

La Débâcle, roman épique ?

par Corinne SAMINADAYAR

(Université de Saint-Etienne)

La Débâcle, roman épique : rien de plus paradoxal, à première vue, que ce rapprochement. La guerre moderne et ses techniques de combat s'opposent en effet totalement au monde de l'épopée, qui célèbre l'exploit individuel et la valeur personnelle des héros : même si le récit épique peut parfois se rapprocher de l'histoire¹, il ne saurait intégrer les engagements et les destructions de masse, non plus que la stratégie quasiment mathématique telle que, aux yeux de Zola du moins, l'inaugura le conflit de 1870². En outre, et ce depuis le manifeste que constitua le recueil des *Soirées de Médan*, le projet naturaliste exclut et dénonce la vision héroïque de la guerre entretenue, en littérature comme en peinture, par le courant patriotique et revanchard ; cette prise de position passe d'ailleurs souvent par la parodie délibérée des motifs épiques : ainsi Huysmans, dans *Sac au dos*, transforme le *topos* du banquet homérique en grossière bâfrerie dans une salle d'hôpital, non sans se référer ouvertement à son modèle (« La scène devient épique »³) ; et si les deux personnages principaux (on ne saurait les qualifier de héros...) nourrissent l'un pour l'autre une amitié qui rappelle celle d'Achille et de Patrocle, celle-ci prend les plus dégradantes connotations scatologiques lorsqu'on les voit réunis non pas au cœur de la mêlée, mais... autour d'un clysopompe⁴.

Sans doute les positions de Zola sur la guerre de 1870 ont-elles évolué, des *Soirées de Médan* à la rédaction de *La Débâcle* ; reste que le dessein de l'écrivain, vingt ans après, n'est rien moins

1. Ainsi, Silius Italicus raconte la Seconde Guerre Punique, et Camoëns l'expédition de Vasco de Gama : pour l'enseignement classique au XIX^e siècle, ce sont là d'authentiques épopées.

2. Cf. les analyses de D. Madalénat, *L'Épopée*, P.U.F, 1986, p. 67.

3. J. K. Huysmans, *Sac au dos* (version parue dans *L'Artiste*, Bruxelles, 1878), éditions Grès et Cie, Paris, 1928, p. 155.

4. *Ibid.*, p. 170.

qu'épique ; la narration s'attarde avant tout sur les exigences du ventre, les soldats se conduisent plutôt comme des maraudeurs affamés que comme de glorieux combattants, ce qui interdit d'emblée toute amplification héroïque⁵. Zola inscrit d'ailleurs lui-même cette dimension dans le récit, en opposant la réalité des combats de 1870 à l'homérique légende napoléonienne, telle que la transmet à Maurice et à Henriette leur grand-père, héros de la Grande Armée⁶. A ce refus idéologique de la vision épique s'ajoute le rejet d'une esthétique littéraire sclérosée⁷, et d'une rhétorique tout juste bonne à tromper ceux qui ne demandent qu'à l'être ; ainsi, Zola introduit dès le seuil des *Rougon-Macquart* une parodie de récit homérique : il s'agit de « l'histoire héroïque de la prise de la mairie » que raconte à ses concitoyens Pierre Rougon, lequel se compare à un vieux Romain, à César, à Léonidas aux Thermopyles, à Napoléon à Austerlitz⁸...

Pourtant, dès sa sortie, *La Débâcle* fut saluée par une part importante de la critique comme une œuvre d'inspiration épique. La célèbre analyse de Jules Lemaitre sur *Germinal* avait déjà fait le point sur certains caractères homériques propres au style de Zola⁹ ; au sujet de *La Débâcle*, nombreux sont les articles qui soulignent la parenté du roman avec *L'Iliade*¹⁰, et félicitent l'écrivain d'avoir

5. « Cette perspective trivialisante, qui rebuta tant Barrès, perspective de la troupe se souciant moins de la gloire que de la soupe, dérive du projet de Zola, plus romancier qu'historien, de montrer l'envers de la gloire. » (D. Baguley, « Le récit de guerre : narration et focalisation dans *La Débâcle* », *Littérature*, n° 50, mai 1983, p. 82). P. Hamon montre comment cette référence constante au corps mine d'avance toute idéalisation héroïque (*Texte et idéologie*, PUF-Ecriture, 1984, p. 98).

6. « C'était pendant des heures des récits homériques de batailles. / Les temps se confondaient, cela semblait se passer en dehors de l'histoire... » (*La Débâcle*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 447 ; toutes nos citations renverront désormais à cette édition).

7. R. Ripoll souligne que Zola dénonçait avec vigueur les « dieux, déesses, scènes mythologiques dans la production artistique de son temps », ainsi que le bric-à-brac antique qui encombrait les arts plastiques (*Réalité et mythe chez Zola*, Honoré-Champion éditeur, 1981, I, p. 65).

8. Ce passage se trouve analysé par P. Hamon, *Texte et idéologie*, p. 96 ; par Maarten van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, de la métaphore au mythe*, José Corti, 1986, p. 161 ; par A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, éditions Klincksieck, 1983, p. 288. Notons que, dès les *Contes à Ninon*, Zola avait exploité cette veine parodique dans « Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric ».

9. « N'avais-je pas raison d'appeler M. Zola un poète épique ? et les caractères dominants de ses longs récits ne sont-ils pas précisément ceux de l'épopée ? » (J. Lemaitre, article paru dans la *Revue politique et littéraire* du 14 mars 1885). Sur cette analyse célèbre, voir l'étude d'A. Pagès dans *La Bataille littéraire* (Séguier, 1989).

10. Voir les articles de G. Kahn dans *Société nouvelle*, juillet 1892, et d'Eugène-Melchior De Vogüé, *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1892 (cités l'un et l'autre par H. Mitterand dans le dossier joint à *La Débâcle*, p. 1427 et p. 1442).

su renouer avec la « grande manière épique »¹¹ ; par la suite, l'histoire littéraire¹² reprend cette idée, et le *Larousse du XX^e siècle* ajoute *La Débâcle* à la fin de l'article « Epopée ». Précisons que Zola n'a jamais protesté contre ces diverses « lectures épiques »¹³.

Ce silence nous invite à reconsidérer les rapports complexes qu'entretient l'écrivain avec l'épopée : s'il rejette l'aspect académique et rhétorique propre au genre¹⁴, il en a souvent retravaillé les motifs stylistiques dans un sens très personnel et tout à fait nouveau. En effet, c'est à partir d'une disjonction, voire d'une opposition entre un sujet trivial et une tonalité épique que Zola réactive certaines potentialités de l'écriture homérique ; Claude Seassau a analysé cette « épopée subvertie » dans son étude sur *Germinal*¹⁵. Mais l'écrivain n'a pas limité à ce dernier roman cette innovation stylistique ; les *Rougon-Macquart* présentent un certain nombre de passages qui rappellent irrésistiblement les combats de *L'Iliade*, comme le duel entre Jean et Buteau, à coups de fléau (*La Terre*)¹⁶, ou la fameuse bataille au lavoir qui ouvre *L'Assommoir* : « La bataille du lavoir est l'occasion d'un affrontement homérique entre Gervaise et Virginie, qui, après avoir épuisé l'eau des baquets jetée à la volée sur l'adversaire, en l'accompagnant à chaque fois d'un torrent d'injures, en viennent à une lutte rapprochée à coups de battoir.¹⁷ » A ces passages indéniablement épiques s'ajoute la dimension intertextuelle propre à toute l'œuvre de Zola, dimension

11. E. Faguet, *Revue politique et littéraire*, 25 juin 1892 (cité par H. Mitterand dans le dossier joint à *La Débâcle*, p. 1432).

12. Ainsi, Antoine Albalat rapproche Zola d'Homère (*La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, éditions Armand Colin, 1908, p. 113).

13. « La réponse que fit Zola [à Lemaitre] accepte, sans question et sans discussion, comme un dû, le mot d'épopée. » (A. Proulx, *Aspects épiques des Rougon-Macquart de Zola*, Mouton et Co., The Hague-Paris, 1966, p. 25.)

14. Cela dit, Colette Becker souligne que les leçons de l'enseignement classique ont « beaucoup plus marqué [Zola] qu'on ne l'a dit » (*Les Apprentissages de Zola*, PUF-Ecriture, 1993, p. 253). A vingt ans, l'écrivain envisagea même de composer une épopée moderne, *La Chaîne des êtres* : « Le poème épique – j'entends un poème épique à moi et non une sottise imitation des anciens – me paraît une voie assez peu commune. » (Lettre à Baille d'août-septembre 1860, citée par C. Seassau, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, José Corti, 1989, p. 384.)

15. C. Seassau, « *Germinal* ou les modalités épiques d'une épopée subvertie », *Les Cahiers naturalistes*, n° 60, 1986 (analyses reprises dans *Émile Zola, le réalisme symbolique*).

16. Voir une analyse de ce passage par A. Dezalay, *op. cit.*, p. 297.

17. A. Dezalay, *op. cit.*, p. 202. Le choix du « roman ouvrier » et du « roman paysan » pour l'insertion de ces fragments épiques n'est pas un hasard : « Remarquez que je trouve les héros d'Homère superbes de vie [...] Et ceci m'a amené à penser que, si l'on voulait aujourd'hui écrire une œuvre directement inspirée de l'Antiquité, il faudrait prendre chez nous des ouvriers ou des paysans comme personnages. Je ne plaisante pas. Nos ouvriers et nos paysans seuls ont la carrure simple et forte des héros d'Homère. » (*Nos auteurs dramatiques*, article publié dans *Le Bien public*, novembre 1872, cité par A. Proulx, *op. cit.*, p. 19.)

qu'a soulignée H. Mitterand¹⁸ ; ainsi, *La Débâcle* orchestre tout au long du récit les mythes bibliques de l'Apocalypse, du châtement des nations coupables et du Jugement dernier¹⁹.

La Débâcle met en place un système complexe, où les échos homériques tiennent une place importante. Il ne s'agit nullement de limiter le roman à cette dimension épique, opérant ainsi la fâcheuse « double réduction » que R. Ripoll reproche à Lemaitre²⁰ ; en effet, c'est essentiellement par le jeu des ruptures et des oppositions que la parole épique opère dans l'œuvre des perturbations et des déstabilisations significatives. Le dispositif de l'« épopée subvertie » fonctionne de manière plus retorse encore que dans *Germinal*, puisque le sujet même du roman, la guerre, reprend le thème épique par excellence ; l'écriture zolienne travaille ainsi à instaurer une distance, une disjonction, qui fait de l'ensemble du récit un reflet faux, une image grimaçante et inquiétante de l'univers épique.

*
* *

« La Fatalité qui a pesé sur Sedan, un des écrasements de peuple les plus effroyables qu'on connaisse. La destinée s'abattant sur une nation. »²¹ D'emblée, la figure du Destin maître des hommes et des peuples domine le projet romanesque de Zola ; dès lors, « tout le travail du romancier va tendre à produire de façon concrète une impression de nécessité insurmontable »²². Comme dans l'épopée, les héros ont une nette conscience qu'un destin inexorable gouverne les événements, sans pouvoir cependant lutter contre cet ordre supérieur : « Le personnage de Maurice a pour fonction de connaître le jeu du Destin, et Zola l'a caractérisé de façon à faire admettre sa capacité à comprendre et à juger les mouvements de l'armée ; Weiss et Delaherche assurent la même fonction. La nature même du sujet imposait donc le recours à un schéma fami-

18. H. Mitterand, *Zola, l'histoire et la fiction*, PUF-Ecriture, 1990, p. 60 ; C. Seassau constate : « Les grandes images archétypales des mythologies, des traditions, viennent sans cesse s'opposer à la volonté de décrire le réel tel qu'il est » (*op. cit.*, p. 320).

19. H. Mitterand souligne que toute la série des *Rougon-Macquart* peut se concevoir comme « une narration épique et symbolique de la naissance, de l'histoire et de la décadence » du Second Empire (*op. cit.*, p. 19). Dans *La Débâcle*, les allusions à l'Apocalypse et au jugement dernier sont nombreuses (l'image du réveil des morts apparaît au moins trois fois : p. 704, p. 727, p. 885).

20. Selon R. Ripoll, l'article de Lemaitre, en ne retenant de *Germinal* que sa dimension épique, rend l'œuvre inactuelle et annihile sa dimension d'ouverture vers l'avenir (*op. cit.*, p. 2-3).

21. E. Zola, ébauche de *La Débâcle*, citée par H. Mitterand, p. 1375.

22. R. Ripoll, *op. cit.*, p. 876.

lier à Zola : l'individu mis en présence d'un jeu de forces sur lequel il ne peut rien. »²³ L'armée vaincue devient alors victime expiatoire « qu'on envoyait au sacrifice, pour tenter de fléchir la colère du destin » (p. 460) : la valeur individuelle, la vie et la mort s'inscrivent dans le cercle étroit tracé par la fatalité.

Cette toute-puissance d'un destin inflexible et patient est rendue sensible par la structure d'ensemble du roman, qui nulle part ne laisse place au hasard. La première partie, où dominant en apparence le désordre et la confusion, s'avère constituer une vaste errance dans un labyrinthe mortel, où tout converge vers Sedan, centre maudit, espace du désastre et de la mort²⁴ ; l'armée, de marche en contre-marche, ne peut que suivre les détours de ce labyrinthe, jusqu'à l'enfermement et l'écrasement final.

Durant cette longue errance, les personnages principaux, et en particulier Maurice, ressentent le poids de cette fatalité diffuse qui les pousse au gouffre – d'où une extrême attention aux signes, aux indices, qui pourraient les renseigner sur l'avenir. Mais le monde angoissant du roman se trouve peuplé de signes brouillés, vides, illisibles, qui s'imposent au regard et se refusent à l'interprétation. Zola reprend nombre de présages propres à l'univers épique, mais en les vidant de toute signification. Ainsi, dans *L'Enéide*, lorsque le jeune Iule se rue pour la première fois au combat, « dans une partie du ciel serein le tonnerre grond[e] à gauche »²⁵ : c'est un signe favorable, et aussitôt suivi d'effet. Au contraire, les soldats de *La Débâcle*, avertis par un orage prophétique, ne peuvent en tirer aucune conclusion pratique ; toute prévision, même exacte, s'avère parfaitement vaine : « Ce jour-là, ce samedi d'inquiète journée d'orage, le 6 août, on devait s'être battu quelque part, du côté de Frœschwiller : cela était dans le ciel anxieux et accablant, de grands frissons passaient, de brusques souffles de vent, chargés d'angoisse. Et, depuis deux jours, la division croyait marcher au combat, les soldats s'attendaient à trouver les Prussiens devant eux » (p. 402). Outre ces orages inquiétants, le Destin, comme dans *L'Iliade*, multiplie ses menaces et ses promesses par des vols d'oiseaux significatifs. Alors que l'armée se réjouit d'une victoire imaginaire, un cri sinistre dément son aveuglement : « On a rossé les Prussiens, rossé à ne leur laisser ni ailes ni pattes, rossé à en balayer les miettes ! Sous le ciel sombre, à ce moment, un grand cri douloureux passa. Était-ce la plainte d'un oiseau de nuit ? Était-

23. R. Ripoll, *op. cit.*, p. 877.

24. C'est ainsi que toutes les errances ramènent Gervaise à L'Assommoir, ou Jacques à la Croix-de-Maufrais : le thème du labyrinthe, chez Zola, est souvent lié aux trames du Destin.

25. Virgile, *Enéide*, IX, v. 630-631, traduction A. Bellessort, Les Belles-Lettres, 1956. Toutes nos citations seront désormais empruntées à cette traduction.

ce une voix du mystère, venue de loin, chargée de larmes ? Tout le camp, noyé de ténèbres, en frissonna » (p. 415). Au contraire, sous les yeux de Delaherche, la Fortune annonce clairement qu'elle accorde la victoire au roi de Prusse : « A sa droite, un vol d'hirondelles [...] s'enleva très haut, se perdit vers le sud » (p. 624). Finalement, la fureur inexorable du Destin prend la voix et le geste d'une vieille prophétesse, Sibylle décatie dont les malédictions accablent les soldats : « Une très vieille femme, haute, maigre, avec des bras nus, pareils à des cordes noueuses, qu'elle agitait furieusement. Ses cheveux gris, échappés de son bonnet, s'envolaient autour de sa tête décharnée [...] Brusquement, elle parut encore grandir. Elle se soulevait, d'une maigreur tragique, dans son lambeau de robe, promenant son long bras de l'ouest à l'est, d'un tel geste immense, qu'il semblait emplir le ciel » (p. 433-434).

Au terme de ce labyrinthe semé de signes ambigus et obscurs, le piège de Sedan, au contraire, dessine un espace d'une netteté et d'une stylisation extrêmes, sorte de cercle tragique où se trouvent poussées les victimes du Destin. Car, au rebours de ce que conseillaient l'écriture de la modernité, inaugurée par Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*, Zola refuse de réduire le tableau du combat aux lambeaux incompréhensibles d'un réel éclaté : loin de limiter la perception des événements au seul regard de Jean et Maurice, le romancier présente l'ensemble du champ de bataille grâce à un dispositif clairement inspiré de la mise en scène dramatique. La journée s'ouvre sur un véritable lever de rideau : « Il y eut comme un coup de théâtre : le soleil se levait, les vapeurs de la Meuse s'envolèrent en lambeaux de fine mousseline, le ciel bleu apparut » (p. 569). Ensuite, la bataille se déroule « comme un spectacle de théâtre antique. Dans un mouvement de va-et-vient, la "scène" passe du niveau de l'*orchestra*, de l'action humaine, à celui du *logeion*, surélevé de quelques marches, où les personnages principaux débattent [...], ou à celui du *théologeion* [...] d'où les dieux contemplant le déroulement des événements dans leur cours inévitable. »²⁶ Quant aux habitants de Sedan, ils forment une sorte de chœur antique, commentant ou déplorant des luttes auxquelles ils n'ont pas de part active, mais dont ils subissent les conséquences.

Cependant, à y regarder de plus près, on constate que cette mise en scène tragique reprend un certain nombre de lieux communs empruntés directement à *L'Iliade*. Ainsi, Sedan, de même que Troie, est protégée par une ligne d'antiques fortifications²⁷, du haut

26. D. Baguley, « Le Récit de guerre : narration et focalisation dans *La Débâcle* », p. 87.

27. Zola insiste à plusieurs reprises sur le pont-levis et les portes de Sedan (p. 544), ses remparts (p. 545), ses inutiles fortifications (p. 574).

desquelles on peut contempler tout le champ de bataille ; comme les Troyens assiégés, comme les sujets du roi Latinus attaqué par Enée²⁸, Henriette et Delaherche montent tour à tour au-dessus des remparts pour observer anxieusement le déroulement des combats : « Par-dessus les remparts, par-dessus les constructions voisines, la fenêtre s'ouvrait, au sud de Sedan, sur la vallée de la Meuse » (p. 556). Comme chez Homère, ce procédé de teichoscopie est le propre des humains, qui ne peuvent que constater la marche du destin, sans pouvoir l'infléchir ; au contraire, les dieux, ceux qui dirigent les êtres et les événements, sont postés sur les hauteurs voisines. Dans *L'Iliade*, Zeus regarde la bataille du haut de l'Ida²⁹, et Poséidon se place en observateur sur « le sommet boisé de la Samos de Thrace »³⁰ ; on retrouve le même *topos* dans *L'Enéide*, où Junon s'établit sur les hauteurs du Mont Albain pour contempler les Troyens aux prises avec les soldats de Turnus³¹. De même, c'est depuis la colline de la Marfée que le roi de Prusse surveille le cours des événements : « Là-haut, sur la Marfée, c'était le roi Guillaume et son état-major. Dès sept heures, il était venu de Vendresse [...] et il se trouvait là-haut, à l'abri de tout péril, ayant devant lui la vallée de la Meuse, le déroulement sans bornes du champ de bataille. L'immense plan en relief allait d'un bord du ciel à l'autre ; tandis que, debout sur la colline [...] il regardait » (p. 583). Ce dispositif mettant en place un double public, divin et humain, s'inspire directement d'Homère ; mais ce visible emprunt à *L'Iliade* a pour effet immédiat de souligner l'écart entre la bataille de Sedan et celles menées autour de Troie. Zola en effet s'ingénie à prendre à rebours les images homériques ; les références au feu et à la tempête ont tendance à s'effacer, pour laisser place à un enlèvement généralisé dans la boue et le brouillard : « 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

28. *Enéide*, XI, v. 131-133 : « Alors, entraînés par la curiosité, les femmes, le peuple sans armes, les vieillards débiles ont occupé les tours et les toits des maisons ; les autres se rangent sur le haut des portes. »

29. Homère, *Iliade*, VIII, v. 47-52 : « Sur l'Ida, la montagne aux innombrables sources, cette mère des fauves, aussitôt Zeus atteint la cime du Gangare [...] Puis il s'assied, brillant d'un glorieux éclat, sur la cime, tout seul, afin de contempler la ville des Troyens et les neufs achéennes. » (Traduction R. Flacelière, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955. Toutes nos citations seront désormais empruntées à cette traduction.)

30. *Iliade*, XIII, v. 11-14 : « Pour repaître ses yeux de guerre et de bataille, il s'est posté sur le plus haut sommet boisé de la Samos de Thrace. De là-haut ses regards découvrent tout l'Ida, la ville de Priam et les neufs achéennes. »

31. *Enéide*, XII, v. 134-136 : « Cependant Junon, regardant de la cime qu'on nomme aujourd'hui le Mont Albain [...] considérait la plaine, les deux armées des Laurentes et des Troyens et la ville de Latinus. »

diluent. »³² Homère, il est vrai, emploie lui aussi l'image du torrent impétueux, mais c'est pour désigner la charge furieuse d'un héros plein d'ardeur : « Comme, sous l'ouragan [...] les mortels regardent déborder tous les fleuves ; les torrents, dévalant vers la mer bouillonnante, ravinent les coteaux et, se précipitant du haut des monts, avec un horrible fracas, dévastent dans leur cours les travaux des mortels : ainsi courent, avec un horrible fracas, les cavales troyennes. »³³ *La Débâcle* renverse cette image du cours d'eau en crue, en l'appliquant au contexte honteux de la déroute ; dans la première partie, les « fleuves d'hommes » errent d'étape en étape, perdant d'heure en heure leur force et leur élan, puis la métaphore désigne la fuite lamentable des soldats vaincus – réactivant par là l'impact du titre : « C'était la déroute roulant vers les fossés de Sedan, en un flot bourbeux, pareil à l'amas de terres et de cailloux qu'un orage, battant les hauteurs, entraîne au fond des vallées » (p. 696). Finalement, le torrent libre et violent de *L'Iliade* devient égout nauséabond : « Tous les débris de l'armée roulant sur les pentes, venant se jeter dans la ville, y tomber avec un bruit d'écluse lâchée, comme au fond d'un égout » (p. 705).

Aussi la mise en spectacle inspirée d'Homère ne sert-elle qu'à enchâsser un dérisoire effondrement de la grandeur épique, malgré l'incontestable courage et la grande lucidité de certains combattants. Sur ce massacre plane le grand silence des dieux ; si dans *L'Iliade* Apollon substitue une ombre à Enée pour qu'il échappe à Diomède³⁴, si Junon fait de même pour Turnus afin de lui sauver la vie³⁵, le roman de Zola transforme cette noble supercherie en une dérisoire et lâche tromperie humaine, qui d'ailleurs n'abuse personne : « D'autres disaient que [Napoléon III] n'était plus là, qu'il avait fui, laissant, en guise de mannequin, un de ses lieutenants, vêtu de son uniforme, et dont une ressemblance frappante abusait l'armée » (p. 562). Au lieu des dieux salvateurs qui chez Homère ou Virgile hantent le champ de bataille sous divers déguisements, seule traverse les pages de *La Débâcle* une divinité déchue, un mannequin peinturluré comme une marionnette de foire, et bien incapable de porter secours à qui que ce soit : « C'était bien Napoléon III, qui lui apparaissait plus grand, à cheval, et les moustaches si fortement cirées, les joues si colorées, qu'il le jugea tout de suite rajeuni, fardé comme un acteur. Sûrement, il s'était fait peindre [...] Il était venu, de son air silencieux et morne de fantôme, aux chairs ravivées de vermillon » (p. 579).

32. S. Thorel-Cailleteau, « A propos de *La Débâcle* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 58.

33. *Iliade*, XVI, v. 384-393.

34. *Iliade*, V, v. 449-450.

35. *Enéide*, X, v. 636-688.

Au cœur de cette mascarade sanglante, de cet écrasement sans gloire dans un cadre faussement homérique, le romancier a pourtant conservé quelques flots textuels où l'inspiration épique se déploie sans distorsion ni fausses notes. De manière significative, ces purs éclats d'héroïsme se trouvent doublement isolés et mis à distance : ils concernent des épisodes comme la charge de la division Margueritte, se référant donc à une technique de combat déjà vieillie et dépassée dont Sedan sanctionne l'inefficacité (c'est la fin des exploits à la manière de la Grande Armée, tels qu'on les trouve chez Hugo³⁶) ; d'autre part, la narration épique se trouve largement assumée par un récit, celui de Prosper Sambuc, dont la parole à la fois naïve et héroïque délimite dans le texte l'espace de l'épopée.

A vrai dire, et malgré son indéniable courage, ce n'est pas Prosper lui-même qui concentre en lui les caractères d'un héros homérique, mais son cheval, Zéphir. Ce seul nom se révèle riche de sens. Il est apparu tardivement, puisque c'est seulement sur les placards que Zola a corrigé Poulot, nom primitif du cheval, en Zéphir – quoique le premier nom fût sans doute plus en accord avec la simplicité paysanne attribuée à Prosper. Le romancier devait attacher à ce changement une certaine importance, puisqu'il n'a ni modifié ni justifié ce détail lorsqu'il se trouva en butte à des critiques se réclamant de l'exactitude historique : « Un chasseur d'Afrique, répondant à l'enquête du *Supplément littéraire du Figaro* (3 septembre 1892) sur les incertitudes de *La Débâcle*, expliqua que les chasseurs d'Afrique montaient des chevaux arabes, baptisés de noms arabes, et que par conséquent le nom de Zéphir [...] était invraisemblable. »³⁷

En fait, ce nom de Zéphir cristallise nombre d'échos homériques à résonances multiples. Il fait du cheval « une nouvelle incarnation du vent »³⁸ ; l'animal devient en quelque sorte un frère des coursiers d'Achille, « qui volent comme l'air : Podarge, une Harpie, les enfanta pour leur père, le vent Zéphir »³⁹ ; il peut également apparaître comme le fils des cavales surnaturelles de Virgile, qui « se dressent sur les sommets des rochers, le visage tourné vers le Zéphir, et se pénètrent de ses souffles légers ; souvent, sans aucun accouplement, [elles] sont fécondées par le vent »⁴⁰. Par la seule

36. Voir la charge des cuirassiers à la bataille de Waterloo, dans *Les Misérables* (Deuxième partie, livre premier, chapitre IX, « L'inattendu »).

37. Article cité par H. Mitterand, dossier joint à *La Débâcle*, p. 1486.

38. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, p. 22.

39. *Iliade*, XVI, v. 149-150. L'un de ces chevaux, Xanthos, déclare lui-même : « Nous pourrions à la course accompagner Zéphir, celui de tous les vents qu'on dit le plus rapide... » (XIX, v. 415-416).

40. *Géorgiques*, III, v. 272 sq. Les chevaux prodigieux constituent un *topos* épique bien établi : ainsi, Enée reçoit du roi Latinus « deux chevaux d'origine

magie du nom, l'humble cheval entre de plain-pied dans l'univers du merveilleux épique.

Cette tonalité homérique se trouve confortée par l'amitié profonde qui lie Prosper à son cheval. A plusieurs reprises, le chasseur d'Afrique lui parle comme à un camarade ; ainsi, sur le champ de bataille dévasté, il lui adresse un long discours plein de tendresse : « J'ai pris la tête de Zéphir entre mes bras, en continuant à lui dire des choses, tout ce qui me venait du cœur, que c'était un bon cheval, que je l'aimais bien, que je me souviendrais toujours de lui » (p. 730). Or, ces paroles adressées aux chevaux par les héros constituent un lieu commun du récit épique ; dans *L'Iliade*, Hector parle à ses fiers coursiers, de même qu'Achille⁴¹ ; chez Virgile, Mézence blessé réserve à son cheval ses derniers mots avant d'aller provoquer Enée⁴². Il est vrai que, dans le monde de l'épopée, les chevaux sont parfois doués eux aussi de la parole ; Xanthos prédit à Achille sa mort prochaine⁴³, et le destrier de Roland répond à son cavalier⁴⁴. Rien de tel naturellement dans *La Débâcle* ; cependant, Zola a suivi la tradition épique aussi loin que le lui permettaient les lois de la vraisemblance. Sans doute Zéphir reste-il muet, mais Prosper, quand il lui parle, a l'impression d'un véritable dialogue : « Alors, nous avons causé » (p. 730). De plus, comme le cheval de Mézence triste du deuil de son maître, comme les coursiers d'Achille affligés du destin réservé au héros⁴⁵, Zéphir comprend et éprouve les sentiments humains : « Il m'écoutait, il paraissait si content ! » (p. 730).

Un dernier élément souligne fortement la dimension épique que Zola accorde à Zéphir ; il s'agit des larmes que laisse échapper le

céleste ; leurs naseaux soufflent un feu ardent, ils sont de la race bâtarde que l'artificieuse Circé obtint en accouplant furtivement sa cavale à un étalon de son père le Soleil. » (VII, v. 280-283).

41. Hector adresse ce discours à ses chevaux : « Xanthos, Podarge, Ethon, et toi, divin Lampos, le moment est venu de me payer des soins que vous a si souvent prodigués Andromaque [...] : elle servait à vous d'abord le doux froment et mélangeait le vin quand vous désiriez boire, avant de me servir, moi, son jeune mari ! » (VIII, v. 185-190). Quant à Achille, il harangue son attelage avant de partir au combat : « Xanthos et Balios, nobles fils de Podarge, songez à faire mieux et veillez cette fois à ramener intact dans les rangs danaens l'homme qui vous conduit, au lieu de le laisser, comme Patrocle, mort sur le champ de bataille » (XIX, v. 400-404).

42. *Enéide*, X, v. 858-866.

43. *Iliade*, XIX, v. 408-417.

44. Hugo reprend cette tradition dans « Le Petit roi de Galice » (*La Légende des siècles*) : « Le cheval de Roland entendit ces paroles, / Leva la tête, et dit à l'enfant : C'est bien, roi. »

45. Là encore, Hugo atteste qu'il s'agit bien d'un lieu commun propre au monde épique ; dans « Aymerillot » (*La Légende des siècles*), le cheval du roi partage les sentiments de son maître : « Le bon roi Charles est plein de douleur et d'ennui / Son cheval syrien est triste comme lui. »

cheval agonisant, détail éminemment invraisemblable que le romancier n'a pas hésité à mentionner par la bouche de Prosper : « La vérité pure est pourtant qu'il avait dans les yeux de grosses larmes... Mon pauvre Zéphir, il pleurait comme un homme » (p. 730). Or, ces pleurs sont le propre des coursiers d'Homère et de Virgile. L'attelage d'Achille répand ainsi des larmes de deuil : « A l'écart du combat, les chevaux de l'Eacide pleurent, dès l'instant qu'ils ont vu leur cocher sous le bras de l'homicide Hector tomber dans la poussière [...] Ils restent sans bouger [...] A terre, de leurs yeux, coulent des pleurs brûlants. »⁴⁶ Quant à Aethon, fidèle compagnon du jeune Pallas mort au combat, il sanglote lui aussi en suivant le cortège funèbre : « Il pleure et de grosses larmes mouillent sa face. »⁴⁷

Ces comportements empreints de merveilleux jouent dans le roman un rôle très particulier. P. Hamon a montré que, chez Zola, le parallèle établi entre les actions humaines et l'humble réalité animale avait le plus souvent pour effet de compromettre toute tonalité héroïque, incessamment menacée de déstabilisation et entachée de burlesque⁴⁸ ; or, dans *La Débâcle*, c'est exactement le contraire qui se produit : Zéphir incarne les valeurs héroïques et souligne ainsi, comme par réfraction, les fragments de la geste homérique enchâssés dans le récit du sanglant massacre. Car Zola, à plusieurs reprises, n'hésite pas à pratiquer des emprunts directs à la thématique traditionnelle de l'épopée. Ainsi, la bataille, comme chez Homère⁴⁹, se trouve parfois décrite en termes de tempête ; mais la métaphore n'intervient que dans des situations bien particulières. Elle apparaît quand le combat se déroule au loin, la distance géographique se substituant à l'écart temporel pour permettre l'amplification épique : « Le canon [...] allait de plus en plus vers l'est, tel qu'un ouragan de grêle et de désastre, qui marche et s'éloigne » (p. 518). L'image se déploie ensuite chaque fois que la narration s'attache à un épisode héroïque : la charge de la division Margueritte bien sûr (pp. 659-661), mais aussi l'attaque d'une maisonnette de Bazeilles défendue par une poignée de héros : « Vingt fois elle avait paru devoir être emportée dans la tempête de fer dont elle était battue ; et, sous les rafales, au milieu de la fumée, elle se montrait de nouveau debout » (p. 635).

Quant à la vision rapprochée de la bataille, elle devient épique seulement lorsqu'à la guerre moderne de masse se substitue l'enga-

46. *Iliade*, XVII, v. 426-440.

47. *Enéide*, XI, v. 89-90.

48. P. Hamon, *Texte et Idéologie*, p. 100.

49. Dans *L'Iliade*, les Ajax marchant au combat sont comparés à la nuée précédant une immense tempête (IV, v. 275-279) ; la bataille à coups de pierre devient tempête de neige (XII, v. 278-280). Nombreuses sont les images de ce type, qu'on retrouve également chez Virgile, puis dans nombre de récits à tonalité épique.

gement particulier ; l'exploit individuel revêt alors une tonalité indiscutablement homérique. Ainsi, comme dans *L'Iliade*, le héros, après la phase d'injures préliminaires, commence par tirer à distance (les balles remplacent le javelot), puis passe au combat rapproché (à la baïonnette, qui se substitue au glaive homérique) ; enfin, une fois désarmé, il n'hésite pas à attaquer l'adversaire à mains nues, dans un accès de sauvagerie caractéristique de l'épopée : « Il sauta à la gorge d'un gros Prussien, d'un tel bond, que tous deux roulèrent sur le gravier [...] dans une embrassade mortelle » (p. 703). La mort du clairon réécrit également un motif épique si efficace qu'on le retrouve de la geste de Roland aux modernes westerns : « Il empoigna son clairon, l'emboucha, sonna au ralliement, d'une telle haleine de tempête, qu'il semblait vouloir faire se dresser les morts [...] Une volée de balles l'abattit, son dernier souffle s'envola en une note de cuivre » (p. 703-704). Dans cet espace héroïque, la fraternité entre les héros combattants s'exprime comme dans *L'Iliade* par les larmes : « Maurice pleurait à gros sanglots, tandis que des larmes lentes ruisselaient sur les joues de Jean » (p. 785)⁵⁰.

Ainsi le récit zolien dessine tout un jeu de ruptures et d'oppositions grâce à de brèves scènes de tonalité épique enchâssées dans un ensemble réaliste et trivial – la clôture et l'isolement de ces scènes, toujours privées d'effet quant au déroulement des événements, sanctionnant la grandeur et l'inutilité de l'exploit homérique dans le contexte de la guerre moderne.

La Débâcle inscrit donc des fragments d'héroïsme épique au cœur d'un massacre de masse, qui par définition voue à l'échec tout exploit individuel : de ces effets de rupture naît une grandeur dérisoire mais non dépourvue de noblesse tragique. Lorsqu'au contraire le romancier fait porter la distorsion non plus sur une opposition diégétique, mais sur l'écriture épique elle-même, cette dimension tragique laisse place à un monde inquiétant et comme déshumanisé.

Zola, dans son roman, reprend directement certains procédés stylistiques propres à l'épopée⁵¹ ; mais c'est toujours pour opérer un renversement radical par rapport à l'emploi qu'en faisait

50. En revanche, contrairement aux lois du combat homérique qui permettent d'épargner un hôte (épisode de Glaucos et Diomède dans *L'Iliade*, chant VI), Sedan met face à face Maurice et son cousin Gunther (p. 702), et les liens de parenté ne feront qu'enflammer l'ardeur combattante du jeune homme.

51. L'accumulation et le dénombrement, la répétition, le grandissement : tels sont (sans prétention à l'exhaustivité) les caractères du style épique retenus par C. Seassau (*Émile Zola, le réalisme symbolique*, pp. 348-349). On peut y ajouter la comparaison homérique, qui se définit par certains traits spécifiques bien répertoriés.

Homère. Ainsi, l'agrandissement, qu'il ne nie pas⁵², ne concerne plus la geste des héros et leur force invincible ; les troupes prussiennes qui écrasent l'armée à Sedan n'ont rien des géants de l'épopée : il s'agit avant tout de stratégie mathématique et d'armes techniquement plus efficaces. Le récit rend sensible cette négation des titans homériques en présentant toujours l'ennemi comme invisible et insaisissable (dans toute la première partie) ou rétréci par la distance (motif des soldats de plomb⁵³ ou des batteries invisibles et meurtrières – notons que Zola, qui fit des créatures mythiques du Voreux et de la Lison, ne se livre jamais à pareille amplification au sujet des canons prussiens, pourtant si redoutables). L'invasion elle-même est décrite non comme une ruée de héros, mais comme un envahissement d'insectes minuscules et innombrables. A Frœschwiller, les soldats français sont enveloppés par « de vraies fourmilières, des files de fourmis noires, si bien que, quand il n'y en avait plus, il y en avait encore » (p. 450)⁵⁴ ; autour de Sedan, Silvine raconte avoir vu « une invasion noire, des sauterelles noires, encore et encore, si bien qu'en un rien de temps, on n'a plus vu la terre » (p. 536). Au contraire, ce sont des objets triviaux, empruntés au quotidien le plus bas, qui deviennent dans le récit énormes, comme ces choux démesurément agrandis sous les yeux de l'escouade à plat ventre : « Les choux étaient trempés d'une abondante rosée, leurs épaisses feuilles d'or vert retenaient des gouttes, d'une pureté et d'un éclat de gros brillants » (p. 595).

A cet agrandissement fonctionnant à faux répond un usage non moins perverti des dénombremens. Bien des critiques ont remarqué que le romancier affectionnait cette figure directement empruntée à l'épopée ; Anatole France écrit par exemple : « M. Émile Zola se plaît dans les dénombremens. En quoi il ressemble à Homère. »⁵⁵ Mais, si *La Débâcle* compte plusieurs dénombremens, ceux-ci sont traités au rebours de la grandeur épique. Ainsi, il est de tradition, avant de raconter un conflit, d'énumérer les forces en présence : chez Homère, on trouve le

52. On peut citer la célèbre lettre à Céard : « J'agrandis, il est vrai ; mais je n'agrandis pas comme Balzac, pas plus que Balzac n'agrandit comme Hugo. Tout est là, l'œuvre est dans les conditions de l'opération. » (22 mars 1885 ; *Correspondance*, pp. 636-637.)

53. L'image est récurrente ; c'est ainsi, par exemple, qu'apparaît l'ennemi à Jean et Maurice couchés dans un champ de choux : « Tout cela était fin et précis, les Prussiens avaient une netteté délicate, pareils à de petits soldats de plomb, rangés en bon ordre » (p. 604). Le Dieu sur la Marfée, lui non plus, n'a rien d'un Titan épique : « C'était bien le roi de Prusse, à peine haut comme la moitié du doigt, un de ces minuscules soldats de plomb des jouets d'enfant » (p. 623).

54. Même image à Sedan : « des lignes d'insectes traversant les chaumes... » (p. 583).

55. Article consacré à *La Bête humaine*, *Le Temps*, 9 mars 1890 (passage cité par A. Proulx, *Aspects épiques...*, p. 65).

fameux catalogue des vaisseaux, puis le dénombrement des armées troyennes, procédé repris par Virgile dans *L'Énéide*⁵⁶. Zola ne manque pas non plus de dresser un catalogue de ce genre, mais sous la forme dérisoire de l'appel du soir : « Le sergent Sapin, un petit homme pincé et aux grands yeux vagues, commença l'appel. Sa voix grêle jetait les noms » (p. 407). D'emblée, le ton est donné : à l'immortelle Muse invoquée dans *L'Illiade* se substitue le malheureux Sapin (nom prémonitoire, puisque le petit sergent trouvera la mort aux premières heures du combat), lequel n'a rien d'un robuste et valeureux héros à la voix de stentor ; quant à l'ellipse des noms que pratique le récit, prenant l'exact contrepied d'Homère qui exalte l'un après l'autre ses héros, elle annonce l'impossibilité de l'exploit individuel dans le combat de masse. Après ce dénombrement liminaire, Zola emprunte à Virgile le motif du cortège des soldats en marche ; mais, au lieu des alliés de Turnus pleins d'ardeur martiale, il n'est guère dans *La Débâcle* d'autres défilés que ceux de la déroute et de la fuite : « Le défilé s'éternisait. Deux heures s'écoulèrent, le 106^e attendait toujours, immobile, devant l'interminable flot qui passait devant lui » (p. 423) ; les paysans regardent sur les routes « défiler ces soldats, dont la retraite allait livrer son blé mûr à l'ennemi » (p. 433). Finalement, après la défaite, le catalogue des armées prend une allure pitoyable ; à l'entrée de la presqu'île d'Iges, les soldats ont perdu non seulement leur nom mais aussi leur humanité : « On comptait simplement comme des moutons les hommes qui entraient » (p. 751).

Nombre d'emprunts au style épique se trouvent donc frappés d'une grave déstabilisation, qui en dégrade le sens. Une altération plus profonde encore frappe les comparaisons homériques qui hantent le récit de Zola : tantôt le contexte où elles sont insérées en désamorce la tonalité héroïque, tantôt elles se trouvent minées par une inquiétante substitution du comparant au comparé.

A première vue, *La Débâcle* semble accumuler les comparaisons dégradantes ; ainsi, dans la première partie, les soldats désabusés qualifient à plusieurs reprises leurs généraux de « fameux lièvres » (p. 423 et p. 435). Or, si étonnant que cela puisse paraître, l'image appartient au registre épique, et Homère l'emploie pour désigner, par exemple, Dolon fuyant Ulysse et Diomède : « Comme on voit deux bons chiens de chasse aux crocs aigus, dans un pays boisé, presser sans fin ni trêve un lièvre ou bien un faon qui s'enfuit en hurlant : ainsi le Tydéide et le preneur de villes, Ulysse, tous les deux, poursuivent sans répit Dolon.⁵⁷ » Dans *L'Illiade*, un tel

56. *Illiade*, chant II (catalogue achéen, puis catalogue troyen) ; *Énéide*, chant VII, v. 641 sq. (dénombrement des armées italiennes). A. Dezalay a commenté le goût zolien du dénombrement (*op. cit.*, p. 243).

57. *Illiade*, X, 359-364.

passage ne signifie nullement que Dolon soit un lâche ou un être vil ; mais, chez Zola, il en va tout autrement, puisque les officiers français se sont métamorphosés en lièvres... avant d'avoir subi la moindre attaque de l'ennemi ! De même, Homère compare souvent les soldats victimes de la fureur d'un héros, à des moutons attaqués par un fauve : dans *La Débâcle*, l'armée est devenue troupeau avant même d'avoir vu un seul Prussien⁵⁸ !

Il est vrai cependant que de telles images ne seraient guère propres à donner une tonalité héroïque à quelque récit que ce soit ; mais le roman opère le même type de dégradation sur les comparaisons les plus nobles et les plus grandioses. C'est un lieu commun épique, d'Homère à Fénelon⁵⁹, de comparer le guerrier déchaîné à un lion en fureur ; certains héros portent d'ailleurs la dépouille d'un lion en guise d'armure⁶⁰. Zola semble reprendre ce motif, et même l'accentuer, puisque le portrait du major Baudroche le décrit comme « un homme à tête de lion » (p. 418). Mais la suite du récit fait inexorablement sombrer cette glorieuse image dans le burlesque ; le fauve, loin d'exercer sa rage contre l'ennemi, la déchaîne sur le malheureux Maurice venu lui l'aborder timidement : « "C'est mon pied qui s'est écorché, monsieur le docteur..." / Du coup, Bouroche, secouant sa tête puissante, au mufler de lion, rugit : "Je ne suis pas Monsieur le Docteur !..." » (p. 491). Finalement, l'énergie du léonin major trouve à se déployer non dans la mêlée, mais dans la véritable boucherie qu'est l'hôpital militaire de Sedan : « Sa tête énorme aux durs cheveux hérissés, son mufler de lion flambait de hâte et d'énergie » (p. 616). Substitution lourde de sens...

Des déstabilisations plus graves menacent en outre le principe même de la comparaison homérique. Celle-ci sépare toujours très nettement comparant et comparé ; le guerrier au combat est mis en parallèle avec le fauve carnassier, lion ou loup, mais on n'observe jamais une assimilation complète de l'homme à l'animal. Dans *La Débâcle*, le passage de la comparaison à la métaphore provoque une fusion brutale qui fait des soldats une troupe de bêtes fauves aux instincts meurtriers. Avant même qu'ait lieu la bataille de

58. Avant même la bataille, les soldats marchent en troupeau expiatoire, démoralisé et promis à la boucherie (p. 460, p. 502, p. 506). L'image revient, lancinante, après la défaite (p. 750, p. 751, p. 755...) La référence à la boucherie ôte également toute grandeur à l'ennemi : le parallélisme lions / moutons établi par Homère est rompu.

59. L'image est fréquente dans *L'Illiade* et *L'Énéide* ; Fénelon la reprend dans *Les Aventures de Télémaque*, où Mentor au combat s'avance « semblable à un lion de Numidie que la cruelle faim dévore, et qui entre dans un troupeau de faibles brebis : il déchire, il égorge, il nage dans le sang... » (livre I, éditions Nizet, 1993, p. 246).

60. *Énéide*, VII, v. 666-668 : portrait d'Aventinus fils d'Hercule.

Sedan, un camarade raconte à Maurice que la guerre réveille la bête dans l'être humain : « Dans Frœschwiller, voyez-vous ! ce n'étaient plus des hommes, c'étaient des bêtes qui se mangeaient » (p. 452). Pour comble d'horreur, ce n'est pourtant pas au cœur du combat, mais après la défaite, dans le Camp de la Misère, que la métamorphose terrible atteint les personnages du roman. Le récit met en scène cette perte progressive de tout sentiment humain, par un parallélisme violemment dramatisé. Dans un premier temps, les soldats affamés s'acharnent non sur l'ennemi, mais sur le cadavre du malheureux cheval assassiné : « Une hâte féroce dans le sang et les entrailles répandues, des loups qui fouillaient à pleins crocs la carcasse d'une proie » (p. 764). Ensuite, en un écho sinistre, ces hommes devenus loups s'attaquent à leur camarade Pache, qu'ils poignent brutalement : « [Pache] prit sa course, galopant, dévalant [...] Les trois autres arrivaient, jurant, hurlant, fouettés par la course, pareils à des loups lâchés sur une proie » (p. 770)⁶¹.

Ce renversement des motifs homériques, qui transforme l'héroïsme en bestialité, s'étend à l'ensemble de la nature, mortellement atteinte par le déchaînement de la guerre. Dans *L'Iliade*, la fureur du combat se trouve comparée à l'ouragan se déchaînant sur une forêt : « Comme l'Euros et le Notos, se querellant, ébranlent à l'envi, dans les gorges d'un mont, une épaisse forêt de sveltes cornouillers, de chênes et de frênes – jetant leurs longs rameaux les uns contre les autres, les arbres font monter un étonnant fracas où l'on perçoit le bruit des branches qui se cassent : ainsi les Achéens et les Troyens, courant les uns contre les autres, abattent des guerriers. »⁶² La violence humaine se trouve nettement distinguée du déchaînement des forces de la nature, en un strict parallélisme qui les met face à face. *La Débâcle* opère la fusion de ces deux plans, si bien que la guerre s'abat sur la forêt qu'elle foudroie : « [Le bois] était comme flagellé d'une tempête, tout agité et hurlant, dans le fracassement de ses branches. Les obus coupaient les arbres, les balles faisaient pleuvoir les feuilles, des voix de plainte semblaient sortir des troncs fendus, des sanglots tombaient avec les ramures trempées de sève. On aurait dit la détresse d'une cohue enchaînée, la terreur et les cris de milliers d'êtres cloués au sol, qui ne pouvaient fuir, sous la mitraille » (p. 690). Dans ce monde renversé, où les soldats sont des lièvres devant l'ennemi mais des loups pour leurs camarades, le canon s'attaque aux bois paisibles et les arbres seuls meurent en héros : « Un chêne séculaire, le troc broyé par un obus, s'abattit, avec la majesté tragique d'un héros,

61. On mesure l'écart avec la même comparaison chez Homère (épisode de la Dolonie cité ci-dessus) ; rien ne manque à l'assimilation comparant / comparé, puisque les assassins du Camp de la Misère sont aussi affamés que les loups ou les lions furieux d'Homère...

62. *Iliade*, XVI, v. 765-769.

écrasant tout à son entour » (p. 690). Sinistre envers du monde épique : chez Homère, ce sont les guerriers qui tombent comme de grands arbres, « à la façon [des] chêne[s] »⁶³. Se dessine un univers dégradé où le sens se brouille, où la comparaison homérique se fait réalité meurtrière, où la guerre devient déchaînement aveugle de violence chaotique.

*
* *

« Dans ce roman surtout [...] l'ampleur du sujet – le destin d'une nation – invite à la rhapsodie, la voix du narrateur revêt des accents d'épopée... »⁶⁴ De fait, bien des échos homériques résonnent dans *La Débâcle*, et, malgré le tableau sanglant des horreurs et des bassesses de la guerre, le récit de Zola est souvent traversé d'un ample souffle épique.

Reste que ces emprunts et ces réécritures introduisent dans la narration un dispositif complexe. Si le monde de *L'Iliade* inscrit parfois, au cœur de la guerre de masse, sa geste héroïque, si le roman enchâsse çà et là des fragments d'épopée, c'est au prix d'une profonde déstabilisation qui atteint aussi bien la référence homérique que le texte qui l'intègre. Roman de la fatalité, *La Débâcle* enferme ses personnages dans le cercle du destin où, selon un modèle directement inspiré d'Homère, le combat se déroule sous les yeux des hommes et des dieux ; mais cette mise en scène épique ne va donner lieu qu'à une mascarade meurtrière où l'exploit individuel apparaît comme déplacé, inefficace, dérisoire, noble égarement dépourvu de toute prise sur l'histoire. L'épopée, confrontée au réalisme, n'est plus qu'un grandiose fantôme dont l'obstinée résurgence souligne l'aspect inhumain de la guerre moderne.

Mais cette mise en question des valeurs héroïques ne débouche nullement sur un travestissement grotesque ou un traitement burlesque des motifs homériques. Bien au contraire, la guerre de 1870 apparaît comme une image subvertie et monstrueusement déformée de l'univers épique, reflet inquiétant et dégradé où les soldats deviennent des fauves et où l'on fusille les grands arbres : le monde stable et grandiose de l'épopée, reconnaissable encore mais comme anamorphosé par le travail de l'écriture sur les comparaisons et figures traditionnelles, souligne le malaise devant un conflit qui renvoie les hommes à l'animalité et la nature au chaos.

63. *Iliade*, XIII, v. 389-391 ; de même, en V, v. 560, deux jeunes guerriers « s'écroulent comme de hauts sapins ». Virgile a repris l'image (*Enéide*, IX, v. 672-682).

64. D. Baguley, « Le récit de guerre : narration et focalisation dans *La Débâcle* », p. 82.