simplement, c'est la façon dont une description par Zola peut être comprise dans le contexte d'une série de représentations du même épisode, représentations antérieures et postérieures à celles de Zola au début des années 90. Et Zola est conscient du poids de l'histoire des représentations :

« Quant aux environs, Bazeilles tiendra sa place dans la partie stratégique de la bataille » écrit-il, « mais rien de plus (...). Tout le monde a écrit des pages là-dessus ; aujourd'hui c'est le convoi du pauvre, et je ne tiens pas à refaire *La Dernière Cartouche* de Neuville. »

Cette saturation est bien entendu fascinante pour un historien culturel de la littérature, étant donné la représentation de cet épisode en musique, chez les historiens, au théâtre, en gravure, et cartes postales... Même le cinéma de George Méliès s'intéresse à ce sujet, comme nous voyons dans un court métrage de 1897.

On trouve dans la version zolienne de Bazeilles un mélange de soldats français et de civils, comme si la problématique dans l'écriture du roman fut la suivante : comment écrire un roman pour la France entière, sans gommer les différences idéologiques dans une version sentimentaliste et *kitsch* de la guerre ? Autrement dit, en pensant à l'étymologie du terme, est-ce que la conscription (c'est-à-dire une écriture par et pour tous, une écriture authentiquement naturaliste peut-être) est vraiment possible ? Et la différence fondamentale entre Neuville et Zola, c'est la présence des civils chez Zola : Laurent, jardinier, et le beau-frère de Maurice, Weiss. Celui-ci, myope, comme cet autre civil qui n'a pas pris l'uniforme, Zola lui-même, qui nous fournit une conscription littéraire au-delà de la conscription militaire qu'il n'a pas connue.

Tellement puissante est cette scène dans l'imaginaire patriotique que même l'éminent critique universitaire, Émile Faguet, offre un éloge remarquable de cet épisode :

« Le plus beau [des épisodes qui se détachent en relief] qui sera classique demain et que vous trouverez partout, est la défense de Bazeilles, et particulièrement de la maison de Weiss l'Alsacien, la bataille obstinée, furieuse, enragée, dans une soif ardente de mourir et de se venger avant de mourir. Ce sont « les dernières cartouches » de M. Emile Zola. C'est une des choses les plus belles qu'il ait écrites et qu'on ait écrites. »

Pour Faguet, bien entendu, le terme « classique » n'est guère dépourvu d'importance. La défense de cette petite maison à Bazeilles, dans l'absence de Maurice et de Jean, incarne néanmoins l'héroïsme des Français et joue un rôle important dans un grand débat qui émane du roman : Zola, est-ce que c'est un romancier patriotique, ou non ?

Si la maison, dans les versions de Bazeilles chez Zola et Neuville, est un espace d'homosociabilité masculine, il faut se rappeler que la présence de la femme de Weiss, Henriette, anime les scènes qui précède et suit cet extrait. Avant cette scène le lecteur témoigne du suspense du trajet d'Henriette qui marche dans le sens inverse de l'armée

française parce qu'elle veut trouver et sauver son mari, qui est resté à Bazeilles. Henriette arrivera juste à temps pour devoir regarder l'assassinat de son mari par les soldats bavarois – une image mise en exergue par la publicité de l'Imprimerie Emile Lévy pour le deuxième feuillet du roman, dans *Le Radical*, le roman ayant déjà paru dans *La Vie populaire*.

En termes de l'intrigue du roman, l'effet principal du quatrième chapitre de la deuxième partie du roman est de rendre veuve la femme de Weiss, Henriette. Suite à la perte de son mari, elle soigne Jean qui a été blessé, et il devient clair qu'il développe un amour non-dit entre ce paysan héroïque qui défend le nouveau régime versaillais contre la Commune et résiste – du point de vue de Zola – aux excès politiques de Maurice. « Le front solide, les yeux braves » d'Henriette ressemblent moins à la « nervosité de femme » de son frère, Maurice, et plus au stoïcisme de Jean (on dirait même des jumeaux politiques, hétérosexualisant la fraternité républicaine). Jean, comme le savent les lecteurs de *La Terre*, est lui-même veuf. Et cet amour non-dit devient un amour interdit à cause du rôle de Jean dans la mort du frère d'Henriette, Maurice

L'impossibilité du couple idéal

Dans le premier chapitre de la troisième (et dernière) partie de *La Débâcle*, ce discours de fraternité militaire, habituel dans le roman, se trouve nuancé après la défaite de Sedan, « des soldats tombés fraternellement avec les arbres » (p.739). L'arbre non seulement vertical, intergénérationnel, mais horizontal, c'est-à-dire fraternel. Le désir d'évasion, après la détention qui a suivi la défaite de Sedan, renforce l'homosociabilité de la fraternité :

« Maurice pleurait à gros sanglots, tandis que des larmes lentes ruisselaient sur les joues de Jean. C'était la détente de leur long tourment, la joie de se dire que la douleur allait peut-être avoir pitié d'eux. Et ils se serraient d'une étreinte éperdue, dans la fraternité de tout ce qu'ils

venaient de souffrir ensemble ; et le baiser qu'ils échangèrent alors leur parut le plus doux et le plus fort de leur vie, un baiser tel qu'ils n'en recevraient jamais d'une femme, l'immortelle amitié, l'absolue certitude que leurs deux cœurs n'en faisaient plus qu'un, pour toujours. »
(p.785)

Pourtant dans une référence géographique, sexuelle, mais aussi narratologique, Jean insiste : « Nous ne sommes pas au bout... Faudrait s'orienter un peu. » Maurice retourne à Paris et participe à la Commune, qui trouve sa métaphore biologique dans le refrain d'avortement extrapolé par Zola. Lui et Jean se séparent, l'un incapable de persuader l'autre. Le dernier chapitre de ce roman épique, chapitre qui traite de la Semaine sanglante, et où moi je vais conclure, est précédé par le coup mortel contre Maurice, porté dans ce que le narrateur appelle pertinemment « cette guerre fratricide » par Jean, avant que le paysan ne reconnaisse le nerveux lettré. Pour Maurice, l'ironie désarme le *thanatos* : « Mourir, il le voulait. Mais mourir de la main de son frère, c'était trop, cela lui gâtait la mort » (p.883). Et ça gâte également toute possibilité de consommation amoureuse entre ce qui serait peut-être le couple idéal de la nouvelle République, Jean et Henriette. Comment donc épouser les différentes traditions républicaines ? Est-ce que cet amour républicain idéal peut survivre au souvenir de la Commune ? Comment aimer l'homme qui a tué votre frère ? Voilà les questions qu'impose la Commune dans la troisième partie du roman.

Nicholas White

Université de Cambridge (Gr.-Br.)