### Napoléon III, le « fantôme » de *La Débâcle*

**par Nicholas WHITE**

#### (*Université de Cambridge*)

« Ce que je pense aujourd’hui de Napoléon III, nous dit M. Émile Zola, je ne l’ai pas toujours pensé » .[[1]](#footnote-2)

**« Napoléon III jugé par M. Émile Zola »**

Lire *La Débâcle*, c’est bien entendu revisiter la guerre de 1870 entre la France et les états germaniques, mais c’est aussi revisiter la transition entre deux régimes politiques : le Second Empire et la IIIe République. Parce que ce roman fournit le point culminant de l’analyse de l’Empire promise dans le sous-titre des *Rougon-Macquart*, on ne serait pas surpris d’y trouver une représentation de l’Empereur. Et réciproquement il serait impossible d’interpréter de manière convaincante cette représentation-ci sans la contextualiser par rapport aux aspects divers de l’Empire. Ceci dit, privilégier ce système politique plus que l’individu à sa tête risque de biaiser l’optique politique de notre interprétation. Dans son entretien avec Ange Galdemar lors du vingt-cinquième anniversaire de la guerre en 1895, Zola se sert de cette distinction entre l’homme et le régime pour tempérer sa critique de l’empereur :

Ce n’est pas mon opinion sur le gouvernement de l'Empire que vous me demandez, c’est mon opinion sur Napoléon III. La guerre, la guerre où a péri sa fortune ? Est- bien lui qui l'a voulue ? Je ne le pense pas[[2]](#footnote-3).

Mais on pourrait suggérer que tout système politique qui tend vers l’autocratie, y compris cet empire né d’un coup d’État, s’incarne dans l’être physique et moral de l’individu. Et c’est dans ce contexte d’incarnation autocratique que s’imposent les descriptions zoliennes du corps de Napoléon III.

Dès les premières lignes de l’ébauche, la problématique du roman se définit en termes napoléoniens :

Victorieuse avec un Napoléon, battue et détruite avec un autre Napoléon. Ce qui s'est passé entre. Toute la destinée des Napoléon, le châtiment. Évidemment, c'est que nous n'étions plus solides ni à la tête des nations. Avec Napoléon Ier, nous apportions une guerre nouvelle, nous étions les facteurs de la nouvelle force, pour toutes les raisons qu'on peut étudier et dire ; tandis qu'avec Napoléon III, nous étions épuisés sans doute et en arrière dans l'art de la guerre[[3]](#footnote-4).

Aux derniers jours de l’Empire, c’est-à-dire aux champs de bataille de l’été 1870, Napoléon III essaie en vain de remplir les exigences de l’impératrice-régente. Malgré ses efforts pour s’offrir comme cible pour les balles allemandes sur le champ de bataille, le destin refuse de lui faciliter le *pathos* d’une fin héroïque. Bloqué entre la vie et la mort, dans une sorte de demi-vie où il n’arrive ni à trouver une mort héroïque ni à imposer à la guerre sa propre vitalité, le corps de Napoléon commence à disparaître. Cette vie avant une mort inatteignable est représentée par une vie après la mort caractérisée par le « masque blême » du « fantôme » [[4]](#footnote-5). Le paradoxe visuel de cette figure emblématique du pouvoir impérial placée à arrière-plan trouve son complément linguistique dans la médiation de sa présence non seulement par les on-dit de la population française mais aussi par l’usage de la *recitatio* épique portée par des narrateurs internes : surtout Delaherche, mais aussi bon nombre de personnages féminins – la serveuse à la guinguette de Courcelles (chapitre 3 de la 1ere partie du roman) ; Mme Combette, la femme du pharmacien (chapitre 5 de la 1ere partie) ; et la servante Rose (chapitres 3 et 6 de la 2e partie). Ces narrateurs intradiégétiques donnent au lecteur accès aux moments quasi privés de l’empereur. On lit les mots déjà connus de l’empereur dans la lettre de l’armistice à son « Frère », le roi Guillaume, mais dans le roman on entend très peu les paroles de Napoléon III. Le texte fait face aux dures réalités de la défaite militaire, et par conséquent à la dissolution de l’empire, mais aussi à la dissolution du corps impérial dans la description longue, au dernier chapitre de la 1ere partie du roman, de la dysenterie fameuse de l’empereur.

 Malgré l’effacement de l’empereur comme entité physique et individu politique, le « train » de la maison impériale représente l’inflation de la fête impériale[[5]](#footnote-6). Dans le langage de la *copia*, de l’énumération, qui caractérise les multiples descriptions de ce train dans les deux premières parties du roman, on trouve les *vanités* allégoriques de la mort, et les « natures mortes » de l’objet mimétique qui anticipent les décès de la guerre de 1870. Typique de ce procédé est la mise en valeur, par le narrateur zolien, du métalangage de l’ironie. Dans la répétition des termes mêmes de ces descriptions, il est très difficile de décider si Zola cède tout simplement aux paresses stylistiques du mélodrame, ou si ces refrains retiennent une qualité poétique qui rime et mime l’indécidabilité au cœur de l’interprétation politique. Autrement dit, l’ultime indécidabilité d’un choix entre le sérieux et le comique dans l’analyse de Napoléon III, homme autant que politicien, humanitaire autant que noceur. Et cette indécidabilité se représente, mieux que toute autre figure rhétorique, sous la forme de l’ironie [[6]](#footnote-7).

Le fard que porte l’empereur, dans ce roman et peut-être aussi en réalité, est sa réponse au manque de couleur sur ses joues[[7]](#footnote-8). Cette réanimation théâtrale de la figure de l’empereur fut la source d’un des débats critiques les plus virulents lors de la publication du roman en 1892[[8]](#footnote-9) : le fard napoléonien était-il un détail véridique ? Comme on le voit dans la lettre du capitaine Tanera qui paraît dans *Le Figaro* du 19 septembre 1892¸ défendre l’empereur contre la satire zolienne, ou s’en amuser, est moins une question de nationalité que de strate sociale. Étant donné l’effort initial de Zola pour concevoir un roman de guerre sans présence féminine, et l’érotisation de la fraternité de la vie militaire dans les descriptions de l’intimité corporelle partagée par Jean et Maurice, on serait tenté de souligner l’importance de cette dispute sur le fard, loin d’être innocente sur le plan idéologique – la défaite de 1870 ne fut-elle pas aussi une injure subie par la masculinité française ? selon laquelle il minerait la grandeur napoléonienne par le *bathos* d’une satire humoristique, Zola propose, lui, d’y voir un *pathos* shakespearien. Ce sens de la pitié que suscite cet empereur rêveur et humanitaire nourrit la perspective de Zola dans l’entretien avec Galdemar[[9]](#footnote-10).

Le but de notre lecture plus ou moins chronologique du rôle de l’empereur dans les trois parties de *La Débâcle* est de clarifier la question de l’interférence éventuel entre les systèmes d’idéologie politique et de genre littéraire. Autrement dit, est-ce que Zola peut se montrer patriotique tout en satirisant, d’une perspective républicaine, l’empereur et le haut commandement de son armée ? Et est-ce que la prétention d’être patriote de la part de Zola l’oblige de défendre le *pathos* tragique de sa description de l’empereur ?

**Avant Sedan : ironie et scatologie**

Dans la première partie du roman, qui commence après l’histoire du télégramme d’Ems *in media res* en août 1870, la figure de Napoléon III infiltre les discours du peuple et de l’armée, mais ce signifiant du pouvoir, et de la crise du pouvoir, ne s’impose pas comme personnage dominant dans l’intrigue principale du roman. On ne le voit jamais à Paris en compagnie de l’impératrice-régente. On entend parler de lui, mais on le voit très peu à l’avant-scène du drame, et de cette manière il ressemble aux autres chefs de l’armée française tels Mac-Mahon et Bazaine[[10]](#footnote-11). Et grâce à la curiosité créée par sa célébrité, il devient un objet du désir scopique du peuple (« les populations, enfiévrées du désir de voir l’empereur » (p. 201)).

 Indispensable dans l’analyse zolienne de l’opinion publique à propos de l’empereur est la trajectoire intellectuelle de Maurice Levasseur qui finira par s’adhérer à la Commune, mais qui exhibe au premier chapitre du roman un soutien darwinien pour la nécessité de la guerre, un soutien précédé et suivi par certains doutes :

Peut-être la France du plébiscite, tout en se livrant à l’empereur, ne voulait-elle pas la guerre. Lui-même, huit jours auparavant, la déclarait coupable et imbécile. (p. 121)

Pour lui, le plan de l’empereur était clair […] Mais, depuis son attente à Belfort, des inquiétudes le tourmentaient. (p. 122-23)

Dès le début, le dysfonctionnement physique du corps de l’empereur « envahit » cette armée qui croit naïvement que c’est elle qui envahira les états allemands :

la paralysie lente enfin, partie de haut, de l’empereur malade, incapable d’une résolution prompte, et qui allait envahir l’armée entière, la désorganiser […]. Et, cependant, […] la certitude de victoire demeurait. (p. 123-24)

Les détours de l’imagination politique de Maurice trouvèrent leur reflet dans l’ardeur des débats politiques parmi les membres de l’escouade menée par Jean, en présence du beau-frère civil de Maurice, Weiss. À cet égard, l’escouade fournit un microcosme de la nation, et donc encore une solution au problème récurrent du roman naturaliste : comment personnaliser une littérature de la foule de façon authentiquement représentative ? Contre le chauvinisme outrecuidant de Rochas, combattant des campagnes africaines, Weiss conçoit un doute raisonnable quant à l’état de l’armée française, « l’empereur à leur tête, souffrant et hésitant, trompé et se trompant » (p. 129).

 Cette dispute s’amplifie, en l’absence de Weiss, pendant le trajet ferroviaire du chapitre 2 où les innocents de l’escouade tel Lapoulle sont manipulés par Chouteau dans son mépris de Badinguet[[11]](#footnote-12), par « le pervertisseur[[12]](#footnote-13) […], ayant mal digéré les bouts de discours entendus dans les réunions publiques, mêlant des âneries révoltantes aux grands principes d’égalité et de liberté » (p. 159). Bien sûr, Napoléon III ne s’échappe pas à cette polémique : « tous, entraînés, n’en criaient pas moins contre l’empereur, les officiers, la sacrée boutique qu’ils lâcheraient » (p. 161). Jean nie la hiérarchie de l’escouade pour faire taire ce faux révolutionnaire (« Il n’y a plus de caporal »), sa colère allumée par l’exclamation de Chouteau : « À mort les punaises à Badinguet » (p. 161). Ainsi le débat change de direction, étant donné la « facilité des foules à changer de passion » (p. 162). La « perversion » de Chouteau est elle-même subvertie et pervertie par le pragmatisme apolitique de Jean qui, même dans ce roman de perversité violente qu’est *La Terre,* déterre une philosophie quasi voltairienne :

 Et je me fiche de Badinguet, comme de toi, entends-tu ?… Moi, la politique, la République ou l’Empire, je m’en suis toujours fichu ; et, aujourd’hui comme autrefois, lorsque je cultivais mon champ, je n’ai jamais désiré qu’une chose, c’est le bonheur de tous. (p. 161-62)

Le narrateur souligne l’effet de ce discours sur Maurice malgré leur gêne initiale (Jean le supérieur militaire, Maurice le supérieur social). Maurice se met à partager avec Jean une communauté, « la fraternité des mêmes fatigues », qui sous-tendra l’intrigue du roman entier. À propos de Maurice on lit : « Lui, de famille bonapartiste, n’avait jamais rêvé la République qu’à l’état théorique ; et il se sentait plutôt tendre pour la personne de l’empereur, il était pour la guerre, la vie même des peuples » (p. 162).

 Le chapitre 3 est important dans le récit pour le rôle de Napoléon III en août 1870. Ayant atteint Reims, Maurice trouve dans les journaux une mosaïque d’opinions politiques qui lui permet finalement de « tout comprendre » (p. 169). D’abord, l’histoire de « l’empereur déchu de son titre de général en chef, forcé de passer le commandement suprême au maréchal Bazaine » (p. 167). Le résultat du grand conseil du 17 août avait été « le complet effacement de l’empereur. On sentait un effarement, une irrésolution immenses, des plans opposés, qui se combattaient, qui se succédaient d’heure en heure » (p. 167-68). Cette crise à la tête de l’armée n’est que confirmée lorsque Maurice lit « une feuille ardente de l’opposition républicaine » (p. 168) qui explique la nature des rapports entre l’état-major de l’empereur à l’est et le régime parisien, surtout « l’attitude de l’impératrice-régente et du nouveau ministère », le général Palikao. Maurice conçoit donc l’image d’un empereur dépourvu de pouvoir dans une description dont les éléments que nous soulignons ci-dessous anticipent les refrains du roman entier :

la vision nette de l’empereur, démis de son autorité impériale qu’il avait confiée aux mains de l’impératrice-régente, dépouillé de son commandement de général en chef dont il venait d’investir le maréchal Bazaine, n’étant plus absolument 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. (p. 169)

 À la guinguette de Courcelles, un village près de Reims, la serveuse sert à Maurice non seulement son déjeuner mais aussi une description du séjour de l’empereur dans « une maison cachée, mystérieuse » (p. 171). Maurice remarque « tout un matériel de voitures et de fourgons, au milieu d’un va-et-vient continu d’hommes et de chevaux », un matériel transporté pour le confort de « l’empereur tout seul ». La servante énumère tous ses détails et met l’accent sur la cuisine et la cave à vin si chères au jouisseur de l’ « empire des sens »[[13]](#footnote-14).

 Mais la vision de Reims et sa cathédrale dont profite Maurice à la guinguette lui impose une perspective sur une longue durée, à travers les siècles : « Et des souvenirs de classe, des leçons apprises, ânonnées, revenaient dans sa mémoire : le sacre de nos rois, la sainte ampoule, Clovis, Jeanne d’Arc, toute la glorieuse vieille France » (p. 172). À l’intérieur de cette longue histoire s’inscrit, sur le grand mur jaune de la maison qui héberge l’empereur, un palimpseste napoléonien qui exhibe la distance ironique entre les deux empereurs : « charbonné en énormes lettres, ce cri : Vive Napoléon ! à côté d’obscénités maladroites, démesurément grossies. La pluie avait lavé les lettres, l’inscription, évidemment, était ancienne ». La série des *Rougon-Macquart* se déroule sous le signe d’une profonde ironie historique par laquelle les lecteurs de la IIIe République connaissent le sort du Second Empire que les personnages de la série ignorent nécessairement jusqu’à Sedan. Mais même dans la conceptualisation initiale de la série avant 1870 s’impose une distinction ironique entre les deux empereurs. Et l’inscription de cette différence historique sur le mur jaune déclenche chez Maurice le souvenir d’un souvenir, c’est-à-dire sa mémoire des « histoires de son grand-père, un des soldats de la grande armée » qu’il écouta en compagnie d’Henriette[[14]](#footnote-15). Ce fantasme apparemment suprahistorique (« cela sembler se passer en dehors de l’histoire ») est néanmoins ancré dans les détails spécifiques de Marengo à Moskowa, chaque bataille introduite par l’anaphore « C’était ». Cet inventaire bonapartiste conclut en affirmant l’origine de l’inscription sur ce mur : « Et, quelle que fût la bataille, les drapeaux flottaient avec le même frisson glorieux dans l’air du soir, les mêmes cris de : Vive Napoléon ! retentissaient » (p. 174). Tout ceci explique le malaise de Maurice après les nouvelles de Wissembourg et de Frœschwiller lorsqu’il relit le « Vive Napoléon ! charbonné sur » cet écran de l’histoire du XIXe siècle, « le grand mur jaune[[15]](#footnote-16) » (p. 181). Il comprend que Weiss avait raison ; en termes historiques on éprouve une profonde modification de paradigme : « N’était-ce pas un âge guerrier qui finissait, un autre qui commençait ? »

 La conclusion du chapitre 3 offrent aux membres de l’escouade la première apparition intradiégétique de l’empereur (jusqu’ici représenté hypodiégétiquement) dont l’escorte passe devant la guinguette. Le panache de son escorte (« d’un luxe d’uniformes correct encore et resplendissant », p. 185) ne fait qu’ironiser l’image de l’empereur « très pâle, la face déjà tirée, les yeux vacillants, comme troubles et pleins d’eau. Il parut s’éveiller d’une somnolence, il eut un faible sourire » (p. 186). L’ « œil de praticien » qu’offre Bouroche diagnostique en langue quotidienne les calculs vésicaux de cette incarnation du régime impérial : « il a une sale pierre dans son sac ». Malgré les vertus de l’empereur (« On le disait très bon, très capable d’une grande et généreuse pensée, très tenace d’ailleurs en son vouloir d’homme silencieux »), Maurice pose l’hypothèse d’un rapport de cause à effet en voyant dans cet « état physiologique spécial, aggravé par la souffrance […] la cause de cette indécision, de cette incapacité grandissantes qu’il montrait depuis le commencement de la campagne » (p. 187). En écho au début du chapitre, quand Maurice lit les journaux, s’ajoute ici un nouveau refrain dans l’usage explicite du métalangage de l’ironie :

Et cet empereur misérable, ce pauvre homme qui n’avait plus de place dans son empire, allait être emporté comme un paquet inutile et encombrant, parmi les bagages de ses troupes, condamné à traîner derrière lui l’ironie de sa maison impériale, ses cent-gardes, ses voitures, ses chevaux, ses cuisiniers, ses fourgons de casseroles d’argent et de vin de Champagne, toute la pompe de son manteau de cour, semé d’abeilles, balayant le sang et la boue des grandes routes de la défaite. (p. 188)[[16]](#footnote-17)

Dans cette référence à l’ironie, l’Histoire trouve sa propre Rhétorique. La figure de l’ironie démarque effectivement la différence entre un passé glorieux objectivé par le brio de la maison impériale et la subjectivité appauvrie de « cet empereur misérable ». Mais la différence inhérente à cette ironie rejoint, dans la figure de la comparaison, l’érosion de la différence. Ayant déjà perdu sa place dans son armée, maintenant il la perd à plus grande échelle ; et dans une reprise du langage de l’excès (« inutile et encombrant ») la comparaison avec un paquet inaugure une dissolution de la distinction entre l’être humain et l’objet. Pourrait-on donc dire que l’empereur est absorbé par le matériel – et le matérialisme – de son empire ?

 Au chapitre 5, dans la petite ville du Chêne que Maurice connaît dès son enfance, la femme du pharmacien, Madame Combette, lui explique qu’il ne peut demander un lit à Madame Desroches parce que l’empereur a déjà réquisitionné sa maison, toutes les malles qu’il a laissées sur la place rappelant à Maurice (et au lecteur de ce vaste roman qui requiert donc un réseau de références coordonnées) « tout ce train superbe de la maison impériale qu’il avait vu à Reims » (p. 228). Incapable de résister à son « besoin de voir et de savoir », Maurice se rend chez la vieille Madame Desroches (p. 230). Dans un instantané narratif lourd de gravité, Maurice y espionne « un spectacle dont il emporta l’inoubliable souvenir », l’empereur à table, mais incapable de toucher son blanc de poulet, ce qui rend encore plus ridicule les excès de sa cuisine[[17]](#footnote-18). Zola n’essaie pas de reconstruire l’éventuelle conversation entre l’empereur et Mac-Mahon à propos de Bazaine, gardant le lecteur comme les personnages principaux du roman à une certaine distance de l’élite militaire.

Ce n’est que le processus historique qui a diminué cette distance ironique entre les intimes détails de cette conversation et l’ignorance des subalternes. Napoléon III est tiraillé entre le désir de battre en retraite et l’impératif de Paris : « Marche ! marche ! » (p. 234). Cette sensation de tiraillement est-ouest définit le rythme de ce chapitre, Maurice trouvant sa synecdoque dans le « va-et-vient » du corps même de l’empereur dans un théâtre d'ombres digne du Chat Noir : « sur les minces rideaux bourgeois de la fenêtre, il revoyait passer régulièrement l’ombre de l’empereur, le va-et-vient de ce malade que l’insomnie tenait debout, pris d’un besoin de mouvement, malgré sa souffrance » (p. 233).

 À Raucourt vers la fin du chapitre 6, lorsque la marche vers la Meuse est temporairement empêchée, on affirme que l’embarras vient du passage de la maison impériale, et par style indirect libre le narrateur fusionne les refrains du roman et le langage des rangs inférieurs :

Ah ! ce misérable empereur, à cette heure sans trône et sans commandement, pareil à un enfant perdu dans son empire, qu’on emportait comme un inutile paquet, parmi les bagages des troupes, condamné à traîner avec lui l’ironie de sa maison de gala. (p. 264)

Au-delà de la lourdeur de tels effets d’itération, accentuée par la manière dont la critique littéraire abrège forcément (et ainsi déforme) l’expérience longue et lente de lire un tome tellement vaste, Zola nuance sa répétition en infantilisant un empereur désorienté. On dirait presque un conte de fées, ou même à la limite peut-être une anticipation de Saint-Exupéry ? Certainement une référence intratextuelle à l’image du « roi de Prusse, à peine haut comme la moitié du doigt, un de ces minuscules soldats de plomb des jouets d’enfant » (p. 383) qu’identifie Delaherche par sa lunette[[18]](#footnote-19).

 La 1ere partie du roman atteint sa conclusion dans un chapitre dominé par le récit sur l’empereur à la ferme de Baybel proféré par Delaherche, un des principaux fabricants de drap de Sedan. Bien que sa position politique doive changer dans les jours à venir, ici Delaherche défend la dynastie impériale. Mais à ce moment de péripétie à la veille de Sedan, ce récit décrit de façon extensive la dysenterie de l’empereur. Zola serait tout à fait conscient des possibilités rabelaisiennes de l’humour scatologique[[19]](#footnote-20). Il explique comment le serviteur installe le pliant pour l’empereur au bout d’un champ de blé et risque même de décrire la perspective sur le champ de bataille qu’offre cette position. Si résolu dans son désir de *montrer et raconter*, Delaherche « voulait joindre la mimique à la parole » (p. 297), autrement dit, la mimésis à la diégèse ; et à ce moment, où l’empereur souffre de diarrhées explosives, Delaherche décrit les « détonations » des obus à Beaumont. Pour son confort sans doute, on déplie sur les genoux de l’empereur une carte de la région pour suivre la bataille. Mais malgré l’implication méchante que l’empereur au « visage blême » se chie dessus, si l’on peut risquer cette expression, Zola retient une certaine ambivalence par rapport à son ennemi politique en acceptant les exigences du pathos et de la pitié. Regarder le regard de l’empereur est un trait classique dans les descriptions fournies par les contemporains de Napoléon III. Mais ici, les « yeux troubles » de l’empereur sont « pleins de défiance et de tristesse », et non de peur (p. 297). Et en fait, Zola organise le discours de Delaherche pour que celui-ci respecte le tabou scatologique dans son usage euphémistique de points de suspension :

Derrière lui, un serviteur portait un pliant…

la marche pénible, la figure jaune, enfin un homme malade…

un aide de camp était accouru lui acheter des remèdes… oui, vous savez bien, des remèdes pour…

et voilà l’empereur qui s’assied… Il restait immobile. (p. 296-97)

Cette ponctuation qui résiste au désir naturaliste de tout dire est ensuite redirigé vers la description de la vallée de la Meuse. La « péripétie poignante du récit » de Delaherche qui introduit les détonations des obus est enserrée entre deux phrases : une première qui se termine en points de suspension (« lorsque, tout d’un coup… ») pour permettre au narrateur d’articuler le métadiscours de cette transition de la parole à la mimique ; et une deuxième qui reprend cette expression de soudaineté dans une description qui emprunte cette même ponctuation du non-dit (mais ici, le silence du merveilleux) :

— Tout d’un coup, des détonations éclatent, et l’on voit, juste en face, en avant des bois de Dieulet, des obus décrire des courbes dans le ciel… Ça m’a fait, parole d’honneur ! l’effet d’un feu d’artifice qu’on aurait tiré en plein jour… (p. 297)

Dans les dernières pages du chapitre, le narrateur de Zola se distancie des exagérations de l’imagination populaire. On prétend avoir vu des « voitures chargées du trésor impérial, cent millions en or ». Mais

Ce n’était, à la vérité, que le matériel de la maison de l’empereur, le char à bancs, les deux calèches, les douze fourgons, dont le passage avait révolutionné les villages, Courcelles, le Chêne, Raucourt, grandissant dans les imaginations, devenant une queue immense. (p. 309)

Le roman revisite le genre pictural du portrait impérial plusieurs fois lorsque Napoléon III apparaît à une fenêtre, y compris dans son ultime apparition dans cette 1ere partie du roman

 C’était, en effet, contre la vitre, une apparition de face cadavéreuse, les yeux éteints, les traits décomposés[[20]](#footnote-21), les moustaches blêmies, dans cette angoisse dernière

Dans une phrase interrogative qui souligne pour la troisième fois l’ironie de l’impériale escorte, il semble que sous l’influence de l’impératrice-régente, on ne bat pas en retraite, on avance vers la débâcle :

Était-ce le : Marche ! marche ! l’ordre terrible crié de Paris, qui avait poussé cet homme d’étape en étape, traînant par les chemins de la défaite l’ironie de son impériale escorte, acculé maintenant à l’effroyable désastre qu’il prévoyait et qu’il était venu chercher ? (p. 310)

C’est non seulement l’empire mais surtout l’empereur qu’écrasera la débâcle :

Que de braves gens allaient mourir par sa faute, et quel bouleversement de tout l’être, chez ce malade, ce rêveur sentimental, silencieux dans la morne attente de la destinée !

Entre 1870 et 1892, un autre rêve, celui de la toile célèbre de Detaille, revisitera la nostalgie bonapartiste dans l’espoir de corriger la rêverie sentimentale de cette pâle imitation du premier empereur.

**Sedan et après : armistice et exil**

Delaherche continue à poursuivre l’empereur dans le premier chapitre de la partie centrale du roman, et la description du fard que porte l’empereur devient une cause célèbre dans les réponses critiques au roman :

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, pour ne pas promener, parmi son armée, l’effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance, au nez aminci, aux yeux troubles. Et, averti dès cinq heures qu’on se battait à Bazeilles, il était venu, de son air silencieux et morne de fantôme, aux chairs ravivées de vermillon. (p. 332-33)

Zola défend son usage de ce détail apocryphe en termes de son effet poétique. Le narrateur suggère qu’il s’agit de maintenir le moral des troupes, mais une certaine lecture conservatrice du roman tout simplement n’arriva pas à accepter cette féminisation théâtrale de l’empereur dans une défaite militaire qui avait mis en cause la masculinité française. Qui plus est, cette référence au théâtre souligne un reproche archétypique de la part de Zola contre l’artifice et l’illusion de l’empire, comme si l’empereur avait finalement rejoint sur scène l’emblème de cet empire des appétits, Nana[[21]](#footnote-22). De fait, Zola attribue à l’empereur dans cette scène une bravoure dans son « fatalisme résigné » lorsqu’il s’avance au milieu des balles et des obus nonobstant les cris de folie de son personnel (p. 334). Malgré tous ses efforts, il n’arrive pas à rencontrer la mort, et ses régiments le regardent « venir et disparaître comme un spectre », à mi-chemin entre la vie et la mort, « sans un salut sans une acclamation »[[22]](#footnote-23).

 Le rôle de médiatrice narrante est joué dans la IIe partie par une troisième femme, Rose, la fille de la concierge de la sous-préfecture de Sedan. Au chapitre 3 elle décrit les effets nocturnes de la maladie de l’empereur, surtout « des gémissements, oh ! des gémissements, comme si quelqu’un était en train de mourir » (p. 368). Même dans cette situation Napoléon III est capable de retenue : « Quand il y a du monde, il se retient ; mais, dès qu’il est seul, c’est plus fort que sa volonté, il crie ».

 Rose et Delaherche reviennent à leur rôle de narrateur-personnage dans l’important chapitre 6 où l’empereur sollicite un armistice. La bataille de Sedan perdue, le refrain de « Marche ! marche ! » est remplacé dans l’esprit de l’empereur par sa propre itération obsessive « Oh ! ce canon, ce canon, faites-le taire tout de suite » (p.440). Un lexique reconnaissable revient dans cette confirmation de la diminution du rôle de Napoléon III :

Et cet empereur qui n’avait plus de trône, ayant confié ses pouvoirs à l’impératrice-régente, ce chef d’armée qui ne commandait plus, depuis qu’il avait remis au maréchal Bazaine le commandement suprême, eut alors un réveil de sa puissance, l’irrésistible besoin d’être le maître une dernière fois. Depuis Châlons, il s’était effacé, n’avait pas donné un ordre, résigné à n’être qu’une inutilité sans nom et encombrante, un paquet gênant, emporté parmi les bagages des troupes.

L’ironie, cette fois impliquée mais non nommée, c’est qu’

il ne se réveillait empereur que pour la défaite ; le premier, le seul ordre qu’il devait donner encore, dans la pitié effarée de son cœur, allait être de hisser le drapeau blanc sur la citadelle, afin de demander un armistice.

S’ensuit une farce sémiotique où l’on recherche un signifiant blanc. Un linge, un morceau de linge blanc, une serviette, une moitié de drap, un grand linge blanc ? Non. Le signifiant blanc d’un napoléonisme défunt sera, tout naturellement, une nappe. L’ironie secondaire, c’est que les Allemands ne répondent pas à ce signifiant de paix, ce qui engendre chez l’empereur une reprise ternaire : « pourquoi tire-t-on toujours, puisque j’ai fait hisser le drapeau blanc ? » (p. 455-56). Mais encore une fois dans un moment d’humiliation, Zola nous rappelle l’idéalisme humanitaire de l’empereur « dans sa révolte de rêveur attendri » : « Encore du sang, encore des vies humaines fauchées par sa faute ! Chaque minute entassait d’autres morts, inutilement » (p. 456). En même temps, Delaherche perd sa « ferveur bonapartiste » (p. 457). Le chapitre clôt lors de la présentation par le général Reille de la lettre de Napoléon III, « n’ayant pu mourir au milieu de mes troupes » (p. 461). Le roi de Prusse accepte la remise de l’épée impériale et attend l’envoi d’un officier, qui pourrait traiter de la capitulation.

Au début de la IIIe partie, l’histoire des effets de Sedan continuera sur la presqu’île d’Iges. De fait, il exista pour Zola plusieurs possibilités pour la conclusion de cette IIe partie, y compris le remplacement de l’empire par la IIIe République. Mais le chapitre 8 se clôt de manière plus personnelle, plus intime, par l’histoire de l’exil de l’empereur. Jean, qui symbolisera dans le dénouement du roman l’avenir de la France, présente un jugement équilibré : « ça me fait de la peine pour l’empereur… Les affaires avaient l’air de marcher, le blé se vendait bien… Mais sûrement qu’il a été trop bête » (p. 494). Maurice a perdu les illusions napoléoniennes qui remontent aux récits de son grand-père, mais fait l’aveu suivant : « L’empereur, je l’aimais au fond, malgré mes idées de liberté et de république… » Zola présente ainsi à un lectorat large une vision bienveillante d’une éventuelle version républicaine de l’histoire impériale. Pourtant, Delaherche, désabusé, refuse la bienveillance de l’interprétation de Jean qui acceptera l’idée reçue que l’empereur est un « brave homme » (p. 503). Et c’est à l’empereur que l’histoire de Sedan revient dans ses dernières pages : « mal à l’aise de sentir Sedan autour de lui, comme un remords et une menace, toujours tourmenté du reste par le besoin d’apaiser un peu son cœur sensible, en obtenant pour sa malheureuse armée des conditions meilleures » (p. 503-04). Taquiné par Bismarck avant son entrevue avec le roi Guillaume, tout mène à sa première nuit d’exil à Bouillon dans une chambre d’auberge dont les deux côtés de la cheminée sont décorés par une paire d’images ironiques : « l’une représentant Rouget de l’Isle chantant la *Marseillaise*, l’autre, le Jugement dernier, un appel furieux des trompettes des Archanges » (p. 506). Effectivement, l’apocalypse de l’empire invitera à un retour à la république. Si la *Marseillaise* fut interdite dans les lieux publics par le Second Empire avant la guerre de 1870, elle deviendra l’hymne national en 1879. Les dernières phrases du chapitre 8 présente le problème à Sedan du résidu du régime, « le train de la maison impériale, les bagages encombrants et maudits » (p. 507). Pour une dernière fois, ce métalangage de l’ironie s’impose comme dilemme pour le souvenir politique du nouveau régime : « On ne savait plus comment les faire disparaître, les ôter des yeux du pauvre monde qui crevait de misère, tellement l’insolence agressive qu’ils avaient prise, l’ironie affreuse qu’ils devaient à la défaite, devenaient intolérables. » Le bagage historique de l’empire disparaîtra dans la nuit à la recherche du futur ex-empereur en Belgique « dans un frisson inquiet de vol ». Les mots « ironie » et « ironique » ne seront pas utilisés dans la IIIe partie, qui nous mènera de Sedan à la Semaine sanglante.

Ce n’est que dans son quatrième chapitre que le blessé, Jean, apprendra le sort du pays. Henriette lui lit une longue lettre de Maurice qui raconte les événements du 4 septembre, l’impératrice-régente fuyant Paris, son époux en route pour Wilhelmshoe. Dans sa réponse à Henriette, Jean exprime la résignation politique de la France rurale :

— Alors, à cette heure, nous sommes en République ? … Tant mieux si ça nous aide à battre les Prussiens !

Mais il branlait la tête, on lui avait toujours fait peur de la République, lorsqu’il était paysan. Et puis, devant l’ennemi, ça ne lui semblait guère bon, de n’être pas d’accord. Enfin, il fallait bien qu’il vînt autre chose, puisque l’Empire était pourri décidément, et que personne n’en voulait plus. (p. 592)

Donc bien que Jean se batte pour les Versaillais contre les Communards, à vrai dire il n’est pas motivé par un zèle politique spécifique. Dès l’automne 1870, ce contraste entre républicanismes est personnifié par les opinions d’autres personnages – surtout Delaherche et Maurice – ces opinions étant définies par rapport au régime impérial vaincu. Dans sa conversation avec le capitaine Gartlauben, logé chez lui à Sedan, Delaherche associe la défaite au régime impérial et non au pays, dans l’éloge qu’il prononce de la politique de Thiers :

— Ce n’est pas la France qui a fait la guerre, c’est l’Empire… Ah ! L’empereur m’a bien trompé. Tout est fini avec lui, nous nous laisserions démembrer plutôt… Tenez ! un seul homme a vu clair en juillet, oui ! monsieur Thiers. (p. 645)

Mais chez Maurice, au chapitre 7 à la veille du 31 octobre 1870, l’impatience radicale forge une analogie entre les politiciens Versaillais et les ministres de Napoléon III qu’ils ont remplacés :

Déjà, Jules Favre et les autres membres étaient plus impopulaires que les anciens ministres tombés de Napoléon III. Puisqu’ils ne voulaient pas battre les Prussiens, ils n’avaient qu’à céder la place à d’autres, aux révolutionnaires (p. 656)

On dit que Thiers revient de son voyage au travers des capitales de l’Europe « pour traiter au nom de Napoléon III » (p. 657). L’expérience de la défaite complète l’évolution politique de Maurice du « bonapartisme sentimental » à la violence d’une nouvelle terreur :

En lui, s’achevait l’évolution qui, sous le coup des premières batailles perdues, avait détruit la légende napoléonienne, le bonapartisme sentimental qu’il devait aux récits épiques de son grand-père. Déjà même, il n’en était plus à la république théorique et sage, il versait dans les violences révolutionnaires, croyait à la nécessité de la terreur.

Néanmoins ce souvenir bonapartiste représente au 16 mai 1871 un point limite dans son acceptation de la violence communarde :

De toutes les violences, une seule lui avait serré le cœur d’une angoisse secrète, le renversement de la colonne Vendôme ; et il s’accusait de cela comme d’une faiblesse d’enfant, il entendait toujours son grand-père lui raconter Marengo, Austerlitz, Iéna, Eylau, Friedland, Wagram, la Moskowa, des récits épiques dont il frémissait encore. (p. 676)

Dans cette ultime partie du roman, le souvenir du Premier Empire remplace celui du Second. De Napoléon III on ne parle plus dans ce dernier chapitre de *La Débâcle*. Mais mercredi de la Semaine sanglante, dans leur refuge de la rue des Orties, pendant la discussion triangulaire sur la nécessité générale de la guerre, l’empreinte bonapartiste dans les yeux d’Henriette impose une distinction entre les jumeaux Levasseur, Maurice refusant de maudire la guerre de la même manière que Jean qui ne défendra plus le concept de la guerre. Henriette partage la colère de Jean contre la souffrance humaine « malgré son calme de femme frêle et si brave, avec ses regards limpides où revivait l’âme héroïque du grand-père, le héros des légendes napoléoniennes » (p. 706). Donc le pathos de ce couple hétérosexuel, qui ne consommera jamais son amour à cause de la blessure fatale du communard, met en valeur la fragilité d’un contrat républicain qui sera obligé d’accommoder les souvenirs collectifs de deux Napoléon.

1. . Ange Galdemar, « Napoléon III jugé par M. Émile Zola », *Le Gaulois*, 20 août 1895. [↑](#footnote-ref-2)
2. . Pour définir le point de départ dans cette distance parcourue par Zola, entre le Second Empire et les années 1890, dans son analyse de l’empereur, voir l’importante étude de François-Marie Mourad, « Émile Zola, lecteur de Napoléon III », *Les Cahiers naturalistes*, no 74, 2000, pp.247-61. [↑](#footnote-ref-3)
3. . BNF, N.a.f., Ms.10286, fo 2-3. [↑](#footnote-ref-4)
4. . Émile Zola, *La Débâcle*, éd. David Baguley, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 333. Toutes les références interpolées renvoient à cette édition.  [↑](#footnote-ref-5)
5. . Difficile d’ignorer la différence ironique entre ce « train » impérial et les trains ferroviaires qui portent les soldats. [↑](#footnote-ref-6)
6. . Bien entendu cette ligne d’analyse dépendra fortement de deux livres essentiels : Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996 ; Marie-Ange Voisin-Fougère, *L’Ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001. [↑](#footnote-ref-7)
7. . Voir Bernadette C. Lintz, « L’Empereur fardé : Napoléon III des *Châtiments* à *La Débâcle* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, 2007, p. 610-27. À noter qu’analyser l’interprétation zolienne de l’empereur, revient toujours réinterpréter la lecture zolienne de Hugo. Voir, par exemple, la reprise, par Maurice Descotes, des titres des livres de *Châtiments* dans son étude : *Le Personnage de Napoléon III dans les « Rougon-Macquart* », Paris, Lettres Modernes, 1971. [↑](#footnote-ref-8)
8. . Il serait peu original de voir dans l’incipit de *Nana* l’emblème de l’artifice théâtral d’un empire qui s’approchera de sa fin dans l’explicit « À Berlin ». [↑](#footnote-ref-9)
9. . Observons l’importance de cet entretien parmi les historiens. Dans le contexte de cet entretien, Pierre Milza glose ainsi la perspective relativiste de Zola : « Nul mieux que Zola n’a su montrer comment le même homme pouvait être regardé différemment, selon qu’on avait choisi d’être ou non de son camp, au gré des métamorphoses de l’âge et des revirements idéologiques ». (*Napoléon III*, Paris, Perrin, 2004, p. 272). Aux derniers paragraphes de son étude révisionniste de *Napoléon III : L’aube des Temps modernes*, André Castelot souligne à propos de ce même entretien la distance que Zola prend par rapport à Hugo dans la nuance de son analyse (Paris, Perrin, 1999, p. 567-68). Au dire de Sudhir Hazareesingh : « Ce fut Victor Hugo, surtout, qui contribua décisivement à cristalliser l’image d’un Louis-Napoléon ennemi de la pensée – […] surtout par sa représentation imagée de Napoléon le Petit en fils de Machiavel, en homme furtif, masqué – tout le contraire, en somme, de l’idéal romantique de transparence et de lisibilité ». (« Napoléon III, l’écrivain », in Pierre Milza (dir.), *Napoléon III, l’homme, le politique*, Paris, Napoléon III Éditions, 2008, p. 75). [↑](#footnote-ref-10)
10. . L’usage restreint et particulier de ces personnages historiques est indispensable dans l’auto-positionnement idéologique du roman. Selon l’affirmation de Nicolas Bourguinat et Gilles Vogt : « le propos de l’ouvrage est bien de proposer des clés de lecture à la fois politiques et militaires de l’échec de 1870 » (*La guerre franco-allemande de 1870. Une histoire globale*, Paris, Flammarion, 2020,p. 359). [↑](#footnote-ref-11)
11. . Intéressant de remarquer que les cinq usages de ce surnom satirique sont limités à cette scène et qu’il ne se trouve pas plus tard dans le langage des personnages antibonapartistes du roman. [↑](#footnote-ref-12)
12. . Notons l’ironie de cette expression de mauvaise foi politique dans le contexte de ce voyage de train et le persistant déroutement de l’armée. [↑](#footnote-ref-13)
13. . Voir Michel de Decker, *Napoléon III, ou, L'empire des sens*, Paris, Belfond, 2008. [↑](#footnote-ref-14)
14. . Le narrateur appelle ces histoires « des récits homériques de batailles ». Pour une analyse particulièrement lucide du palimpseste qu’établit le modèle homérique, voir Corinne Saminadayar-Perrin, « *La Débâcle*, roman épique ? », *Les Cahiers naturalistes*, n° 71, 1997, pp. 203- 219. [↑](#footnote-ref-15)
15. . Dans une circularité ironique qui démarque les deux bouts de l’empire, cette couleur évoque, pour le lecteur de *La Fortune des Rougon*, ce lieu de réaction contre la République qu’est le salon jaune de Pierre et Félicité Rougon. [↑](#footnote-ref-16)
16. . Nommer l’ironie explicitement est un privilège républicain. Dans son interprétation du dernier chapitre de *Mes Haines* (en fait rédigé en 1865, un compte rendu de l'*Histoire de Jules César* de Napoléon III), Mourad identifie « chez ce jeune auteur, une réelle prédisposition au discours oblique » (p. 252). Par cette référence à l’analyse de l’ironie promulguée par Hamon, Mourad démontre l’importance de l’usage de l’implicite pour un écrivain républicain sous le régime impérial. [↑](#footnote-ref-17)
17. . Impossible de ne pas opposer cette scène à la faim de l’escouade, l’obsession pour le poulet de Lapoulle (qui porte bien son nom), et le gros caillou blanc qui, par un acte de mimésis tragicomique, remplace le poulet dans le pot-au-feu de Loubet. Et sans doute impossible de ne pas penser à Henri IV... [↑](#footnote-ref-18)
18. . Intéressant de reconsidérer la question plus large de l’omniscience des narrateurs réalistes-naturalistes dans le contexte spécifiquement militaire de la lunette dans *La Débâcle* où la notion du pouvoir scopique des élites est plus que métaphorique. [↑](#footnote-ref-19)
19. . N’oublions pas que Zola a été accusé d’excès dans ce domaine. *Le Manifeste des cinq* voit dans *La Terre* (le premier volet du dyptique de Jean Macquart) « un recueil de scatologie ». Pour une analyse bienveillante des capacités politiquement subversives de la scatologie naturaliste, voir Susanna Barrows, « Strange Bedfellows : Culture littéraire et culture populaire dans la France des années 1870 », *Le Mouvement Social*, vol. 256.3, 2016, p. 29-43. [↑](#footnote-ref-20)
20. . Ce qui évoque la coïncidence entre la déclaration de guerre et le décès de Nana où on apprend que « Vénus se décomposait ». [↑](#footnote-ref-21)
21. . La gravité politique d’une crise symbolique de la masculinité dans le roman est renforcée par la tension entre l’homoérotisme qu’exhibent Jean et Maurice, et l’amour tragique que partagent Jean et Henriette. [↑](#footnote-ref-22)
22. Voir la description par Barbey d’Aurevilly de Napoléon III dans « cette guerre qui vient de le tuer en le déshonorant et en ne le tuant pas ». Cité dans Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris*, Paris, Kimé, 2021, p. 58. [↑](#footnote-ref-23)