

**JANAINA PINTO SOARES**

**ÉTUDE ET TRADUCTION DE SAC AU DOS, NOUVELLE DE J.-K.  
HUYSMANS**

**PORTO ALEGRE  
JUNHO DE 2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ÁREA DE ESTUDOS EM LITERATURA**  
**ÊNFASE: LEM – LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS**

**ÉTUDE ET TRADUCTION DE *SAC AU DOS*, NOUVELLE DE J.-K.  
HUYSMANS**

**Janaína Pinto Soares**

**Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS  
como requisito parcial para a obtenção do  
grau de Mestre em Letras,  
área de Estudos em Literatura,  
ênfase de LEM – Literaturas francesa e francófonas**

**Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Gil**

**Porto Alegre, UFRGS**

**2012**

## **REMERCIEMENTS**

Je remercie:

Mme Beatriz Gil, ma directrice de recherches, pour son orientation cohérente et pour les conversations amicales ;

La CAPES pour la bourse qui m'a été concédée ;

La commission examinatrice pour sa collaboration ;

Thiago Sebben, mon compagnon, pour son appui constant ;

Ma famille.

## Table de matières

RÉSUMÉ.....	6
INTRODUCTION .....	7
PARTIE I .....	8
TRADUCTION DE <i>SAC AU DOS</i> .....	8
DE PARTIDA .....	9
J.-K. HUYSMANS.....	9
CHAPITRE I .....	34
BREF APERÇU DE L'ITINÉRAIRE DE JORIS-KARL HUYSMANS (1848-1907) .....	34
CHAPITRE II.....	40
J.-K. HUYSMANS ET LE GROUPE DE MÉDAN .....	40
2.1 Le Groupe de Médan et le recueil collectif <i>Les Soirées de Médan</i> .....	40
2.1.1 La genèse du Groupe de Médan .....	40
2.1.2 <i>Les Soirées de Médan</i> .....	41
2.1.3 Résumé des nouvelles du recueil .....	45
2.2 <i>Sac au dos</i> .....	46
CHAPITRE III .....	48
LE PROJET NATURALISTE ET LE GROUPE DE MEDAN.....	48
3.1 Du réalisme au naturalisme : le roman expérimental et ses limites .....	48
3.1.1 Le réalisme et le roman de représentation mimétique.....	48
3.1.2 Le modèle scientifique et le roman naturaliste .....	49
3.2 Huysmans et le naturalisme .....	52
CHAPITRE IV.....	56
QUELQUES REPÈRES HISTORIQUES POUR COMPRENDRE LES NOUVELLES DES <i>SOIRÉES DE MÉDAN</i> : DE LA SECONDE REPUBLIQUE À LA COMMUNE DE PARIS .....	56
4.1 Louis-Napoléon Bonaparte, de prince-président à empereur des Français ..	56
4.1.1 L'avènement de la Seconde République .....	56
4.1.2 Louis-Napoléon Bonaparte, président de la République.....	57
4.1.3 Le coup d'état du 2 décembre 1851 .....	58
4.2 Napoléon III, l'Empereur des Français .....	61
4.2.1 La politique du Second Empire .....	62
4.2.2 La crise du Second Empire.....	64

4.2.3 La guerre et la chute de l'Empire .....	67
4.3 La Commune de Paris .....	69
CHAPITRE V .....	71
ANALYSE NARRATOLOGIQUE DE <i>SAC AU DOS</i> , NOUVELLE DE HUYSMANS .....	71
5.1 L'ORGANISATION DE LA NOUVELLE ET DE L'INTRIGUE .....	72
5.1.1 L'organisation de la nouvelle .....	72
5.1.2 L'intrigue .....	72
5.1.3 L'organisation du récit en séquences et épisodes .....	73
5.2 LA NARRATION ET LE NARRATEUR .....	78
5.2.1 LE NARRATEUR .....	78
5.2.2 LA NARRATION .....	91
5.3 LE TEMPS ET L'ESPACE .....	93
5.3.1 L'ESPACE .....	93
5.3.2 LE TEMPS .....	101
5.4 LES PERSONNAGES .....	105
5.4.1 Eugène Lejantel .....	105
5.4.2 LES PERSONNAGES SECONDAIRES .....	110
5.4.3 LES GROUPES .....	111
CHAPITRE VI .....	115
<i>SAC AU DOS</i> : DEUX INTERPRÉTATIONS .....	115
6.1 LA LECTURE DE <i>SAC AU DOS</i> PAR ANTONIA FONNY .....	115
La transgression de <i>Sac au dos</i> : « une affaire sanitaire » .....	117
6.2 LA LECTURE DE <i>SAC AU DOS</i> PAR GILLES BONNET .....	119
CONCLUSION .....	122
RÉFÉRÉNCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	124

## RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie *Sac au dos* (1880), nouvelle de J.-K. Huysmans. Il comprend une traduction et une étude de ce récit. Dans la première partie, il y a la traduction en portugais de *Sac au dos*. En ce qui concerne la deuxième partie, je l'ai divisée en six chapitres selon l'ordre suivant. Le premier chapitre expose un bref itinéraire de la vie et de l'œuvre de J.-K. Huysmans. Le deuxième chapitre se penche sur une étude de la formation du groupe de Médan et ses rapports avec Huysmans. Le troisième chapitre porte sur l'étude du projet naturaliste du roman et sur la visée de Huysmans sur cette école. Dans le quatrième chapitre, j'expose quelques repères historiques sur le contexte de la guerre franco-prussienne de 1870. Le cinquième chapitre aborde une étude narratologique sur les composants du récit. Dans le sixième et dernier chapitre, je présente deux interprétations de *Sac au dos*. En guise de conclusion, j'expose quelques commentaires sur le sens de la nouvelle de Huysmans et ses rapports avec le naturalisme.

Mots-clés : Huysmans, naturalisme, guerre franco-prussienne.

## RESUMO

Esta dissertação aborda a novela de J.-K. Huysmans *Sac au dos* (1880). Constitui-se de uma tradução e de um estudo dessa narrativa. Na primeira parte, há uma tradução em português de *Sac au dos*. No que concerne à segunda parte, dividi-a em seis capítulos segundo a ordem seguinte. O primeiro capítulo expõe um breve itinerário da vida e da obra de J.-K. Huysmans. O segundo capítulo trata de um estudo da formação do grupo de Médan e suas relações com Huysmans. O terceiro capítulo aborda o projeto naturalista do romance e a visão de Huysmans sobre essa escola. No quarto capítulo, exponho algumas marcas históricas sobre o contexto da guerra franco-prussiana de 1870. O quinto capítulo constitui-se de um estudo narratológico sobre os elementos da narrativa. No sexto e último capítulo, apresento duas interpretações de *Sac au dos*. Em guise de conclusão, exponho alguns comentários sobre o sentido da novela de Huysmans e suas relações com o naturalismo.

Palavras-chave: Huysmans, naturalismo, guerra franco-prussiana.

## INTRODUCTION

L'objectif de ce mémoire est *Sac au dos* (1880), nouvelle de l'après Sedan, de J.-K. Huysmans.

*Sac au dos* a été écrit pendant la période naturaliste de l'écrivain. Cette nouvelle intègre le recueil *Les Soirées de Médan*, considéré un manifeste de l'école naturaliste.

Ce mémoire est constitué de deux grandes parties qui sont la traduction de la nouvelle et une analyse, la deuxième partie étant divisée en six chapitres. Dans la première partie, il y a une traduction du français au portugais de *Sac au dos*.

Dans la deuxième partie, le premier chapitre est un bref aperçu de l'itinéraire de J.-K. Huysmans. Le deuxième chapitre comprend une étude de la formation du groupe de Médan, son rapport avec Huysmans et les retentissements du recueil *Les Soirées de Médan* où l'auteur a inséré *Sac au dos*, en 1880.

Le troisième chapitre se penche sur l'étude du projet naturaliste et sur la visée de Huysmans envers cette école littéraire.

L'objectif de ces deux chapitres est d'envisager la portée de la conception naturaliste du roman, ainsi que la position occupée par Huysmans dans ce contexte.

Dans le quatrième chapitre, je présenterai quelques repères historiques de la Seconde République à la Commune de Paris, afin de mieux comprendre les nouvelles du recueil, en conséquence, *Sac au dos*.

Le cinquième chapitre est une étude narratologique et, en tant que tel, analyse respectivement, l'intrigue et son organisation, le narrateur et la narration, le temps et l'espace et, enfin, les personnages. Or, le récit en question est un texte habilement conçu en ce qui concerne son écriture, sa structure (ses éléments narratifs) et son contenu (son sens et sa portée idéologique).

Dans le sixième et dernier chapitre de ce mémoire, je présenterai deux interprétations de *Sac au dos*.

En guise de conclusion, je tâcherai d'exposer quelques commentaires sur le sens de la nouvelle et ses rapports avec le naturalisme.

La lecture de *Sac au dos* et sa traduction n'ont pas été des tâches faciles. Toutefois, l'ironie propre au narrateur du récit et le comique de la nouvelle permettent au lecteur de découvrir les enjeux de la politique du Second Empire en suivant le parcours d'un soldat malade lors du conflit prussien de 1870.

**PARTIE I**  
TRADUCTION DE *SAC AU DOS*

## DE PARTIDA

J.-K. HUYSMANS

Uma vez concluídos meus estudos, meus pais julgaram pertinente fazer-me comparecer perante uma mesa coberta com uma toalha verde e sobreposta por bustos de velhos senhores ansiosos em saber se eu aprendera o suficiente de língua morta para ser promovido, findo o secundário, ao grau de bacharel.

A prova foi satisfatória. – Um jantar em que toda a minha parentada foi convocada, celebrou meu sucesso, preocupou-se com meu futuro e resolveu, então, que eu seria um estudante de Direito.

Passei com dificuldade pelo primeiro exame e gastei o dinheiro de minhas matrículas de segundo ano com uma loira que dizia ter afeição por mim, nas horas vagas.

Frequentei assiduamente o Quartier Latin onde aprendi muitas coisas, entre outras, a interessar-me por estudantes que despejavam, todas as noites, em seus chopes, suas ideias sobre política e, também, a saborear as obras de Georges Sand e Heine, de Edgard Quinet e Henri Mürger.

A puberdade da tolice invadira-me.

Isso durou um ano; eu amadurecia pouco a pouco, as disputas eleitorais do final do império eram-me indiferentes; não era filho de um senador, nem de um proscrito, apenas restava-me seguir, qualquer que fosse o regime, as tradições de mediocridade e de miséria desde muito adotadas por minha família.

O Direito não me agradava muito. Achava que as leis tinham sido mal redigidas com o intuito de fornecer a algumas pessoas a oportunidade de alterar, a perder de vista, sobre cada palavra; ainda hoje, parece-me que uma frase claramente escrita não pode comportar racionalmente interpretações tão diversas.

Questionava a mim mesmo, procurando um estado que pudesse abraçar sem excessivo desgosto, quando o falecido imperador forneceu-me um; fez-me soldado devido à inabilidade de sua política.

A guerra contra a Prússia eclodiu. Para dizer a verdade, não entendi os motivos que tornavam necessários esses massacres de exércitos. Não aprovava nem a necessidade de matar os outros, nem a de ser morto. Fosse como fosse, incorporado à

Guarda Móvel do Sena, recebi a ordem, após conseguir roupas e coturnos, de passar em uma barbearia e de estar às sete horas da noite na caserna da rua de Lourcine.

Compareci pontualmente. Após a chamada, uma parte do regimento precipitou-se sobre as portas e lotou a rua. Então, a calçada ficou movimentada e os botequins ficaram cheios.

Comprimidos uns contra os outros, operários de guarda-pó, operárias maltrapilhas, soldados espremidos e empolainados, sem armas, escandiam, com o tilintar dos copos, a *Marselhesa* esbaforindo-se a cantar fora do tom. Com um quepe de uma profundidade inacreditável, ornamentados com viseiras para cegos e insígnias tricolores em folha de flandres, meio fantasiados com uma jaqueta de um azul escuro com colarinho e adornos vermelho vivos, cobertos por uma calça azul de linho transpassada de uma faixa vermelha, os soldados do Sena uivavam antes de partir à conquista da Prússia. Era uma gritaria ensurdecadora nas tabernas, um alarido de copos, de cantis, de gritos, entremeada pelo bater das janelas empurradas pelo vento. De repente, um rufar de tambor cobriu todos esses clamores. Uma nova coluna saía da caserna; foi então uma festa, uma farra indescritível. Os soldados que bebiam nos bares lançaram-se para a rua, seguidos por pais e amigos que disputavam entre si a honra de carregar suas bolsas; as fileiras eram desfeitas, era um emaranhado de militares e de burgueses; mães choravam, pais mais calmos transpiravam vinho, crianças saltavam de alegria e berravam, com suas vozes agudas, canções patrióticas!

Atravessamos Paris em debandada, sob a luz dos relâmpagos que flagelavam com ziguezagues brancos as nuvens reviradas. O calor era sufocante, a bolsa estava pesada, bebíamos em cada canto da rua. Chegamos, enfim, à estação de Aubervilliers. Houve um momento de silêncio interrompido por soluços, entrecortados ainda por uma golfada de *Marselhesa*, então, fomos empilhados feito animais nos vagões. “Boa noite, Júlio! Até logo! Tenha juízo! Escreva-me, sobretudo!” Cumprimentamo-nos pela última vez, o trem apitou, tínhamos partido da estação.

Éramos um amontoado de cinquenta homens dentro do caixote que nos conduzia. Alguns choravam copiosamente, vaiados por outros que, podres de bêbados, plantavam velas acesas no pão de munição e esgoelavam-se a plenos pulmões: “Abaixo Badinguet e viva Rochefort!<sup>1</sup>”. Distanciados em um canto, muitos olhavam, silenciosos

---

<sup>1</sup> Badinguet, apelido pejorativo dado ao imperador Napoleão III. Rochefort, jornalista e político à época do Segundo Império, opositor ao regime de Napoleão III.

e entediados, o assoalho que trepidava levantando poeira. De repente, o comboio faz uma pausa – desço. – Plena madrugada, – meia-noite e vinte e cinco minutos.

Por todos os lados, estendem-se campos e, ao longe, iluminadas pelas luzes intermitentes dos relâmpagos, uma casinha, uma árvore desenham a silhueta sobre um céu tempestuoso. Ouve-se apenas o retumbar da máquina cujas faíscas percorrendo canos espalham-se como um buquê de fogos de artifício ao longo do trem. Todo mundo desce, sobe novamente na locomotiva que cresce noite adentro e agiganta-se. A parada durou duas horas. Os discos sinalizavam o vermelho, o maquinista esperava que virassem. Eles voltaram para o branco; subimos mais uma vez nos vagões, mas um homem, que chegava correndo e balançava uma lanterna, disse algumas palavras ao condutor que logo após recuou até uma garagem onde retomamos nossa imobilidade. Não sabíamos, ninguém mesmo, onde estávamos. Desço de novo do vagão e, sentado sobre uma rampa, mordiscava um pedaço de pão e bebia algo, quando um trovejar soprou ao longe, aproximou-se, gritando e cuspidando fogo, e um interminável trem de artilharia passou a todo vapor, transportando cavalos, homens, canhões cujos pescoços de bronze faiscavam em um tumulto de luzes. Cinco minutos depois retomamos nossa marcha lenta, interrompida por altas cada vez mais longas. O dia acaba raiando e, pendurado na porta do vagão, cansado pelos solavancos da noite, observo o campo que nos rodeia: uma fileira de planícies esbranquiçadas e, fechando o horizonte, uma lista de um verde pálido como aquele das turquesas doentes, uma região plana, triste, rala, a chamada Champanha estéril!

Pouco a pouco o sol começa a brilhar, continuávamos ainda na estrada; acabamos, porém, chegando! Tendo partido à noite às oito horas, encontrávamo-nos no dia seguinte às três horas da tarde em Châlons. Dois soldados haviam ficado pelo caminho, um se jogara do alto de um vagão em um rio, o outro quebrara a cabeça na beira de uma ponte. O resto, após pilhar os casebres e os jardins pela beira da estrada, nas paradas do trem, bocejava, com os lábios inflados de vinho e os olhos inchados, ou jogava, atirando uns nos outros, de um extremo a outro do vagão, galhos de arbustos e gaiolas com frangos roubados.

O desembarque foi operado com a mesma ordem da partida. Nada pronto: nem refeitório, nem palha, nem agasalhos, nem armas, nada, absolutamente nada. Só barracas cheias de esterco e de piolhos, recém-abandonadas por tropas que partiram para a fronteira. Durante três dias, vivemos à sorte de Mourmelon, comendo uma salsicha um dia, bebendo uma caneca de café com leite no outro, explorados ao extremo

pelos moradores, dormindo de qualquer jeito, sem palha e sem cobertor. Tudo isso não era feito para que tomássemos gosto pelo trabalho que nos infligiam.

Uma vez instaladas, as companhias cindiram-se; operários de um lado e burgueses de outro. A barraca onde me encontrava não estava mal composta porque tínhamos conseguido expulsar, a garrafadas, dois marmanjos cujo fedor dos pés agravava-se por uma falta de asseio prolongada e voluntária.

Um ou dois dias se passam; faziam-nos montar a guarda com estacas, bebíamos muita aguardente, e as tabernas de Mourmelon estavam sempre cheias, quando de repente Canrobert passa-nos em revista na linha de bandeiras. Vejo-o ainda, montado num grande cavalo, curvado sobre a sela, cabelos ao vento, bigode encerado sobre um rosto pálido. Uma revolta eclode. Privados de tudo e pouco persuadidos por esse marechal de que nada nos faltava, berramos em coro, quando o tal falou em reprimir nossas queixas pela força: “Rataplão! Cem mil homens mortos em Paris! Em Paris!”.

Canrobert ficou lívido e esbravejou, plantando seu cavalo entre nós: “Façam reverência diante de um marechal da França!”. Novas vaias partiram das fileiras; dando então de rédea, seguido por seu estado-maior em debandada, ele nos ameaçou, dedo em riste, bufando entre dentes cerrados: “Vocês me pagarão caro por isso, seus parisienses!”.

Dois dias depois desse episódio, a água gélida do campo deixou-me tão doente que tive de dar entrada no hospital com urgência. Fecho minha bolsa após a visita do médico, e, vigiado por um caporal, lá vou eu mancando, puxando a perna e vestido até o pescoço. O hospital transbordava gente, dispensam-me. Sigo, então, para uma das ambulâncias mais próximas, restava um leito vazio, sou admitido. Abandono, enfim, minha bolsa, e esperando que o major aconselhe-me repouso, passeio por um pequeno jardim que une o prédio central. De súbito, surge de uma porta um homem de barba arrepiada e olhos verde-mar. Ele enfia as mãos nos bolsos de uma longa túnica cor de noqueira e grita tão logo me vê:

— Ei! Homem! Mas que raios o senhor faz aqui?

Aproximo-me, explico-lhe o motivo. Ele gesticula e grita:

— Volte! O senhor somente terá o direito de passear pelo jardim quando lhe tiverem dado um uniforme.

Retorno à sala, um enfermeiro entra e traz-me um capote, uma calça, uma boina e chinelas. Observo-me assim fantasiado em meu espelho de bolso. Que cara e que roupas, Deus do céu! Cheio de olheiras e pálido, meu cabelo cortado muito rente e meu

nariz cujas protuberâncias brilham, com uma túnica grande cinza-rato, minha calça de um vermelho amarelado, meu calçado imenso e sem salto, minha boina gigantesca de algodão, estou extraordinariamente feio. Não consigo conter o riso. Viro a cabeça para o lado de meu vizinho de leito, um rapaz grande de tipo judeu, que rabisca meu retrato sobre um bloco de notas. Logo ficamos amigos; digo-lhe me chamar Eugène Lejantel, ele me responde Francis Émonot. Conhecemos um e outro, esse e aquele pintor, temos discussões de estética e esquecemos nossos infortúnios. A noite chega, distribuem um cozido salpicado de preto por algumas lentilhas, enchem nossos copos de vinho ralo e dispo-me, feliz por esticar-me em uma cama sem farda e botas.

Na manhã seguinte, sou acordado por volta das seis horas por estrondos e burburinhos. Sento-me na cama, esfrego os olhos e vejo o senhor da véspera, sempre vestido com sua túnica cor de noqueira, avançando imponente, seguido por um cortejo de enfermeiros. Era o major.

Mal havia entrado, ele passeia seus olhos de um verde pálido da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, enfia a mão no bolso e esbraveja:

— Número 1, mostra tua perna... Tua perna suja. Ei! Esta perna vai mal, esta ferida está escorrendo como uma fonte; unguento, atadura, meia-ração, um bom chá de raiz-doce.

— Número 2, mostra tua garganta... Tua garganta suja. Esta garganta está cada vez pior; cortaremos amanhã as amígdalas dele.

— Mas doutor...

— Ei! Não estou a te pedir tua opinião; se disseres uma palavra, enfio-te na dieta.

— Mas afinal...

— O senhor meterá este homem na dieta. Anote aí: dieta, gargarejo, um bom chá de raiz-doce.

Foi assim que ele passou em revista os doentes, prescrevendo a todos, venerários e feridos, febris e disentéricos, seu bom chá de raiz-doce.

Ele se postou diante de mim, olhou-me da cabeça aos pés, retirou minhas cobertas, encheu-me de murros na barriga, prescreveu-me água albuminada, o inevitável chá e saiu, relinchando e batendo os pés.

Era difícil a vida ao lado das pessoas que nos rodeavam. Éramos vinte e um na camarata. À minha esquerda, dormia meu amigo, o pintor; à direita, o raio dum clarim, empipocado feito um dedal e amarelado como um copo de bile. Ele acumulava duas profissões, sapateiro durante o dia e cafetão durante a noite. Era, no final das contas, um

rapaz engraçado, gesticulando com a cabeça, com as mãos, contava da maneira mais ingênua do mundo como impulsionava a sapataços o trabalho de suas meninas, ou entoando com uma voz emocionada canções sentimentais:

Guardei na minha tristeza-eza,  
Apenas a amizade de uma andorinha!

Consegui conquistar suas graças ao dar-lhe vinte tostões para comprar uma garrafa de vinho, e fez-nos bem não ficar mal com ele, pois o resto da camarata, composta em parte de procuradores da rua Maubuée<sup>2</sup>, estava bem disposto a arranjar-nos uma briga.

Numa noite, entre outras, no dia 15 de agosto, Francis Émonot ameaçou esbofetear dois homens que lhe haviam roubado uma toalha. Que bela gritaria no dormitório. Choviam injúrias, éramos tratados de “borra-botas e de duquesas”. Sendo dois contra dezenove, corríamos o risco de levar uma boa sova, quando o clarim interveio, separou os mais acalorados, acalmou-os e fê-los devolver o objeto roubado. Para festejar a reconciliação que seguiu essa cena, Francis e eu demos três francos cada um, e foi acordado que o clarim, com a ajuda de seus camaradas, iria encarregar-se de deslizar para fora da ambulância e traria carne e vinho.

A luz desaparecera da janela do major, e o farmacêutico apagou enfim a sua; rastejamos para fora da moita, observamos os arredores, avisamos os homens que costeiam os muros, não encontram sentinelas pelo caminho, apoiam-se um no outro e saltam no campo. Uma hora depois, estavam de volta, carregados de provisões; eles nos repassam, retornam conosco ao dormitório; apagamos as duas lamparinas, acendemos tocos de velas sobre o chão e, em volta de minha cama, em mangas de camisa, formamos um círculo. Tínhamos bebido três ou quatro garrafas de vinho e cortado um bom pedaço de uma cochinha de carneiro, quando ouvimos passos; apago os tocos de vela a chineladas, todos se jogam embaixo das camas. A porta abre-se, o major aparece, profere um belo palavrão, tropeça no escuro, sai e volta com uma lamparina e o inevitável cortejo de enfermeiros. Aproveito o intervalo para esconder as sobras do festejo; o major atravessa o dormitório a passo acelerado insultando e ameaçando nos deter e enfiar no xadrez.

---

<sup>2</sup>Rua Maubuée, em Paris, era frequentada por prostitutas no século XIX. Ao utilizar a expressão “procuradores da rua Maubuée”, o narrador se refere aos cafetões dessa rua.

Quase morremos de rir debaixo das cobertas; uma algazarra brota no outro extremo do dormitório. O major coloca todos na dieta, vai embora e adverte-nos que logo veremos com quantos paus se faz uma canoa.

Tendo ele partido, rimos às gargalhadas; rumores, risadas jorram, retumbam e estalam; o clarim planta estrelinha no dormitório, diante dele um de seus amigos imita-o, um terceiro pula sobre a cama saltitando como num trampolim e pula e salta, os braços ao vento, a camisa pelos ares; seu vizinho dá princípio a um canção triunfal; o major retorna bruscamente, ordena a quatro soldados de infantaria de linha que o acompanham a deter os dançarinos e anuncia-nos que vai redigir um relatório e enviá-lo às autoridades competentes.

A calma é enfim re-estabelecida; no dia seguinte, pedimos aos enfermeiros que comprassem comida. Os dias passam sem mais incidentes. Começávamos a morrer de tédio na ambulância, quando um dia, às cinco horas, o médico entra na sala, ordena-nos a retomar nossas roupas de combate e a empenhar nossas mochilas.

Ficamos sabendo, dez minutos depois, que os prussianos marchavam em Châlons.

Um estupor morno reina na camarata. Até então não tínhamos a mínima ideia sobre o que estava acontecendo. Ficáramos sabendo da famosíssima vitória de Sarrebrück, não esperávamos os reveses que nos acometiam. O major vistoria cada homem; nenhum está bem, todo mundo ficou tempo demais à base do chá de raiz-doce e privado de cuidados. Entretanto, ele dispensa para suas corporações os menos doentes e manda os demais deitarem-se completamente vestidos e com a mochila pronta.

Francis e eu fazíamos parte do último grupo. Passa dia, passa noite, e nada, mas continuo sentindo cólica e sofrendo; finalmente, em torno das nove horas da manhã, aparece uma longa fila de cestos trazidos por soldados do trem de manutenção. Trepamos em dois nos cestos. Francis e eu fomos içados sobre a mesma mula, como o pintor era muito gordo e eu muito magro, o sistema balançou; fiquei pelos ares enquanto ele descia sobre a pança do animal que, puxado para frente, empurrado para trás, esperneou e deu coices. Corríamos em um turbilhão de poeira, cegos, tontos, sacudidos, agarrando-nos à barra do cesto, fechando os olhos, rindo e gemendo. Chegamos a Châlons mais mortos do que vivos; desmoronamos como gado aos frangalhos na areia, depois, fomos empilhados nos vagões e deixamos a cidade para onde?... Ninguém sabia.

Era madrugada; voávamos sobre os trilhos. Os doentes tinham saído dos vagões e passeavam nas plataformas. O trem apita, diminui seu voo e para em uma estação, a

de Reims, suponho, mas eu não tinha como confirmar. Morríamos de fome, a Intendência esquecera apenas uma coisa: dar-nos pão para a viagem. Desço e avisto um restaurante da estação aberto. Corro até lá, mas outros me tinham ultrapassado. As pessoas engalfinhavam-se quando cheguei. Uns apoderavam-se de garrafas, outros de carnes, estes de pão, aqueles de charutos. Enlouquecido, furioso, o dono do restaurante defendia seu estabelecimento a golpes de jarro. Incentivada por seus colegas que vinham em bando, a primeira fileira dos guardas móveis joga-se sobre o balcão que acaba desmoronando e leva na queda o dono do restaurante e seus garçons. Foi, então, uma pilhagem regrada; tudo confiscado, dos fósforos aos palitos de dente. Nesse meio tempo, um sino bate e o trem parte. Ninguém repara, e, enquanto estou sentado no chão explicando ao pintor, que teve problema nos brônquios, a composição do soneto, o trem recua sobre os trilhos para buscar-nos.

Subimos em nossos compartimentos e passamos em revista o espólio conquistado. Na verdade, a comida era pouco variada: embutidos, nada além de embutidos! Tínhamos seis rodela de salsichas temperadas com alho, uma língua escarlate, dois salames, uma enorme posta de mortadela (uma fatia com borda prateada e a carne vermelho-escura marmorizada de branco), quatro litros de vinho, uma meia garrafa de conhaque e tocos de vela. Fixamos os tocos no bocal de nossos cantis que se balançaram, estes retidos nas paredes dos vagões por cordas. Por instantes, quando o trem saltava sobre as agulhas dos entroncamentos, era uma chuva de gotas quentes que se endureciam quase instantaneamente em placas largas, mas nossas roupas tinham sentido muitas outras!

Começamos imediatamente a refeição que as idas e vindas dos soldados interrompiam, estes correndo sobre os estribos ao longo do trem, vinham bater a nossa janela e pediam-nos algo para beber. Cantávamos até esgoelar-nos, bebíamos, brindávamos; nunca doentes fizeram tanto barulho e plantaram estrelinhas assim sobre um trem em marcha! Como um Pátio dos Milagres<sup>3</sup> itinerante; os estropiados saltavam com os pés unidos, aqueles cujos intestinos queimavam irrigavam-nos a goles de conhaque, os caolhos abriam os olhos, os febris pulavam, os doentes da garganta gritavam e embriagavam-se, era incrível!

---

<sup>3</sup>Pátio dos Milagres: assim se chamava o refúgio de mendigos, ladrões e malandros em grandes cidades da França; um lugar em que suas supostas enfermidades desapareciam como por milagre, uma vez dentro do seu abrigo.

Essa turbulência termina, no entanto, por acalmar-se. Aproveito essa calma para passar o nariz pela janela. Não havia uma estrela, nem mesmo uma ponta de lua, o céu e a terra pareciam um só, e, com essa intensidade de uma tinta preta, piscavam, como olhos de cores diferentes, lanternas presas à tela dos discos. O maquinista emitia seus apitos, a máquina fumava e vomitava faíscas sem interrupção. Fecho o vidro da janela e observo meus companheiros. Uns roncavam; outros, incomodados pelos solavancos do compartimento, ressonavam e xingavam, remexendo-se sem parar, procurando um lugar para esticar as pernas, para ajeitar a cabeça que vacilava a cada solavanco.

De tanto que fiquei olhando para eles, começava a amolecer-me, quando a parada completa do trem acordou-me. Estávamos em uma estação, e o escritório do chefe flamejava como um fogo de forja na escuridão da noite. Eu tinha uma perna inchada, tremia de frio, desço para me aquecer um pouco. Passeio de ponta a ponta pela calçada, vou olhar a máquina que desmantelam e substituem por outra, e, percorrendo o escritório, escuto o sonar e o tique-taque do telégrafo. O funcionário, dando-me as costas, pendia um pouco para a direita, de sorte que, do ponto onde me encontrava, apenas enxergava a parte de trás de sua cabeça e a ponta de seu nariz, que, rosa e perolada, brilhava de suor, enquanto o resto do rosto desaparecia na sombra projetada pelo abajur de um candeeiro.

Convidam-me a subir novamente no vagão, e encontro meus colegas tal como os deixei. Dessa vez, adormeço a valer. Há quanto tempo eu dormia? Não sei, quando um berro me acorda: “Paris! Paris!”. Precipito-me em direção à porta. Ao longe, sobre uma faixa de ouro pálida, destacam-se em preto as chaminés de fábricas e de usinas. Estávamos em Saint-Denis; a boa nova corre de vagão em vagão. Todo mundo fica de pé. A máquina acelera o passo. A Gare du Nord desenha-se ao longe, aportamos, descemos, atiramo-nos sobre as portas, uma parte consegue escapar, a outra é impedida pelos agentes ferroviários e pelos militares, fazem-nos voltar forçosamente ao trem que começa a soltar vapor, e lá vamos nós, Deus sabe para onde!

Mais uma vez viajamos durante o dia todo. Estou farto de olhar essas fileiras de casas e de árvores que se estendem diante dos meus olhos, além do mais continuo sentindo cólicas e sofrendo. Em torno das quatro horas da tarde, o trem diminui seu voo e para em uma plataforma onde nos aguardava um velho general em torno do qual se debatia um bando de jovens, vestidos de quepes rosa, com calças vermelhas e botas a esporas amarelas. O general passa-nos em revista e divide-nos em duas esquadras; uma

parte ao seminário, a outra se dirige ao hospital. Parece que estamos em Arras. Francis e eu fazíamos parte da primeira esquadra. Somos içados em charretes repletas de palha e chegamos diante de um grande edifício pesado que parecia desmoronar na rua. Subimos ao segundo andar, em uma peça que contém por volta de trinta camas; cada um desfaz sua mochila, penteia-se e senta-se. Um médico chega.

— O que o senhor tem? Diz ele ao primeiro.

— Antraz.

— Ah! E o senhor?

— Disenteria.

— Ah! E o senhor?

— Íngua.

— Mas os senhores não foram feridos durante a guerra?

— Nem um pouco.

— Pois bem! Podem pegar suas mochilas. O arcebispo fornece as camas dos seminaristas apenas aos feridos.

Recoloco na minha bolsa os bibelôs que havia retirado e partimos novamente aos trancos e barrancos para o hospital da cidade. Não havia vaga. Em vão, as freiras esforçam-se para aproximar as camas de ferro, as salas estão cheias. Cansado de toda aquela lentidão, empunho um colchão, Francis pega outro, e esticamo-nos no jardim, sobre um enorme gramado.

Na manhã seguinte, converso com o diretor, um homem gentil e encantador. Peço-lhe a permissão para sairmos, o pintor e eu, pela cidade. Ele consente, a porta abre-se, estamos livres! Vamos almoçar finalmente! Comer carne de verdade, beber do bom vinho! Ah! Não hesitamos, vamos ao mais belo hotel da cidade. Servem-nos uma refeição suculenta. Há flores sobre a mesa, buquês de rosa magníficos e brincos-de-princesa que desabrocham nos vasos de vidro! O garçom traz-nos um entrecôte sangrando em um lago de manteiga; o sol junta-se à festa, faz reluzir os talheres e as lâminas das facas, peneira seu pó dourado através das jarras e, acariciando o vinho Pommard que se balança lentamente nas taças, mancha com uma estrela de sangue a toalha adamscada.

Ô santa alegria dos comilões! Tenho a boca cheia e Francis está bêbado! O aroma dos assados mistura-se ao perfume das flores, a púrpura dos vinhos compete com a vermelhidão das rosas; o garçom que nos serve parece um idiota, e nós, uns glutões; mas pouco importa. Devoramos assados sobre assados, engolimos bordô sobre

borgonha, licor sobre conhaque. Ao diabo as vinhaças e as aguardentes que bebemos desde nossa partida de Paris! Ao diabo estes ragus sem nome, estas gororobas desconhecidas de que fomos tão mal alimentados há pelo menos um mês! Estávamos irreconhecíveis; nossas caras de famintos estavam vermelhas como trôpegos, berrávamos com o nariz ao vento, caminhávamos sem rumo! Andamos assim por toda a cidade.

Anoitece, é preciso, no entanto, retornar! A freira que vigiava a sala dos velhos disse com sua vozinha aflautada:

“Militares, os senhores sentiram bastante frio na noite passada, mas vão ter uma boa cama.”

E ela nos conduziu a uma sala grande onde três lamparinas mal acesas ornamentavam o teto. Fico com uma cama branca, enfio-me com prazer embaixo dos lençóis, que cheiram ainda à roupa recém-lavada. Ouve-se apenas a respiração ou o ronco dos dorminhocos. Sinto calor, meus olhos fecham, não sei mais onde estou, quando uma risada prolongada acorda-me. Abro um olho e percebo, aos meus pés, um indivíduo que me contempla. Sento-me na cama. Tenho diante de mim um velhote, comprido, seco, o olho esgazeado, os lábios babando sobre uma barba por fazer. Pergunto-lhe o que quer de mim. Nenhuma resposta. Grito então:

“Vá embora, deixe-me dormir!”

Ele me mostra os punhos. Desconfio que seja um louco; enrosco uma toalha e, sorratamente, faço um nó na ponta! Ele dá um passo, salto sobre o parquê, desvio do soco e envio em revide, sobre o olho esquerdo, um golpe de toalha com toda a força. Ele vê estrelas, joga-se sobre mim; recuo e enfio-lhe um vigoroso pontapé no estômago. Ele cai com as pernas para o ar e leva consigo uma cadeira que voa: o dormitório é acordado; Francis, em mangas de camisa, corre para me ajudar, a freira chega, os enfermeiros lançam-se sobre o louco, golpeiam-no e conseguem a duras penas deitá-lo novamente.

O aspecto do dormitório era extremamente cômico. Sob as luzes de um rosa vago que as lamparinas moribundas propagavam em torno delas, sucedera o flamejar de três lanternas. O teto preto com seus círculos de luz, que dançavam acima das mechas em combustão, cintilava agora com suas nuances de reboco de gesso fresco. Os doentes, uma reunião de fantoches velhuscos, tinham empunhado o pedaço de madeira que pendia acima de suas camas na ponta de uma corda, agarravam-se a ele com uma mão e, com a outra, faziam gestos aterrorizantes. A essa visão, minha irritação diminui, morro

de rir, o pintor abafa o riso, somente a freira mantém-se séria e consegue, abaixo de ameaças e de preces, re-estabelecer a ordem dentro da camarata.

A noite termina aos trancos e barrancos; de manhã, às seis horas, um rufar de tambor reúne-nos, o diretor faz a chamada dos homens. Partimos para Rouen.

Na nossa chegada, um oficial disse ao pobre homem que nos conduzia que o abrigo estava lotado e não nos podia alojar. Temos uma hora de pausa nesse meio tempo. Jogo minha mochila em um canto da estação, e mesmo com minha barriga roncando, lá vamos nós, Francis e eu, rumo à aventura, extasiando-nos diante da igreja de Saint-Ouen, surpreendendo-nos diante das casas antigas. E tanto admiramos que a hora já tinha passado há muito, antes mesmo que tivéssemos pensado em voltar para a estação.

“Faz um bom tempo que seus colegas foram embora”, disse um agente ferroviário; “eles estão em Évreux!”.

Diabos! O primeiro trem parte só às nove horas. — Vamos jantar! — Quando chegamos em Évreux, já era madrugada. Não podíamos apresentar-nos a uma hora daquelas no abrigo, seríamos tomados por malfeitores. A noite estava maravilhosa, atravessamos a cidade e encontramos-nos em campo aberto. Era a época de fenação, havia fardos de feno aos montes. Avistamos um pequeno palheiro em um campo, enterramos nele dois nichos confortáveis e não sei se foi o odor agitado de nossa cama ou o perfume penetrante das madeiras que nos emocionaram, mas sentimos a necessidade de falar de nossos amores mortos. O tema era inesgotável! Pouco a pouco, entretanto, as palavras tornaram-se mais escassas, os entusiasmos enfraqueceram-se, adormecemos. “Valha-me Deus!” grita meu vizinho ao espreguiçar-se, “que horas serão?” Acordo. O sol não vai demorar a se levantar, pois a grande cortina azul enfeitase ao horizonte de franjas rosa. Que miséria! Vai ser preciso bater à porta do abrigo, dormir em salas impregnadas desse fedor sobre o qual surge, como um refrão obstinado, a acre flor do iodofórmio em pó!

Retomamos completamente tristes o caminho do hospital. Abrem a porta, mas, infelizmente, apenas um de nós é admitido, Francis — e sou enviado ao liceu.

Não era mais possível viver, meditava uma fuga, quando um dia o médico residente desce ao pátio. Mostro-lhe minha carteira de estudante de Direito; ele conhece Paris, o Quartier Latin. Explico-lhe minha situação. “É expressamente necessário”, digo-lhe, “ou que Francis venha para o liceu ou que eu me junte a ele no hospital”. Ele reflete e, à noite, aproximando-se de minha cama, sussurra tais palavras em meu ouvido:

“Diga, amanhã de manhã, que o senhor está sofrendo bastante”. No dia seguinte, em torno das sete horas, o médico faz sua entrada como de costume; um bravo e excelente homem que tinha somente dois defeitos: o fedor dos dentes e a vontade de se livrar dos enfermos custe o que custar. Todas as manhãs, acontecia a seguinte cena:

“Ah! Ah! Galhardo,” gritava ele, “mas que boa aparência! Bela pele, sem febre; levante-se e vá tomar uma boa xícara de café; mas sem bobagens, o senhor sabe, não corra atrás de saias; vou assinar sua dispensa, o senhor encontrará amanhã seu regimento”.

Doentes ou não, ele dispensava três por dia. Naquela manhã, parou diante de mim e disse:

“Ah! Meu Deus, meu rapaz, o senhor está com uma aparência melhor!”

Revolto-me, nunca sofri tanto! Ele apalpa minha barriga. “Mas está melhorando”, murmura ele, “a barriga está menos enrijecida.” — Protesto. — Ele parece surpreso, o residente diz-lhe baixinho: “Seria preciso, talvez, aplicar-lhe uma lavagem intestinal, e não temos aqui nem seringa, nem irrigador; e se nós o mandássemos ao hospital?”

— Olha, é uma boa ideia, disse o bravo homem, encantado por se livrar de mim e, no mesmo instante, assinou meu formulário de admissão; fecho, radiante, minha mochila e, vigiado por um servente do liceu, dou minha entrada no hospital. Encontro Francis! Por uma sorte inacreditável, o corredor Saint-Vincent, onde ele dorme, tem, por falta de vaga nas salas, uma cama vazia próxima a sua! Finalmente estamos juntos! Além de nossas duas camas, cinco macas costeiam, em fila indiana, as paredes pintadas de amarelo. Elas têm como moradores um soldado de infantaria de linha, dois artilheiros, um dragão e um hussardo. O resto do hospital é composto por alguns velhos birutas e gagás, alguns jovens, raquíticos ou mancos, e um grande número de soldados, farrapos do exército de Mac-Mahon, que, após rolar de ambulância em ambulância, tinham vindo encalhar nessa margem. Francis e eu somos os únicos a carregar o uniforme da Guarda Móvel do Sena; nossos vizinhos de quarto eram rapazes um tanto gentis, uns mais insignificantes que outros, para dizer a verdade; eram, na maior parte, filhos de camponeses ou de fazendeiros convocados para o serviço militar quando da declaração de guerra.

Enquanto retiro meu casaco, chega uma freira, tão frágil, tão linda, que não paro de observá-la; belos e grandes olhos! Longos cílios loiros! Bonitos dentes! — Ela me

pergunta por que saí do liceu; explico-lhe, com frases obscuras, como a falta de uma bomba compressora provocou minha dispensa da escola. Ela sorri delicadamente e diz:

“Ô! O senhor poderia ter chamado a coisa pelo seu devido nome, estamos habituadas a tudo.”

Acredito mesmo que ela devia estar habituada a tudo, a coitada, pois os soldados não se incomodavam nem um pouco em expor-se com uma sinceridade indiscreta diante dela. Nunca, aliás, eu a vi ruborizar; passava entre eles, muda, os olhos abaixados, parecia não escutar as grosseiros gracejos que eram ditos em torno dela.

Deus! Como ela me mimou! Vejo-a ainda avançar lentamente, pela manhã, enquanto o sol quebrava sobre os ladrilhos a sombra das grades das janelas, ao fundo do corredor, as grandes asas de seu chapéu que batiam em seu rosto. Ela se aproximava de minha cama com um prato que fumegava e sobre a borda do qual reluzia sua unha bem feita. “A sopa está um pouco rala nesta manhã”, dizia ela com seu lindo sorriso, “trago chocolate para o senhor; coma rápido enquanto está quente!”.

Apesar dos cuidados que me destinava, entediava-me até a morte naquele hospital. Meu amigo e eu havíamos chegado àquele grau de embrutecimento como quem se joga na cama, testando-se, com uma sonolência de animal, a matar as longas horas dos insuportáveis dias. As únicas distrações que nos foram oferecidas consistiam em um almoço e um jantar, constituídos por cozido de carne, melancia, ameixas-secas e um dedo de vinho, tudo em quantidade insuficiente para alimentar um homem.

Graças as minhas boas maneiras e aos receituários que eu escrevia para as freiras, obtinha felizmente uma costeleta de vez em quando e uma pera colhida no pomar do hospital. Em suma, de todos os soldados empilhados nas salas, era o que menos tinha a reclamar, mas, nos primeiros dias, não conseguia nem mesmo devorar meu rango pela manhã. Era a hora da visita, e o doutor escolhia justo aquele momento para fazer suas operações. No segundo dia, depois da minha chegada, ele abriu uma coxa de cima a baixo; ouvi um grito dilacerante; fechei os olhos, não o suficiente, entretanto, para deixar de ver uma chuva vermelha espalhar-se em gotas grandes sobre seu jaleco. Naquela manhã, não pude comer. Pouco a pouco, contudo, acabei por aguerrir-me; logo me limitei a virar a cabeça para o lado e preservar minha sopa.

Enquanto isso, a situação tornava-se intolerável. Havíamos tentado, mas em vão, adquirir jornais e livros; estávamos reduzidos a fantasiar-nos, a vestir, para dar risadas, o casaco do hussardo; mas essa alegria pueril apagava-se rapidamente e

espreguiçávamo-nos, a cada vinte minutos, trocando algumas palavras, enfiando a cabeça no travesseiro.

Não havia grande conversação a tirar de nossos colegas. Os dois artilheiros e o hussardo estavam muito doentes para conversar. O dragão xingava, proferia uns “Valha-me deus!” sem falar, levantava-se toda hora, enrolado em seu grande manto branco e ia às latrinas das quais ele trazia o excremento espalhado por seus pés descalços. Faltavam penicos no hospital; alguns dos mais enfermos tinham, entretanto, sob suas camas uma panela velha, que os convalescentes expunham como cozinheiras oferecendo, por brincadeira, o ragu às irmãs.

Restava, então, somente o soldado de linha: um pobre rapaz quitandeiro, pai de um filho, convocado para o serviço militar, constantemente febril, tiritando sob as cobertas.

Sentados com as pernas entrelaçadas em nossas camas, escutávamo-lo contar a batalha em que ele fora encontrado.

Arremessado próximo de Fröeschwiller, em uma planície envolta por um bosque, ele vira avançar luzes vermelhas em buquês de fumaça branca e abaixara a cabeça, trêmulo, atordoado pela rajada de canhões, assombrado pelo soprar das balas. Caminhara, misturado aos regimentos, pela terra pesada, sem ver prussiano algum, sem saber onde se encontrava, escutando por todos os lados gemidos entrecortados por gritos breves; as fileiras dos soldados posicionados a sua frente, de repente, bateram em retirada e, no atropelo da fuga, fora arremessado ao chão sem saber como. Levantara-se novamente, salvara-se abandonando seu fuzil e sua mochila e, ao final, esgotado pelas marchas forçadas depois de oito dias, extenuado pelo medo e enfraquecido pela fome, sentara-se em uma fossa. Ficara lá, fraco, inerte, ensurdecido pelo estrondo das bombas, decidido a não mais se defender, a não mais se mexer; sonhara, então, com sua mulher e perguntava-se aos prantos o que cometera para que lhe fizessem sofrer tanto, pegara, sem saber por que, uma folha de árvore que ele guardara, carregava consigo e mostrava-nos com frequência, seca e murcha no fundo do bolso.

Um oficial passara, nesse meio tempo, com o revólver empunhado, chamando-o de covarde e ameaçando arrebentar-lhe a cara se não caminhasse. Ele dissera: “Prefiro ficar aqui, ah! Que isso termine!” Mas o oficial, no momento em que o sacudia para recompô-lo, fora abatido, jorrando sangue pela nuca. Então, tomado pelo medo, fugiu e conseguiu chegar a uma estrada longínqua, inundada de fujões, borrada de militares, atravessada por atrelagens de cavalos que furavam e esmagavam as fileiras.

Tinham, enfim, conseguido se proteger. O grito de traição crescia dentro dos grupos. Soldados mais antigos pareciam ainda decididos, mas os recrutas recusavam-se a continuar. “Que se deixem morrer”, diziam designando os oficiais, “é a profissão deles”. “Tenho filhos; se eu morro, o Estado não vai alimentá-los!” E invejavam a sorte daqueles meio feridos e dos doentes que podiam se refugiar nos hospitais.

“Ah! Como temos medo e guardamos a voz daqueles que clamam pela mãe e pedem por água”, acrescentava arrepiado. Ele se calava e, olhando o corredor, um tanto alegre, retomava: “Pouco importa, estou muito feliz de estar aqui; além do mais, assim minha esposa pode me escrever”, e retirava cartas de sua calça, dizendo com satisfação: “O menino escreveu, vejam”, e mostrava ao pé de página, com a caligrafia sofrível de sua mulher, paus formando uma frase ditada em que havia uns “Beijos para o papai” em borrões de tinta.

Escutamos pelo menos vinte vezes essa história e tivemos de aguentar, durante horas mortais, a ladainha desse homem encantado em possuir um filho. Acabávamos por tapar os ouvidos com as mãos e tentar dormir para não mais escutá-lo.

Essa vida deplorável ameaçava prolongar-se, quando numa manhã, Francis que, contrariamente ao seu costume, rondara o pátio o dia inteiro na véspera, diz-me: “Ei! Eugène! Vem respirar um pouco o ar dos campos?” Fico de orelha em pé. “Há um pátio interno destinado aos loucos”, continua ele; “esse pátio fica vazio; escalando sobre o telhado das celas para malucos, o que é fácil, atingimos a ponta do muro, saltamos e caímos no campo”. “A dois passos desse muro abre-se uma das portas de Évreux. O que tu achas?”

— Acho... acho que estou bem disposto a sair, mas como faremos para voltar?

— Sei lá; partimos primeiro, depois decidimos. Levanta-te, vão servir a sopa, depois pulamos o muro.

Levanto-me. Faltava água no hospital, de sorte que só restava lavar meu rosto com a água gasosa que a freira me tinha fornecido. Pego meu sifão, miro o pintor que grita fogo, aperto o gatilho, a descarga atinge-lhe bem no rosto; posiciono-me, por minha vez, diante dele, recebo um jato na barba, esfrego o nariz com a espuma, enxugo-me. Estamos prontos, descemos. O pátio está deserto; escalamos o muro. Francis dá um impulso e pula. Monto em cima do muro, dou uma olhada rápida em minha volta; embaixo, fossa e gramado; à direita, uma das portas da cidade; ao longe, um bosque que ondula e levanta seus relevos de ouro vermelho sobre uma fileira de azul pálido. Estou de pé; ouço um barulho no pátio, salto; costeamos as muralhas, estamos em Évreux!

— Que tal comeremos?

— Certo!

Durante o trajeto, à procura de uma pousada, percebemos duas moças rebolando na rua; seguimo-las e oferecemos-lhes um almoço; recusam; insistimos, elas respondem que não molemente; insistimos de novo, elas dizem sim. Vamos até a casa delas, com um patê, garrafas de vinho, ovos, um frango frio. Achamos engraçado encontrarmo-nos em um quarto claro, recoberto de papel estampado com lilases e folhado de verde; nas janelas, as cortinas são de tecido damasco groselha, um espelho sobre a chaminé, uma gravura representando um Cristo molestado por Fariseus, seis cadeiras em cerejeira, uma mesa redonda coberta com uma toalha engomada mostrando os reis da França, uma cama provida de uma coberta de percal rosa. Com um olhar cobiçador, observamos as moças que nos rodeiam enquanto pomos a mesa; demoramos a fazê-lo pois as interceptamos no meio da passagem para beijá-las; são feias e burras, aliás. Mas qual é o problema? Faz tanto tempo que não farejamos a boca de uma mulher!

Corto o frango, as rolhas saltam, bebemos como poetas e devoramos como ogros. O café fumeja nas xícaras e doramo-lo com conhaque; minha tristeza levanta voo, o ponche flameja, as chamas azuis do kirsch flutuam na saladeira que estala, as meninas se divertem, os cabelos nos olhos e os seios esquadrinhados; de repente, quatro badaladas tocam lentamente no relógio da igreja. São quatro horas. E o hospital, meu Deus! Tínhamos esquecido! Fico pálido, Francis olha-me apavorado, desvencilhamo-nos dos braços de nossas anfitriãs, saímos o mais rápido possível.

“Como entraremos?”, diz o pintor.

— Infelizmente, não temos escolha! A duras penas chegaremos para a hora da sopa. Por favor, pelo amor de Deus, entremos pela porta principal!

Chegamos, tocamos a campainha; a freira da portaria abre a porta e fica atônita. Cumprimentamo-la e falo alto o bastante para ser ouvido:

“Sabes que eles não são amáveis na Intendência, o gordo, sobretudo, recebeu-nos não tão educadamente...”

A irmã não dá um pio; corremos a galope em direção ao dormitório; já era tempo, escutava a voz da irmã Angèle distribuindo as rações.

Deito-me o mais depressa possível em minha cama, escondo com a mão um chupão que minha bela imprimiu ao longo do meu pescoço; a freira observa-me, acha em meus olhos um brilho fora do comum e diz com interesse:

“O senhor está sentindo mais dor?”

Tranquilizo-a e respondo-lhe:

“Ao contrário, estou melhor, querida irmã, mas essa ociosidade e esse aprisionamento me matam.”

Quando eu lhe expressava o tédio pavoroso que sentia, perdido naquela tropa, nos confins de uma província, longe dos meus, ela não respondia, mas seus lábios cerravam-se, seus olhos tomavam uma indefinível expressão de melancolia e de piedade. Um dia, contudo, dissera em tom seco: “Ô! A liberdade não lhe valeria nada”, fazendo alusão a uma conversa que tinha surpreendido entre mim e Francis, discutindo sobre os alegres atrativos das parisienses; em seguida, acalmara-se e acrescentara com seu beicinho encantador:

“Os senhores não são sérios mesmo, seus militares.”

Na manhã seguinte, combinamos, o pintor e eu, que, devorada a sopa, escalaríamos de novo os muros. Na hora marcada, rondamos pelo pátio, a porta estava fechada! “Basta, pouco importa!”, diz Francis, “avante!”, e ele se dirige para a porta principal do hospital. Sigo-o. A freira-sentinela pergunta para onde vamos. “À Intendência.” A porta abre-se, estávamos no lado de fora.

Quando chegamos à grande praça da cidade, em frente à igreja, avisto, enquanto contemplamos as esculturas do pórtico, um senhor gordo, com um rosto de lua vermelha, espetado por bigodes brancos, que nos olhava com surpresa. Encaramo-lo com atrevimento e seguimos nosso caminho. Francis estava morrendo de sede, entramos num café, e, degustando meu cafezinho, dou uma olhada no jornal da região e encontro um nome que me remete a algo. Não conhecia, para dizer a verdade, a pessoa que o carregava, mas aquele nome me fazia evocar lembranças apagadas há muito. Recordava que um dos meus amigos tinha um parente em posição de destaque na cidade de Évreux. “É expressamente necessário que eu o veja”, digo ao pintor; pergunto seu endereço ao dono do estabelecimento, ele não sabe; saio dali e entro em todas as padarias e farmácias que encontro pela frente. Todos comem pão e bebem poções; é impossível que nenhum desses patrões saiba o endereço do senhor de Fréchède. Consigo achá-lo finalmente; tiro o pó do meu dólma, compro uma gravata preta, luvas e vou bater gentilmente à rua Chartraine, à grade de uma mansão que volta sua fachada de tijolo e seus telhados em ardósia para o emaranhado ensolarado de um parque. Um criado convidou-me a entrar. O senhor de Fréchède não estava, mas sua esposa, sim. aguardo alguns segundos em uma sala; a porta abre-se e uma velha dama surge. Tem o semblante tão afável que me tranquilizo. Explico-lhe, em poucas palavras, quem sou.

“Senhor”, diz ela com um sorriso bondoso, “muito ouvi falar de sua família; acredito, aliás, ter visto sua mãe na casa da senhora Lezant, quando de minha última viagem a Paris; seja bem-vindo”.

Conversamos longamente; eu, um pouco desconfortável, escondendo com meu quepe o chupão no meu pescoço; já ela procura me fazer aceitar dinheiro que acabo recusando.

“Vejam”, diz ela enfim, “desejo, de todo o meu coração, ser-lhe útil; que posso fazer?” Ao que lhe respondo: “Meu Deus! Se a senhora pudesse conseguir que me enviassem para Paris, far-me-ia um grande favor; as grandes comunicações vão ser futuramente interceptadas, se os jornais estiverem corretos; fala-se de um novo golpe de Estado ou da derrubada do Império; preciso muito encontrar minha mãe e, sobretudo, não me tornar prisioneiro, se os prussianos aqui chegarem”.

Nesse meio tempo, entra o senhor de Fréchède. Ele é posto a par da situação em duas palavras.

“Se o senhor quiser acompanhar-me ao médico do hospital”, diz ele, “não temos tempo a perder”.

Ao médico! Bom Deus! E como explicar minha saída? Não ousou dar um pio; sigo meu protetor, perguntando-me como tudo aquilo ia terminar. Quando chegamos, o doutor olhou-me com um ar estupefato. Não lhe deixo o tempo de abrir a boca, e nele despejo, com uma prodigiosa loquacidade, um rosário de lamentações sobre minha triste posição.

Senhor de Fréchède toma, por sua vez, a palavra e pede-lhe, em meu favor, uma licença de convalescência de dois meses.

“O soldado está realmente doente o bastante”, diz o médico, “para ter direito a dois meses de repouso; se meus colegas e se o general compartilharem meu ponto de vista, seu protegido poderá, em poucos dias, retornar para Paris”.

— Está bem, replica o senhor de Fréchède; eu lhe agradeço, doutor; falarei nesta mesma noite com o general.

Estamos na rua, suspiro aliviado, cumprimento o excelente homem que gentilmente se interessa por mim, corro à procura de Francis. Temos apenas o tempo de entrar, chegamos aos portões do hospital; Francis toca a campainha, saúdo a freira. Ela me segura:

“O senhor não me disse, essa manhã, que ia à Intendência?”

— Mas com certeza, irmã.

— Pois então! O general acaba de sair. Vá ver o diretor e a irmã Angèle, eles o aguardam; sem dúvida o senhor explicar-lhes-á o objetivo de suas visitas à Intendência.

Subimos, bem envergonhados, a escada do dormitório. Encontro a irmã Angèle que me aguarda e diz:

“Eu jamais teria acreditado em uma coisa dessas; os senhores percorreram toda a cidade, ontem e hoje, e Deus sabe a vida que levaram!”

“Ora! Essa agora!”, exaltei-me.

Ela me olhou tão fixamente que eu não disse mais uma única palavra.

— O fato é que, continuou ela, o general encontrou-os hoje mesmo na grande praça da cidade. Neguei que tivessem saído, e procurei-os por todo o hospital. O general tinha razão, os senhores não estavam aqui. Ele me pediu seus nomes; dei um apenas, recusei-me a dizer o outro, e errei certamente, pois não mereciam!

“Oh! O quanto lhe agradeço, irmã...” Mas ela não me escutava, estava indignada com minha conduta! Eu tinha apenas uma coisa a fazer, calar-me e levar a saraivada sem mesmo tentar me proteger. Enquanto isso, Francis era chamado à sala do diretor, e como, não sei por que, suspeitavam de levar-me para o mau caminho, e estava, aliás, por causa de suas troças, em maus lençóis com o diretor e as freiras, foi-lhe anunciado que partiria, no dia seguinte, para juntar-se ao seu grupo.

“As mulheres desprezíveis com as quais almoçamos são prostitutas que nos venderam”, afirmava ele, furioso. “Foi o próprio diretor que me disse.”

Enquanto amaldiçoávamos aquelas mulheres de vida fácil e deplorávamos nosso uniforme que nos denunciava tão facilmente, diziam pelos corredores que haviam aprisionado o Imperador e proclamado a República em Paris; dei um franco a um velho que podia sair e ele trouxe um número do *Gaulois*. A notícia é verdadeira. O hospital exulta. “Abatido Badingue<sup>4</sup>! Não é tão cedo assim, até que enfim a guerra terminou!” Na manhã seguinte, Francis e eu nos abraçamos, e ele partiu. “Até mais”, ele grita ao fechar a grade, “e a gente se encontra em Paris!”

Oh! Os dias que se seguiram! Quanto sofrimento! Quanto abandono! Impossível de sair do hospital; uma sentinela passeava, em minha honra, de ponta a ponta, diante da porta. Tive a ideia de não me enfiar a dormir; passeava pelo pátio interno como um animal na gaiola. Ficava rondando assim durante doze horas. Conhecia minha prisão nos seus mínimos detalhes. Sabia onde davam as parietárias e os musgos, em quais os

---

<sup>4</sup> Badinguet.

lados das muralhas envergavam-se rachando. Veio-me o desgosto por meu corredor, minha cama achatada como uma panqueca, meu penico, minha roupa podre de imundície. Vivia isolado sem falar com ninguém, chutando as pedras do pátio, vagando como uma alma penada sob as arcadas mal pintadas de ocre amarelo assim como as salas, retornando à grade de entrada coberta por uma bandeira, subindo ao primeiro andar onde estava o meu leito, descendo ao rés do chão onde a cozinha reluzia, colocando as luzes de seu cobre vermelho na nudez pálida da peça. Corroia-me de impaciência, olhando, certas horas, as idas e vindas dos civis e dos soldados misturados, passando e repassando por todos os andares, enchendo as galerias com sua marcha lenta.

Não tinha mais força para desvencilhar-me das perseguições das freiras, que nos encarceravam aos domingos na capela. Virei monomaníaco; uma ideia fixa perseguia-me: fugir o mais depressa possível daquela lamentável cela. Também, problemas com dinheiro oprimiam-me. Minha mãe tinha enviado cem francos para Dunkerque, aonde, ao que parece, eu deveria estar. Esse dinheiro não aparecia. Vi o momento em que não teria mais um tostão para comprar tabaco ou papel.

Enquanto isso, os dias passavam. Os de Fréchède pareciam ter-me esquecido e atribuía seu silêncio a minhas escapadas, das quais ficaram sabendo provavelmente. A todas essas angústias, logo vieram se juntar horríveis dores: mal curadas e agravadas pelas fugidas que dera, minhas entranhas queimavam. Sofri tanto que cheguei a temer não mais poder aguentar a viagem. Escondia meu sofrimento, receando que o médico forcesse minha estada por mais tempo no hospital. Fiquei de cama alguns dias; depois disso, como sentia minhas forças diminuírem, quis levantar-me mesmo assim e desci ao pátio. Irmã Angèle não falava mais comigo, e, à noite, quando ela fazia sua ronda nos corredores e nas camaratas, desviando para não ver as luzes dos cachimbos que cintilavam no escuro, ela passava a minha frente, indiferente, fria, evitando o olhar.

Durante uma manhã, entretanto, como me arrastava no pátio e desabava em todos os bancos, ela me viu tão desfigurado, tão pálido, que não pode se furtar de um movimento de compaixão. À noite, depois que ela terminara sua visita aos dormitórios, eu me apoiava sobre meu travesseiro e, com os olhos abertos, olhava os rastros azulados que a lua emitia pelas janelas do corredor, quando a porta do fundo abriu-se de novo, e percebi dirigindo-se a mim, ora banhada por vapores prateados, ora sombria, como vestida com um crepe negro, enquanto passava diante dos corredores ou das paredes, irmã Angèle. Ela sorria gentilmente. “Amanhã de manhã”, disse ela, “será avaliado

pelos médicos. Vi a senhora de Fréchêde hoje, provavelmente o senhor partirá em dois ou três dias para Paris.” Dei um salto na minha cama, meu rosto iluminou-se, gostaria de poder pular e cantar; nunca fui tão feliz. Amanhece, visto-me e, inquieto, entretanto, dirijo-me para a sala onde acontece uma reunião de oficiais e de médicos.

Um a um, os soldados expunham troncos encovados de buracos ou ornados de pelos. O general roia uma unha, o coronel da gendarmaria abanava-se com um papel, os médicos conversavam apalpando os homens. Finalmente chega a minha vez: examinam-me dos pés à cabeça, tapeiam minha barriga que está inchada e inflada como um balão, e, com a unanimidade dos votos, o conselho concede-me uma licença de convalescência de sessenta dias. Enfim vou rever minha mãe! Encontrar meus bibelôs, meus livros! Não sinto mais aquele ferro vermelho que me queimava as entranhas, pulo como um cabrito!

Anuncio a minha família as boas novas. Minha mãe escreve-me cartas e mais cartas, e surpreende-se por eu não chegar. Infelizmente, minha licença deve ser validada pela Divisão de Rouen! Ela retorna cinco dias depois; está conforme as regras; vou encontrar irmã Angèle, eu lhe rogo para que obtenha, antes da hora fixada para minha partida, uma permissão de saída a fim de agradecer aos de Fréchêde que foram tão bons para mim. Ela encontra o diretor e traz-me a permissão; corro até a casa dessa brava gente, que me forçam a aceitar um lenço e cinquenta francos para a estrada; vou buscar meu documento na Intendência, entro no hospital, não tenho mais do que alguns minutos. Saio à procura de irmã Angèle, encontro-a no jardim e digo-lhe, bastante emocionado:

“Ô, querida irmã, estou partindo; como poderia desculpar-me com a senhora?”

Pego sua mão, que ela teima em soltar, e conduzo-a aos meus lábios. Ela fica vermelha. “Adeus!”, murmura ela, e ameaçando com o dedo, acrescenta alegremente: “Comporte-se e, sobretudo, não tenha encontros impróprios na estrada!”.

“Oh! Não tema nada, querida freira, prometo-lhe!” O relógio toca, a porta abre-se, vou até a estação, entro no vagão, o trem põe-se em marcha, deixei Évreux.

A metade do vagão está completa, mas felizmente ocupo um dos cantos. Enfio o nariz na janela, vejo algumas árvores podadas, alguns cumes de colinas que serpenteiam ao longe e uma ponte sobre um grande pântano que cintila ao sol como um pedaço de vidro. Isso tudo não é muito alegre. Afundo-me no meu canto, olhando às vezes os fios do telégrafo que regulam o além-mar com suas linhas pretas; quando o trem para,

descem os viajantes que me rodeiam, a porta é fechada, em seguida abrem-na de novo e dá passagem a uma moça.

Enquanto ela se senta e desamarrota seu vestido, entrevejo seu rosto sob a revoada do véu. Ela é encantadora, com seus olhos cheios de azul do céu, seus lábios pintados de púrpura, seus dentes brancos, seus cabelos cor de milho maduro.

Início uma conversa; ela se chama Reine e borda flores: conversamos como amigos. De repente, ela fica pálida e vai desmaiar; abro as lucarnas, estendo-lhe um frasco de amoníaco que carreguei, por via das dúvidas, quando da minha saída de Paris; ela me agradece, diz que não há de ser nada e apoia-se em minha mochila para tentar dormir. Felizmente estamos sozinhos no compartimento, mas a divisória de madeira que separa, em partes iguais, a carroceria do vagão, eleva-se somente pela metade, e veem-se, mas, sobretudo, ouvem-se os clamores e as gargalhadas dos camponeses e das camponesas. Teria batido neles com prazer, aqueles imbecis que incomodavam seu sono! Contentei-me em escutar suas medíocres opiniões sobre política. Fico farto rapidamente; tapo meus ouvidos; tento dormir também; mas a frase dita pelo chefe da última estação: “Os senhores não chegarão a Paris, a via está interrompida em Mantes”, ressurge em todos meus pensamentos como um refrão recorrente. Abro os olhos, minha vizinha também se acorda; não quero transmitir meus temores a ela: conversamos em voz baixa, fico sabendo que vai encontrar a mãe em Sèvres. “Mas”, digo-lhe, “o trem não entrará em Paris antes das onze horas da noite, a senhorita não terá tempo de alcançar a plataforma da margem esquerda.” — Como faço, diz ela, se meu irmão não estiver lá na minha chegada?

Ô miséria, estou sujo como um porco e minha barriga está ardendo! Não pensar em levá-la para minha *garçonnière*, porque quero, antes de tudo, ir à casa da minha mãe. O que fazer? Observo Reine com angústia, tomo sua mão; naquele momento, o trem muda de via, o solavanco joga-a para frente, nossos lábios ficam próximos, eles se tocam, encosto os meus rapidamente, ela fica vermelha. Deus do céu! Sua boca mexe-se imperceptivelmente, ela me corresponde; um longo arrepio percorre minha espinha, ao contato dessas brasas ardentes, parece que vou desfalecer: Ah! Irmã Angèle, irmã Angèle, não se pode nascer de novo!

O trem ruge e anda sem diminuir sua marcha, corremos a todo vapor sobre Mantes; meus temores são vãos, a via está livre. Reine semicerra os olhos, repousa sua cabeça sobre meu ombro, seus cachinhos entremeiam-se com minha barba e fazem-me cócegas nos lábios, seguro sua cintura que cede e eu a embalo. Paris não está longe,

passamos diante as docas de mercadorias, diante das casas de máquinas onde murmuram, em um vapor vermelho, as locomotivas em aquecimento; o trem para, pegamos as passagens. Tudo está bem pensado, conduzirei, primeiro, Reine até minha *garçonnière*. Tomara que seu irmão não a aguarde na chegada! Descemos dos vagões, e lá está ele. Em cinco dias, me diz ela, em um beijo, e o belo pássaro voa! Cinco dias depois, estava na minha cama horripelantemente doente, e os prussianos ocupavam Sèvres. Depois disso, nunca mais a reví.

Estou com o coração na mão, solto um grande suspiro; não é, contudo, o momento para ficar triste! Ando aos solavancos em um fiacre, reconheço meu bairro, chego à casa de minha mãe, escalo os degraus, quatro a quatro, toco prontamente, a criada abre. É o senhor! E ela corre para avisar minha mãe que vem a meu encontro, fica pálida, abraça-me, olha-me dos pés à cabeça, afasta-se um pouco, olha-me novamente e abraça-me mais uma vez. Nesse meio tempo, a criada pôs a mesa. “Deve estar com fome, senhor Eugène?” — Acho que estou com muita fome! Devoro tudo o que me oferecem, engulo grandes taças de vinho; para falar a verdade, nem sei o que estou comendo e bebendo!

Retorno, enfim, a minha casa para deitar-me! — Encontro meu apartamento tal como o deixei. Atravesso-o, radiante, depois, sento no divã e fico ali, extasiado, embevecido, enchendo os olhos com a visão dos meus bibelôs e dos meus livros. Contudo, tiro a roupa, limpo-me com água abundante, pensando que, pela primeira vez após meses, vou deitar em uma cama limpa com pés brancos e unhas feitas. Pulo sobre o estrado que balança, enfio a cabeça nas penas, meus olhos fecham-se, entro de vento em popa no país do sonho.

Acho que vejo Francis acendendo seu vasto cachimbo de madeira, irmã Angèle encarando-me com seu beicinho e depois Reine dirigindo-se a mim; acordo sobressaltado, chamo-me de imbecil e enfio-me nos travesseiros, mas as dores das entranhas, dominadas por um momento, acordam-se agora que os nervos estão menos tensos, e esfrego lentamente a barriga, pensando que todo o horror da disenteria arrastada por lugares onde todo mundo evacua, sem pudor, junto, não existe mais! Estou em casa, no toailete que é meu! E digo a mim mesmo que é preciso ter vivido na promiscuidade dos hospitais e dos campos para apreciar o valor de um lavatório, para saborear a solidão dos lugares onde podemos abaixar as calças à vontade.

## **PARTIE II**

## CHAPITRE I

### BREF APERÇU DE L'ITINÉRAIRE DE JORIS-KARL HUYSMANS (1848-1907)

Le 5 février 1848 naît Charles-Marie-Georges Huysmans, fils de Victor-Gottfried Huysmans, dessinateur-lithographe et peintre miniaturiste d'origine flamande et d'Élizabeth-Malvina Badin, au n° 11 rue Suger à Paris. Il est héritier par son père d'une lignée d'artistes flamands. Parmi ses ascendants lointains, on relève le nom de Cornélius dont les tableaux sont au Louvre. Peu de temps après la naissance de J.-K., la famille déménage au 38, rue Saint-Sulpice. En 1856, son père y meurt. Alors, la famille déménage pour s'installer au 11, rue de Sèvres, chez les parents de Malvina. En 1857, sa mère se remarie avec Jules Og, dont elle aura deux filles, Juliette et Blanche.

Son beau-père investit son capital à l'atelier de brochage situé au rez-de-chaussée de l'appartement de la rue de Sèvres. Ainsi, la famille passe à vivre de ce revenu.

De 1862 à 1865, Huysmans suit les cours du lycée Saint-Louis, mais après avoir refusé d'y suivre plus longtemps des cours, il prépare son baccalauréat en prenant des cours particuliers.

En 1866, il réussit au baccalauréat et devient fonctionnaire de sixième classe au Ministère de l'Intérieur. En automne 1866, il s'inscrit à la Faculté de Droit et de Lettres.

En août 1867, son beau-père meurt. Le même mois, il passe avec succès les examens de première année de Droit et publie son premier article « Des paysagistes contemporains » dans la *Revue mensuelle*.

Le 30 juillet 1870, Huysmans est incorporé au 6<sup>e</sup> bataillon de la Garde nationale de la Seine. « Après une odyssée qui le mène de Châlons à Arras, puis à Rouen, il rentre à Paris, alors assiégé par l'armée prussienne » (FUMAROLI, 2010, p. 374).

Le 10 novembre 1870, il est affecté au ministère de la Guerre. Pendant la Commune, il restera à Versailles avec le ministère. À cette époque-là, il pense à écrire un roman sur le siège de Paris, sous le titre *La Faim*, mais il ne sortira jamais.

Quelques temps après la guerre, il fait un voyage en Hollande où il verra son oncle à Tilburg. On l'y appelait Karl Joris (Charles Georges). Par euphonie, il les invertit et, en 1874, il publie un recueil de poèmes en prose, à ses frais, *Le Drageoir à épices*, en signant Joris-Karl. Ce livre reçoit de belles critiques dans la presse. Il le

réédite l'année suivante sous le titre *Le Drageoir aux épices*. L'écrivain passe à collaborer au *Musée des illustrés de Deux Mondes* et à *La République des Lettres* avec des chroniques et des transpositions d'art. À l'hiver de la même année, il achève un bref récit autobiographique sur son expérience militaire, *Sac au dos*, d'abord intitulé *Le Chant du départ*.

En mai 1876, sa mère meurt et il devient responsable de ses deux sœurs et des intérêts familiaux de l'atelier de brochage dans la rue de Sèvres. Huysmans demande alors sa mutation du ministère de la Guerre à Versailles au ministère de l'Intérieur à Paris. Il l'obtient et déménage au 11, rue de Sèvres, où il reçoit ses amis, entre autres Henry Céard (dont Huysmans a fait connaissance en 1871), Villiers de l'Isle-Adam, Lucien Descaves. En septembre 1876, redoutant la censure, Huysmans publie à Bruxelles, chez Félix Callewaert, *Marthe, histoire d'une fille*. C'est son premier roman et il nous raconte l'histoire d'une petite prostituée parisienne sous les derniers moments du Second Empire. Le lecteur suit les lamentables aventures amoureuses de Marthe, jusqu'à sa déchéance finale. Ce récit est inspiré de sa liaison avec une actrice entre 1867-1870. Au passage de la frontière, l'édition du livre est saisie par la douane qui le considère « pornographique ». Il envoie un exemplaire de *Marthe* à Émile Zola ; celui-ci l'invite à se joindre à ses disciples : Paul Alexis, Léon Hennique, Henry Céard et Guy de Maupassant. Il participe désormais au groupe des cinq.

En 1877, Huysmans publie dans la revue bruxelloise *L'Actualité* la série d'articles « Émile Zola et L'Assommoir », où il prend la défense de l'écrivain et des naturalistes. En avril de la même année, le groupe des « disciples » de Zola organise un dîner chez Trapp en honneur de Zola, Goncourt et Flaubert. La publicité de ce dîner donne au groupe une célébrité sans précédent. Huysmans passe alors à collaborer aux revues belges *L'Actualité* et *L'Artiste* et à divers périodiques français (au *Voltaire*, à la *Réforme*, à la *Revue littéraire et artistique*, à la *République des lettres*). En août, *Sac au dos* commence à être publié en feuilleton dans *L'Artiste*.

Le 26 février 1879, avec une dédicace à Zola, l'édition Charpentier publie *Les Sœurs Vatard*, roman naturaliste sur l'histoire amoureuse de deux sœurs, Désirée et Céline Vatard, brocheuses dans un atelier parisien. Le livre se vend bien, mais reçoit de mauvaises critiques d'une partie de la presse. Zola défend son disciple et fait son éloge dans *Le Voltaire*. Par contre, Flaubert exprime son accueil froid sur l'apparition de ce récit lors de la lettre à Maupassant le 27 février 1879 : « À propos des naturalistes, que dois-je faire avec votre ami Huysmans ? [...] Ses *Sœurs Vatard* me causent un

enthousiasme très modéré. Comme il m'a l'air d'un bon bougre, je ne voudrais pas l'offenser cependant » (cité par BACHELIN, 1926, p. 108). Alors, ce même Flaubert prévient Huysmans au sujet des *Sœurs Vatard* contre le procédé naturaliste :

Prenez garde, lui écrit-il, nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique, dans l'aristocratie des sujets et dans la préciosité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet dans le style, tout comme autrefois on vous l'enjolivait avec des termes choisis. La rhétorique est retournée, mais c'est toujours de la rhétorique... Ne croyez plus aux recettes... (cité par DEFFOUX ; ZAVIE, 1920, p. 17).

D'ailleurs, Edmond de Goncourt lui suggère, le 24 mars 1879, d'être sensible à ses aspirations intimes :

Voulez-vous les conseils d'un vieux ? Eh bien, je crois que *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir*, *Les Sœurs Vatard* ont, à l'heure qu'il est, épuisé la canaille littéraire, et je vous engage à choisir pour milieu de votre prochain livre une sphère autre, une sphère supérieure (cité par CHASTEL, 1957, p. 11)

Malgré les critiques de Goncourt et Flaubert, il participe aux *Soirées de Médan*, recueil de nouvelles où Huysmans insère *Sac au dos*, mais avec une nouvelle version. Encouragés par Zola, le groupe de Médan publie le 17 avril 1880 un volume abordant la fameuse guerre de 1870, sous un regard antipatriotique. Cette année est fort productive dû au succès médiatique du débat autour de l'esthétique naturaliste : il fait paraître à Paris et à Bruxelles *Croquis Parisiens*, des poèmes en prose. En outre, en juin quatre textes sont sortis dans *Le Gaulois*. Ce sont *Les Mystères de Paris*, une série de chroniques : « Robes et manteaux », « Une goguette », « Tabatières et riz-pain-sel » et « L'Extralucide ». Cette collaboration sera interrompue après la sortie de ces quatre articles, en raison de la pression de ses supérieurs hiérarchiques qui n'appréciaient pas les prises de position du *Gaulois* en faveur des Jésuites. Huysmans envisage aussi de fonder *La Comédie humaine*, un hebdomadaire qui aurait la collaboration de ses amis (Zola, Goncourt, Maupassant et d'autres). Selon Grojnowski, reprenant les mots de Huysmans, ce serait « un journal parisien consacré au pittoresque et à l'art, qui donnerait par le mot juste un tableau exact de l'époque » (GROJNOWSKI, 2008, p. 852). Toutefois, dès novembre 1880, le jeune romancier écrit à Zola : « L'affaire du journal est dans l'eau » (FUMAROLI, 2010, p. 376).

Encore sous la plume naturaliste, l'année suivante il publie *En Ménage*, récit dédié à Anna Meunier, une couturière qui était sa maîtresse depuis 1872. Pour rendre hommage à son amante, Huysmans utilise le pseudonyme de A. Meunier dans quelques écrits théoriques sur lui-même.

En 1881, dans *Le Roman expérimental*, Émile Zola fait l'éloge des *Soeurs Vatard*. Il le proclame comme un roman moderne et signale les merveilles des descriptions en observant le style remarquable de couleur et de relief du jeune écrivain. Sa seule critique, c'est l'abus des mots rares ; c'est pourquoi il avoue préférer la seconde partie du livre, plus simple et plus humaine. Voici un extrait :

Voyez la puissance du document humain. M. Huysmans a dédaigné tout arrangement scénique. Aucun effort d'imagination, des scènes du monde ouvrier, des paysages parisiens, reliés par l'histoire la plus ordinaire du monde. Eh bien ! l'œuvre a une vie intense ; elle vous empoigne et vous passionne ; elle soulève les questions les plus irritantes, elle a une chaleur de bataille et de victoire. D'où vient donc cette flamme qui en sort ? De la vérité des peintures et de la personnalité du style, pas davantage. Tout l'art moderne est là. (ZOLA, *Le Roman expérimental*, 1881)

En janvier 1882, Huysmans publie chez Kistemaeckers à Bruxelles *À Vau-l'eau*, nouvelle qui raconte l'odyssée de Jean Folantin, petit employé célibataire, à la quête d'un dîner mangeable dans son quartier Saint-Sulpice. Ce mysogyne mène une « chienne de vie » et subit des rencontres indésirables ou décevantes. L'écrivain y commence à donner les traits d'une transformation littéraire. Par ailleurs, il se consacre à la critique d'art, dont deux recueils réuniront de nombreux articles : *L'Art moderne* (1883) et *Certains* (1889), celui-ci aborde aussi l'architecture.

En rompant avec le mouvant naturaliste, il publie en 1884 *À Rebours*. Huysmans voulait se libérer « d'une littérature sans issue ». D'après lui, c'est un « ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservés d'avenir, sans rien du tout » (HUYSMANS, *Préface écrite vingt ans après le roman* [1903], 2010, p. 59). L'écrivain voulait s'évader « d'un cul-de-sac » où il suffoquait. Ainsi, est conçu « un bizarre roman » où Des Esseintes est le héros d'un récit à un seul personnage. Lettré, un délicat des plus raffinés, c'est le « dernier rejeton d'une grande race, il se réfugie, par dégoût de la vie américaine, par mépris de l'aristocratie d'argent qui vous envahit, dans une définitive solitude » (Huysmans à Stéphane Mallarmé, lettre

du 27 octobre 1882, cité par GROJNOWSKI, 1996, p. 154). Huysmans avoue également que ce livre était « un peu un pendant d'À *Vau-l'eau*, transféré dans un autre monde ». Le personnage de Des Esseintes était considéré comme un monsieur Folantin, plus lettré, plus raffiné, plus riche<sup>5</sup>.

En feuilleton, dans la *Revue Indépendante*, en 1884, l'écrivain publie pourtant une nouvelle naturaliste : *Un Dilemme* (cette nouvelle sera publiée en volume en 1888). Il écrit la même année un autre récit bref, *La Retraite de M. Bougran*, qui aura une publication posthume (1964).

En 1886, en revenant à l'esprit « décadent », il fait paraître, dans la *Revue Indépendante*, le roman *En Rade*, inspiré par ses séjours à Lourps, au côté d'Anna Meunier et de Léon Bloy.

À partir de 1889, Huysmans entre en relation avec l'abbé Boullan, prêtre interdit, et se plonge dans l'étude de l'occultisme. En juillet, c'est le mois de la publication d'une monographie où l'écrivain célèbre l'atmosphère d'un quartier de Paris, *La Bièvre*. Quelques mois après, il reçoit la visite de Julie Thibault, une paysanne illuminée, disciple de Boullan.

Dans *Là-Bas*, publié en feuilleton à l'*Écho de Paris* en février 1891, puis en volume, l'écrivain met en scène pour la première fois le personnage de Durtal. Ce héros, un médiocre auteur parisien, mène une enquête sur Gilles de Rais, personnage historique accusé d'avoir torturé une dizaine d'enfants au XV<sup>e</sup> siècle. À partir de ses recherches, il s'initie au satanisme. La même année, Huysmans répond à l'enquête de J. Huret sur « l'évolution littéraire ».

Entre 1891 et 1898, le romancier entreprend des séjours dans plusieurs monastères (La Salette, Igny, Solesmes, Saint-Wandrille, Ligugé...). Huysmans passe désormais à explorer l'univers de la mystique chrétienne (fasciné par la beauté de la liturgie et de l'art chrétien). Il envisage la création d'un « naturalisme spiritualiste ». Ainsi, *En route*, sorti en 1895, est l'histoire de la conversion à la foi catholique du personnage de Durtal. À ce livre, succède *La Cathédrale* (1898), où Durtal proclame haut et fort son catholicisme convaincu en explorant la cathédrale de Chartres. Huysmans se plonge en effet dans l'esthétique du symbolisme catholique. Dans *Là-bas*, *En route* et *La Cathédrale*, l'écrivain met en scène sa nouvelle approche littéraire et une sorte d'autobiographie spirituelle. Cette même année, il publie *Saint-Séverin*, chez

---

<sup>5</sup> Sur la comparaison entre Folantin et Des Esseintes, voir A. Meunier [J.-K. Huysmans]. *Les Hommes d'aujourd'hui* (1885), in *Cahiers de l'Herne*, n° 47, 1985, p.28

Stock. Dans cette même période, il écrit des réflexions sur la littérature et sur l'art religieux dans des préfaces (Préfaces des *Poésies religieuses* de Verlaine, du *Satanisme et la magie* de J. Bois, du *Petit cathécisme liturgique* des abbés Dutillet et Vigourel, de *P. Verlaine et ses portraits* de F.-A. Cazels).

En 1899, Huysmans quitte Paris pour s'installer à Ligugé où il a fait édifier une maison près de l'abbaye bénédictine Saint-Martin. En 1900, élu premier président de l'Académie Goncourt, il dirige sa première réunion. En mars 1901, l'écrivain devient oblat<sup>6</sup> à Ligugé. Toutefois, en septembre, les moines de Ligugé quittent l'abbaye à cause des lois Combes, qui établissent la séparation de l'Église de l'État. Huysmans retourne alors à Paris, pour s'installer près de l'annexe du couvent des Bénédictins.

Dans ses dernières œuvres (*Sainte Lydwine*, *L'Oblat*, *Foules de Lourdes*), Huysmans laisse de côté la forme fictionnelle pour se pencher sur une exploration de la mystique chrétienne. Il publie *Sainte Lydwine de Schiedam*, une hagiographie, et, en 1902, *Esquisse biographique de Don Bosco*. À ce moment-là, apparaissent les premiers symptômes de cancer. Dans *Foules de Lourdes* (1906), l'écrivain aborde les visions mystiques de Bernardette Soubirous, tandis que dans *L'Oblat* (1903), il présente son expérience de la vie monastique.

Elevé à la dignité d'officier de la Légion d'honneur, il meurt le 11 mai 1907 à Paris, des suites d'un cancer de la bouche en son domicile rue Saint-Placide.

Sa vie durant, Joris-Karl Huysmans développe une riche activité littéraire. En outre, il écrit des chroniques et des articles sur la peinture, l'architecture, la sculpture, des notices d'expositions, des préfaces et une vaste correspondance. Par ailleurs, il devient le premier président de l'Académie Goncourt, institution qu'il conduit d'une manière mémorable. Du projet naturaliste au « naturalisme mystique », Huysmans s'établit comme un littérateur moderne et un « faiseur » de l'art de la plume avant tout, voulant affirmer son style particulier.

---

<sup>6</sup> Selon le dictionnaire TLFi : « personne qui s'est agrégée à une communauté religieuse, généralement après lui avoir fait don de ses biens, qui en observe les règlements mais sans prononcer de voeux ni renoncer au costume laïque ». Accès le 11 novembre 2011. <http://www.cnrtl.fr/definition/oblat>

## CHAPITRE II

### J.-K. HUYSMANS ET LE GROUPE DE MÉDAN

#### 2.1 Le Groupe de Médan et le recueil collectif *Les Soirées de Médan*

Dans la préface de 1930, lors du cinquantenaire de la publication de *Les Soirées de Médan*, Léon Hennique précise les circonstances de la formation du groupe et raconte sommairement l'idée de l'écriture d'un volume de nouvelles évoquant la guerre, « la fameuse guerre de 70 » où « plusieurs de nôtres avaient été volontaires ou moblots<sup>7</sup> ». Au rythme d'un dialogue et d'une conversation légère, il nous fait connaître comment les jeunes écrivains se sont liés à Zola. De cette façon, dans les lignes qui suivent, je vous présente la genèse du groupe de Médan, la composition du recueil *Les Soirées de Médan*, ainsi que les retentissements de cet ouvrage, considéré comme le manifeste de l'école naturaliste.

##### 2.1.1 La genèse du Groupe de Médan

Depuis 1877, Émile Zola habite dans l'appartement de la rue de Boulogne. C'est dans cet appartement qu'il a pu contenter d'anciens rêves. Après la parution de *L'Assommoir*, publié en volume en 1877, mais dans la presse en 1876, Émile Zola obtient un grand succès. Ce chef-d'œuvre naturaliste provoque une agitation dans la presse sans précédent et apporte à Zola l'aisance qu'il n'avait pas joui jusque-là. Il s'établit donc sur le devant de la scène littéraire et devient un véritable chef d'école. Il publie entre 1875 et 1880 une série d'articles précisant les bases du projet naturaliste. L'énorme scandale de la publication de *L'Assommoir* aide Zola à développer une campagne en faveur du naturalisme pour proclamer la doctrine et se faire reconnaître par l'opinion. Ainsi, à partir de ce succès, il attire autour de lui de jeunes auteurs qui constituent le groupe naturaliste : Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, Joris-Karl

---

<sup>7</sup> Les soldats de la garde nationale mobile, armée auxiliaire instituée par la loi Niel de 1868 et composée de jeunes gens qui avaient échappé au service régulier, et qu'on appelait familièrement « moblots ». (TLFi, Trésor de la langue française informatisée. Voir aussi Fonyi, Antonia. « Introduction ». In : Maupassant, Guy. *Boule de suif et autres histoires de guerre*. GF Flammarion, Paris : 2009).

Huysmans, Guy de Maupassant, Octave Mirbeau. Par ailleurs, Zola a pu acheter, en 1878, une maisonnette à Médan, situé entre Poissy et Triel, qu'il n'a pas cessé d'agrandir et de meubler. C'est aussi dans cet immeuble que Zola reçoit, parmi ses rares familiers, le petit groupe d'écrivains qui s'est constitué autour de lui alors qu'il habitait rue Saint-Georges tous les jeudis soirs. Mais comment ces jeunes écrivains ont fait connaissance du célèbre Zola ? Celui-ci a connu Maupassant, alors employé au ministère de la Marine, chez Flaubert ; Paul Alexis, dès son arrivée à Paris en 1869, est devenu son ami; Henri Céard s'est présenté de lui-même, en 1876 ; par la suite, Céard a amené Huysmans, qui venait de faire paraître *Marthe, histoire d'une fille*, en 1876, à Bruxelles, et une série d'articles sur Zola et le naturalisme. Pour finir, Léon Hennique ayant fait connaissance de Paul Alexis à la *République de Lettres*, a achevé le groupe.

Ainsi, les cinq jeunes écrivains ont pris l'habitude de dîner ensemble dans des restaurants de Montmartre, avant d'aller finir la soirée chez Zola qui recevait, rue de Boulogne, quelques amis et artistes. Ils y échangeaient leurs idées à propos de l'avenir de la littérature. Le lundi 16 avril 1877, le groupe organise, sur l'initiative de Maupassant, un dîner au restaurant Trapp, en l'honneur des maîtres du courant naturaliste : Flaubert, Goncourt, mais avant tout Émile Zola. Ce dîner donne au groupe une célébrité naissante et devient un événement médiatique<sup>8</sup>. Selon Xavier Bourdenet, le dîner chez Trapp est l'acte qui officialise en quelque sorte le mouvement, même si Zola, l'a théorisé depuis dix ans (BOURDENET, 2008, p. 519-520).

### **2.1.2 Les Soirées de Médan**

Le recueil collectif *les Soirées de Médan* naît chez Zola, à Paris, en dépit de son titre et de l'article que Maupassant a fait paraître au *Gaulois* (17 avril 1880) pour son lancement. Intitulé « Comment ce livre a été fait », l'article est, en fait, une anedocte bien amusante se servant de la fantaisie pour présenter les origines du recueil ; c'est « une légende inventée à des fins publicitaires », commente Antonia Fonyi. Maupassant répond aussi aux questionnements sur l'idée du groupe de proclamer une école et de lancer un manifeste. Il affirme pourtant qu'ils n'ont pas eu la prétention d'être une

---

<sup>8</sup>Le menu du dîner chez Trapp, imaginé par la *République des Lettres*, sert à caractériser la réception du groupe qui essayait de se faire connaître: « Potage 'purée Bovary'/ Truite saumonée à la 'fille Elisa'/ Poularde truffée à la 'Saint-Antoine'/ Artichauts au 'Coeur simple'/ Parfait 'naturaliste'/ Vin de 'Coupeau'/ Liqueur de l' 'Assommoir' ». Deffoux et Zavie, *Le groupe de Médan*. Paris : Payot e Cie, 1920, p. 12.

école : ils sont « simplement quelques amis qu'une admiration commune a fait se rencontrer chez Zola, et qu'ensuite une affinité de tempéraments, [...] une même tendance philosophique, ont liés de plus en plus » (Maupassant, *Le Gaulois*, 17 avril 1880 apud DEFFOUX ; ZAVIE, 1920, p. 219). En outre, il constate que le groupe est le résultat d'une « réaction inconsciente, fatale », contre l'esprit romantique, puisque les générations littéraires qui se suivent ne se ressemblent pas.

Cette même philosophie est ratifiée dans les lignes qui précèdent le volume. Cette petite introduction justifie la parution du recueil et joue le rôle d'une affirmation de l'amitié du groupe, en même temps que chacun s'efforce de marquer sa différence sous la tutelle de Zola. Selon Alain Pagès, ils ont en commun l'intérêt de former un groupe : pour Émile Zola, c'est l'intérêt de renforcer sa position face à des violentes attaques de la critique, tandis que pour les jeunes, de se faire porter par la vague naturaliste (PAGÈS, 1981, p. 31-40 apud FONNYI, 2009, p. 11) :

Les nouvelles qui suivent ont été publiées, les unes en France, les autres à l'étranger. Elles nous ont paru procéder d'une idée unique, avoir une même philosophie : nous les réunissons. Nous nous attendons à toutes les attaques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves. Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps, nos tendances littéraires. Médan, 1<sup>er</sup> mai 1880. (ZOLA et alii, 1990, p. 19)

Toutefois, lorsque *Les Soirées de Médan* sont publiées en 1880, la plupart de jeunes écrivains ne sont plus des débutants. Huysmans (1848-1907) est un écrivain confirmé : *Le Drageoir à épices* (1874) a eu des critiques élogieuses, *Marte, histoire d'une fille* publié en 1876 lui a permis d'entrer en rapport avec Zola et de se joindre à ses disciples, *Les Sœurs Vatard*, dont le cadre et les personnages sont inspirés de l'atelier de brochage de la rue de Sèvres où Huysmans était responsable après la mort de sa mère, apparaissent avec une dédicace à Zola et le livre se vend bien, mais a provoqué la colère d'une partie de la presse. Paul Alexis (1847-1901) s'est fait connaître du public dès 1869 par *Les Vieilles Plaies*, ce qui provoque un scandale. Léon Hennique (1850-1935) a fait paraître en 1876 *Élisabeth Couronneau*, un roman sur les convulsionnaires de Saint-Médard. Henry Céard (1851-1924) publie en 1878 en feuilleton *Une belle journée*, « beau livre sur rien ». Il n'y a que Maupassant comme le seul vrai débutant du groupe.

Bien que la plupart ne soient plus des débutants, ils font partie de la jeunesse des lettres, réaliste, voire naturaliste, qui se fait attaquer et se défend de la « mauvaise foi » et de la critique pour s'imposer et faire paraître le « faire vrai ». Ainsi, à l'automne de 1879, dans cet esprit de provocation, le recueil est conçu par le groupe<sup>9</sup>. Dans la lettre du 5 janvier 1880 adressée à Flaubert, Maupassant raconte la version véridique de l'idée de parution du volume. Selon lui, quand Zola, qui avait publié en Russie dans *Le Messager de l'Europe*, puis en France, une nouvelle intitulée *L'Attaque du Moulin*, a connu *Sac au dos* de Huysmans, sortie à Bruxelles dans « L'Artiste » de Théodore Hannon, et *Une Saignée*, de Céard, publiée en Russie sous le titre *L'Armistice* dans le « Slovo », il a dit au groupe que, avec la sienne, « cela formerait un curieux volume, peu chauvin »<sup>10</sup>. Il a alors demandé à Hennique, Alexis et Maupassant de faire chacun une nouvelle pour compléter l'ensemble (FONYI, 2009, p. 13). Selon Deffoux et Zavie, Hennique avait sa nouvelle déjà prête (*L'Affaire du Grand 7*) et Alexis travaillait à la sienne (*Après la bataille*), seul *Boule de Suif* a été composé expressément pour le volume (DEFFOUX ; ZAVIE, 1920, p. 11).

Mais pourquoi existait-il ce désir de parler d'un conflit qui a ouvert tant de blessures sur les Français ? Les paroles de Zola donnent l'indice de l'esprit de l'époque. Presque dix ans après la fin de la guerre, il y avait beaucoup d'écrits sur ce conflit. Toutefois, l'ambiance était de revanche : des artistes comme Amiati, Villemer et Delormel occupaient une place prépondérante dans la scène avec un répertoire plein de patriotisme et de revanchisme. Par contre, les six du groupe de Médan se sont opposés à cette atmosphère et ont voulu publier un ouvrage clairement différent de ceux qui étaient alors en vogue (DEFFOUX ; ZAVIE, 1920, p. 10) : un volume « peu chauvin ».

Le titre proposé d'abord par Huysmans au recueil, *L'Invasion Comique*, exhibe fort bien l'intention de ne pas se lier au patriotisme. Toutefois, il a été rejeté probablement parce qu'il risquait « de dévier le tir dont la cible est la société française et non l'armée prussienne », explique Antonia Fonyi (FONYI, 2009, p. 14). Dans la préface du recueil, Hennique raconte que Céard propose *Les Soirées de Médan* pour s'être rappelé *Les Soirées de Neuilly*.

---

<sup>9</sup>Dans *Le Gaulois* du 27 décembre 1878, un article consacré aux jeunes écrivains nomme ceux-ci de « Messieurs Zola » (Fonyi, Antonia. « Introduction ». In : Maupassant, Guy. *Boule de suif et autres histoires de guerre*. Paris : GF Flammarion, 2009, p. 13).

<sup>10</sup>Lettre du 5 janvier 1880, *Corr.*, t.I, p. 252-253, apud FONYI, A. « Introduction ». In : Maupassant, Guy. *Boule de suif et autres histoires de guerre*. Paris : GF Flammarion, 2009, p. 13.

Le choix de la guerre comme sujet de six récits est le résultat d'une conscience nette du groupe, selon Fonyi (FONYI, 2009), afin de donner une voix collective au naturalisme ; cela constitue une attaque contre l'idéologie officielle qui proclame des mensonges pour refaire l'image et l'amour-propre d'une nation qui a perdu l'image glorieuse de l'époque de Napoléon Ier lors de la brutale débâcle de la guerre de 1870, celle-ci déclarée par la « maladresse de la politique<sup>11</sup> » de l'Empereur Napoléon III. Dans la lettre dirigée à Flaubert le 5 janvier 1880, Maupassant déclare avec une verve naturaliste pourquoi le groupe a construit un livre sur la guerre :

Nous avons voulu [...] tâcher de donner à nos récits une note juste sur la guerre, de les dépouiller du chauvinisme à la Déroulède<sup>12</sup>, de l'enthousiasme faux jugé jusqu'ici nécessaire dans toute narration où se trouve une culotte rouge<sup>13</sup> et un fusil. Les généraux, au lieu d'être des puits de mathématiques où bouillonnent les plus nobles sentiments, les grands élans généreux, sont simplement des êtres médiocres comme les autres, mais portant en plus des képis galonnés et faisant tuer des hommes sans aucune mauvaise intention, par simple stupidité. Cette bonne foi de notre part dans l'appréciation des faits militaires donne au volume entier une drôle de gueule [...]. Ce ne sera pas antipatriotique, mais simplement vrai [...]. (Maupassant, 1880, apud FONYI, 2009, p. 14)

D'après Claude Digeon, dans *La Crise allemande de la pensée française (1871-1914)*, cité par Fonyi, la littérature patriotique essaie de masquer les douleurs de la défaite française lors de la guerre contre la Prusse en utilisant une multitude de petites victoires afin de cacher un immense échec. Cet auteur ajoute que les jeunes écrivains des *Soirées de Médan* veulent révéler les mensonges patriotiques en écrivant sur le conflit de 1870, événement fondateur de cette génération, pour revenir à la réalité de leur vécu, afin d'en maîtriser le souvenir. Les *Soirées de Médan* s'établissent donc comme un manifeste contre le chauvinisme pour que la société qui autorise et sanctifie la guerre, cette monstruosité, soit dénoncée (FONYI, 2009, p. 15-19).

---

<sup>11</sup> Huysmans, J.-K. *Sac au dos*. In : Zola et alii, *Les Soirées de Médan*. Paris : Bernard Grasset, 1990, p. 101.

<sup>12</sup> Paul Déroulède (1846-1914), poète français, connu pour *Les Chants du soldat* (1872), poèmes dans lesquels il exprime un patriotisme intransigeant et glorieux, et suivis des *Nouveaux Chants du soldat* (1875). Toute sa vie, il est dominé par l'idée de revanche sur l'Allemagne. Il écrit d'autres œuvres patriotiques, notamment *Marches et Sonneries* (1881), *Chants du paysan* (1894). Cela donne le ton de la littérature patriotique.

<sup>13</sup> « Culotte rouge » désigne l'infanterie française, car jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, l'infanterie portait des culottes rouges.

\*

Au lendemain de la publication des *Soirées de Médan* les critiques jaillissent dans la presse. Le *Gil Blas* du 21 avril 1880 appelle le groupe de « extrême gauche de l'encrier », d'autres s'indignent et traitent les six écrivains de vidangeurs et d'égoutiers. Ces violences verbales ne servent qu'à augmenter la publicité autour du groupe, est à attirer l'attention sur leurs œuvres : ce sont des « ennemis utiles », comme l'avait avoué Alexis au *Gil Blas* ((DEFFOUX ; ZAVIE, 1920, p. 13-14).

Après ce début éclatant, les écrivains du groupe de Médan partent pourtant pour des destins divers. Les écrivains naturalistes passent désormais à suivre des tendances propres et laissent au passé la voie naturaliste qui leur a donné naissance. Dès 1884, les membres du petit groupe commençaient à se disperser : il suffit de consulter la bibliographie de chacun d'eux pour s'en convaincre. En fait, Huysmans, par exemple, dès 1882, lors de la publication d'*À vau-l'eau*, récit de la quête désespérée de Jean Folantin, un hypocondriaque célibataire, propriétaire d'un restaurant en mesure d'offrir un repas passable, à peine mangeable, donne les indices d'un moment de transition de cet écrivain. Le naturalisme aboutissait à ce que Huysmans a appelé « une impasse, un tunnel bouché ». Huysmans cessera d'être l'un des disciples de Zola, lors de la publication de *À Rebours* (1884) (FUMAROLI, 2010, p. 377).

Toutefois, ce qui est possible de retenir de ce courant littéraire et de ce groupe, c'est le désir de cataloguer toutes les classes d'une société en pleine transformation, car les écrivains, et surtout Émile Zola, se sont efforcés d'établir le dossier vivant de leur temps. La sortie du recueil témoigne, en fait, des derniers moments de l'ensemble. *Les Soirées de Médan* représentent plutôt un bilan du projet naturaliste des médanistes que celui d'un manifeste de l'école littéraire.

### **2.1.3 Résumé des nouvelles du recueil**

Dans la préface de Léon Hennique, les places que trouveront les nouvelles dans le recueil ont été tirés au sort, sauf celle de Zola. *Boule de Suif* a mérité une chaude ovation, avoue Hennique en ajoutant l'avis de Tourguéniev, qui pensait que Maupassant

n'aurait jamais de talent ! (HENNIQUE, *Préface* (1930), apud ZOLA et alii, 1990, p. 18).

Composées de six nouvelles inspirées des souvenirs de la guerre franco-prussienne et garnies de différentes tendances naturalistes, *les Soirées de Médan* débutent avec le récit de son chef de file Émile Zola. *L'Attaque du moulin*, récit plein de descriptions de la nature, raconte le drame d'une famille apeurée par l'arrivée des prussiens après les fiançailles de la fille du propriétaire du moulin. Le deuxième récit, c'est le chef-d'oeuvre de Guy de Maupassant, *Boule de suif*. Cette nouvelle montre la satire de l'hypocrisie bourgeoise à partir de l'histoire d'une femme de petite vertu qui, au cours de l'invasion prussienne, est appelée à voyager avec un groupe de bourgeois et de leurs respectives femmes. Après, Huysmans donne *Sac au dos*, nouvelle d'un singulier relief, où un jeune homme bourgeois, Eugène Lejantel, raconte ses mésaventures en tant que soldat de la garde mobile de la Seine. Ensuite, Henry Céard présente *La Saignée*, « où l'on voit un général fort médiocrement conscient de ses responsabilités, chef de la défense nationale et gouverneur de Paris pendant le siège, se laisser influencer dans la conduite de la guerre par l'amour qu'il porte à une sorte d'aventurière » (LAFFONT; BOMPIANI, 1980, p. 169.). De Léon Hennique, *L'Affaire du grand sept* porte sur l'attaque des soldats à un bordel afin de prendre l'assassin d'un camarade. Pour finir, *Après la bataille*, un récit de Paul Alexis, achève l'ensemble. C'est l'histoire d'un amour entre une veuve, transportant sur un chariot les restes de son mari, et d'un jeune abbé, blessé pendant une bataille, recueilli en chemin par cette veuve.

## 2.2 *Sac au dos*

*Le Chant du départ* était le titre d'abord choisi au bref récit de Huysmans écrit pendant l'hiver de 1875 avant sa publication. Dans la revue « L'Artiste » de Théodore Hannon, il présente *Sac au dos*, le titre définitif de la nouvelle. Celle-ci est annoncée à la première édition en 1877, sortant la première fois à Bruxelles, en ces termes :

Aujourd'hui, nous commençons la publication de *Sac-au-Dos*, la très alerte nouvelle de J.-K. Huysmans. C'est la narration sincère et piquante de sa campagne de mobile en l'an de sang 1870. Mais que nos lectrices se rassurent, il n'est question dans cet humoristique récit ni de morts, ni de blessés – bien au

contraire : ce récit guerrier est idylle pimpante et gaie !  
(*L'Artiste*, 19 août 1877 apud DEFFOUX ; ZAVIE, 1920, p. 261)

En 1880, l'écrivain donne une nouvelle version pour intégrer le recueil « Les Soirées de Médan », mais n'abandonne pas son caractère âpre et mordant. *Sac au dos* porte sur un événement de la vie d'Eugène Lejantel, un étudiant en Droit, bourgeois parisien, étant incorporé dans la garde mobile de la Seine pendant la guerre contre la Prusse en 1870. Après avoir été installé à Mourmelon avec l'armée, l'eau glaciale du camp le rend tout de suite malade et il doit rentrer à l'ambulance. Il y connaît un « grand garçon au type juif », c'est Francis Émonot. Ils trouvent bientôt des goûts communs : ils aiment la peinture et l'esthétique. Les nouveaux amis se plongeront dans des aventures tout au long de la guerre, car ils seront déménagés des hôpitaux. Ce n'est qu'après le coup de main de M. de Fréchède, un homme haut placé dans la ville d'Évreux, parent d'un ami d'Eugène, et l'emprisonnement de Napoléon III à Sedan et, en conséquence, la chute du Second Empire, qu'Eugène réussit à rentrer à Paris, grâce à un congé de convalescence de soixante jours qui met un terme à sa participation à une guerre ridicule et sanglante à la fois. Avec sa veine ironique, d'ailleurs comique, Huysmans expose la défaite d'une guerre absurde en dénonçant la maladresse de la politique de l'empereur. Il indique aussi le manque d'espoir à n'importe quel régime politique en France, issu des longues années de dispute entre les monarchistes (légitimistes, royalistes) et les républicains (modérés, radicaux).

## CHAPITRE III

### LE PROJET NATURALISTE ET LE GROUPE DE MEDAN

Pour parvenir au recueil collectif *Les Soirées de Médan*, surtout à l'analyse de *Sac au dos*, nouvelle de Huysmans, il est indispensable d'exposer les sources dont J.-K. Huysmans et les cinq du groupe se sont nourris. Il faut de ce fait se pencher sur cette tendance littéraire qui a bouleversé la fin du Second Empire en provoquant de grands débats dans la presse<sup>14</sup> et de vives correspondances entre les littérateurs de l'époque : le naturalisme.

#### 3.1 Du réalisme au naturalisme : le roman expérimental et ses limites

Issu du projet *réaliste* d'écriture, dont il est considéré comme l'accomplissement, le *naturalisme* caractérise l'inflexion donnée au roman réaliste visant à la nouvelle place accordée par ses romanciers aux sujets sociaux et à une ambition scientifique (la méthode expérimentale) du littéraire.

##### 3.1.1 Le réalisme et le roman de représentation mimétique

Selon Delon et alii (DELON et alii, 2007), le réalisme, courant littéraire né vers 1850, présente une nouvelle conception du vraisemblable. Ces théoriciens exposent que l'évolution de la notion classique du vraisemblable provient de la tendance, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à son triomphe au XIX<sup>e</sup>, à la représentation mimétique du réel.

Selon ces auteurs, la vraisemblance classique reposait sur une « conformité entre l'objet représenté et l'idée que nous nous formons de cet objet dans notre esprit d'après nos propres expériences » (DELON et alii, 2007, p. 454), elle relève d'un système d'idées et d'un discours, non du réel, alors que la représentation mimétique moderne s'efforce de construire un vraisemblable de choses. Aussi, la relation de conformité y

---

<sup>14</sup> Voir le *Manifeste de Cinq contre « La Terre »*, Le Figaro, 18 août 1887. In : Deffoux, Léon ; Zavier, Émile. *Le Groupe de Médan*. Paris : Payot et Cie, 1920.

suppose-t-elle une transparence entre le monde (l'objet réel) et l'œuvre (objet représenté dans le texte). Ce thème fera pourtant l'objet de la critique de l'illusion réaliste au XX<sup>e</sup> siècle, en vue de l'impossibilité de telle transparence.

Mais comment s'est-elle établie la vraisemblance moderne dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle ? Selon ces théoriciens, elle est dûe à des questions d'ordre historique et social et au progrès des sciences, surtout biologiques et naturelles, pendant toute la période.

En ce qui concerne le premier point, le roman de représentation mimétique voit le jour en même temps que la bourgeoisie se constitue comme une classe disposant d'un pouvoir économique croissant. Ce changement est accompagné d'une visibilité sociale de la bourgeoisie, de la formation d'un système propre de valeurs (esthétiques, morales, politiques etc.) et de la prise de possession du monde. D'après Delon et alii, « le roman de représentation mimétique relève [...] d'un projet général d'inventaire » (DELON et alii, 2007, p. 455). La bourgeoisie accumule, collectionne. Elle passe à se voir dans ses biens, à jouir du plaisir « d'avoir », ainsi que le héros du roman de représentation mimétique. D'où le grand rôle de la description dans ces romans : c'est le besoin d'enrichir leur décor, s'encombrer d'objets jusqu'à l'intérêt au « mobilier social » (selon les termes de Balzac dans « l'Avant-propos » de *La Comédie humaine*) et aux types humains. En plus, ce roman présente une nouvelle mentalité et manière d'être du public bourgeois : c'est l'esprit du sérieux (DELON et alii, 2007, p. 457). Cette ironie noire (présente chez Huysmans) rivalise avec la légèreté, la liberté et la fantaisie des romans de l'époque des Lumières. Selon ces théoriciens, pour le romancier de cette période, il faut que le roman contienne et transmette des connaissances techniques, artistiques, sociales, historiques et d'autres. Depuis Balzac, le romancier est devenu le « peintre [...] des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreurs du bien et du mal », comme l'avait prescrit « l'Avant-propos » de *La Comédie humaine* (apud DELON et alii, 2007, p. 458). C'est là que repose désormais le sérieux du roman de représentation mimétique.

### **3.1.2 Le modèle scientifique et le roman naturaliste**

Considéré comme le deuxième point du développement du roman de représentation mimétique au XIX<sup>e</sup> siècle, le progrès des sciences, surtout celles

biologiques et naturelles, est au cœur de la nouvelle portée de la littérature pendant cette époque. En même temps que la science gagne son autonomie et se subdivise, le domaine des lettres commence à se restreindre, ce qui laisse au domaine littéraire seulement les trois genres canoniques : la poésie, le théâtre, le roman. C'est le moment où le modèle théorique des sciences naturelles passe à enrichir la pensée des romanciers. Ainsi, ce modèle fournit au romancier une conception générale de son sujet. Balzac, connaissant les travaux d'archéologie et ceux sur l'évolution des espèces, puise dans ce modèle théorique pour décrire et analyser la société contemporaine dans *La Comédie humaine*. Il a pour but de comparer l'Humanité et l'Animalité, à partir d'une « analogie formelle entre le monde social et le monde animal » (DELON et alii, 2007, p. 460). Il assimile donc le projet général de *La Comédie humaine* au projet des sciences naturelles, en appliquant les lois d'adaptation au milieu, d'évolution et de spécialisation du domaine animal au domaine social.

En 1858, Taine, dans les *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, qualifie Balzac, dans un article représentant la première grande étude sur celui-ci, de « naturaliste », au sens scientifique du terme. D'après Delon et alii, Zola, lecteur de Taine et Balzac, y a découvert cette appellation à peu près certainement, ce qu'il va la reprendre bientôt avec une nouvelle inflexion en littérature (DELON et alii, 2007, p. 460).

Le terme « naturaliste » avait trois acceptions à cette époque-là. À la valeur scientifique, il désignait le savant qui étudie les sciences biologiques, le spécialiste d'histoire naturelle. Au sens philosophique, il s'agissait d'un courant expliquant les phénomènes du réel par les lois mécaniques sans recourir aux causes surnaturelles. Pour finir, au sens esthétique, dans le vocabulaire des beaux-arts, il représentait celui qui poursuit l'imitation exacte de la nature (BOURDENET, 2008, p. 493).

Vers 1868, Zola connaît les livres de deux médecins qui vont influencer la formation du roman naturalisme : *Physiologie des passions*, du docteur Letourneau, et *Traité de l'hérédité naturelle*. Selon le projet de Zola, le naturalisme implique l'étude de l'homme en tant qu'un élément de la nature. En effet, il reprend les idées de Balzac et les développe. Zola prend part de la science et de ses recherches sur l'hérédité dans un désir de modernité et de trouver de ressources à l'imagination des écrivains. Il rapproche dans son projet romanesque le roman et la science pour apporter au romancier une méthode. D'après cette vision, le romancier naturaliste doit avoir « le sens du réel », ce qui est « fondé sur une capacité à voir juste, à observer avec acuité les

réalités du monde contemporain, qu'il s'agit de restituer sans idéalisme ni caricature » (BOURDENET, 2008, p. 494). Cette méthode, fondé sur la capacité à voir juste, implique trois notions-clés du naturalisme zolien : nature, observation et analyse. Le naturalisme s'appuie sur une recherche rigoureuse et documentée devant être basée sur l'exactitude de l'observation, l'objectivité de la description et la totalité de l'investigation.

De cette façon, Zola développe et établit les principes de la doctrine naturaliste dans des textes théoriques et critiques publiés entre 1875 et 1880. Ces articles ont été réunis dans cinq recueils publiés d'octobre 1880 à octobre 1881, afin d'obtenir un impact médiatique (*Le Roman expérimental*, *Le Naturalisme au théâtre*, *Nos auteurs dramatiques*, *Les Romanciers naturalistes*, *Documents littéraires*).

Ainsi, c'est dans l'étude *Le Roman expérimental* (1880), où il compare sa méthode à celle du médecin, que Zola expose la démarche du romancier naturaliste :

[...] le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. (ZOLA, *Le Roman expérimental* [1880] apud DRINCÉ ; LECHER-BONNIER, 1986, p. 463)

Zola s'inspire du livre *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard et, selon DELON et alii, « y trouve la confirmation de ses idées et propose, de manière à la fois naïve et provocatrice, une pure et simple transposition de la méthode expérimentale » (DELON et alii, 2007, p. 462). D'après l'auteur de *l'Assommoir*, il suffit de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier » pour apporter au projet romanesque la rigueur de la vérité scientifique. Il développe « la figure du savant qui rompt avec les mythologies romantiques de l'écrivain prophète » (ARON, SAINT-JACQUES, VIALA, 2002, p. 394). Cette idée correspond à un moment de radicalisation théorique et didactique du naturalisme et témoigne de l'esprit scientifique de l'époque. Ainsi, les modèles scientifiques et médicaux forment la pensée, les manières d'appréhender le monde, et atteignent l'activité littéraire.

La science apporte désormais au roman de représentation mimétique la volonté de description objective et le désir de totalité. La description est l'un des instruments utilisés par l'écrivain pour parvenir à la peinture totale de la société d'une époque. La science et le roman veulent transmettre un savoir. C'est pourquoi les romanciers ont le souci de faire une enquête et de la documenter. Également, ils commencent par décrire et après classer les éléments. La science a aussi fourni aux romans la liberté des thèmes, car elle a élargi le champ de ses investigations : les marges de la société, la folie, la sexualité... le roman n'a pas de limites.

En plus, avec *L'Assommoir*, le roman expérimental donne son chef-d'œuvre, mais montre ses limites. Delon et alii affirment que l'écrivain n'est pas tenu à l'objectivité comme l'est le savant, parce qu'il reste libre d'inventer et d'intervenir dans l'intrigue de son roman, même lorsque, non sans mauvaise foi, il affirme le contraire (DELON et alii, 2007, p. 464). Ces auteurs analysent que « la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs », proclamée par Zola dans la préface de *L'Assommoir*, ne représente pas « la morale en action, simplement », ni l'objectivité, mais l'intervention de l'expérimentateur (avec le choix des péripéties orienté vers la chute des personnages) en fonction d'une idée préconçue sur le peuple ouvrier : son caractère corruptible (d'après ces auteurs, Zola reprend, pour le renverser pourtant, un préjugé optimiste du romantisme social de Hugo et d'autres écrivains qui peignaient le peuple sous une teinture plus flatteuse). Ainsi, ce qui triomphe dans le roman de Zola, c'est l'imagination. Le roman naturaliste est de ce fait pris au piège de « l'écriture artiste, volontiers métaphorique, voire proche des thèmes de la décadence dans ses dernières productions » (ARON, SAINT-JACQUES, VIALA, 2002, p. 394).

### **3.2 Huysmans et le naturalisme**

Vers 1876, avec les publications des écrits sur les théories du naturalisme de Zola, le domaine littéraire était en ébullition. Outre l'établissement de la doctrine naturaliste, les articles de Zola proposent un lexique de ses principaux concepts. Quant à l'étape d'observation, les mots-clés sont ceux d'*enquête* et de *document*. Parmi les romanciers de l'époque, plusieurs se sont mis à la voie documentaire. Depuis Balzac, qui avait déjà beaucoup lu, annoté, documenté, en passant par Flaubert, avec ses carnets de travail remplis de notes, l'époque est aux écrivains documentalistes. Huysmans fera

de même : la qualité du travail du romancier passe par la rigueur de son archive et de son sérieux.

Lors de la parution de *L'Assommoir*, en 1876, dans la presse (et la publication en volume en 1877), ce chef-d'œuvre de Zola provoque le scandale. La manière dont Zola traite le sujet, la peinture du monde ouvrier, suscite les réactions les plus violentes. À gauche, on lui reproche d'avoir donné une image négative de la classe ouvrière. À droite, on lui reproche d'avoir peint une réalité sordide. La critique condamne le naturalisme et l'appelle de littérature de l'égout et du dégoût. (BOURDENET, 2008, p. 521).

C'est aussi le moment où J.-K. Huysmans, le jeune écrivain, a fait paraître en Belgique, à cause de la censure en France, *Marthe, histoire d'une fille*. Lors de la deuxième édition de *Marte*, Huysmans présente, dans l'Avant-propos, les raisons pour lesquelles il a fait inscrire l'acte de naissance (septembre 1876) de ce livre à la dernière page: l'apparition, en France, d'un roman qui pouvait ressembler au sujet du sien : *La Fille Élisa*, de Goncourt. En outre, il définit son roman comme « naturaliste » et exprime son but en art : « Je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j'ai vécu, en l'écrivant du mieux que je puis, et voilà tout. Cette explication n'est pas une excuse, c'est simplement la constatation du but que je poursuis en art ».

*Marthe* reçoit un accueil chaleureux d'Émile Zola et Huysmans prend la défense de celui-ci et du travail des écrivains naturalistes en publiant une série d'articles (les 11, 18, 25 avril et le 1<sup>er</sup> mai 1877) intitulée *Émile Zola et l'Assommoir* dans la revue bruxelloise « L'Actualité » de Camille Lemonnier. Dans ces articles, Huysmans présente le contexte et les frissons depuis la sortie de *L'Assommoir*. L'écrivain se penche sur trois points précis : un éclaircissement sur l'école naturaliste ; la présentation de la série des *Rougon-Macquart* et, enfin, l'analyse de *L'Assommoir*. À l'introduction, il essaie de dévoiler l'activité des travailleurs de la plume. Il dénonce l'hypocrisie en France qui couvre de légendes le vrai travail de l'écrivain sérieux. Il y ajoute que les critiques ne distinguent pas l'œuvre du romancier, car les caricatures de Zola en tant que Mes Bottes<sup>15</sup> abondent pour dénoncer ce trouble. Sous un regard naturaliste, Huysmans fait même une description physique de l'écrivain et de sa femme, ainsi que de leurs caractères, il expose la vérité à propos de la vie de Zola : sa demeure, ses amis, son entourage, les soirées chez le chef d'école :

---

<sup>15</sup>Dans *L'Assommoir*, le personnage surnommé Mes-Bottes incarne la figure symbolique de l'ivrogne-type. Son surnom rappelle l'origine populaire du personnage.

Un soir par semaine, « ce ventre cérébral » (l'expression est de M. Barbey d'Aurevilly) reçoit quelques amis ou quelques élèves. Plusieurs jeunes romanciers : Marius Roux, Paul Alexis, Henry Céard, Hennique, Guy de Valmont, qui professent pour l'homme une sincère sympathie et pour l'écrivain un fervent enthousiasme, se réunissent, à la nuitée, dans son « petit salon ». Ils forment cette bande de « porcs, ces réalistes à quatre pattes » [...], comme les ont nommés des journaux graves. (HUYSMANS, 1876, p. 3)

On aperçoit l'utilisation indifférenciée des appellations « réaliste » et « naturaliste » à cette époque-là pour s'adresser aux écrivains qui se penchent sur « le faire vrai ». Il est aussi possible de dégager de cet article la vision de Huysmans sur cette tendance littéraire à laquelle il participait :

Pour me résumer, en quelques lignes, le naturalisme c'est l'étude des êtres créés, l'étude des conséquences résultant du contact ou du choc de ces êtres réunis entre eux ; le naturalisme, c'est, suivant l'expression même de M. Zola, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails. (HUYSMANS, 1876, p. 6)

On y retrouve les principes donnés par Zola dans ses écrits théoriques sur le courant naturaliste. Huysmans réitère autrement les mots-clefs de cette nouvelle esthétique romanesque : l'observation et l'expérimentation. En se servant de la comparaison avec le domaine de la peinture, Huysmans affirme que :

La société a deux faces : nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu (...) Nous ne préférons pas, quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux son observés, sont vécus. (HUYSMANS, 1876, p. 6)

Également, les écrivains naturalistes sont les montreurs des êtres en chair et en os, les montreurs, tristes ou gais, des bêtes. Ils veulent peindre la société de leur temps, la disséquer avec un soin minutieux de détails. De cette façon, Huysmans dit qu'il est nécessaire de peindre des histoires de la vie réelle, des gens communs, non seulement

les cas exceptionnels, l'amour exagéré, qui mène au suicide. Selon lui, « la littérature a eu le tort jusqu'ici de ne s'occuper que des exceptions ». En constatant que *L'Assommoir* est la preuve que le public vient aux oeuvres viriles, que le public veut la vérité, la vie, il expose que « l'art ne peut se restreindre à célébrer les épousailles de bons jeunes gens ». Il faut donc représenter la vie sans préférence, avec tous ces enjeux. C'est pourquoi le roman naturaliste, c'est-à-dire les oeuvres vivantes et vraies, a un caractère moral, parce que « faire vrai, c'est faire moral ».

En outre, l'écrivain aborde le sujet du style : celui-ci n'est pas une qualité secondaire – s'il n'y a pas de style du romancier, il n'y a pas de chef-d'œuvre. D'après lui, « la forme n'est pas une qualité secondaire en art, elle est aussi nécessaire, aussi précieuse que l'observation et que l'analyse ». Et c'est du style et de l'observation et de l'analyse que l'on retrouve dans des œuvres réalistes ou naturalistes : *Madame Bovary*, *Le Ventre de Paris*, *La Curée*.

Enfin, Huysmans expose, dans cet article, non seulement la portée de la conception naturaliste du roman, mais aussi la vision particulière sous le style de l'auteur. Il nous donne un article plein de descriptions, avec le souci de « faire vrai » et de documenter cette école littéraire (appartenant à un moment social et historique) qui a provoqué une vive agitation dans la scène littéraire et dans la société française du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais J.-K. Huysmans, qui arrive à dire que le naturalisme se trouvait dans « une impasse, un tunnel bouché » (DEFFOUX ; ZAVIE, 1920, p. 17) se détournera bientôt et l'école naturaliste finira avec la dissolution du groupe par étapes successives.

## CHAPITRE IV

### QUELQUES REPÈRES HISTORIQUES POUR COMPRENDRE LES NOUVELLES DES *SOIRÉES DE MÉDAN* : DE LA SECONDE REPUBLIQUE À LA COMMUNE DE PARIS<sup>16</sup>

Pour comprendre les événements qui aboutissent à la guerre franco-prussienne de 1870-71, thème du recueil *Les Soirées de Médan*, où la nouvelle *Sac au dos* de Huysmans est insérée, il faut se pencher sur les faits qui la précèdent et qui ont amené la France à un régime de type *bonapartiste*, sous la politique du « césarisme démocratique », de Louis-Napoléon Bonaparte, dit Napoléon III, le neveu de Napoléon 1<sup>er</sup> et le fils de Louis Bonaparte.

#### 4.1 Louis-Napoléon Bonaparte, de prince-président à empereur des Français

##### 4.1.1 L'avènement de la Seconde République

Le 24 février 1848, les barricades parisiennes ont renversé la monarchie de Juillet (le régime du roi Louis-Philippe 1<sup>er</sup>), un gouvernement provisoire est acclamé à l'Hôtel de Ville de Paris (lieu révolutionnaire) et, ainsi, la République est proclamée. Cet acte semble ouvrir une nouvelle ère pour la France avec la proclamation du suffrage universel, la suppression de l'esclavage dans les colonies, la suppression de la peine de mort et la proclamation du droit au travail, la durée de la journée de travail de dix heures à Paris et de onze heures en province. Cependant, l'illusion républicaine du printemps de 1848 a été vite abandonnée, car en avril 1848, l'élection de l'assemblée constituante a donné une majorité aux républicains modérés (500 députés), alors que les républicains avancés et les socialistes ont été minoritaires. Outre le triomphe des républicains modérés et l'échec des socialistes (100 députés), on peut remarquer la conservation d'un courant monarchiste important (130 légitimistes et 170 orléanistes). Par ailleurs, la république a réprimé avec force l'insurrection des ouvriers parisiens révoltés par la

---

<sup>16</sup> Désormais, toutes les informations de cette partie renverront aux œuvres suivantes : RIVIÈRE, Daniel. *Histoire de la France*. Paris : Hachete, 1986, p. 246-266 et LABRUNE, Gérard ; TOUTAIN, Philippe. *L'histoire de France*. Paris : Nathan, 1986. Les citations directes sont signalées par la référence correspondante entre parenthèses selon les normes ABNT.

dissolution des ateliers nationaux (accusés de coûter cher et d'être des foyers d'agitation) lors des journées de Juin 1848 (du 23 au 26 juin) : le général Cavaignac, un républicain modéré, a dirigé la répression et on relève environ 3000 morts à Paris, près de 4000 ouvriers sont déportés en Algérie. Le général Cavaignac prend en charge la direction du gouvernement de juin à décembre 1848.

Suite à la proclamation de la République, l'Assemblée rédige la nouvelle constitution qui est votée définitivement le 12 novembre 1848, alors qu'apparaissent les signes d'un virage conservateur. Elle a établi le régime présidentiel où le président de la République était élu au suffrage universel pour un mandat de quatre ans non rééligible immédiatement. En outre, l'assemblée législative unique était aussi élue au suffrage universel, direct et secret, pour trois ans ; elle ne pouvait pas renverser le président et le président ne pouvait pas la dissoudre.

#### **4.1.2 Louis-Napoléon Bonaparte, président de la République**

Devenu député lors d'une élection partielle en 1848, Louis-Napoléon Bonaparte, le neveu de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup> et le fils de Louis Bonaparte, le roi de Hollande, a posé sa candidature à la présidence de la République. Peu auparavant, en 1836 à Strasbourg et en 1840 à Boulogne (où il a été arrêté au fort de Ham dont il a pu s'enfuir), il avait comploté un coup d'état contre le roi Louis-Philippe, car son dessein était de rétablir le bonapartisme en France.

Même s'il n'était pas très connu pour la grande partie des Français, Louis-Napoléon a su tirer profit des ambiguïtés de sa candidature, vu son élection à la présidence de la République le 10 décembre 1848 avec 75% des voix. C'est l'avènement du prince-président : une République qui reprend son sort avec un fils du conservadisme. Il faut de ce fait exposer les raisons pour lesquelles la candidature de Louis-Napoléon a pu attirer des groupes sociaux très différents.

Premièrement, il avait le soutien des conservateurs du Comité de la rue de Poitiers (monarchistes et quelques républicains), dont leurs chefs (Adolphe Thiers, Odilon Barrot et François Guizot) pensaient que Louis-Napoléon Bonaparte serait un président facile à manoeuvrer puisqu'il avait donné toutes les assurances demandées. Pour eux, celui-ci jouait le rôle d'un homme d'ordre qui avait promis aux catholiques la liberté d'enseignement. Louis-Napoléon semble leur donner raison. Élu, il forme un

gouvernement dont les principaux ministres sont Odilon Barrot, le comte de Falloux et Alexis de Tocqueville.

Deuxièmement, les nostalgiques de la gloire impériale représentaient en Louis-Napoléon Bonaparte la légende napoléonienne. Il était considéré comme le continuateur de la gloire des armes françaises, cette gloire bâtie sur les chansons de Béranger, les poèmes de Victor Hugo et le *Mémorial de Sainte-Hélène*, car beaucoup de Français avaient oublié les revers des guerres napoléoniennes. Ainsi, la propagande habile qu'il a menée lui avait donné un grand succès.

Enfin, Louis-Napoléon avait une bonne réputation auprès des ouvriers. Comme il n'avait pas siégé à l'assemblée pendant les journées sanglantes en Juin 1848, il n'avait aucune responsabilité face à la répression des ouvriers à ce moment-là. Également, en 1844, il a rédigé une brochure socialisante, *L'Extinction du paupérisme*, et bien des socialistes ont voté pour lui. En outre, le bonapartisme, qui avait fait alliance avec les républicains entre 1815 et 1848, présentait un point de rassemblement avec les républicains : le patriotisme les rapprochait.

Telles sont les raisons pour lesquelles Louis-Napoléon Bonaparte, avec 5,4 millions de voix, connu une grande victoire aux élections présidentielles de décembre 1848 sur ses concurrents (le général Cavaignac – républicain modéré, responsable de la répression aux travailleurs en Juin 1848).

#### **4.1.3 Le coup d'état du 2 décembre 1851**

En mai 1849, les élections législatives ont eu lieu avec 40% d'abstentions. L'Assemblée législative passe à être composée majoritairement de conservateurs (490) – légitimistes (200), orléanistes (200), bonapartistes (90) du comité de la rue de Poitiers – car la province a voté massivement pour les conservateurs. Les républicains modérés, avec Cavaignac, ont eu un échec (ils ne comptent que 80). Les démocrates-socialistes ou « démocsocs » ont été une surprise (ce groupe rassemblait des radicaux et des socialistes en faveur de l'établissement d'une république démocratique-social) avec 180 députés. C'est une renaissance de la gauche socialisante. Toutefois, ce groupe a été affaibli politiquement lors des manifestations du 13 juin 1849. Il s'agit des protestations contre la politique de Louis-Napoléon envers l'Italie. Le président français y soutient une expédition pour rétablir le pouvoir du pape Pie IX en combattant les républicains

romains, ce qui était une violation de la constitution qui interdisait la République française d'employer ses armes contre la liberté d'un autre. Cette décision a amené la gauche socialiste à protester dans la rue le 13 juin 1849. La manifestation a été fort réprimandée. Il y a eu en conséquence des arrestations et des manifestants contraints de partir à l'exil. Le gouvernement a ensuite approuvé des lois restreignant la liberté de presse et de réunion. D'autres lois conservatrices ont été mises en place (en mars et en mai 1850), surtout appuyées par le parti de l'ordre, c'est-à-dire les conservateurs. La loi du 31 mai 1850 a limité le suffrage universel, sans le supprimer officiellement, mais elle impose certaines conditions pour avoir le pouvoir de vote. Pour être désormais électeur, on exige le paiement d'une contribution et une ancienneté de résidence de trois ans dans la même commune. De cette façon, presque trois millions de citoyens, parmi les plus pauvres, sont exclus du droit de vote. En plus, la loi Falloux, votée par l'Assemblée en mars 1850 a établi la liberté de l'enseignement (l'Université perd son monopole, l'ouverture des établissements privés est facilitée), mais elle a accentué l'influence de l'Église catholique sur l'enseignement (surveillance des écoles par le curé, des collèges par l'évêque) en vue d'empêcher la progression des « rouges ».

Au milieu de ses actions politiques, où les signes de retour en arrière augmentaient, le président multiplie ses voyages en province et veille à sa popularité auprès de tous les groupes sociaux. À droite, il est considéré comme le garant de la prospérité, de l'ordre, de la grandeur. À gauche, le président souligne son aspect réformateur. Il s'affirme comme le rassembleur de la nation. Intensifiant la propagande, mettant l'accent sur le « danger socialiste » que l'échec des manifestations de juin 1849 contre l'expédition romaine a aidé le président à le dénoncer, celui-ci fait face à un long conflit avec l'Assemblée dont il s'émancipe progressivement. Autour de lui, Louis-Napoléon Bonaparte réunit un parti du président, bonapartiste, avec Eugène Rouher, le banquier Achille Fould et Fialin de Persigny, le comte de Persigny. Dans le pays, les agents de la propagande bonapartiste développent des actions (la création du personnage *Ratapoil* par le dessinateur Honoré Daumier ; il s'agissait d'un militaire borné, partisan du césarisme des Bonaparte) et diffusaient des journaux financés par l'État (*Le 10 décembre, Le Napoléon...*). La popularité de Louis-Napoléon augmente et ses partisans passent à l'appeler de « prince-président », et en province on entend les cris de « Vive Napoléon ! », alors que, chez les orléanistes et les légitimistes, la question dynastique les souciaient en vue de l'établissement de la monarchie.

Habilement préparé, le coup d'état a été précédé par une tentative d'annuler la loi électorale de 1850 et de revenir au suffrage universel, mais la proposition a été rejetée ; de cette façon, Louis-Napoléon n'avait que le choix de partir à retraite politique ou de prendre le coup de force. A l'électorat de gauche, la propagande bonapartiste montrait le caractère trop conservateur de l'Assemblée, tandis que le président se déclarait partisan du rétablissement du suffrage universel.

Ainsi, la date choisie avait une valeur symbolique : c'était le 2 décembre, l'anniversaire du couronnement de Napoléon I<sup>er</sup> et de la victoire d'Austerlitz. De cette façon, Paris est réveillé le 2 décembre 1851 avec le décret du prince-président qui instituait la dissolution de l'assemblée législative, une mesure violant la constitution, l'annulation de la loi du 31 mai 1850, en rétablissant le suffrage universel, une mesure démagogique qui vise à rallier au coup d'état les ouvriers privés de leur droit de vote, l'appel d'un plébiscite pour confier au président le droit d'établir une nouvelle constitution ; la proclamation de l'état de siège, en chargeant l'Armée de l'ordre public.

Dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 décembre 1851, des troupes ont occupé Paris et ont procédé à une série d'arrestations auprès des républicains et des monarchistes (Cavaignac, Thiers).

Le coup d'état a provoqué à Paris des réactions limitées. Le député Baudin est tué sur une barricade, mais la réaction populaire est resté peu vive à Paris (reflet de la répression par les républicains aux ouvriers lors des journées sanglantes de Juin 1848). Cependant, des fusillades font plusieurs morts. En province, la réaction est bien plus forte et des combats violents ont eu lieu. Les démocrates socialistes et les républicains ont subi la répression : arrestations, déportations en Algérie et en Guyane, exil. C'est Victor Hugo, la figure la plus emblématique de l'exil et de l'opposition à Louis-Napoléon, celui-ci nommé par l'écrivain de « Napoléon le petit ». En exil forcé et volontaire (lors de l'amnistie de 1859) en Angleterre, il a écrit de nombreuses oeuvres : outre celles non politiques, il a publié notamment le pamphlet *Napoléon le petit* (1852) et surtout les *Châtiments* (1853), l'un des plus importants écrits de la poésie politique en France. Un autre poète qui refuse de rentrer lorsque l'amnistie a été proclamée, c'est Edgar Quinet.

## 4.2 Napoléon III, l'Empereur des Français

Après le coup d'État, Louis-Napoléon exerce son pouvoir d'une main forte. Il passe toutefois à combiner curieusement son autorité avec le suffrage universel restitué aux Français. Par le biais des plébiscites, ce prince-président et après, empereur, établit un rapport avec le peuple. De décembre 1851 à mars 1852, une dure répression est conduite envers les républicains et les socialistes. Dans ce contexte, le président évoque un plébiscite les 21 et 22 décembre 1851 et les électeurs ratifient la prise du pouvoir par la force et Louis-Napoléon devient président pour dix ans.

Rédigée à la hâte par Rouher et Troplong, la nouvelle constitution française est promulguée le 15 janvier 1852. Elle donne les plus larges pouvoirs au président face à un pouvoir législatif affaibli. Selon ce Code, le président est à la fois le chef de l'État et de gouvernement, car il n'y a pas de Premier ministre : nomination des ministres, négociation des traités, initiative et promulgation des lois, etc. Aussi, le président nomme-t-il les membres de Conseil d'État qui doivent préparer les projets de loi. Cependant, le Corps législatif, la seule assemblée élue au suffrage universel ne peut voter que les lois proposées par le prince-président. D'ailleurs, son président n'est pas nommée par ses pairs, mais par Louis-Napoléon. En effet, celui-ci prépare le rétablissement de l'Empire avec l'installation de l'ordre. Aux élections législatives de février 1852, aucune surprise : l'Assemblée passe à être constituée majoritairement par les bonapartistes (253 députés), face aux cinq royalistes et aux trois républicains élus.

En septembre et en octobre 1852, la popularité de Louis-Napoléon est mise à l'épreuve pendant ses voyages en province, mais le résultat est quand même satisfaisant : le prince-président l'emporte, car les discours et la propagande ont préparé l'opinion. Aux cris de « Vive Napoléon III ! Vive l'Empire », proférés par des hommes de paille, recrutés par le ministre de l'intérieur Persigny, Louis-Napoléon annonce le rétablissement prochain de l'Empire à Bordeaux et ajoute que « l'Empire, c'est la paix ! ». Le sénat, entièrement nommé par le prince-président, l'approuve le 7 novembre, puis un plébiscite est organisé le 20 novembre 1852 : c'est la victoire. La majorité de oui donne la réussite à l'Empire et à Louis-Napoléon, qui prend le nom de Napoléon III, l'empereur des Français. Le 2 décembre 1852, le Second Empire est officiellement proclamé. Cette date passe désormais à représenter un quadruple anniversaire, le troisième reste pourtant symbolique aux républicains : le 2 décembre de la prise du pouvoir par la force armée.

## **4.2.1 La politique du Second Empire**

Le Second Empire connaît deux périodes fort opposées. Pendant la première décennie, de 1852 à 1859-1860, l'Empire a une période de prospérité par rapport à l'économie, malgré la lourde répression à l'opposition, c'est le gouvernement autoritaire et policier, sous le prétexte de la quête de l'ordre. Depuis 1860, les difficultés arrivent et l'Empire prend des mesures libéralisantes en vue de chercher à rallier la petite bourgeoisie et le monde ouvrier à sa politique, afin d'effacer le côté autoritaire de son régime.

### **4.2.1.1 Période autoritaire et la prospérité économique**

Sous un régime autoritaire, Napoléon III veut installer l'ordre intérieur, avec le durcissement à l'opposition (aux républicains), mais, à l'extérieur, entreprend une politique d'intervention militaire.

En province, les préfets avec l'aide de la police et de la gendarmerie font régner l'ordre et nomment les maires. L'opposition est étouffée par le système des candidatures officielles. Résultat : aux élections du Corps législatif en 1857, il n'y a que vingt-deux députés d'opposition, dont 10 républicains.

En outre, la presse est censurée (loi du 17 février 1852). Soumise à des surveillances administratives (la pratique de l'autorisation préalable), Napoléon III crée les « avertissements ». Dès que le journal commet une faute, il est interdit. En recevant trois avertissements, le journal est interdit de parution pour deux mois. Ainsi, les journaux passent à pratiquer l'autocensure. Par ailleurs, les professeurs ne peuvent pas porter de la barbe, celle-ci considérée comme le dernier vestige de l'anarchie, et une propagande officielle se développe dans les campagnes.

Aucune réunion politique n'est possible, pourtant, dans la clandestinité, des jeunes républicains de la nouvelle génération se forment. Plus réalistes que la génération de 1848, ils sont influencés par les proscrits de celle-ci, surtout par les textes interdits de Victor Hugo, en exil en Angleterre.

Alors qu'à la politique interne règne l'ordre, à l'étranger Napoléon III mène une politique d'expéditions militaires. Il s'allie avec l'Angleterre et participe à la guerre de Crimée (1854-1855). Napoléon III apporte aussi son soutien au royaume de Piémont-

Sardaigne attaqué par l'Autriche. De cette alliance, la France obtient le rattachement de Nice et de la Savoie (1860). L'empereur laisse cependant le Piémont annexer des États insurgés, dont la Romagne qui appartient au pape Pie IX, ce qui mécontente le clergé et les milieux catholiques.

Napoléon III se lance également à l'expansion coloniale : en Algérie, en Afrique occidentale, en Indochine (Saigon) et en Nouvelle-Calédonie (fondation de Nouméa en 1854).

#### **4.2.1.2 La modernisation de l'économie et les changements sociaux**

Le Second Empire représente aussi une époque de grande modernisation des structures économiques et des changements sociaux en France. En 1856, un an après l'exposition universelle, la situation est brillante et le régime est à son apogée : l'ordre règne partout.

L'industrie grandit et le système bancaire se modernise et favorise le mouvement. À cette époque, surgissent les premières banques d'affaires et de dépôts. Ainsi, de cette période date la fondation du Crédit mobilier de frères Pereire (1852), du Crédit lyonnais (1863), de la Société générale (1864).

Egalement, avec la modernisation du réseau de communication, une accélération des voyages et des échanges d'idées et des biens voit le jour en France. En Egypte, le canal de Suez est inauguré en 1869, grâce au soutien de Napoléon III à l'entreprise de Ferdinand de Lesseps.

En outre, ce qui accentue l'exode rural, c'est l'augmentation importante du réseau ferré de 1850 à 1870. En 1870, la France dispose de 17.3000 km de lignes de chemin de fer.

Par ailleurs, les progrès au champ agricole suivent les travaux de drainage en Sologne et l'ouverture des écoles d'agriculture. Le développement de la métallurgie permet la vente des premières machines agricoles. Le volume des récoltes augmente progressivement grâce aux engrais et à l'extension des surfaces cultivées. Ainsi, l'agriculture entre peu à peu dans l'ère commerciale. L'industrie monte en puissance (textile, sidérurgique, métallurgique) et d'autres se développent et font face à celles anglaises : l'horlogerie, l'industrie alimentaire. Le commerce en détail fait la révolution.

C'est l'époque de l'ouverture des premiers grands magasins : Bon Marché (1852), Belle Jardinière, le Printemps, la Samaritaine.

Paris devient un grand chantier. Les grands travaux d'urbanisme organisés par Haussmann, préfet de la Seine (1853-1869), remodelent et bouleversent le visage de la ville. Les pauvres sont désormais poussés vers les banlieues. Un gros effort d'équipement améliore la salubrité de la capitale qui compte 1,85 million d'habitants en 1866 : 600 km d'égouts, l'eau courante, l'éclairage au gaz des rues, création de grands espaces verts, plantation de 100.000 arbres.

La société et ses habitudes changent aussi : l'instruction des Français augmente (72% des hommes et 55% des femmes savent lire et écrire en 1872) : ce sont les signes d'une évolution qualitative. Les Français deviennent plus grands (le nombre de réformés au service militaire pour petite taille diminue), ils mangent plus et un peu mieux (la ration alimentaire moyenne passe de 2480 calories par jour et par habitant, en 1850, à 2875, en 1869). D'ailleurs, une petite révolution alimentaire renverse le Second Empire qui met le restaurant à la mode : on mange plus de viande et on boit de plus en plus ; dans le vocabulaire est introduit le mot « alcoolisme ». Il s'agit d'une hausse du niveau de vie qui provient du progrès de l'agriculture et de la hausse des salaires. Toutefois, les contrastes sociaux restent quand même bien marqués et loin d'être dissolus. En 1862, Haussmann estime que 70% des Parisiens vivent dans la misère. À mi-chemin de l'échelle sociale, il y a une petite et moyenne bourgeoisie qui travaille beaucoup, épargne et apprécie aux moments de loisirs des romans suaves. Au sommet de cette échelle, on réunit les nobles, les hommes d'affaires, les jeunes gens riches. C'est un monde insouciant, oisif qui se réjouit d'un climat de plaisir, bien que les pauvres périssent. Dans la littérature, Flaubert, Baudelaire, Huysmans et bien d'autres doivent franchir les barrières de la censure pour imposer leurs œuvres.

#### **4.2.2 La crise du Second Empire**

Dès la fin de 1859 et le début de 1860, les difficultés augmentent sur le terrain économique et politique. Les secteurs conservateurs qui soutenaient le Second Empire commencent à l'abandonner au moment où la politique extérieure influence l'émergence d'oppositions.

Les catholiques s'écartent de l'empereur dû aux actions menées par celui-ci auprès de la politique italienne (il privilégie la constitution d'un royaume italien en dépit des intérêts du pape). En outre, l'échec au Mexique provoque des mécontentements et des contestations sur l'affirmation « Empire, c'est la paix ».

Au cours des années 1860, des crises économiques secouent la France. L'empereur, l'auteur de *l'Extinction du paupérisme*, garde pour la classe ouvrière une molle sympathie, mais au moment où les transformations économiques bouleversent le pays, Napoléon maintient les salaires des ouvriers sans augmenter leur pouvoir d'achat, malgré la hausse du prix du logement et de la nourriture.

En même temps, quoique les réunions, la formation de clubs soient interdites et les délits de presse et d'outrage à l'empereur soient fortement punis, « les ouvriers nourrissent leurs « mauvaises passions » avec des brochures, des journaux et des lettres qui leur parviennent des proscrits de l'exil », commente l'historien Georges Bourgin (BOURGIN, 1953, p. 12). Ainsi, les premières grèves ont lieu en 1864.

Napoléon III, conscient de ses pertes internes et de la renaissance d'oppositions, aussi républicaines que socialistes et royalistes, décide alors de chercher des alliés dans d'autres milieux : petite bourgeoisie, monde ouvrier.

A partir de 1859-1860, il prend certaines mesures libérales afin d'effacer l'image autoritaire de son régime. C'est, selon Proudhon, son demi-tour à gauche (BOURGIN, 1953, p. 260). Il donne, ainsi, en 1859, l'amnistie aux républicains, augmente les pouvoirs du Corps législatif (droit d'adresse en 1860) ; les journaux passent, désormais, à avoir le droit de publier *in extenso* les débats des deux assemblées.

Le 23 janvier 1860, l'empereur signe le traité de libre-échange avec l'Angleterre, ce qui diminue énormément les taxes entre les deux pays, mais éclate l'hostilité des milieux d'affaires. Cette mesure amène le régime à modifier sa structure. Désireux de prendre l'appui des ouvriers, l'empereur finance et désigne en 1862 une délégation ouvrière française à participer à l'Exposition universelle de Londres où elle rencontre les syndicats anglais. Sur leur exemple, elle en profite pour réclamer les droits de coalition et d'association. C'est le réveil de la classe ouvrière.

À cet égard, Émile Ollivier, ancien opposant modéré, républicain rallié à l'Empire, est le rapporteur de la loi du 25 mai 1864. Celle-ci supprime le délit de coalition et reconnaît le droit de grève. Même si les organisations syndicales sont tolérées, les grèves montrent que les travailleurs ne se rallient pas à l'Empire. Lors des élections de 1863, une liste ouvrière est présentée et on voit la progression sensible de

opposants au Corps législatif : 17 républicains et 15 royalistes sont élus. Les débats y deviennent plus animés.

En ce qui concerne les jeunes, « beaucoup, qui n'ont pas connu les Journées de Juin 1848, supportent mal cet Empire, trop autoritaire à leurs yeux », commente l'historien Daniel Rivière (RIVIÈRE, 1986, p. 260).

Suite à une crise économique en 1867-1868, le Crédit mobilier fait faillite et des grèves violentes éclatent en 1867, 1869 et 1870. Ainsi, l'opposition libérale et républicaine et l'organisation ouvrière progresse ; soutenues par l'Internationale des Travailleurs créée en 1864 à Londres, des chambres syndicales se forment.

Sous la pression des oppositions, de nouvelles mesures libéralisantes sont de ce fait mises en place par Napoléon III : en 1867, le droit d'interpellation, et en 1868, la liberté des réunions publiques, l'assouplissement du régime de la presse avec la suppression de l'autorisation préalable et les avertissements. La même année, l'empereur crée une caisse pour les accidents du travail et fait instituer l'égalité de témoignage entre le patron et ouvrier. Ces tournants à gauche sont les conséquences des voix des travailleurs qui se sont rassemblés à Paris. Ce rassemblement des ouvriers et des artisans est dû, d'un côté, à l'annexion des communes de la proche banlieue, d'autre côté, aux travaux de Haussmann qui ont rejeté la main-d'œuvre parisienne en banlieue.

Derrière Gambetta, les républicains se regroupent et rédigent le Programme de Belleville. Aux élections de 1869, les oppositions réussissent avec 40% de voix : une victoire célébrée avec des manifestations à Paris.

De nouvelles mesures libéralisantes sont prises alors par Napoléon III. En septembre 1869, il concède au Corps législatif l'initiative des lois et négocie aussi la formation d'un nouveau gouvernement. L'empereur fait appel, de ce fait, à Émile Ollivier, ancien homme d'opposition modéré, et lui propose de diriger un nouveau ministère libéral (il devient chef de gouvernement le 2 janvier 1870).

Cependant, le pays n'était pas tranquille, surtout le peuple des grandes villes. C'est l'affaire Victor Noir qui expose ces tensions. Le 10 janvier 1870, Victor Noir, journaliste de *La Marseillaise*, journal républicain radical (dont Henri Rochefort est le patron), est tué par le prince Pierre Bonaparte, cousin de l'empereur. Lors de son enterrement, une grande manifestation politique réunit cent mille personnes dans les rues de Paris. À la fin, Rochefort a été arrêté.

Napoléon décide alors de se précipiter. Le 21 mars 1870, il annonce une profonde réforme de la constitution. Celle-ci est approuvée le 20 avril 1870. L'Empire

devient ainsi parlementaire. Bien que le régime se libéralise, cela n'empêche pas la répression aux oppositions. « Sous prétexte de contrôler des complots, le gouvernement ordonne l'arrestation de tous les membres de l'Internationale en France » (PONGE, p.1).

Pour désarmer les oppositions, Napoléon III crée la surprise en recourant au plébiscite du 8 mai 1870. À la question « le peuple approuve les réformes libérales opérées dans la constitution depuis 1860 par l'empereur », le peuple répond avec 7.350.000 oui contre 1.538.000 non, quoique Paris, opposant, ait voté contre. Cela amène à un triomphe électoral de Napoléon III.

La situation semble se redresser. C'est néanmoins la politique extérieure de *Badinguet*, surnom péjoratif donné par la presse à l'empereur, qui provoque un bouleversement à l'Empire en l'amenant à la débâcle.

#### **4.2.3 La guerre et la chute de l'Empire**

Depuis 1864, les relations entre les gouvernements de la Prusse et de la France périclitent. Dirigée par le roi Guillaume Ier et le chancelier Bismarck, la Prusse unifiait le monde allemand : elle vainc l'Autriche en 1866 et crée une Confédération de l'Allemagne du Nord. Napoléon III, soucieux de la création d'un grand royaume prussien à la frontière française, réagit maladroitement. Il continuait à réclamer à Bismarck des « pourboires » (PONGE, p. 1), c'est-à-dire l'annexion à la France du Luxembourg, voire de la Belgique. Finalement, une crise diplomatique soudaine provoque la guerre. Lors de la succession au trône d'Espagne, en juillet 1870, Bismarck, pour provoquer la France, propose la candidature de Lucien de Hohenzollern, proche parent du roi de Prusse. Paris proteste solennellement, et la Prusse retire son nom avec des assurances verbales. Mais Napoléon III exige quand même des assurances complémentaires et officielles dans la fameuse dépêche d'Ems. Bismarck, tenu au courant de l'entretien par télégraphe, résume le texte d'une manière provocante et le fait publier, ce qui entraîne la guerre<sup>17</sup>.

Le 19 juillet 1870, la France déclare la guerre à la Prusse « d'un cœur léger », selon Ollivier (PLESSIS apud PONGE, p. 1), « dans des conditions absurdes et même

---

<sup>17</sup> On y lit : « le roi a refusé de recevoir encore l'ambassadeur français et lui a fait dire par l'aide de camp de service qu'il n'avait plus rien à lui communiquer... » (RIVIÈRE, Daniel. *Histoire de la France*. Paris : Hachette, 1986, p. 262).

criminelles, ainsi que l'avait précisé avec force le 12 juillet la section parisienne de l'Internationale des Travailleurs », commente l'historien Georges Bourgin (BOURGIN, 1953, p. 7).

Au moment où la France avait écarté d'elle toute sorte d'alliance (l'Angleterre, la Russie, l'Italie) par les faiblesses politiques du régime, les foules (appuyées par la presse, les royalistes, les républicains et certains secteurs du mouvement ouvrier) célèbrent avec enthousiasme la mobilisation de troupes aux cris de « À Berlin ! » (BOURGIN, 1953, p. 7).

Le conflit est très mal engagé par la France. Le 2 août 1870, commencent les batailles. Du côté français, l'armée, issue de la guerre coloniale, est mal préparée à la conduite d'une guerre moderne. Dans le désordre, deux armées françaises commandées l'une par Mac-Mahon, l'autre par Bazaine, se portent aux frontières. Les Prussiens, eux, instruits et préparés, envahissent l'Alsace et la Lorraine (défaites de Froeschwiller et de Wœrth). Émile Ollivier et son ministère sont renvoyés par l'impératrice-régente dû à ces pertes. Ainsi, sont nommés Bazaine, général en chef, et Trochu, gouverneur de Paris. Mais l'armée française est forcée de se réfugier à Metz, après avoir été battue le 14 août à Borny, le 16 à Gravelotte, le 18 à Saint-Privat.

L'armée de Mac-Mahon, peu homogène et démoralisée, est contrainte d'aller vers le nord s'installer à Sedan. Elle y est encerclée. Le 2 septembre 1870, Napoléon III y est fait prisonnier avec près de cent mille soldats. La capitulation de Sedan incite la foule à Paris à envahir le Corps législatif. Le 4 septembre, Léon Gambetta proclame la déchéance de l'Empire. Le même jour, à l'Hôtel de Ville, la République est proclamée par les députés républicains et un gouvernement de défense nationale est formé.

Napoléon III et la famille impériale se réfugient en Angleterre où il meurt en 1873 à l'âge de 65 ans.

Sous la direction du général Trochu, les députés républicains de Paris (Gambetta, Ferry, Favre, etc.) forment le gouvernement de la Défense nationale, un gouvernement provisoire.

Le 4 septembre au soir, la section parisienne de l'Internationale décide de former un comité des vingt arrondissements, constitué par des délégués. Celle-ci présente bientôt une liste de revendications au gouvernement.

Le gouvernement décide de poursuivre la lutte devant les exigences de Bismarck aux négociations. Toutefois, à partir du 19 septembre 1870, commence le siège de la

capitale. La France subit des échecs (le 23 septembre à Toul, le 29 à Strasbourg). Gambetta quitte Paris en ballon le 11 octobre afin de renforcer la délégation du gouvernement avec la mobilisation d'hommes et d'armes. En quatre mois, il réussit à rassembler 600.000 hommes et 1.400 canons. Encerclée à Metz, l'armée capitule, cependant, sous le commandement de Bazaine le 27 octobre. Gambetta élabore de nouveaux plans. Il utilise les armées du nord, de l'est et de la Loire entre novembre 1870 et janvier 1871, mais les défaites se succèdent. La population parisienne résiste au siège, au froid et à la faim (le rationnement est mal organisé, il faut se résoudre à manger du cheval, du chat et même du rat). Dans ce contexte, les Prussiens font des bombardements à partir du 5 janvier 1871.

Le Comité des vingt arrondissements dénonce avec une affiche rouge l'incapacité du gouvernement. Ainsi, la révolution socialiste commence à imprimer ses traces à Paris.

Le gouvernement provisoire choisit alors de négocier avec son adversaire. Celui-ci célèbre le 18 janvier 1871 la proclamation de l'unité de l'Empire allemand sous le règne du roi de Prusse à Versailles !

Le 23 janvier 1871, le gouvernement de Défense nationale prend des mesures pour réprimer ses opposants (fermeture de clubs, journaux, prisons), tandis que Jules Favre va à Versailles négocier avec Bismarck. Le 28 janvier 1871, les Prussiens accordent l'armistice mais exigent de ne négocier la paix qu'avec un gouvernement représentatif.

La signature de l'armistice scandalise les Parisiens. Aux élections législatives du 8 février 1871, la province (la France profonde) vote massivement pour la paix et la monarchie, alors que Paris et les grandes villes votent républicain et pour la guerre.

L'Assemblée, désormais installée à Bordeaux, nomme Thiers chef du pouvoir exécutif de la République française.

### **4.3 La Commune de Paris**

Fin février, Thiers, encore à Bordeaux, présente le projet du traité de paix : occupation du pays jusqu'au paiement d'une indemnité de 5 milliards de francs-or, cession de l'Alsace, d'une partie de la Lorraine. Le traité est conclu officiellement à Francfort le 10 mai 1871.

Le 10 mars, l'Assemblée décide de s'installer à Versailles, symbole de l'Ancien Régime, pas à Paris. Le jour suivant, le gouverneur nommé de Paris décrète la suspension de six journaux républicains et des activistes sont condamnés à mort.

Le 17 mars et le 18 mars, le gouvernement fait deux proclamations aux habitants de Paris et aux grades nationaux, pour leur expliquer les vues et les plans du pouvoir « d'un Comité occulte qui prétend commander seul » (BOURGIN, 1953 : 23). En même temps, le gouvernement essaient, en vain, de récupérer les 227 canons de la Garde nationale regroupés à Montmartre. Paris se rebelle. Le gouvernement ordonne alors la retraite de sa troupe.

À minuit, le Comité central de la garde national, composé par quatre délégués de chaque arrondissement sous le drapeau rouge, se réunit à l'Hôtel de Ville : c'est le début de l'avènement de la Commune.

Le 26 mars, une Commune est élue qui s'érige en gouvernement insurrectionnel. Son programme social interdit les amendes sur les salaire, abolit le travail de nuit des ouvriers boulangers, prévoit une instruction gratuite, obligatoire et laïque, jette les bases d'importantes réformes.

À Versailles, Thiers obtient rapidement un vaste soutien, tandis que les républicains prennent leurs distances avec la révolution parisienne. Les « versaillais » entament ainsi le second siège de Paris et repoussent les sorties des « fédérés ». En conséquence, le 21 mai 1871, les troupes versaillaises se rassemblent sous le commandement de Mac-Mahon contre les 20.000 insurgés au moins, ouvriers et artisans parisiens. Durant la Semaine sanglante (du 21 au 28 mai), des combats acharnés opposent les versaillais et fédérés. D'énormes incendies (les Tuileries, l'Hôtel de Ville) couvrent Paris. Aux exécutions sommaires du petit peuple parisien répondent les exécutions d'otages par les communards. La répression est atroce : 25 mille fusillés sommairement, 4.586 déportés en Nouvelle-Calédonie, 43.522 condamnés à la prison. Elle dure pendant deux ans encore, écrasant pour longtemps le mouvement ouvrier.

## **CHAPITRE V**

### **ANALYSE NARRATOLOGIQUE DE *SAC AU DOS*, NOUVELLE DE HUYSMANS**

## 5.1 L'ORGANISATION DE LA NOUVELLE ET DE L'INTRIGUE

Selon Daniel Grojnowski (2000), la nouvelle littéraire a pour but de « rapporter ce qui est arrivé à tel individu, en telles circonstances » (GROJNOWSKI, 2000, p. 46). Récit bref, *Sac au dos* repose sur une situation particulière qui fournit au récit son contenu événementiel, son cadre. Avant d'approfondir l'étude des séquences de l'intrigue, on analyse, d'abord, l'organisation de la nouvelle.

### 5.1.1 L'organisation de la nouvelle

Après l'analyse de *Sac au dos*, on peut signaler que l'histoire se déroule en texte intégral, sans interruption. Il est remarquable l'absence de chapitres ainsi que celle d'alinéa. Dépourvue d'événements transformateurs, la nouvelle se développe à partir des séquences chronologiques remplies de scènes courtes qui donnent le rythme à la narration, dû la mise en texte sommaire.

### 5.1.2 L'intrigue

À partir de l'*incipit* de l'histoire, qui comprend ses premiers paragraphes (du 1<sup>er</sup> au 7<sup>e</sup> paragraphe), le lecteur peut inférer la suite du texte. Cet élément narratif de la nouvelle de Huysmans nous annonce les lignes générales du récit, le point de vue adopté par le narrateur, ainsi que les choix stylistiques de l'auteur. Dans sa première version, en 1877, sortie dans la revue bruxelloise *L'Artiste* de Théodore Hanon, il n'y avait pas d'*incipit*. Celui-ci est inséré lors de la version de 1880 pour le recueil *Les Soirées de Médan*. Ce mémoire se penche sur la seconde version.

Alors, qu'est-ce que le *Sac au dos* de 1880 ?

Il s'agit de quelques aventures et mésaventures d'un soldat malade lors de la guerre de 1870.

Mais sur quoi repose l'intrigue ? Quel est son contenu événementiel ?

L'intrigue de *Sac au dos* est constituée d'une séquence narrative. En effet, il y a une succession d'incidents qui s'enchaînent les uns aux autres selon un ordre chronologique, tout en formant une contexture temporelle des faits de l'intrigue.

Dans l'incipit, on apprend la situation sociale du protagoniste racontée par lui-même, avant la déclaration de guerre faite par l'Empereur Napoléon III, ainsi que le rapport du personnage avec la politique de l'époque, sa famille, ses études, ses influences littéraires. Le point de vue critique est délibérément exposé à maintes reprises.

Depuis que le narrateur annonce qu'il avait été convoqué à rejoindre la Garde Mobile de la Seine pour se battre dans ce qu'il nomme « ces boucheries d'armées<sup>18</sup> » (p.7), le lecteur passe à découvrir un récit plein de descriptions picturales et comiques à la fois.

### 5.1.3 L'organisation du récit en séquences et épisodes

Après l'incipit, l'intrigue expose cinq séquences de déplacements en train. Dans ces voyages, le protagoniste et tous les soldats de la Garde Mobile de la Seine sont transportés par les chemins de fer qui arrivent aux campements de guerre. Je décris ainsi les cinq déplacements et les épisodes principaux qui ont lieu dans l'intrigue.

(1) Vers Mourmelon : les mobiles partent « à la conquête de la Prusse » (p. 8).

Description colorée du jour du départ de la caserne de la rue de Lourcine à Paris vers Mourmelon. On apprend les sentiments opposés des soldats qui composaient la troupe par rapport à la politique du Second Empire : « À bas Badinguet et vive Rochefort ! » (p. 10), c'est le cri des soldats lorsqu'ils quittent Paris ; Badinguet, le surnom péjoratif attribué à l'Empereur, s'oppose à Rochefort, journaliste républicain qui entreprend des dénonciations contre le gouvernement.

En plus, le paysage de la route est peint en détails, ainsi que le débarquement et la vie à Mourmelon. Ce passage est ponctué par de mauvais incidents : désordre, pillage, ivrognerie, mort, désorganisation du campement, divisions entre soldats ouvriers et soldats bourgeois, manque de propreté. Par ailleurs, c'est le moment où le protagoniste entre dans l'hôpital, car il est atteint de dysenterie à cause de l'eau glaciale du camp et où il connaît un soldat qui devient tout de suite son ami. Ce n'est qu'à l'instant de la

---

<sup>18</sup> Huysmans, J.-K. *Sac au dos*. Compositions et gravure originale de Barlangue. Paris : Éditeur A. Romagnol, 1913. Désormais, toutes les références à la nouvelle de Huysmans renverront à cette édition et leur pagination sera indiquée dans le corps du texte entre parenthèses.

rencontre entre ces deux soldats qu'on apprend le nom du protagoniste, Eugène Lejantel, et son ami, un garçon de type juif, Francis Émonot.

En outre, cette séquence met en scène plusieurs épisodes comiques qui brillent par la plasticité des descriptions. Le lecteur a l'impression de participer en tant que témoin aux scènes dignes d'un théâtre burlesque.

Ainsi, on fait la connaissance de différents types – le major Canrobert, le clairon (un souteneur de filles), les procureurs de la rue Maubuée (d'autres proxénètes) – et en effet on construit une image de la vie à l'hôpital : des bagarres dans le dortoir, les fugues pour acheter de la mangeaille, des fanfarres dans la chambrée et les conflits avec le major. C'est le tableau du commencement de la guerre.

## (2) Vers Châlons, Reims, Saint-Denis... : Les Prussiens à Châlons et les destinations inconnues.

Les descriptions des transferts jalonnent le récit et le désordre est mis en évidence par la voie comique. Le groupe arrive tant bien que mal à Reims, mais le narrateur ne sait pas si c'était sa destination correcte. Par ce genre d'indices, on aperçoit d'une manière réitérée le manque de stratégie et d'organisation des militaires.

Dans ces voyages en train, d'autres incidents burlesques sont mis en place : un pillage « réglé » (p. 28) où tout a été pris d'un petit buffet trouvé sur la route, « depuis les allumettes jusqu'aux cure-dents » (p. 28) ; des beuveries et des mangeailles dans les chambres; de vraies noces dans le train après les pillages avec les soldats estropiés ; le passage par la Gare du Nord avec l'échappement de quelques soldats et, enfin, le départ vers toujours une destination inconnue pour les soldats (« et nous revoilà partis Dieu sait pour où ! » [p. 33]).

## (3) À Arras : « Nous sommes, paraît-il, à Arras » (p. 34)

Cette séquence met en évidence une escapade en ville avec l'intention de manger et de boire. Il s'agit d'un repas gourmand que prennent Eugène et son ami peintre Francis pour goûter des nourritures savoureuses et des boissons alcooliques et oublier la vie déplorable supportée dans les ambulances, lors de la sortie de l'hôpital où ils sont logés. Puis, une querelle avec un veillard fou a lieu dans la chambre de l'hôpital : Eugène et le veillard sont les protagonistes d'une scène comique avec des coups de poignée, des culbutages, des coups de pieds et des chaises en l'air. Voilà un drôle de portrait du

quotidien d'un dortoir d'hospice, avec des malades surnommés « une réunion de guignols hors d'âge » (p. 40).

(4) Passage à Rouen, puis installation à Évreux : la fuite de l'ennui, puis les entrailles rouges dans « une géôle » (p. 68).

Nouveau déplacement, Eugène et Francis se trouvent à Rouen. Ils font une nouvelle escapade en ville où ils errent à l'aventure et perdent le train pour Évreux. Ils y arrivent la nuit, après avoir dîné, et décident alors de traverser la ville à la dérive. Ils se trouvent en rase campagne au temps de la fenaison. Il y a désormais une scène sentimentale où, selon le résumé du narrateur, ils entament des conversations sur leurs vies amoureuses.

Réveillés en retard, il courent à l'hôpital, où Francis seul est admis, Eugène sera envoyé au lycée de la ville d'Évreux. Une fois installé à l'hôpital, Eugène fait la connaissance de la sœur Angèle, qui devient bientôt sa protectrice. Bien qu'elle le gâte, il éprouve l'ennui et n'y supporte pas la vie.

Par ailleurs, Eugène décrit avec dédain ses camarades de chambre : un dragon, un lignard, deux artilleurs et un hussard. Plusieurs incidents à la fois bizarres et effroyables se succèdent au cours de l'intrigue. Il y a des problèmes avec les latrines et le manque de thomas à l'hôpital, ce qui exige des malades une certaine créativité – ils passent alors à utiliser des casseroles et les offrent comme un repas aux religieuses. Il y a aussi des chirurgies où le médecin ne se fait pas de soucis d'étaler les patients qui subissent des amputations – faute de places vacantes à l'hôpital, il faut faire des opérations au milieu des patients –, ou encore une rencontre avec des prostituées – malgré leur laideur et leur sottise, puisque il y avait longtemps qu'Eugène et Francis ne faisaient pas la bise à aucune fille.

Las de la guerre et de la vie à l'hôpital, Eugène trame des escapades en ville avec Francis, soit pour marcher à la dérive, soit pour manger, soit pour rencontrer des *filles*.

Il y a pourtant un épisode de guerre : c'est la narration qui est faite par un camarade de chambre du protagoniste. Récit de guerre touchant et violent, il s'agit de la transmission du sentiment des soldats contraints à se battre (ainsi s'exprime le lignard sur l'officier qui l'oblige à continuer au champ de bataille : « J'aime mieux ça, ah ! que ça finisse ! » [p. 50]) sans accepter les pratiques politiques de l'Empire qui les poussent à mourir pour une politique externe qu'ils ne comprennent pas. Pourtant, Eugène ne veut pas entendre cette histoire malheureuse que le jeune combattant raconte, il a l'envie de vivre loin de ces pauvres camarades. C'est la raison pour laquelle il fait des fugues et

recourt à un parent d'un ami haut placé à Évreux (monsieur de Fréchède) pour le faire rentrer à Paris. Et c'est par hasard qu'il rencontre le nom de ce monsieur dans le journal de la ville.

Mais les escapades d'Eugène et de Francis sont découvertes par le général, qui les aperçoit à la grande place de la ville. Les punitions arrivent : Francis part rejoindre son groupe, tandis qu'Eugène reste à l'hôpital, désormais sous une surveillance plus attentive. Alors que ces incidents ont lieu à l'hôpital, on entend l'annonce de la prison de l'Empereur et de la chute de l'Empire. Eugène s'ennuie et sent ses entrailles brûlant à cause de la dysenterie. Sa vie ressemble à une « gêole », sans savoir quand il rentrera à Paris. Pourtant, même si ses escapades ont été découvertes, avec le soutien de M. de Fréchède et un coup de main de sœur Angèle, il arrive à recevoir un congé de convalescence de soixante jours, après avoir passé la visite des médecins. Ainsi, il partira pour Paris et retrouvera ses « bibetots », ses « livres » (p. 71) !

(5) Vers Paris : « pour savourer des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise » (p. 80).

Le dernier voyage, c'est celui du retour d'Eugène chez lui. Malgré sa maladie intestinale, il réussit à embrasser une jolie jeune fille (Reine) dont il fait connaissance dans le train pour Paris.

On peut apercevoir à nouveau l'avis critique et incisif du narrateur par rapport à la situation et aux paysans qui sont dans le train. La fin *glorieuse* du récit aboutit à une image dégoûtante : celle d'un commentaire sur le rapport des hommes et les latrines avec une fonction généralisante prenant la forme d'une maxime : « (...) et je me dis qu'il faut avoir vécu dans la promiscuité des hospices et des camps pour apprécier la valeur d'une cuvette d'eau, pour savourer la solitude des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise » (p. 79-80). Ainsi, l'intrigue se boucle avec cette morale des latrines : celle de la guerre et celle de la politique.

Qu'est-ce que nous pouvons constater sur la structure de l'intrigue ?

Cette structure est guidée par des déplacements en train avec plusieurs incidents sur des fugues ou des repas :

(1) Vers Mourmelon (départ de Paris ; entrée à l'hôpital ; querelles et fêtes dans le dortoir ; conflits avec le major) ;

(2) Vers Châlons, Reims, Saint-Denis... (déplacements en train ; pillages ; échappements des soldats lors de l'arrivée à la Gare du Nord) ;

(3) À Arras (escapade en ville ; repas gourmand ; querelle avec le veillard ; quotidien du dortoir) ;

(4) Passage à Rouen, puis installation à Évreux (escapade à Rouen ; Francis à l'hôpital, Eugène au lycée ; la ruse pour entrer à l'hôpital ; sœur Angèle ; la vie dans le dortoir avec des camarades insignifiants ; l'histoire de guerre du lignard ; fugues et rencontre avec les prostituées ; d'autres escapades ; M. de Fréchède ; découverte des escapades par le général ; demande d'un congé de convalescence ; punition aux escapades ; annonce de la prison de l'empereur ; l'ennui ; la vie dure à l'hôpital ; l'arrivée du congé de convalescence) ;

(5) Vers Paris (déplacement en train ; Reine ; arrivée à Paris).

Malgré les cinq déplacements, c'est-à-dire les cinq séquences marquées par l'espace, l'intrigue de *Sac au dos* reste réduite, car elle s'ancre sur un point de départ, pour revenir à la fin à ce même point : les (mes-)aventures d'un soldat malade après avoir quitté Paris pour se battre contre la Prusse. Il n'y a pas d'action principal, ni de dénouement : l'intrigue repose sur les incidents plutôt cocasses d'un dysentérique voulant oublier le conflit prussien et fuir la guerre.

## 5.2 LA NARRATION ET LE NARRATEUR

### 5.2.1 LE NARRATEUR

Quant à l'étude du narrateur, deux questions centrales se posent : premièrement, « qui raconte dans *Sac au dos* ? », deuxièmement, « qui perçoit dans la nouvelle ? ».

Selon Reuter (1991, p. 50), le narrateur est celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur du livre mais n'existe qu'en mots dans le texte. C'est un « être en papier », comme l'avait remarqué Roland Barthes (cité par REUTER, 1991, p. 50).

#### 5.2.1.1 Le narrateur : identité et caractéristiques du narrateur

Qui raconte dans *Sac au dos* est une question qui renvoie aux formes de base du narrateur, c'est-à-dire à son identité. Et ce narrateur qui a un rôle fictif raconte l'histoire dans *Sac au dos* en tant que personnage et protagoniste du récit. Il s'agit d'un narrateur *autodiégétique*, selon les catégories des instances narratives, en ce qui concerne la voix narrative, de Gérard Genette. Nous le reconnaissons dans les premières lignes de la nouvelle, puisqu'il utilise le pronom sujet grammaticale *je* et les adjectifs possessifs qui renvoient à la première personne grammaticale :

Aussitôt que *j'eus* achevé *mes* études, *mes* parents jugèrent utile de *me* faire comparoir devant une table habillée de drap vert et surmontée de bustes de vieux messieurs qui s'inquiétèrent de savoir si *j'avais* appris assez de langue morte pour être promu au grade de bachelier (C'est moi qui souligne, p. 5).

Le narrateur *autodiégétique* n'est pas le simple témoin des événements, mais il est le héros de son récit. Dans *Sac au dos*, le narrateur-protagoniste raconte les faits au passé, il s'agit alors d'une narration *ultérieure*, la position classique du récit au passé et la plus fréquente. Selon Genette, l'emploi d'un temps du passé suffit pour désigner la position ultérieure par rapport à l'histoire, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire. Dans la nouvelle, le narrateur utilise le *passé simple*, *l'imparfait* et *le plus-que-parfait* pour situer les faits

au passé et pour établir le panorama (l'arrière-plan) de l'histoire, mais il passe à employer le *présent* pour raconter les aventures qui le touchent lors du départ pour la guerre. Le *présent* mis en place par le narrateur dans la plupart du récit est loin de signaler le moment de l'énonciation. Il renvoie plus à une durée au passé des incidents du premier plan de l'histoire qu'au moment précis où se tiendrait le discours. En outre, il a pour but de rendre à la narration un caractère plus dynamique et vivant, comme dans une transmission radiophonique :

Deux jours après cet épisode, l'eau glaciale du camp me *rendit* tellement malade que je *dus* entrer d'urgence à l'hôpital. Je *boucle* mon sac après la visite du médecin, et sous la garde d'un caporal me voilà parti clopin-clopant, traînant la jambe et suant sous mon harnais. L'hôpital *regorgeait* de monde, on me *renvoie*. Je *vais* alors à l'une des ambulances les plus voisines, un lit *restait* vide, je *suis* admis. (C'est moi qui souligne, p. 17)

Toutefois, dans trois moments différents du récit, l'emploi du *présent* ne se constitue pas comme *le présent narratif* où on reconnaît le premier plan du récit, mais encore situé au passé. Il se peut que ces trois utilisations spécifiques représentent des instants de relative contemporanéité de l'action. Selon Gerard Genette, la position ultérieure n'arrive pas à signaler la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire, pour autant il est possible qu'une relative contemporanéité soit révélée par l'emploi du présent, soit au début, soit à la fin du récit. Ce narratologue ajoute que ces effets de convergence finale, les plus saisissants, jouent sur le fait que la durée même de l'histoire diminue progressivement la distance qui la sépare du moment de la narration. Dans *Sac au dos*, le premier passage que l'on peut considérer comme plus proche du moment de la narration se passe bien au début du récit, à l'incipit de l'histoire. Le narrateur-protagoniste expose le dégoût qu'il éprouvait envers le Code à l'époque d'étudiant en Droit et à celle d'habitué au bars du Quartier Latin, puis il entame une comparaison avec son opinion actuelle (« il me semble que ») et ses impressions, signalées par l'emploi du marqueur temporel *aujourd'hui*, par rapport à l'usage du Code :

Le droit ne me plaisait guère. Je pensais que le Code avait été mal rédigé exprès pour fournir à certaines gens l'occasion d'ergoter, à perte de vue, sur ses moindres mots ; *aujourd'hui*

*encore*, il *me semble* qu'une phrase clairement écrite ne peut raisonnablement comporter des interprétations aussi diverses. (C'est moi qui souligne, p. 7)

La contemporanéité est remarquée par l'emploi de l'expression au présent *il me semble que*, appuyée par l'utilisation du marqueur temporel *aujourd'hui*.

Cet extrait ci-dessus introduit aussi les rapports entre le *je narrant* et le *je narré* de l'histoire. Le *je narrant* se montre plus expérimenté que le *je narré*, dû son expérience à la guerre et ses connaissances de la vie. Dans ce sens, on observe un *je narrant* qui regarde le passé et peut exprimer son point de vue plus expérimenté. Ici, le *je* narrateur et le *je* personnage peuvent être envisagés séparément, ils ne se confondent pas. Selon Genette, dans les cas des récits *autodiégétiques*, au minimum au point de vue temporel, le *je narrant* en sait davantage que le *je narré*. Dans le passage ci-dessus, le *je narrant* peut, après avoir vécu l'expérience de la guerre et observé les enjeux politiques du Second Empire, aboutissant à sa débâcle et aux humiliations de la défaite française, avouer son raisonnement et, de ce fait, analyser l'hier et l'aujourd'hui. L'adverbe *encore* soutient cette pensée et exprime la persistance d'un procès antérieurement en cours et dont le verbe au présent propose un moment actualisé du procès. En outre, le raisonnement apparaît à partir d'une critique exprimant le point de vue mordant du narrateur par rapport aux faits décrits dans son récit.

On revient sur l'emploi du présent comme une forme qui peut se rapprocher du moment de la narration. Dans deux autres passages, le narrateur l'utilise pour introduire une observation précise et une description sous une coloration naturaliste de deux personnages :

Un jour ou deux s'écoulaient ; on nous faisait monter la garde avec des piquets, nous buvions beaucoup d'eau-de-vie, et les claquedents de Mourmelon étaient sans cesse pleins, quand subitement Canrobert nous passe en revue sur le front de bandières. *Je le vois encore*, sur un grand cheval, courbé en deux sur la selle, les cheveux au vent, les moustaches cirées dans un visage blême. (C'est moi qui souligne, p. 15)

Dieu ! m'a-t-elle gâté [sœur Angèle] ! *Je la vois encore*, le matin, alors que le soleil cassait sur les dalles l'ombre des barreaux de fenêtres, s'avancer lentement, au fond du corridor, les grandes ailes de son bonnet battant sur son visage. (C'est moi qui souligne, p. 46)

Le narrateur-protagoniste se souvient de ces personnages, après les avoir situés dans un moment au passé, mais pour les caractériser il évoque leur image à partir d'un moment actuel (que l'on ne peut pas préciser) selon les retentissements que cette image a *encore* dans son aujourd'hui, même s'il n'exprime pas ce dernier mot.

### 5.2.1.2 Comment le narrateur perçoit-il ? Comment voit-il ?

Selon Reuteur, *les perspectives narratives* (ou *focalisation*) répondent à : « qui perçoit dans le roman ? » (REUTERS, 1991 : 66). Il s'agit de savoir comment le narrateur perçoit le dévoilement de l'histoire face aux événements rapportés. La perspective narrative, d'après J. Lintvelt, « concerne la perception du monde romanesque par un sujet percepteur : narrateur ou acteur » (LINTVELT, cité par REUTERS, 1991 : 66-67). La perspective détermine, selon Reuters, la quantité du savoir perçu, son degré de profondeur et les domaines qu'elle peut appréhender, l'extérieur ou l'intérieur des choses et des êtres. Dans *Sac au dos*, il y a une *focalisation interne*, c'est-à-dire que la perspective prise par le narrateur passe par la conscience d'un personnage, lui-même dans le cas d'une narrative autodiégétique. Selon la terminologie de Tzevan Todorov, il s'agit de la « vision avec » :

On m'invite à remonter en voiture, et je retrouve mes camarades tels que je les ai laissés. Cette fois, je m'endors pour tout de bon. Depuis combien de temps mon sommeil durait-il ? Je ne sais, quand un grand cri me réveille : Paris ! Paris ! Je me précipite à la portière. Au loin, sur une bande d'or pâle se détachent en noir, des tuyaux de fabriques et d'usines. (p. 33)

Dans *Sac au dos*, la focalisation interne est *fixe*, car on aperçoit les événements narrés par la perspective du héros-narrateur Eugène Lejantel. Le narrateur-protagoniste

raconte l'histoire sous une position ultérieure ; par contre, il utilise *le présent narratif* qui donne au récit un rythme vivant au faits qui se déroulent au passé et un faux-semblant d'une position simultanée, celle-ci soutenue par plusieurs marqueurs temporels (« le 15 août », « deux jours s'écoulent », « vers quatre heures de l'après-midi », etc), comme celle d'un journal intime, produisant une forte illusion de réalisme et de vraisemblance.

La focalisation interne permet au narrateur de filtrer les informations qui sont fournies au lecteur par la conscience d'un personnage, ne pouvant pas rapporter les pensées des autres personnages. Dans ce cas, il est censé savoir et exprimer les pensées du personnage concerné dans la perspective. Dans *Sac au dos*, le narrateur-héros voit principalement et il utilise cette perception pour *décrire* surtout les paysages de la route, les types dont il fait la connaissance, les villes par lesquelles il passe, les dortoirs où il séjourne. Mais cette perception visuelle donnée par le narrateur n'a pas lieu sous un œil neutre, on découvre ses pensées par rapport à ce qu'il voit. Au lieu d'une description émotive ou objective, le narrateur-protagoniste de la nouvelle nous livre des descriptions personnelles d'un esprit sagace et des avis critiques de la situation vécue, dû le choix d'un vocabulaire au registre *péjoratif, familier, populaire* dans la plupart des cas. Dans cet extrait, le narrateur-protagoniste analyse le moment de départ des soldats mobiles de la Seine : les ouvriers et les ouvrières mal habillés qui expriment un patriotisme exacerbé, tandis que les soldats qui semblent porter des déguisements partent bleuglant à la lune à la conquête de la Prusse ; conquête, elle, ironique, car le *je narrant* connaît davantage le résultat de la guerre de 1870 : la défaite française écrasante qui contraste avec l'élan populaire patriotique du départ :

Pressés les uns contre les autres, des ouvriers en sarrau, des ouvrières en haillons, des soldats sanglés et guêtrés, sans armes, scandaient, avec le cliquetis des verres, la *Marseillaise* qu'ils s'époumonnaient à chanter faux. Coiffés de képis d'une profondeur incroyable et ornés de visières d'aveugles et de cocardes tricolores en fer-blanc, affublés d'une jaquette d'un bleu noir avec col et parements garance, culottés d'un pantalon bleu de lin traversé d'une bande rouge, les mobiles de la Seine hurlaient à la lune avant que d'aller faire la conquête de la Prusse. (p. 8)

Cette perspective critique relève des catégories de fonction du narrateur. Pour aborder ces fonctions, les narratologues, d'après Reuter, reprennent des distinctions issues de Platon et d'Aristote et considèrent l'existence de deux grands modes narratifs. Dans le premier (*diegesis*), l'histoire est racontée, médiée par un ou plusieurs narrateurs, une ou plusieurs consciences. Dans le second (*mimesis*), l'histoire paraît se raconter sans médiation, sans narrateur apparent. Elle est montrée, ce qui renvoie au drame, au théâtre. Ces deux modes correspondent en fait à deux tendances de la narration, mais, de toute façon, l'histoire est narrée, médiée par du langage et le choix de l'un ou l'autre, ou la primauté d'un par rapport à l'autre, est tributaire de choix esthétiques. Dans le mode du *raconter*, le narrateur peut intervenir directement, en assumant des fonctions complémentaires et plus variées (REUTERS, 1991, 59-60). Outre la fonction narrative, celle où le narrateur raconte et évoque un monde, et la fonction de régie, celle où il organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages, dans *Sac au dos*, on observe la *fonction testimoniale ou modalisante* qui exprime le rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Dans la nouvelle, il s'agit de la fonction testimoniale centrée sur *l'évaluation*, car le narrateur-protagoniste porte un jugement sur les faits et les acteurs. En effet, le narrateur de *Sac au dos* confère au texte une dimension tout à fait critique soit à la situation politique en France, soit à sa famille, soit à lui-même en tant que *je narré* :

*La puberté de la sottise m'était venue.*

Cela dura bien un an ; je mûrissais peu à peu, *les luttes électorales de la fin de l'Empire me laissèrent froid* ; je n'étais le fils ni d'un sénateur ni d'un proscrit, *je n'avais qu'à suivre sous n'importe quel régime les traditions de médiocrité et misère depuis longtemps adoptées par ma famille.* (C'est moi qui souligne, p. 6)

Le narrateur cite ses rapports avec les jeunes qui fréquentaient le quartier Latin (aimant discuter sur la politique) et ses préférences littéraires. Mais à peine mentionnés, il reconnaît que « la puberté de la sottise » lui « était venue ». Cette phrase directe et simple révèle que les enjeux politiques tombent en discrédit pour lui. D'où sa position de spectateur du carnaval humain.

Cette perspective critique du narrateur-protagoniste de *Sac au dos* par rapport aux événements narrés expose un point de vue condamnant et s'opposant à la politique de Napoléon III, l'empereur des Français, et à toute sorte de guerre (« ces boucheries d'armées », p. 7) :

Je me sondais cherchant un état que je pusse embrasser sans trop de dégoût, quand feu l'Empereur m'en trouva un ; il me fit soldat par la *maladresse de sa politique*.  
La guerre avec la Prusse éclata. À vrai dire, *je ne compris pas les motifs qui rendaient nécessaires ces boucheries d'armées. Je n'éprouvais ni le besoin de tuer les autres, ni celui de me faire tuer par eux.* (C'est moi qui souligne, p. 7)

L'emploi d'un lexique familier (« ribambelles », « jérémiades », « cahin, caha », « trognes », « sacrebleu ! », « saperlotte ! », « fêlés », « gâteaux », etc) et quelquefois péjoratif (« trinquer », « beugler », « gueuler », « hurler », « pinter », « foutre », etc) et d'un champ lexical qui renvoie au désordre (« charivari », « hourvari », « pêle-mêle », « godaille », « fanfarre », « noces », « à la débandade », « en tumulte », « vacarme », etc) tout au long du récit contribue à mettre en relief, dans la perspective du narrateur, le manque d'organisation de l'armée française, ce qui permet à en déduire la non-étonnante défaite de la France, malgré le chauvinisme populaire poussé par les politiques « maladroites » de l'Empereur :

Trois jours durant, nous vécûmes au hasard de Mourmelon, mangeant un cervelas un jour, buvant un bol de café au lait un autre, exploités à outrance par les habitants, couchant n'importe comment (...). *Tout cela n'était vraiment pas fait pour nous engager à prendre goût au métier qu'on nous infligeait.* (C'est moi qui souligne, p. 14-15)

En plus, on peut constater la fonction généralisante où le narrateur propose des jugements généreux sur le monde, la société, les hommes. Dans *Sac au dos*, il y a deux passages qui prennent la forme de maxime. L'un se trouve après la rencontre du protagoniste avec Reine, lorsqu'il se souvient de l'avertissement de sœur Angèle. Elle lui a dit, avant qu'il ne prenne le train, d'être sage et de ne pas faire de mauvaises rencontres en route. Le héros ne résiste pas à faire la cour à une jeune fille dans le train,

Reine. A la fin d'une conversation, ils s'embrassent et Eugène conclut que l' « on ne peut pas se refaire » ; ça veut dire que si on naît imprudent, débauché, on ne peut pas renaître et devenir tout à fait sage et sérieux. L'autre passage se situe à la fin du récit, quand le protagoniste rentre chez lui et s'installe dans son logement, complètement heureux d'évacuer en paix, car « il faut avoir vécu dans la promiscuité des hospices et des camps pour apprécier la valeur d'une cuvette d'eau, pour savourer la solitude des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise ». Dans ces deux cas, le narrateur fait de la morale, comme ont prôné les naturalistes, mais, dans *Sac au dos*, j'aperçois la morale exposée à l'envers, voire à rebours, car les représentations qui sont mises en place relèvent soit de la débauche (ivrognerie, fugues), soit des rapports eschatologiques (les latrines, les thomas), des sujets dégoûtants pour traiter de la politique du Second Empire et de la guerre de 1870 pour les lecteurs français d'après Sedan.

Également, en désignant les soldats comme fils de paysans, le narrateur-protagoniste de la nouvelle avec son style incisif les revêt d'une connotation injurieuse et bien peu flatteuse :

Francis et moi, nous sommes les seuls qui portons l'uniforme de la mobile de la Seine ; nos voisins de lit étaient d'assez gentils garçons, plus insignifiants à vrai dire, les uns que les autres ; c'étaient pour la plupart, des fils de paysans ou de fermiers rappelés sous les drapeaux lors de la déclaration de guerre. (p. 45)

Ce jugement est adressé non seulement à ses camarades fils de paysans, mais aussi aux paysans et paysannes d'une façon plus outrageante, lors du retour du protagoniste à Paris, à la fin du récit. Le narrateur décrit les conditions du compartiment du wagon où il se trouve installé avec la jeune fille Reine. Ce compartiment a une barrière de bois qui sépare en tranches égales la caisse de la voiture, mais elle ne s'élève qu'à mi-corps, ce qui ne permet pas le repos de la jeune fille, qui s'évanouie presque dans le train et décide alors de dormir :

[...] et l'on voit et surtout on entend les clameurs et les gros rires des paysans et paysannes. Je les aurais battus de bon cœur, *ces imbéciles* qui troublaient son sommeil ! *Je me contentai d'écouter les médiocres aperçus qu'ils échangeaient sur la*

*politique*. J'en ai vite assez ; je me boucle les oreilles [...] (C'est moi qui souligne, p. 75)

Mais pourquoi ces injures sont destinées aux paysans ? Dès le début du récit, le narrateur-héros de *Sac au dos* avoue son opposition au gouvernement et son avis critique en ce qui concerne le patriotisme populaire. Il expose aussi que « les luttes électorales de la fin de l'Empire l'ont laissées froid ». Le narrateur ajoute qu'il a dû suivre « sous n'importe quel régime » les traditions de médiocrité et de misère adoptées par sa famille depuis longtemps, car il n'était le fils « ni d'un sénateur ni d'un proscrit ». En outre, on découvre son goût littéraire pour les œuvres d'écrivains républicains (Edgard Quinet – un proscrit –, Georges Sand).

Pour expliquer alors l'approche injurieuse du narrateur-protagoniste envers les paysans, je dois recourir aux données historiques. Celles-ci montrent que les plébiscites mis en place par Napoléon III, lors des mesures libéralisantes, prises par celui-ci, pour désarmer les oppositions donnent un triomphe électoral à l'Empereur, car *la France rurale* a voté pour les réformes, quoique Paris, opposant, ait voté contre. Dans son gouvernement, l'empereur a essayé de flirter avec les républicains modérés, ce qui lui a permis de faire appel à un ancien homme d'opposition, Émile Olivier, pour diriger un nouveau ministère libéral. En revanche, la libéralisation du régime n'empêche pas la répression aux oppositions sous prétexte de contrôler des « complôts ». Ainsi, ce point de vue critique et violent envers les paysans s'explique par les indices du texte : les paysans représentent cette France rurale qui a été trompé par le gouvernement leur cachant ses vrais propos. Dans la perspective du narrateur, il s'agit d'une France médiocre et pauvre qui a soutenu les projets inhabiles de l'Empereur.

Revenons sur la focalisation interne du récit.

Comme on l'a dit, la focalisation interne de *Sac au dos* est fixe : le narrateur-héros raconte l'histoire dans la perspective de lui-même en tant que protagoniste du récit. Cependant, il y a un seul passage où la focalisation interne renvoie à la perspective d'un camarade de chambre à l'hôpital d'Évreux. C'est celle du soldat de la ligne : « un malheureux garçon épicier, père d'un enfant » (p. 49). Le narrateur-protagoniste, dans la perspective du lignard, raconte la bataille où celui-ci s'était trouvé. Après avoir écouté

vingt fois au moins cette histoire, le narrateur *je* rapporte les paroles du soldat épicier à partir du point de vue d'un *il* :

Jeté près de Fröschwiller, dans une plaine entourée de bois, *il avait vu* des lueurs rouges filer dans des bouquets de fumée blanche, et il avait baissé la tête, tremblant, ahuri par la canonnade, effaré par le sifflet des balles. Il avait marché, mêlé aux régiments, dans la terre grasse, ne *voyant* aucun Prussien, ne sachant où il était, *entendant* à ses côtés des gémissements traversés par des cris brefs, puis les rangs des soldats placés devant lui s'étaient tout à coup retournés et dans la bousculade d'une fuite, il avait été, sans savoir comment, jeté par terre. (C'est moi qui souligne, p. 49)

À force d'écouter cette histoire terrible, le narrateur-protagoniste l'a apprise par cœur et l'a livrée en tant que témoin de l'événement entendu. Par contre, il considère cette histoire comme un « rabâchage » où un homme « enchanté de posséder un fils » lui fait subir des mortelles heures d'une vie déplorable. Toutefois, même s'il ne veut plus entendre le récit de guerre du lignard, même s'il bouche les oreilles, le narrateur expose un moment qui révèle la violence de la guerre : celle qui touche les plus naïfs et qui provoque le désespoir, la peur, mais qui met surtout en évidence les problèmes de la politique du gouvernement :

On était enfin parvenu à se mettre à l'abri. Le cri de trahison s'élevait des groupes. De vieux soldats paraissent résolus encore, mais les recrues se refusaient à continuer. « Qu'ils aillent se faire tuer », disaient-ils en désignant les officiers, c'est leur métier à eux ! « Moi, j'ai des enfants, c'est pas l'État qui les nourrira si je suis mort ! » Et l'on enviait le sort des gens un peu blessés et des malades qui pouvaient se réfugier dans les ambulances. (p. 53)

Ce changement de focalisation relève d'un choix stylistique qui converge vers l'idée selon laquelle l'Empire n'a fait que promouvoir une guerre soutenue d'abord par un patriotisme qui, enfin, s'est évanoui au cours de l'expérience de la bataille, car il n'était pas basé sur une politique interne solide, ni sur une armée vraiment préparée pour le conflit (« De vieux soldats paraissent résolus encore, mais les recrues se refusaient à continuer »).

### 5.2.1.3 Le discours du narrateur

La narration prend en charge des choix techniques. Descriptions, scènes, résumés, commentaires, relèvent du mode de présentation du récit par le narrateur. Dans *Sac au dos*, le narrateur-protagoniste développe son histoire en alternant tous ces différentes façons de présenter les faits narrés. Selon Goldenstein, la distinction classique oppose ce qui nous est *montré* (la représentation) à ce qui nous est *dit* (la relation) (GOLDENSTEIN, 1986, p. 38). De ce fait, le narrateur-protagoniste introduit des éléments nouveaux dans le développement de son histoire en recourant surtout à la description et aux scènes. Étant présente tout au long du récit, cette alternance sert à rythmer l'histoire d'une façon dynamique et légère, ce qui contraste avec le thème abordé et qui peut provoquer un étonnement chez le lecteur. Par contre, ce rythme accéléré se lie à la courte durée du récit, sujet que j'aborderai dans la séance sur le *temps de la fiction*.

Par ailleurs, il faut signaler que les descriptions qui jalonnent le texte caractérisent tantôt les personnages, tantôt les espaces et accentuent la plasticité du récit et la richesse des détails, ce qui évoque le réalisme des événements. En effet, ces descriptions ne sont pas du tout neutres, elles remarquent au niveau de la psychologie du personnage, en analysant le choix du vocabulaire, l'opinion du narrateur-protagoniste envers les objets et les gens. Ainsi, les descriptions dans *Sac au dos* permettent au lecteur de dégager le point de vue du narrateur par rapport aux incidents de guerre :

[...] En sus de nos deux lits, cinq grabats longent à la queue leu leu les murs enduits de jaune. Ils ont pour habitants un soldat de la ligne, deux artilleurs, un dragon et un hussard. Le reste de l'hôpital se compose de quelques vieillards fêlés et gâteux, de quelques jeunes hommes, rachitiques ou bancroches, et d'un grand nombre de soldats, épaves de l'armée de Mac-Mahon, qui, après avoir roulé d'ambulances en ambulances, étaient venus échouer sur cette berge. (p. 44)

Également, on peut y apercevoir la voix comique du narrateur envers l'histoire. Dans la plupart des cas, le narrateur met en évidence la moquerie, comme au moment où le narrateur-protagoniste raconte la querelle qu'il a eu avec un vieillard fou dans le dortoir d'un hôpital :

Il me montre le poing. Je le soupçonne d'être un aliéné ; je roule une serviette au bout de laquelle je tortille sournoisement un nœud ; il avance d'un pas, je saute sur le parquet, je pare le coup de poing qu'il m'envoie, et lui assène en riposte, sur l'œil gauche, un coup de serviette à toute volée. Il en voit trente-six-chandelles, se rue sur moi ; e je me recule et lui décoche un vigoureux coup de pied dans l'estomac. Il culbute, entraîne dans sa chute une chaise qui rebondit : le dortoir est réveillé ; Francis accourt en chemise pour me prêter main forte, la sœur arrive, les infirmiers s'élancent sur le fou qu'ils fessent et parviennent à grand peine à recoucher. (p. 39)

Un autre bon exemple de l'emploi de la description dans la perspective comique a lieu dans l'épisode de la fugue pour acheter des victuailles et célébrer la réconciliation entre les « duchesses », autrement dit, Francis et Eugène, et le reste de la chambrée :

La lumière avait disparu à la fenêtre du major, le pharmacien éteignit enfin la sienne, nous rampons en dehors du fourré, examinons les alentours, prévenons les hommes qui se glissent le long des murs, ne rencontrent pas de sentinelles sur leur route, se font la courte-échelle et sautent dans la campagne. Une heure après il étaient de retour, chargés de victuailles ; ils nous les passent, rentrent avec nous dans le dortoir ; nous supprimons les deux veilleuses, allumons des bouts de bougie par terre, et autour de mon lit, en chemise, nous formons le cercle. Nous avons absorbé trois ou quatre litres et dépecé la bonne moitié d'un gigotin, quand un énorme bruit de bottes se fait entendre ; je souffle les bouts de bougie à coups de savate, chacun se sauve sous les lits. La porte s'ouvre, le major paraît, pousse un formidable juron, trébuche dans l'obscurité, sort et revient avec un falot et l'inévitable cortège d'infirmiers. Je profite du moment de répit pour faire disparaître les reliefs du festin ; le major traverse au pas accéléré le dortoir, sacrant, menaçant de nous faire tous empoigner et coller au bloc. (p.23)

Dans le domaine du *montrer*, les scènes ont une place importante dans *Sac au dos*. Le narrateur se sert de ce procédé pour caractériser quelques personnages ou pour marquer la voix collective des soldats. Le narrateur emploie ainsi le *discours direct* afin de donner une couleur vivante au récit et exposer des situations comme si cela se déroulait sous nos yeux. Un bon exemple de l'emploi du discours direct a lieu dans l'épisode de la visite du major dans l'ambulance des malades. Cette scène est suivie par

un *commentaire* ironique du narrateur. On peut ainsi apercevoir l'œil attentif et l'emploi de l'ironie du narrateur-protagoniste qui ne cesse de dénoncer le ridicule de la situation :

À peine entré, il roule de droite à gauche et de gauche à droite ses yeux d'un vert morne, enfonce ses mains dans ses poches et braille :

- Numéro I, montre ta jambe... ta sale jambe. Eh ! elle va mal, cette jambe, cette plaie coule comme une fontaine ; lotion d'eau blanche, charpie, demi-ration, bonne tisane de réglisse.
- Numéro 2, montre ta gorge... ta sale gorge. Elle va de plus en plus mal cette gorge ; on lui coupera demain les amygdales.
- Mais, docteur...
- Eh ! je ne te demande rien, à toi ; si tu dis un mot, je te fous à la diète.
- Mais enfin...
- Vous foutez cet homme à la diète. Écrivez : diète, gargarisme, bonne tisane de réglisse.

Il passa ainsi la revue des malades, prescrivant à tous, vénériens et blessés, fiévreux et dysentériques, sa bonne tisane de réglisse. (p. 20)

Par ailleurs, le narrateur emploie le *discours indirect*. Il échange habilement les modes de présentation et les discours directs et indirects pour laisser le récit vivant et dynamique. Cette caractéristique est liée à l'emploi du *présent historique ou narratif* de l'histoire. Cet extrait peut bien élucider ces choix stylistiques, car il expose *la description, le discours indirect, le discours direct et le commentaire* du narrateur, respectivement :

Tandis que j'enlève ma veste, arrive une sœur, si frêle, si jolie, que je ne puis me lasser de la regarder ; les beaux grands yeux ! les longs cils blonds ! les jolies dents ! – Elle me demande pourquoi j'ai quitté le lycée, je lui explique en des phrases nébuleuses comment l'absence d'une pompe foulante m'a fait renvoyer du collège. Elle me sourit doucement et me dit :  
« Oh ! monsieur le militaire, vous auriez pu nommer la chose par son nom, nous sommes habituées à tout. »

Je crois bien qu'elle devait être habituée à tout, la malheureuse, car les soldats ne se gênaient guère pour se livrer à d'indiscrètes propretés devant elle. (p. 45-46)

Toutefois, la description prédomine dans *Sac au dos*. On peut comprendre cette primauté à partir de sa fonction symbolique, car elle n'est pas neutre. Lorsque le personnage d'Eugène entre à l'hôpital, il reçoit de nouveaux costumes, puis il s'habille et constate sa laideur dans la petite glace ; il a un vrai déguisement et se tord de rire de la situation. Le narrateur-protagoniste se moque de lui-même afin d'exposer le ridicule de la formation de l'armée et de la guerre :

Je me regarde ainsi fagoté dans ma petite glace. Quelle figure et quel accoutrement, bon Dieu ! avec mes yeux culottés et mon teint hâve, avec mes cheveux coupés ras et mon nez dont les bosses luisent, avec ma grande robe gris-souris, ma culotte d'un roux pissieux, mes savates immenses et sans talons, mon bonnet de coton gigantesque, je suis prodigieusement laid. Je ne puis m'empêcher de rire. (p. 18)

De l'habillement des soldats à l'ameublement des dortoirs ou de la chambre des prostituées à tout l'environnement des personnages, le récit révèle l'œil critique et incisif du narrateur. Outre le réalisme et la richesse de détails de la description, on découvre la psychologie du narrateur-héros qui interprète ce qu'il voit en lui donnant une valeur annonciatrice : tous les incidents cocasses qui pouvaient appartenir à un théâtre burlesque sont choisis et mis en scène par le narrateur pour arriver à son idée de départ : la guerre se configure comme une « boucherie d'armée » et il ne la comprend pas et n'éprouve pas « le besoin de tuer les autres, ni celui de se faire tuer par eux » (p.8). Le lecteur peut voir ainsi la déchéance d'une armée, non celle d'une bataille, mais celle de sa formation.

### **5.2.2 LA NARRATION**

Très fréquemment dans les récits de fiction (contes, romans, nouvelles) l'ordre du discours (soit, d'après Bourneuf, « l'ordre d'apparition des événements ») est différent de l'ordre de l'histoire, c'est-à-dire « la séquence causale des événements », son ordre chronologique événementielle (BOURNEUF). L'ordre d'apparition des

événements dans *Sac au dos* correspond à l'ordre chronologique. Il y a dans ce récit une disposition chronologique des épisodes, comme on l'a vu lors de l'exposition de l'intrigue de l'histoire. Cette progression temporelle fournit à cette nouvelle un aspect différent. Cela permet de rapprocher l'histoire du soldat malade à la *forme* du journal intime ou d'une chronique. Ainsi, le narrateur-protagoniste met en évidence l'imprévisibilité des incidents en signalant au fur et à mesure que l'intrigue avance tous les données chronologiques (minutes, heures, mois) qui touchent les épisodes vécus par le personnage d'Eugène. La seule pause que l'on peut remarquer dans le récit, c'est le moment où le narrateur raconte l'histoire de la bataille du garçon épicier. Dans cet épisode, Eugène, après avoir écouté plusieurs fois ce récit, le relate dans la perspective du *il*. Il s'agit d'une halte dans la progression de l'histoire qui est tout de suite reprise par le narrateur qui remet en marche la focalisation interne.

## 5.3 LE TEMPS ET L'ESPACE

### 5.3.1 L'ESPACE

Selon Daniel Grojnowski (2000), « désigner l'espace d'une nouvelle, c'est tenir en compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère » (GROJNOWSKI, 2000, p.78). L'espace mis en scène dans le récit de fiction peut donc s'appréhender, affirme Yves Reuter, selon deux grandes entrées : ses relations avec l'espace « réel » et ses fonctions à l'intérieur du texte (REUTER, 1991, p.54). Ainsi, les lieux s'organisent, font système et produisent du sens.

Pour établir la *topographie* spécifique que comporte *Sac au dos*, il faut définir où l'histoire se déroule et quelle est la signification du lieu pour le récit. Il est nécessaire, d'abord, que l'on analyse le titre de la nouvelle. L'expression « sac au dos » évoque un trajet et la manière dont on le parcourt, car on peut marcher, *sac au dos*, pour se déplacer vers une direction. Il ne faut pas la confondre avec « sac à dos<sup>19</sup> », qui désigne un contenant, le sac muni de bretelles qui permettent de le porter sur le dos. Il y a aussi le commandement militaire « sac au dos ! », renvoyant à un ordre pour donner le signal de départ d'une troupe<sup>20</sup>. Or, tant le sens qui évoque la façon dont on entreprend un trajet que l'emploi dans un contexte d'un commandement militaire signalent un déplacement. D'ailleurs, ce qui est raconté dans *Sac au dos*, dans la perspective d'un jeune conscrit de la Garde Mobile de la Seine, c'est bien le départ (ou les départs) d'une troupe qui part à la guerre contre la Prusse. Il est important de remarquer que le narrateur de ce récit autodiégétique met en évidence juste au commencement de la narration qu'il s'oppose à la guerre. Ainsi, rien ne lui est épargné, il expose la douleur et les larmes du départ, les poux et la saleté du camp, les sacs sur les routes et les beuveries, les prostituées d'une halte, la mort du long chemin. Par ailleurs, ce narrateur-protagoniste n'épargne personne : son regard critique met en cause la guerre à travers le décèlement non seulement des types qui la composent (les soldats, les médecins, les

---

<sup>19</sup> D'après le dictionnaire électronique *Le Petit Robert de la langue française 2012*, l'emploi de ce mot date de 1957.

<sup>20</sup> Voir l'entrée *sac*, puis *sac au dos!*, dans le dictionnaire en ligne *Trésor de la langue française informatisée*.

militaires du cadre supérieur, les malades, etc.), mais aussi de son espace. De cette façon, on doit répondre à la question : « où se déroule l'intrigue de *Sac au dos* » ?

Comme on l'a déjà signalé dans la séance qui parle de l'intrigue, l'histoire se passe en France, au moment de la guerre franco-prussienne de 1870-71. C'est-à-dire que la nouvelle a comme toile de fond les dernières heures du Second Empire de Napoléon III. Toute l'intrigue est envisagée à partir des épisodes de déplacements du personnage d'Eugène Lejantel et ses camarades.

L'espace de l'intrigue traduit, de ce fait, la perception de ce personnage. À partir d'un *trajet* qui n'est pas préalablement défini, mais qui confère quand même au lieu une forte dynamique, le narrateur alterne la *description* de quelques endroits, tous les deux fonctionnant comme *décor* de l'histoire.

Je présente ainsi dans les lignes suivantes trois points de repère de l'espace dans *Sac au dos*, ainsi que leurs significations pour l'intrigue : le trajet en boucle, les hôpitaux et le domicile du personnage principal. La caractérisation de certains types, c'est un autre rôle de l'espace dans *Sac au dos*. Toutefois, ce procédé est analysé dans la séance abordant les personnages du récit.

### **5.3.1.1 Le trajet en boucle : une armée en déroute**

Paris, Mourmelon, Châlons, Reims, Saint-Denis, Arras, Rouen, Évreux, Paris, voilà l'odyssée que le personnage d'Eugène, malade, et ses camarades suivent, ne rencontrant partout que désordre, aventures et pillages. En tant que *mobiles*, il semble que les soldats sont déplacés au hasard des événements :

Nous commençons à crever d'ennui dans cette ambulance, quand à cinq heures, un jour, le médecin se précipite dans la salle, nous ordonne de reprendre nos vêtements de troupiers et de boucler nos sacs.

Nous apprenons dix minutes après que les Prussiens marchent sur Châlons. (p. 25)

Outre l'effet du réel, car le narrateur met en scène des villes françaises qui ont servi de chemin pour la guerre<sup>21</sup>, les lieux dans *Sac au dos* peuvent aussi fonctionner comme un indicateur d'un groupe social. À l'incipit du récit, le narrateur fait référence au Quartier Latin pour évoquer la vie bohème du personnage principal, sans avoir encore nommé celui-ci :

Je fréquentai assidûment le quartier latin et j'y appris beaucoup de choses, entre autres à m'intéresser à des étudiants qui crachaient, tous les soirs, dans des bocks, leurs idées sur la politique, puis à goûter aux œuvres de Georges Sand et de Heine, d'Edgard Quinet et d'Henri Mürger. (p.6)

Dans cet extrait, on observe aussi l'ironie du narrateur lorsqu'il cite le tas de choses qu'il a appris au Quartier Latin. D'ailleurs, le lexique de ce passage est chargé d'une connotation péjorative (« des étudiants qui crachaient [...] leurs idées sur la politique »).

De la sortie de la caserne de la rue de Lourcine à Paris jusqu'à la gare d'Aubervilliers, l'euphorie du départ est exprimée dans le cadre de l'espace. Le narrateur raconte que « la chaussée houla » et les « zincs furent pleins ». Il utilise une figure de langage, la personnification, pour évoquer l'idée d'engouement de la masse, surtout des ouvriers, représentée par la chaussée. En outre, cet emballement du peuple est renforcé par les cris et les fêtes dans les bars de la capitale :

C'était un hourvari assourdissant chez les mastroquets, un vacarme de verres, de bidons, de cris coupés, çà et là, par le grincement des fenêtres que le vent battait. (p. 9)

Le narrateur conclut que la traversée de Paris a été menée « à la débandade » (p. 9). Il arrive à associer la confusion du départ à l'agitation du ciel de ce jour-là (« On traversa tout Paris à la débandade, à la lueur des éclairs qui flagellaient de blancs zigzags les nuages en tumulte »). Cela demeure une métaphore pour définir la manière, peu flatteuse, dont les soldats partaient vers la bataille.

---

<sup>21</sup> Le 30 août 1857, Napoléon III inaugure un vaste camp d'entraînement militaire près de Châlons-sur-Marne (Mourmelon). Le camp de Châlons sert de vitrine de l'armée impériale française où des manoeuvres militaires ont lieu. Durant l'été 1857, l'Empereur commande alors au photographe Gustave Le Gray un « reportage » qui sera réuni en albums destinés à être offerts à son État-major. Voir en ligne l'exposition de la BNF sur la vie et l'œuvre de Gustave le Gray et les photographies officielles du camp de Châlons : [http://expositions.bnf.fr/legray/arret\\_sur/1/index1a.htm](http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1a.htm).

En outre, ce sont les traversées en train<sup>22</sup> qui exposent le mieux la dynamique de l'histoire et l'image de la guerre dans la perspective d'un soldat critique de ce conflit. Ainsi, le lecteur connaît l'envers du décor. À partir des voyages en train, le narrateur peint les paysages de la route et les décèle avec un air de dégoût.

Empilés « comme des bestiaux » dans les wagons (p.9), la « boîte » qui les conduisait vers la bataille n'était pas du tout confortable. Ces déplacements sont suivis par des débarquements encore pires :

Le débarquement s'opéra avec le même ordre que le départ. Rien n'était prêt, ni cantine, ni paille, ni manteau, ni armes, rien, absolument rien (p. 15).

On observe aussi le comique du manque d'organisation de l'armée à travers ces débarquements :

[...] enfin vers neuf heures du matin, apparaît une longue file de cacolets conduits par des tringlots. Nous grimpons à deux sur l'appareil. Francis et moi nous étions hissés sur le même mulet [...]. Nous arrivâmes à Châlons plus morts que vifs ; nous tombâmes comme du bétail harrassé sur le sable, puis on nous empila dans des wagons et nous quittâmes la ville pour aller où ? ... personne ne le savait. (p. 26)

Outre le désordre, il est perceptible le mépris du narrateur envers le paysage de la route. Il peint un tableau qu'il ne supporte pas du premier au dernier voyage. « Fatigué par les secousses » des nuits de voyages, « las de regarder ces ribambelles de maisons et d'arbres qui filent devant » ses yeux, le narrateur laisse libre son regard pour enregistrer le parcours, mais porte en clair des jugements sur ce qu'il voit. Toute sorte de termes ou de métaphores commentent le cadre de manière négative et dévalorisante, de sorte à susciter le dégoût. Ainsi, le narrateur attribue une valeur négative à la description en affectant l'itinéraire de commentaires :

Le jour finit par se lever et, penché à la portière du wagon, fatigué par les secousses de la nuit, je regarde la campagne qui

---

<sup>22</sup> Dans le Second Empire, il y a eu le développement massif des voies ferrées en France ; en 1870, la France dispose d'un réseau de 17.300 kilomètres. Voir : Rivière, Daniel. *Histoire de la France*. Paris : Hachette, 1986.

nous environne : une enfilade de plaines crayeuses et fermant l'horizon, une bande d'un vert pâle comme celui des turquoises malades, un pays plat, triste, grêle, la Champagne pouilleuse ! (p. 13)

La voiture est à la moitié pleine, mais j'occupe heureusement l'une des encoignures. Je mets le nez à la fenêtre, je vois quelques arbres écimés, quelques bouts de collines qui serpentent au loin et un pont enjambant une grande mare qui scintille au soleil comme un éclat de vitre. Tout cela n'est pas bien joyeux. (p. 72)

Paris est épargné de ces commentaires secs, lors du retour à cette ville, quand Eugène est en train de rentrer chez lui. La vue de la capitale entraîne une série d'incidents qui amènent, d'une manière très rapide, au terme du récit. Paris est caractérisé par ses usines et sa production (p. 77) et inspire de la joie, non seulement pour le protagoniste, mais aussi pour l'ensemble de soldats qui crient lors de la vue de la gare du Nord: « Paris ! Paris ! » (p. 33). Toutefois, le trajet qui met en place *Sac au dos* renforce l'idée de désordre, d'improvisation de l'armée française et met en cause les raisons de la guerre. Le lecteur peut apercevoir le dévoilement de tout ce qui compose la « conquête de la Prusse » par un narrateur qui entame une observation pénétrante de la situation et expose, à travers ses regards d'acteur du récit, une tonalité comique de l'histoire, une sorte de « cirque » de l'horreur.

### **5.3.1.2 Dans les hôpitaux et leurs dortoirs : l'entrée en prison**

Après être tombé malade, Eugène doit s'installer dans une ambulance. Au cours des déplacements, il passe d'hôpital en hôpital et connaît différentes chambres. Toutefois, les salles sont toujours pleines et la vie est difficile avec ses camarades (« L'hôpital regorgeait de monde » [p. 17] ; « La vie était difficile avec les gens qui nous entouraient » [p. 21]). Dans l'un de ces transferts, celui de l'arrivée à Arras, le personnage d'Eugène arrive à dormir sur la pelouse, en attendant une place pour s'installer :

En vain, les sœurs s'ingénient à rapprocher les lits de fer, les salles sont pleines. Fatigué par toutes ces lenteurs, j'empoigne un matelas, Francis en prend un autre, et nous allons nous étendre dans le jardin, sur une grande pelouse. (p.35)

C'est à Arras qu'il entreprend une vigoureuse querelle avec un veillard dans le dortoir. Ainsi, le narrateur décrit la chambre d'Arras sous une tonalité comique, exposée par le ridicule de la combinaison des couleurs et d'objets, et une coloration naturaliste, dû deux minuties ; seul son lit blanc avec « la bonne odeur de la lessive » (p. 38) le laisse content :

L'aspect du dortoir était éminemment cocasse. Aux lueurs d'un rose vague qu'épandaient autour d'elles les veilleuses mourantes, avait succédé le flamboiement de trois lanternes. Le plafond noir avec ses ronds de lumière qui dansaient au-dessus des mèches en combustion éclatait maintenant avec ses teintes de plâtre fraîchement crépi. (p.40)

Le narrateur expose clairement son dégoût par rapport à l'hôpital. Après avoir perdu le train pour Évreux, Francis et Eugène, les deux amis, doivent revenir à l'hôpital, toutefois cela n'apporte pas d'images joyeuses, ni d'odeurs délicieuses :

Quelle misère ! il va falloir aller frapper à la porte de l'hospice, dormir dans des salles imprégnées de cette senteur fade sur laquelle revient, comme une ritournelle obstinée, l'âcre fleur de la poudre d'iodoforme !  
Nous repartons tout tristes le chemin de l'hôpital. (p. 42)

Lieu négatif, l'hôpital est enfin associé à une prison. Après les découvertes des escapades du protagoniste et de son ami, le narrateur relate l'ennui éprouvé par le protagoniste, ainsi que la colère qui le touche. Eugène se limite à marcher, à traîner, à se promener dans le jardin et la cour de cette « gêole » :

[...] je me promenai comme une bête encagée, dans le préau. Je rôdais ainsi douze heures durant. Je connaissais ma prison dans ses moindres coins. Je savais les endroits où les pariétaires et la mousse poussaient, les pans de muraille qui fléchissaient en se lézardant. Le dégoût de mon corridor, de mon grabat aplati comme une galette, de mon geigneux, de mon linge pourri de crasse, m'était venu. (p.67)

En outre, le narrateur décrit les fuites et de petites escapades d'Eugène et de Francis au milieu de la vie dans les hôpitaux. Lors d'un petit passage à Rouen, les deux jeunes conscrits ont une heure d'arrêt et partent pour découvrir la ville « errant à l'aventure », « s'extasiant devant l'église de Saint-Ouen » et « s'ébahissant devant les vieilles maisons » (p. 41). Il s'agit d'un moment de repos, de décontraction où ils admirent et qui les fait rater le train pour Évreux.

Dans l'épisode suivant, ils arrivent à Évreux, mais comme il faisait la nuit complète, ils raisonnent qu'ils ne pouvaient pas se présenter trop tard à l'hospice, sinon ils seraient pris par malfaiteurs. Ils décident alors de traverser la ville et se trouvent en rase campagne. On peut y observer une ébauche de portrait idyllique d'un incident imprévu et transitoire. Il est possible d'y signaler le décor champêtre émouvant les deux jeunes :

La nuit est superbe, nous traversons la ville, et nous nous trouvons en rase campagne. C'était le temps de la fenaison, les gerbes étaient en tas. Nous avisons une petite meule dans un champ, nous y creusons deux niches confortables, et je ne sais si c'est l'odeur troublante de notre couche ou le parfum pénétrant des bois qui nous émeuvent, mais nous éprouvons le besoin de parler de nos amour défuntes. Le thème est inépuisable ! (p. 41-42)

Il s'agit, ainsi, d'une scène tendre qui contraste avec les réflexions amères et incisives du narrateur tout au long du récit. On peut la comprendre comme un repit pour les deux soldats, un apaisement pour recharger les batteries et pour continuer leur parcours ignoble et dégoûtant.

Par ailleurs, pour donner du rythme au récit, le narrateur laisse la parole à Francis pour décrire l'hôpital à Evreux, lorsqu'ils se préparent pour une fugue. Le lecteur semble participer à la stratégie du soldat qui livre son plan rapidement au protagoniste :

« Il y a un préau réservé aux fous, poursuit-il ; ce préau est vide ; en grim pant sur le toit des cabanons, et c'est facile, grâce aux grilles qui garnissent les fenêtres, nous atteignons la crête du

mur, nous sautons et nous tombons dans la campagne. À deux pas de ce mur s'ouvre l'une des portes d'Evreux. Qu'en dis-tu ? » (p. 54)

Ainsi, les moments des fugues ou de petites escapades du jeune soldat et de son camarade Francis représentent la liberté et le génie des deux soldats désespérés.

### 5.3.1.3 Le domicile d'Eugène : l'intimité rassurée

Après avoir réussi un congé de convalescence de soixante jours, Eugène part en train vers Paris. De l'arrivée à la gare, avec les adieux à Reine, jeune fille qu'il connaît dans le train, au parcours suivi dans les rues de Paris où il « cahote dans un fiacre » et « reconnaît son quartier » (p. 78), il se trouve devant la maison de sa mère. Ce que l'on remarque dans ce passage, c'est la vitesse de la narration et la hâte de rencontrer sa mère (« je grimpe les escaliers, quatre à quatre, je sonne précipitamment, la bonne ouvre » [p. 78]).

Il a faim et dévore tout ce qu'on lui donne : il avale de grands verres de vin ! Toutefois, après ce désespoir compréhensible d'un garçon qui retourne chez sa mère depuis des mois en route et dans la guerre, il rentre enfin chez lui pour se coucher et, de ce fait, le narrateur décrit minucieusement une scène avec des gestes presque infantiles de joie et de soulagement :

Je retourne enfin chez moi pour me coucher ! Je retrouve mon logement tel que je l'ai laissé. Je le parcours, radieux, puis je m'assieds sur le divan et reste là, extasié, béat, m'emplissant les yeux de la vue de mes bibelots et de mes livres. [...] Je saute sur le sommier qui bondit, je m'enfouis la tête dans la plume, mes yeux se ferment, je vogue à pleines voiles dans le pays du rêve.  
(p. 78-79)

Il n'y a pas de longues descriptions de ses objets. Le lecteur peut voir seulement ceux qui sont importants au narrateur pour ce moment-là : le divan, les bibelots, les livres, le lit. Tout ce qui l'a été privé de jouir pendant son séjour dans les hôpitaux. Il finit par exprimer fort : « Je suis chez moi, dans des cabinets à moi ! ». Personne ne peut l'épargner de cet instant d'euphorie. Il résume le fait d'être chez lui à partir de la maxime qui boucle le récit : c'est l'intimité rassurée (« la solitude des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise » [p. 80]) qu'il va pouvoir désormais apprécier par opposition à

la promiscuité des camarades dans les hôpitaux, dans les trains et dans les campements militaires.

\*

Enfin, l'espace de cette nouvelle doit être donc envisagé dans son caractère *mobile*. Il met en place un ensemble de lieux qui comprennent des villes françaises, des campements militaires, des hôpitaux, des paysages divers. Cela est significatif, car l'espace impose le cadre d'un épisode sombre d'une nation qui a subi des frustrations tout au long de la guerre. On peut même comprendre le comportement du narrateur, et personnage principal de son histoire, si lucide, témoin et acteur de cette histoire drôle et sérieuse à la fois.

### 5.3.2 LE TEMPS

Selon Yves Reuter, « les indications temporelles peuvent « ancrer » le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés » (REUTER, 1991, p. 56). Ainsi, dans cette partie, j'essaie de définir la durée de l'intrigue racontée par le narrateur de *Sac au dos*. Mais avant d'établir la durée de l'intrigue, il faut répondre à cette question : à quelle époque se passe l'histoire ? *Sac au dos* se déroule à la fin du Second Empire en France, lors de la guerre entre la France et la Prusse de 1870-1871. Toutefois, cela ne veut pas dire que l'intrigue se passe tout au long d'une année de bataille. Ainsi, on essaye de découper le texte pour établir le temps de la fiction.

Presque un journal de la guerre, le narrateur prend soin de fournir une série de jalons temporels qui ponctuent le déroulement de l'action. Cependant, pour commencer, il n'utilise pas une formule temporelle, mais une information historique ; le narrateur raconte qu'il devient soldat par la maladresse de la politique de l'Empereur qui provoque la guerre avec la Prusse. Repère historique, la guerre a été déclarée le 19 juillet 1870, alors à partir de cette date, on peut signaler comme le point de départ du temps de la fiction, mais le narrateur ne précise pas la date de départ de soldats mobiles de la Seine, après la convocation. Il ne livre que l'heure exacte (« je reçus l'ordre, après être

allé chercher une vêtue et des godillots, de passer chez un perruquier et de me trouver à sept heure du soir à la caserne de la rue de Lourcine. Je fus exact au rendez-vous » [p. 8]).

Pour illustrer la fuite du temps, le narrateur accentue les minutes, les heures, les matins, les journées, comme, par exemple, « il est minuit vingt-cinq minutes », « l'arrêt dura bien deux heures », « cinq minutes après », « le jour finit par se lever », « le soir à huit heures », « le lendemain à trois heures de l'après-midi à Châlons », « Trois jours durant, nous vécûmes au hasard de Mourmelon », « un ou deux jours s'écourent », « deux jours après cet épisode », « le lendemain matin, vers six heures ».

Presque au milieu du récit, le narrateur relate un incident qui a lieu « un soir, entre autres, le 15 août » (p. 21). C'est le jour où Eugène et Francis sont presque battus par leurs camarades, « les procureurs de la rue Maubée<sup>23</sup> », des souteneurs de filles, qui avaient volé une serviette de Francis. Mais un clairon a réussi à amadouer les plus acharnés et ils ont fêté la réconciliation avec du vin et des victuailles que certains sont allés chercher secrètement dehors l'hôpital. Plus tard, le major ouvre la porte et découvre la fête.

Après cet incident, le narrateur reprend l'utilisation de jalons temporels pour exposer le déroulement de l'action (« le lendemain », « les jours s'écourent », « à cinq heures, un jour »). Ensuite, il cite un événement historique, « la trop célèbre victoire de Sarrebrück » (p. 25), pour exposer la méconnaissance des revers qui accablaient l'armée française, car les Prussiens marchaient sur Châlons dix minutes après l'ordre du médecin pour que les soldats reprennent leurs vêtements de troupiers. En effet, la bataille de Sarrebrück a lieu le 2 août 1870, soit un mois avant la défaite de Sedan. C'est militairement un combat sans intérêt, mais les journaux en font une victoire des troupes françaises, c'est la raison pour laquelle, dans *Sac au dos*, le narrateur la cite d'une manière négative (« la trop célèbre victoire... »)<sup>24</sup>, en laissant le lecteur douter de cette victoire.

Plus tard, le narrateur-protagoniste expose l'épisode où les deux soldats déjeunent dans le plus bel hôtel, car Eugène a demandé au directeur de l'hôpital la permission de sortir dans la ville. Ils mangent comme des gloutons et boivent

---

<sup>23</sup> La rue Maubée était célèbre à cette époque-là à cause des prostituées (filles publiques) qui la fréquentaient, ainsi que, en conséquence, des proxénètes qui les exploitaient.

<sup>24</sup> En 1870, Rimbaud écrit un poème satirique sur cet événement. Il est intitulé *L'éclatante victoire de Sarrebrück*. Dans ce texte, on aperçoit qu'elle n'a rien d'éclatant, sauf dans l'imagination de certains journalistes de l'époque. Voir : RIMBAUD, Arthur (1854-1891). *Recueil : Poésies*.

« bordeaux sur bourgogne, chartreuse sur cognac ». Ainsi, le narrateur fait le jugement de la situation et observe qu'ils sont « depuis près d'un mois » nourris des « gargotilles inconnues », des « ratas sans nom » (p. 37). Ça fait alors presque un mois qu'ils sont en bataille.

Lors de la découverte des escapades de deux amis, le narrateur choisit un autre fait historique pour signaler le déroulement de l'intrigue dans le temps :

Tandis que nous maudissons ces coquines et que nous déplorions notre uniforme qui nous faisait si facilement reconnaître, le bruit court que l'Empereur est prisonnier et que la République est proclamée à Paris ; je donne 1 franc à un veillard qui pouvait sortir et qui me rapporte un numéro du *Gaulois*. La nouvelle est vraie. (p. 66)

Selon les données historiques, le 2 septembre 1870, Napoléon III est fait prisonnier à Sedan et le 4 septembre, Léon Gambetta proclame la déchéance de l'Empire ; tout de suite, le même jour, à l'Hôtel de Ville, la République est proclamée. Bien ancré dans des références réelles, le récit expose les étapes de la guerre, mais comme toile de fond de l'histoire, car elle est envisagée par la perspective d'un soldat qui veut fuir la guerre. Le lecteur peut comprendre que cette scène se passe quelques jours après le 4 septembre. On peut compter alors presque deux mois du déroulement de l'intrigue.

À la fin du récit, le narrateur-protagoniste est en train de rentrer à Paris. Il promet avoir rendez-vous avec Reine « dans cinq jours », mais cinq jour après l'épisode du débarquement et d'avoir pris congé de Reine, Eugène était malade et « les Prussiens occupaient Sèvres », c'est-à-dire que c'était vers la fin septembre 1870. Ensuite le narrateur-protagoniste est chez lui et jouit de sa maison : il songe que, pour la première fois « depuis des mois », il va « entrer dans un lit propre avec des pieds blancs et des ongles faits » (p. 79). Ainsi, le lecteur découvre que l'intrigue dure quelques mois. Trois mois environ, de juillet à septembre ou octobre 1870, mais elle n'est pas exactement datée.

### 5.3.2.1 Le moment de l'énonciation

Est-ce que l'on peut préciser le moment de l'énonciation de l'intrigue ?

Il est possible de situer le moment de l'énonciation après la mort de Louis-Napoléon Bonaparte (le 9 janvier 1873), qui a eu lieu environ trois ans après la fin de la guerre : « Je me sondais, cherchant un état que je pusse embrasser sans trop de dégoût, quand *feu* l'empereur m'en trouva un : il me fit soldat de par la maladresse de sa politique » (p.7). Toutefois, on ne peut pas le dater, car le narrateur ne laisse pas d'indications temporelles précises.

## 5.4 LES PERSONNAGES

Dans *Sac au dos*, il y a un narrateur qui est aussi le personnage principal de son histoire. Dès le début, le lecteur découvre sa situation sociale et ses jugements par rapport à la politique du Second Empire. Ce n'est qu'au moment de son entrée à l'hôpital que le lecteur connaît son nom et celui de son ami, qui va l'accompagner dans les escapades. Par contre, les personnages secondaires sont nombreux. Je commence par l'étude du personnage principal : Eugène Lejantel. Ensuite, je passe à l'analyse des personnages secondaires.

### 5.4.1 Eugène Lejantel

Eugène Lejantel est le narrateur et le protagoniste de l'histoire. Il n'y a qu'une caractérisation physique : il était très maigre (« comme le peintre était très gras et moi très maigre, le système bascula » [p. 26]). Il semble que l'opposition faite par le narrateur entre un jeune homme gros et un garçon maigre provoque un effet comique, car ce trait est révélé justement pour construire une image du ridicule du déplacement : tandis qu'il y a celui qui monte, on aperçoit celui qui descend, comme dans une balançoire. On ne remarque pas que le drôle, mais aussi le désordre et le manque de ressources de l'armée française, vu le commentaire du narrateur qui exprime la méconnaissance de sa destination et des résultats de la guerre :

Nous tombâmes comme un bétail harassé sur le sable, puis on nous empila dans des wagons et nous quittâmes la ville pour aller où ?... personne ne le savait. (p.26)

On remarque surtout le milieu social d'Eugène Lejantel. À partir de ses études, de ses habitudes, il est possible de tracer un profil du personnage : bourgeois, étudiant en Droit, bohème qui fréquente le quartier Latin, critique des moeurs de sa famille, de son origine et de la guerre. Il est lecteur de Georges Sand<sup>25</sup>, de Heine<sup>26</sup>, d'Edgard

---

<sup>25</sup>Écrivaine française (1804 – 1876) qui utilisait ce pseudonyme masculin adopté dès 1829, elle avait un engagement politique auprès des artistes de l'époque. Avec son roman *Indiana* (1832), elle a fait polémique, dû aux thèmes abordés dans son récit : la liberté de la femme en bousculant les conventions sociales.

<sup>26</sup>Poète allemand ayant vécu en France.

Quinet<sup>27</sup> et Henri Mürger<sup>28</sup>. Ainsi, il est possible d'observer de différentes influences artistiques, mais surtout le caractère républicain et libertaire de ces artistes.

D'un autre côté, le contraste intellectuel entre Eugène et ses camarades est souvent repris dans le récit (« Il n'y avait pas grande conversation à tirer de nos camarades », p. 48). Ce personnage exprime souvent un malaise par rapport à ces voisins :

Francis et moi, nous sommes les seuls qui portions l'uniforme de la mobile de la Seine ; nos voisins de lit étaient d'assez gentils garçons, plus insignifiants, à vrai dire, les uns que les autres ; c'étaient, pour la plupart, des fils de paysans ou de fermiers rappelés sous les drapeaux lors de la déclaration de la guerre. (p. 44-45)

Nous pouvons distinguer aussi un discours méprisant vis-à-vis des paysans lors du moment du voyage de retour à Paris :

(...) et l'on voit et surtout on entend les clameurs et les gros rires des paysans et paysannes. Je les aurais battus de bon coeur, ces imbéciles qui troublaient son sommeil [de Reine]! Je me contentai d'écouter les médiocres aperçus qu'ils échangeaient sur la politique. J'en ai vite assez ; je me bouche les oreilles [...] (p. 75)

Eugène montre clairement les divisions sociales existantes dans l'armée. Après l'euphorie du départ, au moment où tous (bourgeois et ouvriers) ont été convoqués et les rangs ont été rompus (« les rangs étaient rompus, c'était un pêle-mêle de militaires et de bourgeois », p.9), le narrateur expose les coupures de la société ayant lieu également dans le groupe de soldats mobiles de la Seine :

Une fois installés, les compagnies se scindèrent ; les ouvriers s'en furent dans les tentes habitées par leurs semblables, et les bourgeois firent de même. (p. 15)

---

<sup>27</sup> Écrivain et homme politique républicain.

<sup>28</sup> Appartenant au groupe d'artistes bohémiens du Quartier latin – les buveurs d'eau – cet écrivain est devenu célèbre par les « Scènes de la vie bohème ».

Même s'il ne s'identifie pas comme *bourgeois*, en n'utilisant pas ce mot, d'après sa présentation au début du récit où il raconte qu'il fréquentait le Quartier latin, le lecteur peut remarquer où il se place dans l'échelle sociale :

(...) je n'étais le fils ni d'un sénateur ni d'un proscrit, je n'avais qu'à suivre sous n'importe quel régime les traditions de médiocrité et de misère depuis longtemps adoptées par ma famille. (p. 6)

Aussi, son attachement au peintre (Francis Émonot) est-il assez fort. Les deux présentent des traits communs (le goût de l'esthétique et de la lecture), subissent leurs infortunes et partagent des expériences. Lors d'une querelle dans le dortoir, les deux sont traités de « duchesses ». Cette injure sert à exposer le caractère d'Eugène et de Francis : très délicats pour une guerre exigeant la dureté.

Dans d'autres moments, il recourt à son milieu social pour obtenir des bénéfices qui puissent alléger son séjour dans les chambres des hôpitaux où il passe. Ainsi, quand il rencontre un interne de service à l'un des hospices où il se logeait, Eugène, y mort d'ennui, essaie de trouver une solution à son calvaire, en se servant de l'idée d'une proximité sociale entre l'interne et lui:

La vie n'était plus possible, je méditais une évasion, quand un jour l'interne de service descend dans la cour. Je lui montre ma carte d'étudiant en droit ; il connaît Paris, le quartier latin. Je lui explique ma situation. (p. 42)

Poli et bien élevé, il réussit donc à obtenir quelques avantages des religieuses qui travaillent dans l'un des hôpitaux où il se loge :

Grâce à ma simple politesse vis-à-vis des soeurs et aux étiquettes de pharmacie que j'écrivais pour elles, j'obtenais heureusement une côtelette de temps à autre (...). J'étais donc, en somme, le moins à plaindre de tous les soldats entassés pêle-mêle dans les salles. (p. 47)

Malgré ces petits bénéfices, la vie à la guerre n'était pas du tout supportable. Avec le départ du peintre, après la découverte des escapades en ville, Eugène, malade, craint ses entrailles qui flambent et songe à « fuir au plus vite cette lamentable geôle » (p. 68).

Par ailleurs, grâce à son milieu social, Eugène arrive à rentrer à Paris. L'influence de M. de Fréchède (nom dont le personnage principal se souvient après avoir jeté un coup d'oeil sur le journal du pays), parent haut placé à Évreux d'un de ses amis, l'aide à se débarrasser de toute la « gêle » qui le gênait. Ainsi, Eugène fait un appel à Mme de Fréchède après l'affable accueil qu'elle lui avait adressé :

Mon Dieu ! madame, si vous pouviez obtenir qu'on me renvoie à Paris, vous me rendriez un grand service, les communications vont être prochainement interceptées, si j'en crois les journaux ; on parle d'un nouveau coup d'Etat ou du renversement de l'Empire ; j'ai grand besoin de retrouver ma mère, et surtout de ne pas me laisser faire prisonnier ici, si les Prussiens y viennent.(p. 62-63)

Par là, protégé par M. de Fréchède, qui venait d'arriver chez lui et était mis au courant par sa femme, les deux partent rencontrer le médecin de l'hôpital (malgré la peur du soldat, car il devait expliquer comment il en avait pu sortir). À peine devant le docteur, qui regarde le soldat d'un air stupéfait, M. de Fréchède prend la parole et demande au médecin un congé de convalescence de deux mois. Celui-ci, en dépit de son état initial, est d'accord avec le protecteur, mais lui dit qu'il va s'adresser à ses collègues et au général :

Monsieur est, en effet, assez malade, dit le médecin, pour avoir droit à deux mois de repos ; si mes collègues et si le général partagent ma manière de voir, votre protégé pourra, sous peu de jours, retourner à Paris. (p. 63-64)

Après cette rencontre, Eugène et Francis vont subir des « châtements » à cause de leurs fugues en ville. Celui de Francis est pourtant le plus lourd, car il doit rejoindre son groupe, mais celui d'Eugène est plus léger, puisqu'il reste seul à l'hôpital, sans retourner à la bataille, dans l'attente du jour de départ.

Quoiqu'il se sente en prison après le départ de Francis, Eugène va connaître un meilleur sort que son ami, vu l'aide de M. de Fréchède et de la soeur Angèle. D'ailleurs, il a beaucoup plus de chance que les autres soldats : sa mère lui envoie de l'argent pendant la guerre, ce qui explique sa bonne situation familiale.

Je devenais monomane ; une idée fixe me hantait : fuir au plus vite cette lamentable gêle. Avec cela, des ennuis d'argent

m'opprimaient. Ma mère m'avait adressé cent francs à Dunkerque, où je devais me trouver, paraît-il. (p. 68)

En plus, la condition sociale d'Eugène est aussi montrée par ses avoirs. À la fin du récit, quand il rencontre dans le train une belle jeune fille, Reine, ils s'embrassent dans le wagon et le jeune homme décide de l'amener à son logement de garçon, pourvu que le frère de Reine ne l'attende pas à la gare. Le lecteur apprend donc qu'Eugène a une vie aisée, où il peut goûter d'un logement particulier et avoir des libertés avec les femmes. Il possède une garçonnière, un petit logement d'homme célibataire, fréquemment destiné à des rendez-vous galants.

Tout au long du récit, le personnage se plaint de l'ennui qu'il éprouve dans les hôpitaux. De ce fait, il entame des escapades et présente une vraie affection pour la jolie sœur Angèle, qui le gâte quelquefois. Il se montre un garçon malin qui veut vivre sa vie, ses aventures, dans un moment critique où la mort ronge les campements, les routes et les hôpitaux. Ce désir de distraction peut être une réponse à la guerre.

\*

Un autre point qui touche le personnage principal, c'est l'expérience de la guerre. Quoiqu'il n'ait pas participé aux batailles, il se place comme témoin des événements. Après les expériences en route (les pillages dans les villes, les morts au long du chemin de fer, les bombardements) et dans les hôpitaux (quelques soldats sont rejoints à ses bataillons, sans avoir même guéri), le jeune soldat commence à s'habituer à la guerre et à ses conséquences. Il semble que cette indifférence présente une manière de fuir la guerre et ses horreurs. Pour s'accoutumer à mener une vie de combattant atteint d'une maladie, il fallait qu'il devienne plus dur et qu'il s'endurcisse à un mal physique ou à une épreuve morale :

C'était l'heure de la visite et le docteur choisissait ce moment pour faire ses opérations. Le second jour après mon arrivée, il fendit une cuisse du haut en bas ; j'entendis un cri déchirant ; je fermai les yeux, pas assez cependant pour que je ne visse une pluie rouge s'éparpiller en larges gouttes sur son tablier. Ce matin-là, je ne pus manger. Peu à peu, cependant, je finis par m'aguerrir ; bientôt , je me contentai de détourner la tête et de préserver ma soupe. (p. 47-48)

Après avoir pris l'habitude de voir et d'entendre des situations frappantes, le jeune soldat finit par nier l'écoute d'histoires de guerre effrayantes. Il recourt souvent au geste de « boucher les oreilles ». Il s'agit d'un acte infantin, mécanique, avec l'intention de chercher ne serait-ce qu'une protection contre une histoire violente parmi tant d'autres.

Nous écoutâmes vingt fois au moins cette histoire, et nous dûmes subir pendant de mortelles heures les rabâchages de cet homme enchanté de posséder un fils. Nous finissons par nous boucher les oreilles et par tâcher de dormir pour ne plus l'entendre. (p. 53-54)

## **5.4.2 LES PERSONNAGES SECONDAIRES**

### **5.4.2.1 Francis Émonot**

C'est un « grand jeune au type juif » (p. 17), très gras, peintre. Il accompagne Eugène dans les fuites aux villes. Il prend part aux querelles entre les copains de dortoir. Il n'est pas poli envers les religieuses et des médecins. C'est pourquoi il ne reçoit pas d'avantages. Personnage secondaire, il accompagne Eugène dans ses escapades. Les deux forment un *duo* qui provoque des bagarres dans les dortoirs, ont des rendez-vous avec des prostituées, marchent à la dérive dans les rues. En bref, sa fonction dans l'intrigue est de pousser le comique de l'histoire, avec ses participations dans des moments cocasses du récit.

### **5.4.2.2 Sœur Angèle**

Jolie et jeune, elle a de l'amitié pour Eugène et l'aide à maintes reprises. Elle a de beaux yeux, des cils longs et blonds et de jolies dents, selon la description du narrateur-protagoniste. Elle le gâte et le soigne. Eugène est charmé par la religieuse. Elle a une brouille avec Eugène, à cause de ses sorties en ville. Elle reste indifférente à celui-ci jusqu'au moment où elle le rencontre tout à fait malade et déprimé en traînant dans la cour de l'hôpital. À partir de cet épisode, elle lui dit qu'il va voir le lendemain les médecins, car M. de Fréchède est venu voir le général. À la fin du récit, Eugène songe à

la voir portant les vêtements religieux. Elle représente la dévotion aux malades et la beauté chaste dans le récit, par opposition à la négligence des médecins dans les hôpitaux et à celle des militaires de grade supérieur de l'armée.

#### **5.4.2.3 Les de Fréchède**

La famille d'Eugène a des contacts avec monsieur et madame de Fréchède. Parent d'un ami du soldat, ce monsieur est un homme haut placé dans la ville d'Évreux. Ce couple l'aide à rentrer à Paris. M. de Fréchède va à l'hôpital demander au médecin et au général un congé de convalescence de soixante jours. Après quelques temps, il retourne à l'hôpital et, le lendemain, Eugène participe à l'examen d'un groupe de médecins qui lui accordent le congé. Le narrateur-protagoniste les appelle de « braves gens ». Avant l'heure fixée pour son départ, Eugène demande à sœur Angèle une permission pour aller voir les Fréchède. Elle va trouver le directeur et lui la rapporte. Ainsi, le jeune soldat peut remercier le couple, qui le force à accepter un foulard et cinquante francs pour la route. Personnages secondaires, ils servent à l'intrigue comme un déclencheur du retour d'Eugène à Paris. C'est grâce à eux qu'Eugène retrouve sa famille et son logement.

#### **5.4.3 LES GROUPES**

Dans *Sac au dos*, on peut aussi remarquer la présence de quelques groupes sociaux ou professionnels représentatifs du contexte de guerre.

##### **5.4.3.1 Les soldats**

Dès le départ de Paris, les soldats sont tout au long du récit caractérisés d'une manière sarcastique par le narrateur. Les vêtements leur confèrent un air de clowns et donnent le ton à la suite de l'histoire (« coiffés de képis d'une profondeur incroyable et ornés de visières d'aveugles..., p. 8). La *Marseillaise*, hurlée euphoriquement lors de la

traversée de Paris vers la gare d'Aubervilliers (p. 8-9) expose une volée de patriotisme<sup>29</sup> qui pousse les soldats à se battre.

Toutefois, juste après le départ, le véritable visage des soldats apparaît et les coupures dans les groupes sont révélées. Le narrateur, en tant que témoin, observe les hommes dans le wagon. « Quelques-uns pleuraient à grosses gouttes », « d'autres, soûls-perdus, geulaient à tue-tête : « À bas Badinguet et vive Rochefort ! », « plusieurs à l'écart dans un coin, regardaient, silencieux et mornes, le plancher qui trépidait dans la poussière » (p. 10). Sans se placer parmi ces hommes-là, le narrateur fait une division des réactions. Trois genres de sentiments sont là : premièrement, le désespoir (quand ils se rendent compte de la gravité de la tâche requise) ; puis, la critique à l'Empereur (Badinguet, surnom péjoratif de celui-ci) et le soutien à la République (Rochefort, journaliste républicain) ; enfin, la résignation pour ceux qui attendent les incidents inéluctables. Bref, un portrait pessimiste pour le groupe qui entre en bataille.

Des moments burlesques (un cancan triomphal a lieu dans une des chambrées) à des situations tragiques (le récit de guerre du garçon épicier, de la mort de deux mobiles en route), en passant par des pillages, ivrogneries, maladies, les soldats sont enfin surnommés « Cour de Miracles roulante » (p. 31). Cela sert à attribuer un côté joyeux au groupe – le lecteur voit des estropiés qui dansent et des fiévreux qui cambriolent, boivent, chantent, etc. – mais aussi un côté douloureux ; on peut enfin identifier la souffrance humaine travestie en euphorie.

Par ailleurs, ce côté malheureux des soldats est renforcé par le mauvais état de santé de quelques-uns qui composent la chambrée à Évreux (le dragon, le hussard, les deux artilleurs) et par l'histoire du soldat de la ligne, le garçon épicier, père d'un enfant. C'est cette histoire, comme on a déjà mentionné, le symbole de la guerre franco-prussienne pour les Français : les marches forcées, la faim, la peur, la fuite... mais surtout le désespoir au moment où les hommes se rendent compte de leur réalité – « Moi, j'ai des enfants, c'est pas l'état qui les nourrira si je suis mort ! » (p. 53), disaient les recrues en désignant les officiers. Et comment s'en sortir ? Il faut qu'ils se mettent à l'abri dans les hopitaux ; à ce-moment-là, les maladies sont les bienvenues (ainsi s'exprime le lignard sur sa propre situation : « C'est égal, je suis heureux d'être ici », p. 53). Le pessimisme et le désir de la fin d'une guerre convoquée par la « maladresse » de

---

<sup>29</sup> À propos de la propagande au Second Empire : le personnage de Ratapoil, créé par Honoré Daumier, permet de dénoncer les abus de la propagande bonapartiste. Voir : *Un jour de revue, Ratapoil et son état-major : « Vive l'Empereur ! »*, lithographie publiée dans *Le Charivari*, le 1<sup>er</sup> juillet 1851. BnF, Estampes et Photographie, Rés. Dc-180b (43)-Fol. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/088.htm>.

la politique gouvernemental envahissent les soldats, en provoquant le dernier cri qui fait l'hôpital exulter : « Enfoncé Badingue<sup>30</sup> ! c'est pas trop tôt, v'là la guerre qui est enfin finie ! » (p. 66). Ce portrait des soldats français ressemble à quelques tableaux d'Alphonse de Neuville (1835-1885), peintre français, au sujet de la guerre de 1870, comme *Bivouac après le combat du Bourget, 21 décembre 1870* (1873), ou encore *Épisode de la guerre franco-prussienne* (1875) où les soldats traînent au milieu des morts et blessés.

#### 5.4.3.2 Les militaires de grade supérieur

Ce groupe est représenté par les apparitions de Canrobert, maréchal de l'armée française, le major et un général. Dans toutes les scènes, ils sont en opposition aux soldats. Canrobert, personnage historique, les menace de réprimer par la force leurs plaintes au sein du manque de victuailles, de manteaux, d'armes, etc. Caractérisé par l'arrogance (« Chapeau bas devant un maréchal de France ! », p. 16) et par la rudesse (« Vous me le payerez cher, messieurs les Parisiens ! », p. 17), il expose les faiblesses dans les relations avec les soldats.

Les mêmes traits sont mis en scène par le major qui « braille », « renifle » et « traîne les pieds », en sortant de la chambrée après avoir fait une visite aux malades. Il avance « majestueux », suivi d'un « cortège d'infirmiers », roule de droite à gauche et expose son intransigeance agressive (« Eh ! je ne te demande rien, à toi ; si tu dis un mot, je te fous à la diète », p. 20) au moment où il passe en revue les malades (p. 19-20).

Pour finir, c'est un général, à la « face de lune rouge hérissée de moustaches blanches » qui découvre à la grande place d'Évreux les escapades des deux amis et les dénonce. En résumé, ces trois figures militaires de grade supérieur exposent l'intolérance et la rigidité du gouvernement par rapport aux soldats, ces traits sont pourtant exposés en mettant en relief le ridicule de leur position. Cela est résumé par le cri suivant : « Qu'ils aillent se faire tuer ! C'est leur métier à eux » (p. 53), disaient les soldats en désignant les officiers.

---

<sup>30</sup>Le récit présente les formes *Badinguet* (p. 10) et *Badingue* (p. 66). Il se peut que l'auteur veuille instaurer un jeu de mot : Badinguet, le surnom péjoratif de Napoléon III, agglutiné à « dingue », synonyme de « fou ». Une autre hypothèse, c'est la simple erreur d'impression.

### **5.4.3.3 Le médecin**

Au milieu d'une « réunion de guignols hors d'âge » (p. 40), il fait ce qu'il peut, toutefois l'abrutissement de la situation le mène à conduire des opérations au moment des visites, livrant des spectacles affreux à ceux qui l'entourent ( « je fermai les yeux, pas assez cependant pour que je ne visse une pluie rouge s'éparpiller en larges gouttes sur son tablier », p. 48). Comme les salles sont toujours pleines, il essaie de se dégager des moins malades. Ce personnage, qui représente l'ensemble de médecins qui travaillent en situation de guerre, est mis en opposition avec le personnage de sœur Angèle, qui brille par la pitié envers les malades.

### **5.4.3.4 Les prostituées**

Au moment où les deux amis cherchent un gîte à Évreux, ils rencontrent deux filles qui « tordillent des hanches dans la rue ». Ils les invitent à déjeuner, elles refusent, mais comme ils insistent, elles finissent par accepter. Ils vont chez elles et le narrateur décrit d'une manière minutieuse la chambre. Et voilà le ridicule mis en scène : des couleurs disparates, une gravure du Christ mélangée à une toile des rois de France, tout cela autour d'un « lit pourvu d'un édredon de percale rose » (p. 56). Cette drôle d'image est renforcée par le repas un peu grottesque (« Je découpe le poulet, les bouchons sautent, nous buvons comme des chantres et bâfrons comme de ogres », p. 57). Au milieu de ce cirque, le lecteur arrive à comprendre ce qui se passe : les filles sont « laides et bêtes », mais cela peu importe, car il y a longtemps qu'ils ne touchent pas la bouche d'une femme, alors tout est acceptable. La promiscuité du milieu est tolérable par les deux garçons, puisqu'ils sont dans une situation extrême, ce qui entraîne le raisonnement du narrateur à la fin du récit.

## CHAPITRE VI

### *SAC AU DOS* : DEUX INTERPRÉTATIONS

Dans ce chapitre, je présente la lecture de deux critiques : Antonia Fonyi, dont l'article date de 1999 et Gilles Bonnet, dont l'étude date de 2002. J'expose certains aspects de leurs textes, choisis à partir de mon analyse préalable sur les éléments du récit, l'objectif de ce chapitre étant d'exposer leurs conclusions sur le statut naturaliste de *Sac au dos* et sur les composants de la nouvelle. Fonyi développe une analyse psychanalytique des enjeux de la guerre dans le recueil *Les Soirées de Médan*. Bonnet, lui, expose l'ironie du narrateur et le comique dans *Sac au dos* dans la perspective des rapports de cette nouvelle avec le genre burlesque, puis avec la carnavalisation de la guerre. Ces deux interprétations sur *Sac au dos* sont issues de mes recherches sur les critiques de la nouvelle de Huysmans. Jusqu'où j'ai pu constater, elle présente un nombre réduit d'analyses critiques, c'est pourquoi j'étudie seulement ces deux lectures dans ce chapitre.

#### 6.1 LA LECTURE DE *SAC AU DOS* PAR ANTONIA FONYI

La brève analyse de *Sac au dos* par Antonia Fonyi se situe dans le cadre de son article intitulé « *Soirées de Médan* : un livre à lire ». À partir d'une lecture psychanalytique du recueil, Fonyi met en lumière l'interrogation sur la loi que les nouvelles suscitent et caractérise *Les Soirées de Médan* comme une œuvre transgressive, une provocation à triple visée : stratégique, idéologique, esthétique. La provocation stratégique est liée aux intérêts personnels des auteurs et réside dans une manœuvre publicitaire bien réussie. La deuxième repose sur la cohérence idéologique du groupe voulant exprimer son anti-chauvinisme à partir de l'insulte à la mémoire de la guerre. *L'Invasion comique*, titre proposé par Huysmans au recueil, par allusion à

*L'illusion comique*, de Corneille, exposerait la cible du groupe : Matamore<sup>31</sup>, selon Fonyi. Cette provocation idéologique mettant en question la loi, c'est-à-dire un outrage à la morale, liée à l'enjeu esthétique, un outrage au goût, crée l'inconvenance des sujets des récits. La presse conservatrice proteste à cette époque-là contre cette « moralité du plus mauvais goût » (DOUCIEUX, cité par FONYI, p. 98).

Après cette contextualisation, Fonyi situe, par rapport à la littérature patriotique de l'époque, le seuil de tolérance que transgressent les « médanistes ». De ce fait, elle définit d'abord la loi au sein de sa lecture psychanalytique :

La loi, selon l'acception la plus large du terme, est l'instance qui distingue le permis de l'interdit. Dans la perspective psychanalytique, elle se fonde sur l'interdit de l'inceste, signifié par le père lors du complexe d'Œdipe. Par conséquent, loi et œdipe sont des notions solidaires. (FONYI, 1999, p. 99).

Ensuite, il s'agit de savoir comment la littérature patriotique sur la guerre franco-prussienne représente les enjeux de la loi, entendue comme morale, ayant pour but d'interpréter la débâcle de manière qu'elle préserve l'honneur des Français :

La littérature patriotique [...] conçoit la guerre comme un conflit œdipien. La France, la terre natale, représente la mère, objet du désir et enjeu de la rivalité des belligérants. Les Français, possesseurs légitimes de la France, occupent la place du père, du représentant de la loi. Les Prussiens sont dans la position du fils mu par le désir interdit de posséder la France. Comme les Français étaient prêts à se sacrifier pour défendre la loi, leur défaite ne sanctionne pas la transgression de l'interdit de l'inceste : elle ne correspond pas à la castration – autrement dit, ils ne sont pas atteints dans leur virilité, donc leur honneur est sauf –, mais s'explique par la déloyauté des Prussiens, par leur nombre écrasant – la loyauté est équité –, par leur technique et leur tactique surprenantes, c'est-à-dire rusées et, de ce fait, incompatibles avec la loyauté. (FONYI, 1999, p. 100)

Toutefois, Fonyi précise que cette approche simplifie la réalité. Ainsi, pour laisser les récits plus réalistes, examine la théoricienne, de nombreux écrivains patriotes font l'opposition entre les mauvais Français et les bons Français. Les premiers sont les

---

<sup>31</sup> « Personnage de la comédie espagnole qui se vante à tout propos de ses exploits guerriers contre les Maures et que l'on représente généralement en uniforme chamarré au geste large et au verbe haut », définition du dictionnaire en ligne TLFi. Dans *L'illusion comique*, Pierre Corneille met en scène un personnage de matamore (un soldat fanfaron), nommé Matamore.

chefs qui n'ont pas eu la capacité de défendre la France dans leur devoir paternel ; ils sont représentés par l'Empereur, les ministres, les généraux, les majors, etc. Les seconds sont ceux qui se mettent à mourir pour leur pays, la plupart des gens sont simples et pauvres.

De cette façon, la France a perdu la guerre du fait que ses chefs ont usurpé la position paternelle, indignes de représenter la loi, de gens qui auraient été dignes. Selon Antonia Fonyi, la littérature patriotique ne met pas en cause la loi. Elle traite ses représentants officiels en tant que « pères déçus », pourtant, dans les termes de Fonyi, « elle en préserve l'esprit qui survit en des figures paternelles puissantes ». Et c'est dans ces dernières figures que se place la transgression des écrivains de *Soirée de Médan*, exceptée la nouvelle de Zola.

### **La transgression de *Sac au dos* : « une affaire sanitaire »**

Après avoir parcouru les nouvelles du recueil selon le degré de transgression de la loi dans chacune, Fonyi arrive à la nouvelle de Huysmans qu'elle caractérise par la *loi annulée*. Selon cette théoricienne, *Sac au dos* attaque, dès le début du récit, la loi à partir de la déclaration du « jeune héros d'Huysmans » (« le Code [a] été mal rédigé exprès pour fournir à certaines gens l'occasion d'ergoter ») qui redoute la « lettre de la loi ». Ainsi, Fonyi soulève la question suivante : « Si le Code ne contient pas la loi, où la chercher ? » (p. 107). Ainsi, le jeune homme tombe dans la maladresse de la politique de l'Empereur qui le pousse à des aventures dégoûtantes. Comme le héros est sous un régime sans loi, la guerre ne peut pas représenter un conflit œdipien pour lui. C'est pourquoi elle est une « boucherie » sans raison, précise Fonyi en ajoutant qu'elle entraîne ainsi « des pulsions sadiques, libérées par une régression collective : de l'état de civilisation où le « dégoût » est le critère du mauvais (où la propreté est acquise), la société est revenue à l'état de la barbarie » (p. 107). Telles sont les raisons pour lesquelles, au départ des troupes de Paris, le décor d'une débauche expose « des pulsions orales réprimées par l'éducation » (p. 108).

Par ailleurs, « La maladie de la saleté » (p. 108) atteint le héros de *Sac au dos*. Toutefois, les figures paternelles (majors, médecins, infirmiers) considèrent les maladies comme une infraction à la règle de la propreté. Les règles disciplinaires et rigides des hopitaux sont rejetées par le héros qui part à la recherche de « plaisirs oraux et de

plaisirs sexuels ». Mais ceux-ci n'arrivent pas à s'accomplir (le désir par une religieuse ou l'interruption des aventures avec les prostituées par la cloche avertissant l'heure de retour). Antonia Fonyi expose tout cela pour conclure qu'il « reste le plaisir anal de l'homosexualité », car l'amitié avec le peintre, « fortement érotisée », est mise en évidence lors du moment où les deux sont séparés (l'un reste à l'hôpital, l'autre au lycée) et le protagoniste entame une ruse (les lavements) pour retrouver son ami à l'hôpital.

Cependant, pour constater cette liaison homosexuelle d'Eugène Lejantel et son camarade, Fonyi utilise comme exemple un passage de la première version de *Sac au dos*, celle de 1877 publiée dans *L'Artiste* de Bruxelles, qui ne figure pas dans la version de 1880, comprenant *Les Soirées de Médan*. Or, si son analyse a l'intention de déployer les enjeux de ce recueil, comment accepter l'explication à partir d'une version qui ne correspond pas à celle présente dans le livre collectif ? Elle ajoute, dans une note en bas de page, que le « passage a été supprimé probablement pour éviter au manifeste naturaliste des critiques trop acerbes ». Malgré cette remarque, l'inexistence de ce passage dans la version de 1880 nous interdit de le considérer comme la preuve d'un côté homosexuel du personnage d'Eugène envers Francis Émonot<sup>32</sup>.

Pour conclure son analyse, la théoricienne expose la moralité du récit : « dans un univers où la loi est lettre vide de sens, la guerre se réduit à une affaire sanitaire » (p. 108), car en face des pères politiques et militaires qui ont abdiqué de leur position, les pères para-militaires (les médecins, les majors, les infirmiers) punissent l'infraction à l'hygiénique. Pour faire face à « cette autorité ridicule » gouvernant sous le signe de l'absurde, les soldats essaient de s'y échapper, souligne Antonia Fonyi. Chez Huysmans, ajoute-t-elle, « le bien comme le mal sont des valeurs anales », puisque la loi est annulée. Cette thématique, manifeste dans *Sac au dos*, gêne la critique conservatrice, car elle lui reprocherait non seulement le mépris de l'idéal patriotique, mais surtout le mépris de la bienséance. Selon Fonyi, dans la nouvelle de Huysmans, « toute la France en guerre se trouve explicitement fécalisée » (p. 109), ce qui rendrait *Sac au dos* intolérable pour la critique.

---

<sup>32</sup> Dans la version de 1877, le camarade du personnage d'Eugène Lejantel s'appelle Pardon.

## 6.2 LA LECTURE DE SAC AU DOS PAR GILLES BONNET

« *Sac au dos* ou la découlottée » est l'article de Gilles Bonnet, publié en 2002, dans la revue de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes (RITM), sous le titre *Ironies et inventions naturalistes*.

Gilles Bonnet commence son article avec une citation de Leon Bloy sur *Sac au dos* : « tout dépend du point de vue. Quand l'héroïsme semble grotesque, la chiasse devient glorieuse » (BLOY, cité par BONNET, p. 177). Il recourt à cet extrait pour dire que la guerre, dans *Sac au dos*, est de l'ordre de la *foire* et l'ironie est une question de point de vue. A partir de ce constat, l'auteur analyse le rôle de l'ironie dans la nouvelle et tâche d'identifier les éléments qui conduisent cette ironie du narrateur :

La distance temporelle qui souligne l'inscription de la nouvelle dans une narration ultérieure se double donc d'une distance axiologique. Ce double décalage entre narration et diégèse autorise l'avènement d'une ironie qui ne quittera plus la scène. Le narrateur, en affichant une lucidité progressivement acquise, s'autorise en effet de cruelles mises en perspective de l'ordre de l'ironie tragique (p. 177).

Je voudrais commenter deux points qui sont abordés dans cet extrait ci-dessous : la narration ultérieure du récit et l'ironie du *je narrant* envers le *je narré*, dans l'intrigue autodiégétique. Cette narration ultérieure confère à l'intrigue une distance temporelle permettant, au point de vue temporel, que le *je narrant* soit plus expérimenté que le *je narré*, celui-là en sait davantage que celui-ci. La distance axiologique à laquelle Bonnet fait référence, c'est celle de la perspective ou de la focalisation interne du narrateur-protagoniste qui juge les événements narrés à partir de la lucidité que lui permet son recul, comme je l'ai remarqué au cours de mon analyse, étant déjà signalé à l'incipit du récit. Ainsi, dans ce bref récit de formation du narrateur selon les termes de Bonnet, l'ironie prend une place importante dans le texte, lorsque : « la liesse de la soldatesque, qui hurla[it] à la lune avant que d'aller faire la conquête de la Prusse » (p. 177-178).

Bonnet parle aussi de l'ironie présente dans la pérégrination qu'entreprend Eugène. Il s'agit d'une désorientation profonde qui joue avec un métarécit de guerre exposé dans l'histoire. Le critique observe que la présence de la guerre dans la nouvelle se réduit en effet à ce métarécit attribué à un soldat de la ligne qui abandonne tout héroïsme et fuit la bataille, « exténué par la peur », ne voyant pourtant « aucun

Prussien ». Il ajoute que ce métarécit s'inscrit dans la lignée des récits de guerre modernes qui prennent « la perspective d'un personnage dépassé par les événements » (KAEMPFER, cité par BONNET, p. 178). Ainsi, la nouvelle de Huysmans comporte ce récit pour marquer la paradoxale parenté qui l'unit à l'ensemble de l'histoire. C'est pourquoi *Sac au dos* est vu comme « un récit de guerre radicalement moderne » (p. 178), car il montre que « le réel et le sens ne vont plus forcément de pair » (p. 186). Et c'est à partir de cette fracture qui naît l'ironie tragique du récit.

Par ailleurs, dans l'article de Bonnet, il y a un rapport de *Sac au dos* avec le récit burlesque, car Huysmans, lui-même, avait défini sa nouvelle comme : « Un peu de burlesque jeté dans l'horrible de la guerre » (HUYSMANS, *Lettres inédites à Camille Lemonier*, 1878, cité par BONNET, p. 180). Le burlesque est caractérisé par l'auto-ironie du narrateur, d'où la scène du miroir, où Eugène se voit ainsi « fagoté ».

Ainsi, Bonnet expose une suite d'oppositions entre le genre épique et la nouvelle de Huysmans. Cette opposition vise à établir le caractère burlesque de *Sac au dos* et son attachement au risible et au ridicule de la guerre. Selon Bonnet, l'épopée veut instaurer l'ordre dans le monde évoqué, *Sac au dos* se place pourtant à l'opposé de cette règle. Cette caractéristique a des retentissements dans l'espace du récit. Le titre de la nouvelle évoque un voyage et une quête, mais celle-ci aboutit, à la fin du récit, aux toilettes. En plus, au lieu de présenter des espaces ouverts de la geste épique, *Sac au dos* présente des espaces confinés : ce sont des wagons, des hopitaux pleins qui ressortent de l'étroitesse des lieux. Cette opposition au genre épique est signalée dans la ridicularisation de toutes les autorités dans le récit (les examinateurs du baccalauréat, le major, etc.). Cela constitue la cible de l'ironie du narrateur au cours de l'histoire, mais conduit aussi son orientation burlesque.

Cette dernière promeut des moments risibles, comme le pillage d'un buffet « où une mêlée dans la plus pure tradition du comique quantitatif burlesque s'achève en affrontement à coups de broc » (p. 182). Bonnet conclut que Huysmans déporte la représentation vers la « carnavalisation », car *Sac au dos* illustre une relation à la tradition des saturnales et des dyonisiennes – interprétation proposée par D. Baguley aux *Soirées de Médan* – qui « abreuve son burlesque à la liturgie guerrière définitive, à l'origine, du Carnaval » (p. 182). Ainsi, la guerre est conçue comme une fête, où des scènes « vaudevillesques » sont mises en évidence, comme le moment où Eugène recourt à une ruse pour retrouver Francis à l'hôpital (« la comédie de la souffrance », selon Bonnet), la querelle dans le dortoir avec le veillard, où il y a des culbutages et des

chaises qui sautent. Les scènes du déguisement vont dans le même sens, lorsque les soldats, pour fuir l'ennui, dans « une gaieté puérile », portent la veste du hussard pour rire. En outre, Bonnet précise que l'inscription définitive de la nouvelle dans le carnavalesque se passe lorsque les soldats offrent leurs excréments comme ragoût aux religieuses, car « les facéties scatologiques occupaient le premier rang des rituels du Carnaval au Moyen Âge comme sous la Renaissance » (p. 184).

Le carnavalesque est aussi signalé par la scène du cacolet avec Francis, très gras, et Eugène, très maigre, formant un « couple carnavalesque », d'après l'analyse de Bonnet. De cette façon, « l'ironie paradigmatique du Carnaval se caractérise en effet par l'instauration d'un monde *à l'envers* peuplé de médecins battant comme plâtre leurs malades » (C'est moi qui souligne, p. 184).

Ce monde à l'envers, dont j'ai parlé dans mon analyse, expose l'ironie du narrateur par rapport aux militaires supérieurs (major, général, Canrobert) et aux médecins, car au lieu de veiller sur la vie des soldats, ils essaient de se dérober d'eux.

Enfin, *Sac au dos* se présente comme un texte scandaleux, car il organise la rencontre de la guerre et de la gratuité de la fête. Mais, cette fête se choque avec le pessimisme de Huysmans, qui régit l'univers du narrateur par une ironie tragique.

Pour finir, signalons la création d'une sorte de *réalisme burlesque* qui permet à l'auteur de *Sac au dos* de repousser l'écriture épique et l'irréalité des récits sentimentaux à la fois. Ainsi :

Avec cette guerre qui se révèle absurde et carnavalesque sous sa plume, Huysmans indique que le réel et le sens ne vont plus forcément de pair. C'est bien une telle fracture, trace de la modernité de ce naturalisme qui dérange voire scandalise (p. 186).

*Sac au dos* est ainsi un récit à la fois comique et pessimiste, aboutissant à une ironie consciente mettant la guerre de 1870 et ses personnages *à l'envers*, c'est-à-dire l'envers du décor.

## CONCLUSION

À l'issue de cette analyse, il est possible d'établir une analogie entre *Sac au dos* et le tableau d'Alphonse de Neully, *Bivouac après le combat du Bourget, 21 décembre 1870*, de 1873, qui traite lui aussi de la guerre franco-prussienne sous un regard pessimiste et vrai, à l'opposé du chauviniste de l'époque d'après Sedan. Toutefois, la nouvelle de Huysmans expose d'une façon tout à fait différente le ridicule de ce moment historique. Cette visée singulière n'est possible que par la présence d'un narrateur *autodiégétique* qui laisse libre son point de vue critique, voire ironique/auto-ironique, sur les événements narrés. Cette liberté lui fait traîner son regard lucide dans tous les espaces de l'histoire et dans tous les personnages et figures du récit. C'est à lui le rôle le plus important, car le lecteur voit ce qu'il voit et a la sensation de participer, en tant que témoin de la guerre, aux moments cocasses du récit.

Malgré les différentes portées des analyses de Antonia Fonyi et de Gilles Bonnet, toutes les deux observent, dans *Sac au dos*, le naturalisme de Huysmans. Au delà des techniques de documentation et de la démarche de l'écrivain naturaliste (l'observation et l'expérimentation), Huysmans, à partir du narrateur de *Sac au dos*, expose son naturalisme à lui, imprégné d'ironie pour révéler « le faire vrai ». La rupture signalé par Fonyi de la lettre de la loi dans le récit, entraînant un point de vue qui dépasse les règles de la bienséance et qui expose une « affaire sanitaire » pour faire face au patriotisme exacerbé de l'époque, va de pair avec la lecture de la rupture entre le sens et réel établie par Bonnet. Cet auteur approfondit son analyse et fait des rapports avec la nouvelle de Huysmans, le récit burlesque et les scènes vaudevillesques. Il met en lumière l'histoire du jeune conscrit non comme un anti-récit de guerre, mais une dénonciation du paradoxe de la guerre.

Avec *Sac au dos*, Huysmans, lui-même, touche son but en littérature, celui-ci exprimé lors de la publication de *Marthe, histoire d'une fille* : « Je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j'ai vécu, en l'écrivant du mieux que je puis, et voilà tout. Cette explication n'est pas une excuse, c'est simplement la constatation du but que je poursuis en art ».

*Sac au dos*, nouvelle de Huysmans, vise à décomposer une guerre absurde, sous le regard d'un *je narrant* âpre et ironique. Pour cela, à côté du narrateur, l'espace joue un rôle décisif dans la construction du récit. A partir d'un lieu qui reprend son point de départ à la fin, il est possible de constater l'absurdité de la guerre : une absurdité qui touche le comique. Dans les hôpitaux où le personnage principal est installé, celui-ci retrouve d'autres soldats semblables à lui-même : la maladie se configure comme une fuite, la seule possible parmi les horreurs qui pourraient arriver à chaque jeune moblot. Il reste donc à essayer de faire le temps découler, à tenter d'oublier les actes effrayants de bataille, à éviter l'écoute d'histoires sanglantes. Ainsi, le *je narrant* choisit la voix comique et la voie ironique pour raconter ses souvenirs. Presque un journal intime, vu les précisions spacio-temporelles, ce récit essaye de témoigner une débâcle d'un gouvernement et d'une société.

Pour finir, ce mémoire n'a pas l'intention d'être exhaustif. L'analyse d'autres nouvelles faisant partie du recueil *Les Soirées de Medan* nous permettrait d'établir des parallèles avec la nouvelle étudiée, mais les délais fixés m'ont empêché d'élargir et d'approfondir ces recherches. En dépit des limites de temps et de dimension de ce mémoire, je crois qu'il est possible de faire connaître un peu plus le côté naturaliste de J.-K. Huysmans et la singularité de l'écriture d'une petite partie de son œuvre, celle-ci connue principalement par son livre célèbre *À Rebours*.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bref aperçu de l'itinéraire de J.-K. Huysmans

FUMAROLI, M. « Chronologie » [1977]. In : HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, 2<sup>e</sup> édition. Paris : Gallimard, 2010, p. 373-380.

GROJNOWSKI, Daniel. *J.-K. Huysmans – À Rebours, par Daniel Grojnowski*. Paris : Gallimard, 1996.

GROJNOWSKI, Daniel. « J.-K. Huysmans et la nouvelle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2008/4. Vol. 108, p. 849-861.

DEFFOUX, Léon ; ZAVIE, Émile. *Le Groupe de Médan*. Paris : Payot & Cie, 1920.

CHASTEL, Guy. *J.-K. Huysmans et ses amis – documents inédits*. Paris : Bernard Grasset, 1957.

BACHELIN, Henri. *J.-K. Huysmans – du naturalisme littéraire au naturalisme mystique*. Paris : Perrin et Cie, 1926.

HUYSMANS, J.-K. *Préface vingt ans après le roman [1903]*. In : HUYSMANS. *À Rebours*. Texte présenté établi et annoté par Marc Fumaroli. Paris : Gallimard, coll. Folio classique, 2<sup>e</sup> édition, 2010, p. 55-76.

Le groupe de Médan et les *Soirées de Médan*

BOURDENET, Xavier. « Dossier ». In : ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris : Gallimard. Coll. Folio plus classiques, 2008, p. 491-545.

FONYI, Antonia. « Introduction ». In : MAUPASSANT, Guy. *Boule de Suif et autres histoires de guerre*. Introduction, notes, variantes, chronologie et bibliographie par Antonia Fonyi. Paris : GF Flammarion, 2009, p. 7-42.

DEFFOUX, Léon ; ZAVIE, Émile. *Le Groupe de Médan*. Paris : Payot & Cie, 1920.

HENNIQUE, Léon. « Préface » [1930]. In : ZOLA, Émile et alii. *Les Soirées de Médan*. Paris : Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1990.

FUMAROLI, M. « Chronologie » [1977]. In : HUYSMANS, J.-K. À *Rebours*. Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, 2<sup>e</sup> édition. Paris : Gallimard, 2010, p. 373-380.

HUYSMANS, J.-K. « Émile Zola et l'Assommoir ». *L'Actualité*, 1877. <http://homepage.mac.com/brendanking/huysmans.org/litcriticism/assommoir.htm>, accès le 10 juillet 2010.

DELON, MÉLONIO, MARCHAL, COMPAGNON. *La littérature française : dynamique et histoire II*. Paris : Gallimard, 2007. P. 454-468.

LAFFONT R.; BOMPIANI, V. « Soirées de Médan (Les) ». *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1980. p. 169.

ZOLA, *Le Roman expérimental* [1880]. In : DRINCÉ, B. ; LECHER-BONNIER. *Littérature – textes et documents XIXe siècle*. Paris, Nathan, 1986, p.463.

ARON, P. ; SAINT-JACQUES, D. ; VIALA, A. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF : 2002, p. 492-493, p. 394.

DIGEON, Claude. *La Crise allemande de la pensée française (1871-1914)*, Paris : Puf, 1959. In : FONZI, Antonia. « Introduction ». « Introduction ». In : MAUPASSANT, Guy. *Boule de Suif et autres histoires de guerre*. Paris : GF Flammarion, 2009, p. 7-42.

#### Repères historiques du Second Empire

RIVIÈRE, Daniel. *Histoire de la France*. Paris : Hachete, 1986, p. 246-266.

BOURGIN, Georges. *La Commune*. Collection Que sais-je ?, 6<sup>e</sup> édition. Paris : PUF, 1953.

PONGE, Robert. A Comuna de Paris (1871). In : *Olho da História* (n° 4). En ligne sur: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/04ponge.html>. Accès le 13 novembre 2011.

ROUGERIE, Jacques. *La Commune de 1871*. Collection « Que sais-je ? », 2<sup>e</sup> édition. Paris : PUF, 1992.

LABRUNE, Gérard ; TOUTAIN, Philippe. *L'histoire de France*. Paris : Nathan, 1986.

#### Analyse narratologique

HUYSMANS, J.-K. *Sac au dos*. Compositions et gravure de Barlangue. Paris : Éditeur A. Romagnol, 1913.

REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Bordas-Dunot, 1991.

GOLDENSTEIN, J. –P. *Pour lire le roman*. Bruxelles : de Boeck-Duculot, 1986.

GENETTE, Gérard. « Discours du récit ». *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

BORNEUF, Roland, OUELLET, Réal. *L'Univers du roman*. 6<sup>e</sup> édition mise à jour, Paris : PUF, coll. « Littératures modernes », 1995.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Nathan Université, coll. « Lire », 2000.

GROJNOWSKI, Daniel. « J.-K. Huysmans et la nouvelle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2008/4. Vol. 108, p. 849-861.

#### Études critiques de *Sac au dos*

BONNET, Gilles. « Sac au dos ou la décollottée ». In : *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes (RITM) – Ironies et inventions naturalistes*. Sous la direction de Colette Becker, Anne Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès. Hors série n°7. Paris : Université de Paris X, 2002, pp. 177-188.

FONYI, Antonia. « Les Soirées de Médan : un livre à lire ». In : *Romantisme*, 1999, n° 103, pp. 97-111.