



HAL
open science

Le Héros méconnu du Red Badge of Courage : la langue américaine

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. Le Héros méconnu du Red Badge of Courage : la langue américaine. Profils américains, 2005, Stephen CRANE, 18, pp.93-108. hal-01720834

HAL Id: hal-01720834

<https://hal.science/hal-01720834>

Submitted on 1 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

LE HEROS MECONNU DU *RED BADGE OF COURAGE*¹: LA LANGUE AMERICAINE*

« *La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue.* »

M. PROUST

« *Les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits.* »

G. DELEUZE

Dans une longue introduction à l'édition du *Red Badge of Courage* publiée par "The Modern Library" pour commémorer le centième anniversaire de la parution du roman de S. Crane en 1895, Shelby Foote, écrivain sudiste et historien de la guerre de Sécession², affirme – coup de tonnerre dans le ciel bleu de la critique –, que : « If *The Red Badge* has a hero, surely that hero is the American language... » (Foote, 1993, xxi). Opinion à première vue paradoxale, voire un peu subversive, à l'image de l'œuvre, qui a suscité, dès sa parution, maints débats et polémiques : ne l'a-t-on pas appelée "*The Red Badge of Hysteria*" et même – verdict qui prend, en quelque sorte, le contre-pied de l'opinion précitée – "*The Red Badge of Bad English*" ? Mais ce mauvais anglais ne serait-il pas précisément, à en croire l'auteur de *Shiloh*, du bon américain ?

Si polémique soit-elle, la proposition de S. Foote a – entre autres mérites – celui de déplacer l'accent – et donc l'attention de la critique – du style de S. Crane (maintes fois analysé) à la langue, c'est-à-dire au matériau sur lequel s'exerce le travail du style. Sa seconde vertu est de mettre en relief la nature essentiellement verbale – linguistique en un mot –, d'un roman qui est d'abord et avant tout une œuvre de fiction et non un document de nature historique ou encore, malgré la définition que Crane lui-même en a donnée ("*a psychological portrayal of fear*", Stallman, 188) une simple étude psychologique. Il y a là matière à réflexion ; aussi nous proposons-nous d'étudier plus en détail la déclaration précitée afin d'en examiner les tenants et les aboutissants et d'en suivre les implications dans une direction essentielle où se profile une problématique fondamentale, propre à tout roman de guerre, à savoir : comment dire la guerre ? Comment faire accéder à l'expression une expérience qui semble par nature échapper à l'emprise de la narration littéraire et de la création romanesque ?

*Nous dédions cet article à la mémoire de notre maître, Michel Gresset, qui nous a fait découvrir la littérature sudiste, et de l'écrivain Shelby Foote, qui en a porté haut les couleurs.

1. Désormais abrégé en *RBC*. L'édition de référence sera la Norton Critical Edition.

2. Auteur de *Shiloh* (1952), autre roman de guerre en amont duquel figure évidemment le chef-d'œuvre de S. Crane, et de *The Civil War: A Narrative*, New York, Random House, 3 vols., (1958, 1963, 1974).

Notons tout d'abord que la hardiesse du propos de S. Foote est quelque peu tempérée par l'emploi de "If", qui en souligne la nature d'hypothèse d'école, même si l'adverbe "surely" reprend d'une main ce que l'auteur a concédé de l'autre. La première partie de la proposition ("If *The Red Badge* has a hero") part donc du principe que l'existence du héros est rien moins qu'assurée ; sur quoi se fonde l'auteur pour émettre son hypothèse ? Il est nécessaire de s'interroger, si brièvement que ce soit, sur le statut du héros romanesque avant d'examiner les prétentions de la "langue américaine" à occuper cette place enviable.

Traditionnellement, on entend par "héros" un demi-dieu mythologique, un homme distingué par ses actions courageuses et enfin, le personnage principal d'une œuvre littéraire³. Dans ces trois acceptions classiques, l'application au cas de H. Fleming se révèle pour le moins problématique. Rappelons tout d'abord que le titre original du roman – *Private Fleming : His Various Battles* – a été remplacé par l'actuel, dégradation symbolique qui prive le protagoniste de la fonction prestigieuse de héros éponyme et confirme la volonté de l'auteur de donner à son œuvre une dimension universelle sinon allégorique correspondant à l'effacement de l'individu dans le phénomène collectif de la guerre. La bataille – dont le nom n'est même pas précisé (il s'agit, on le sait, de *Chancellorsville* qui s'est déroulée près de Fredericksburg en Virginie les trois premiers jours de mai 1863) – transforme les hommes en créatures d'instinct, réduits à des réactions primitives et à des émotions élémentaires ne laissant guère de place à la richesse intérieure et à la complexité psychologique communément associées au héros romanesque. La caractérisation de H. Fleming où abondent désignations vagues et impersonnelles ("the youth", "fresh fish", "the babe"), est, à cet égard, révélatrice tout comme l'absence de portrait physique (taille, couleur des yeux, cheveux, etc.) ; rien ne vient donner corps au *manikin* qu'est Henry Fleming. Le personnage s'affirme essentiellement comme « un tissu de mots, un vivant sans entrailles » (Jouve, 9), un signe vide ("an unknown quantity", *RBC*, 8) que le lecteur habille de vocables lus, mais qui demeure incertain jusqu'à la fin du livre puisqu'il y apparaît davantage comme un représentant de ce qu'on appelle « l'individu en foule » (G. Lebon) qu'une véritable personne. Conséquence d'une expérience de dépersonnalisation radicale, le statut de héros de H. Fleming est, en effet, plutôt compromis.

En outre, comme on l'a noté, l'intention de l'écrivain tend vers l'abstraction : « *it was essential that I should make my battle a type and name no names* » (cité par Foote, 1963, xxx). Crane s'attaque au concept d'héroïsme accepté par son époque et oppose à la glorification de la guerre et des combattants une galerie de grotesques n'offrant qu'un spectacle banal, prosaïque ou franchement bestial : le héros du *Red Badge* est tout autant le soldat collectif que l'individu. D'ailleurs l'éclairage oscille constamment entre ces deux pôles : l'œuvre propose en fait une image de l'humanité. Aussi a-t-on pu dire que le roman est « dans le droit fil de la tradition

3. Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*.

puritaine : les seuls acteurs véritables du drame, Dieu et Satan, bien que leurs domaines respectifs restent assez flous et mal définis, ne s'en manifestent pas moins à nous dans chaque épisode » (Gonnaud, 198).

Autre argument à verser au dossier : le paradoxe de la fin du roman, puisqu'au terme de son initiation, H. Fleming « n'apparaît point, à ses propres yeux, comme un être divinisé, mais tout simplement comme “un homme” » (Gonnaud, 240), d'où, cette conclusion paradoxale : « Avec H. Fleming, Crane a donné à la littérature de guerre une des plus ironiques figures de l'anti-héros, dans le cadre bien particulier du roman d'initiation » (Gonnaud, 241). Verdict conforme à la conception que l'auteur se faisait de l'héroïsme comme étant « *not a predictable possession but an impersonal gift thrust upon man with ironic consequences* » (Stallman, xliii).

Si l'on peut hésiter sur le véritable statut du protagoniste du *Red Badge*, il n'en va pas de même pour la langue et le style : la critique aujourd'hui s'accorde à reconnaître qu'au plan de l'écriture et de l'utilisation du langage à des fins stylistiques et expressives, le roman est sans rival (« Jamais un langage n'a porté davantage la marque d'une personnalité », Gonnaud, 198). Seule reste en suspens la définition de ce style à la fois divers et singulier qui résiste à toutes les tentatives de dénomination : on a tour à tour fait appel aux notions de réalisme, d'impressionnisme, de naturalisme, d'animisme, de symbolisme et de pointillisme sans jamais trouver l'étiquette appropriée. Mais ces indéniables qualités d'écriture sont-elles suffisantes pour promouvoir la langue américaine au rang de véritable héros ? C'est sans nul doute par rapport au contexte de l'époque qui a vu paraître le roman de Crane que la proposition de S. Foote trouve toute sa pertinence et sa légitimité. En effet, en 1895, l'œuvre se situe encore au tout début de la période qui sera témoin de l'émergence d'une véritable langue littéraire américaine. Mouvement qui se traduira également par la promotion de la langue vernaculaire – le *pure Yankee* selon l'expression de John Neal (in House, 122) – au statut d'authentique instrument et véhicule d'expression littéraire. Et c'est dans cette dynamique que s'inscrit l'œuvre de S. Crane⁴ comme le montre ce court extrait (représentatif de l'ensemble) où Crane s'est efforcé de reproduire un mode d'expression campagnard et le parler des soldats :

“What's up, Jim?
'Th' army's goin' t'move.'
'Ah, what yeh talkin' about ? How yeh know it is ?'
'Well, yeh kin b'lieve me er not, jest as yeh like, I don't care a hang.’” (RBC, 4)

Onze ans plus tôt, en 1884, paraissait *The Adventures of Huckleberry Finn* où l'on s'accorde à voir, depuis E. Hemingway l'acte de naissance de la littérature américaine :

4. Le critique Edwin H. Cady affirme à juste titre dans son étude que : « *The careful student of the sources of his style will need to look to The Bible, to the schoolroom classics, and to pulpit style as well as Kipling. But he would do well to study the prevailing tones of the sports pages and of humor magazines like Judge, Life and Puck* » (101).

“The good writers are Henry James, Stephen Crane, and Mark Twain. That’s not the order they’re good in. There is no order for good writers. [...] All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. [...] It’s the best book we’ve had. All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.’

‘What about the others?’

‘Crane wrote two fine stories. *The Open Boat* and *The Blue Hotel*. The last one is the best.’”
(Hemingway, 26)

Sans retracer dans le détail les diverses étapes de cette quête et conquête d’une vision, d’une thématique et d’une langue proprement américaines, rappelons que les écrivains du Nouveau Monde ont dû relever un triple défi :

– Contribuer à l’éclosion d’un génie national à la mesure du « grand spectacle » qu’offraient un immense territoire et la « terrible vastitude » d’une Nature incarnant le sauvage, le grandiose et le terrible. L’objectif étant de promouvoir « *a genius, wide and full as our rivers, flowery, luxuriant and impassioned as our vast prairies, rooted in strength as the rocks on which the Puritan fathers landed* » (M. Fuller, in House, 155). Il fallait donc répondre aux sollicitations d’un environnement nouveau (« *the pressure of the raw material itself [...] the need to domesticate a continent* » (House, 313), présentant des aspects inattendus et des particularités inconnues excédant les possibilités d’expression du langage de la vieille Europe.

– Développer une thématique typiquement américaine (parmi les précurseurs J. F. Cooper dont on a dit que l’œuvre était « *an exercise in national definition* ») et surtout créer un lexique et une langue se démarquant de l’anglais britannique :

How tame will his language sound who would describe Niagara in language fitted for the falls of London Bridge, or attempt the majesty of the Mississippi in that which was made for the Thames? [...] Peculiarities of country, especially the great distinctive characteristic ones, and manners likewise, can be perfectly rendered only by the language which they themselves have given use to. I mean a peculiar language. (Channing, 113)

Répondra à cette dernière attente la lente émergence d’une langue littéraire américaine *sui generis* à laquelle chaque écrivain contribuera peu ou prou en explorant non seulement les diverses possibilités offertes par l’environnement géographique, l’histoire, le milieu social, le mythe, le rêve, l’utopie, la réalité, le fantastique, le quotidien et le banal mais aussi par tous les domaines de l’expérience individuelle ou collective : saga nationale (J. F. Cooper), exploration des profondeurs de l’âme humaine ou de l’inconscient (N. Hawthorne, E. Poe), traversée des espaces extérieurs (W. Whitman) ou océaniques (H. Melville), confrontation entre le Nouveau Monde et la vieille Europe, (H. James), etc. Toute langue littéraire nationale doit – pour se forger mais aussi pour tester et accroître ses pouvoirs d’expression – affronter un large éventail d’expériences diverses qui, entre passé, présent et avenir, rêve, mythe et réalité, cime, gouffre et abîme constituent le territoire du romancier, vaste province dont les confins extrêmes seraient l’infra-humain ou l’inhumain d’une part, le surhumain de l’autre, et au milieu, le *middle ground* de tout ce qui relève de l’humaine condition (« *Homo sum nihil homini a me alienum puto* »

serait depuis Térence la devise de tout écrivain digne de ce nom). Et ce territoire, l'écrivain, pionnier des lettres, doit avec pour seules armes l'observation, l'expérience et l'imagination (les trois vertus cardinales du romancier) l'arpenter, le cadastrer et le conquérir, en un mot, le faire passer sous la juridiction de la fiction, du romanesque et du littéraire : telle est naturellement la vocation de l'écrivain américain et la mission du *novel* qui recoupe celle que William Gilmore Simms attribuait au *romance* – « *It does not confine itself to what is known or what is probable. It grasps at the possible* » (House, 25). Le roman ira même au-delà et étendra son fief à l'impossible, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, l'horreur de la guerre, cette « sauvagerie qui passe l'imagination et la sollicite sans trêve » (Kaempfer, 158). Ainsi, par la nature de son sujet singulier, qui déborde les possibilités d'expression du langage ordinaire, l'écrivain cherchant à étendre le champ du dicible sera conduit à opérer « une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe » (Deleuze, 16).

Si, plus encore que *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), *Life on The Mississippi* (1883) peut passer pour l'épopée de l'âge d'or de l'Amérique, sa pastorale, heureuse et insouciant, *The Red Badge of Courage* en est l'antithèse puisqu'il a pour objet la tragédie nationale américaine, la guerre civile, *Our Iliad* (S. Foote). Le roman de Crane explore l'autre versant de l'expérience américaine, une de ses composantes essentielles, la violence, dont on a dit à juste titre que : « *It is there rather as Fate, as a brooding presence incidental to the unfolding alike of American history, politics, drama, poetry, fiction, life itself.* » (House, 280). Pour rendre compte de cette autre expérience fondatrice, pour affronter Moloch, le Dieu de la guerre gorgé de sang (« *the blood-swollen God* », 52), le monstre ou la bête rouge (« *the red and green monster* », 31 ; « *the red animal* », 52), Crane devra forger un instrument à même de confronter l'horreur et l'inhumain, c'est-à-dire à même de faire l'expérience des limites ou de la limite dont G. Deleuze rappelle qu'elle « n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles ». (Deleuze, 9). Certes, le roman de Crane n'a pas surgi tout armé de la cuisse de Jupiter ou d'un néant littéraire par un phénomène de génération spontanée ; il a eu de nombreux prédécesseurs non seulement am ricains⁵, mais encore européens, comme le rappelle S. Foote :

The major literary influence on Crane in his use of that instrument [i.e. the American language] came from abroad, from France by way of Russia : first from Stendhal, whose *Charterhouse of Parma* has its young protagonist, Fabrizio del Dongo, flounder about on the field of Waterloo in a state of disoriented confusion much like Henry Fleming's. Crane, it seems, had never read Stendhal, but Tolstoy had, and had learned from him, and Crane learned from Tolstoy, whose

5. John W. De Forest, *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty* (1867), John Esten Cooke, *Surry of Eagle's Nest* (1866) ou *Hilt to Hilt* (1869), Walt Whitman, *Specimen Days* (1882), Ambrose Bierce, *Tales of Soldiers and Civilians* (1891), Warren Lee Goss, *Recollections of a Private* (1890), Joseph Kirkland, *The Captain of Company K* (1891), etc.

Sebastopol came out in translation half a dozen years before the first draft of *The Red Badge* was put on paper. Crane had read and admired it... (xxxii).

Au cours de son face-à-face avec son objet – la guerre qu'il veut traduire en mots et en images : « C'est l'expérience pure et, pour ainsi dire muette encore, qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens » (E. Husserl) – Crane sera naturellement conduit à adapter ces influences, à les acclimater à l'environnement américain et à la relation du premier conflit moderne, ce qui le conduira à briser les conventions de la "Tradition Distinguée" (*the Genteel Tradition*) qui voyait encore dans les guerres modernes des répétitions de l'héroïsme antique ; *The Red Badge of Courage*, œuvre dialogique fera voisiner et s'opposer la description de la guerre et la dénonciation ironique et sarcastique de ses représentations convenues.

Crane a, dit-on, « toujours livré une guerre constante au roman en tant que genre littéraire » (Th. A. Gullason) et le *The Red Badge of Courage* est une nouvelle escarmouche dans ce conflit où, pour reprendre l'expression du critique De Voto ("*Fiction fights the Civil War*"), la fiction est aux prises avec la guerre de Sécession. Tel est bien l'enjeu littéraire primordial de l'entreprise de Crane, car devant la guerre « il semble que le roman moderne déclare forfait. Ou bien n'est-ce pas la guerre moderne qui se dérobe au roman ? » (Hervier, 10). La question se pose, en effet, et tout écrivain, témoin ou acteur du conflit – et Crane, circonstance exceptionnelle, ne fut ni l'un ni l'autre – doit impérativement résoudre ce problème fondamental relevant de la technique narrative : comment traduire en mots et en images la guerre, cette « horreur sans phrase [...] ce chaos de viande » ? Il est, en effet, « un degré de l'inhumain où le langage romanesque perd ses droits » (Hervier, 10). La guerre, phénomène singulier, relèverait de la catégorie de "l'idiotie" au sens originel d'*Idiotès* (solitaire, seul de son espèce, particulier et unique) que le philosophe C. Rosset a tiré de l'oubli pour désigner tout « être unilatéral dont le complément en miroir n'existe pas » (Rosset, 43). Étant sans reflet ni double, la guerre, unique par essence, résiste à la représentation comme le réel qualifié d'idiot auquel « il manque tout autre chose à partir de quoi l'interpréter » (Rosset, 42). Alors, comment l'écrivain aux prises avec un matériau qui est par nature rebelle à toute expression s'y est-il pris pour maîtriser son sujet ? Car, bien que Walt Whitman ait prédit que la vraie guerre n'entrerait jamais dans les livres (« *the real war will never get in the books* »), force est de constater que Crane a su relever le défi et faire en sorte que la guerre prenne place dans *The Red Badge of Courage* (E. Hemingway, assez bon juge en la matière, est sur ce point catégorique : "*There was no real literature of our Civil War [...] until Stephen Crane wrote The Red Badge of Courage*"). Et elle y est entrée par la voie la plus inattendue et la plus paradoxale, non pas celle du réalisme poussé à son paroxysme comme on pouvait s'y attendre, mais par une stratégie narrative impliquant le détour par l'imagination qui fournira à ce phénomène unilatéral qu'est la guerre le complément en miroir qui lui fait défaut. Mais n'est-ce pas la fonction essentielle de la littérature qui vise moins à copier le réel

qu'à le doubler (« Double qui permet à la fois distanciation et ajout de sens », Rosset, 46) et à remplacer la présence des choses par leur image ? Le texte de Crane apportera au réel "hétérogène"⁶ de la guerre – manifestation de la folie humaine et de la pulsion de mort –, cette « valeur ajoutée par projection de signification imaginaire [...] afin de le rendre capable de s'intégrer aussi bien dans un circuit de consommation quelconque que dans une philosophie, dans une circulation intellectuelle du sens » (Rosset, 35). Ainsi, le roman de Crane se différencie précisément de la plupart des œuvres écrites sur le même sujet par le refus de s'enliser dans une masse de documents destinés à garantir au récit une parfaite authenticité historique. À l'histoire militaire et à la narration historique dont l'idéal serait la relation objective présentant la fidélité au réel du document photographique, l'exactitude du rapport d'activités, la précision de l'ordre de bataille ou du compte rendu d'opérations, Crane dans son « *ahistorical historical novel* » (Foote, XXXVII) oppose le *récit de fiction*, « un mensonge romanesque capable d'animer la séquence proairetisque et de donner à celle-ci le sens lisible et désirable d'un drame » (Kaempfer, 127). En littérature, « la fiction est vécue comme vérité et la vérité se déploie en fictions » (Starobinski, 219) parce que toute écriture est transmutation et que toute œuvre est démiurgique.

En outre, pour maîtriser son sujet, il a fallu que Crane – comme tout écrivain digne de ce nom –, « invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère », c'est-à-dire son propre idiolecte (l'ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné) répondant au caractère singulier de la guerre. Ce faisant, il « met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*⁷. » Dans la fournaise de la guerre, ou plutôt du récit de guerre, Crane va renouveler un genre (en installant le narrateur dans la conscience inquiète du protagoniste – stratagème qui connaîtra une grande fortune littéraire) et mettre au jour « une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue » (Deleuze, 15).

6. L'hétérogène ou "tout autre", selon G. Bataille, désigne tout ce que la société homogène rejette soit comme déchet, soit comme valeur supérieure transcendante ou encore tout ce qui est chargé d'une force inconnue et dangereuse (rappelant le *mana* polynésien) et qu'une certaine prohibition sociale de contact (*tabou*) sépare du monde *homogène* ou vulgaire. Sont ainsi hétérogènes tous les phénomènes sociaux caractérisés par la violence, la folie, la démesure et le délire, phénomènes qui ont en commun d'être tous inassimilables. L'hétérogène englobe aussi ce que le langage ne peut pas dire, ce que les mots refoulent ou escamotent ; en ce sens, l'hétérogène est le lieu de la confrontation avec « *l'onde porteuse de l'ineffable* » (J. Brun), en d'autres termes, l'imprésentable, l'impossible, l'indicible, l'impensable, l'inhumain, etc. C'est alors essentiellement une expérience qui coupe le souffle, qui laisse sans voix et excède nos capacités d'assimilation et de compréhension. La réalité *hétérogène* est celle de la *force* et du *choc*. Elle se présente comme une *charge*. L'hétérogène relève de *l'hétérologie*, définie par G. Bataille, comme « *science de ce qui est tout autre* », véritable savoir de l'excès, connaissance paradoxale de ce qui est hétérogène à toute connaissance.

7. G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, 9. Notons que M. Merleau-Ponty défend la même hypothèse : « Chez l'écrivain, la pensée ne dirige pas le langage du dehors ; l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens. »

Ainsi, au lieu d'être appréhendée par le biais d'un réalisme servile, la guerre sera abordée et dépeinte de manière indirecte et à grand renfort d'images, de figures de rhétorique et d'artifices proches du texte poétique. Nous rappellerons brièvement quelques-unes des diverses techniques mises en œuvre :

– la *métaphore* : ce « processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité⁸ » ;

– l'*impressionnisme* : Crane vise rarement une transcription directe de la réalité ; la perception est toujours filtrée et colorée par la subjectivité de ses personnages ou du narrateur ;

– l'*ironie* : qu'on a défini à juste titre comme une tactique impliquant distanciation et décalage par rapport à la réalité ;

– la *stratégie du "comme si"* : révélée par les multiples emplois de « *Like, as, as if, as of* », opérateurs de virtualité faisant du texte une mécanique analogique, une fabrique d'irréel⁹ ;

– le *tacite* : la pratique du *non-dit* permet à S. Crane, « *[who] knew when to shut up* » (E. Garnett), de suggérer davantage que ne le ferait une description détaillée.

Il faut également porter au crédit de S. Crane (et donc verser au dossier de S. Foote ce nouvel argument en faveur de sa thèse), en tant qu'artisan de mots et de fictions, le coup de maître qui a consisté à mettre en relief la nature verbale du sujet traité, disons la dimension littéraire de la guerre, car la bataille est un drame dans sa structure et une tragédie dans son déploiement et son déroulement :

une bataille est une action dramatique, qui a son commencement, son milieu et sa fin. L'ordre de bataille que prennent les deux armées, les premiers mouvements pour en arriver aux mains, sont l'exposition ; les contre-mouvements que fait l'armée attaquée forment le nœud ; ce qui oblige à de nouvelles dispositions, et amène la crise d'où naît le résultat ou dénouement. (Napoléon, in Kaempfer, 81)

De même qu'il existe un langage des armes et qu'inversement les mots eux-mêmes peuvent être des armes, il existerait une rhétorique sinon une éloquence de la guerre si bien qu'en quelque sorte guerre et langage sont interchangeables. Aussi le conflit prend-il l'allure d'une joute oratoire¹⁰ ou d'une stichomythie, parti pris renforcé par le recours à l'animisme : aux coups de gueule des canons, succède la mortelle rhétorique de la fusillade :

8. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, 11. Ricœur précise par ailleurs que la métaphore est une « stratégie de discours qui en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction ».

9. Sur cette « grammaire obsédante du comme si » voir l'article de C. Savinel, "La grande parade bleue, ou la vérité de la fable dans *The Red Badge of Courage*", *Qwerty*, n° 4, octobre 1994, 249.

10. *Topos* qui sera repris par un certain nombre d'écrivains à commencer par S. Foote qui s'en servira dans *Shiloh* pour camper un de ses personnages : le lieutenant Metcalfe représentant de la classe des *Gentlemen* sudistes entre en campagne armé d'une solide culture littéraire qui affecte sensiblement sa vision de la guerre ; la guerre prend pour le jeune officier, avant qu'il n'en fasse l'expérience sur le terrain, l'allure d'un exercice de style, calqué sur l'ordre de bataille de Napoléon à Waterloo (« *We used the opening section of Napoleon's Waterloo order as a guide* », 11). L'ordre de bataille n'est d'abord que la mise en ordre d'un texte censé régler comme un ballet la charge des bataillons et l'évolution des

With the courageous words of the artillery and the spiteful sentences of the musketry mingled red cheers (RBC, 38) ;
The voices of the cannon were clamoring in interminable chorus (52) ;
Of a sudden the guns on the slope roared out a message of warning (89) ;
The artillery were assembling as if for a conference (53) ;
The battery was disputing with a distant antagonist (32) ;
The voices of cannon shook him (38) ;
The youth began to imagine that he had got into the center of the tremendous quarrel (52) ;
The stentorian speeches of the artillery continued ... (95) ;
The guns squatted in a row like savage chiefs. They argued with abrupt violence. (29) ;
The cannon with their noses poked slantingly at the ground grunted and grumbled like stout men, brave but with objections to hurry. (33) ;
The bugles call to each other like brazen gamecocks. (61).

Le résultat paradoxal de tous ces artifices, résultat qui d'ailleurs ne laisse pas d'étonner¹¹, c'est l'effet de réel, la vraisemblance, qu'ils parviennent à générer : le roman est « *truer to how war was than any war the boy who wrote it would ever live to see* » (E. Hemingway).

Quant à la langue américaine, *The Red Badge of Courage* a contribué à lui ouvrir de nouveaux horizons, à étendre son champ d'application à de nouveaux domaines et à la plier à de nouveaux usages, à de nouvelles associations, images ou métaphores :

Crimson roars (RBC, 37) ; red cheers (38) ; a vast blue demonstration (7) ;
[The shells] looked to be strange war flowers bursting into fierce bloom (30) ;
A sketch in gray and red dissolved into a moblike body of men who galloped like wild horses (24) ;
The banshee shrieks of shells (24) ; the noises of the battle were like stones (32) ; the pursuing bark of the enemy's infantry [...] like the yellings of eager, metallic hounds (68) ;
Shells snarled among the tree-tops (77), etc.

Ces divers exemples témoignent du fait que le récit guerroyé avec son objet, c'est-à-dire le rendu des impressions visuelles, olfactives, tactiles et auditives de la bataille (« *this region of noises* », 38) : c'est bien alors la langue qui occupe le devant de la scène (ou le théâtre des opérations) et les mots et la phrase qui livrent bataille à l'indicible et à l'inouï. Cette dextérité verbale, cette recherche constante de la tournure frappante et de l'expression originale (telle la touche finale du chapitre 9 : « *The red sun was pasted in the sky like a wafer* », 44) contribuent à faire de l'américain un instrument d'expression littéraire apte à affronter la barbarie, la brutalité et la bestialité et à représenter l'inénarrable et l'ineffable. Dans *The Red Badge*, on assiste à la parade du langage ; on a effectivement « de l'histoire qui s'invente, du récit qui se raconte et du

escadrons. Mais Metcalfe, scribe-soldat, doit malheureusement constater que ce qui marchait si bien sur le papier ne se déroule pas de la même manière sur le terrain (« *It worked so well on paper—the flat, clean paper. On paper, in the colonel's lamp-lit office, when we saw a problem it was easy to fix [...] It didnt work out that way on the ground, which was neither flat nor clean—nor, as it turned out, dry.* », 14). Plusieurs vices cachés ont dérégulé la belle mécanique mise au point par l'état-major car l'ordre de bataille lui-même était mal conçu (« *The main fault lay in the battle order I had helped to prepare, calling myself a latter-day Shakespeare because I had supplied the commas and semicolons...* », 205).

11. Comme en conviennent enfin les historiens modernes. Ainsi, par exemple, L. Henninger fait-il remarquer qu'il « a été depuis longtemps constaté que ce sont souvent les écrivains qui évoquent le mieux le combat et les batailles. Une réflexion sur les origines de cet état de fait pourrait fournir de passionnantes réponses... » (p. 209).

tableau qui se dépeint » (Savinel, 247). Le texte devient le champ de manœuvre de la narration romanesque qui cherche à envelopper son objet, à le prendre en tenailles et à le réduire à l'ordre du récit, celui que mots et phrases imposent au réel. C'est là l'objectif paradoxal de l'écrivain, ce « pense-phrases » (R. Barthes), confronté à la gageure d'aborder la guerre, « cette région non pensée de l'univers où se continue la tradition des catastrophes sidérales, des lents cataclysmes géologiques, et où ce n'est pas l'Intention qui règne, mais le Hasard » (J. Romains, in Kaempfer, 219).

Aussi, malgré ses nombreux prédécesseurs, *The Red Badge* fait-il office d'œuvre princeps, d'*Ur*-narration dans l'histoire littéraire américaine. Et d'ailleurs, nouveau paradoxe, depuis S. Crane, repris et relayé par ses successeurs, c'est-à-dire tous les écrivains qui ont voulu dire la guerre, l'inénarrable a fini par avoir ses tropes, ses conventions et son langage. Si H. Melville passe, à juste titre, pour avoir inventé « une langue étrangère qui court sous l'anglais, et qui l'emporte : c'est l'OUTLANDISH ou le Déterritorialisé, la langue de la Baleine » (Deleuze, 93), on doit à S. Crane d'avoir mis à jour et exploré une autre variante de l'*outlandish*, celle du *No man's land*¹² et du *red animal*. Crane plie l'américain à de nouveaux usages par l'exploitation systématique des ressources dramatiques des couleurs, par le recours aux synesthésies, aux métaphores et à l'animisme. *The Red Badge of Courage*, œuvre d'un grand artiste qui avait quelque chose de nouveau à dire et qui a su trouver les moyens inédits adaptés à son projet, aura ainsi contribué à la conquête collective d'une langue littéraire typiquement américaine : « *There is no such thing as 'the Queen's English'. The property has gone into the hands of a joint stock company and we own the bulk of the shares* » (N. Webster, in Cunliffe, 177). Aussi l'opinion canonique de E. Hemingway, citée précédemment, bien que cautionnée par la tradition, mérite-t-elle d'être complétée par celle du critique Robert W. Stallman :

American literature has its beginnings in Mark Twain and Stephen Crane. Crane in his use of dialect and in his stories of childhood links with Twain, Kipling, and Booth Tarkington. [...] More important is the kinship they establish in the history of American literature: they each brought new subject-matter into fiction and perfected the techniques for manipulating it. (Stallman, xli)

Œuvre avant-gardiste, *The Red Badge of Courage* est un des tout premiers romans de guerre à ouvrir une brèche dans l'indicible et à rendre compte de son objet de manière adéquate. C'est une belle machine de guerre narrative – « *a literary exercise in language, in the patterning of words and the counterpointing of themes and tropes and colors* » (R. Stallman, 175) – qui a le mérite de démontrer que la littérature est essentiellement une problématique du langage. C'est en ce sens que l'on peut effectivement accorder à la langue américaine le statut de véritable héros d'un roman où, sous la plume de S. Crane, le *pure Yankee* sort vainqueur d'un redoutable défi et

12. Que les Poilus de 14-18 appelaient "le bled".

de sa confrontation avec un matériau rebelle à l'expression. *The Red Badge of Courage*, morceau de bravoure, rend accessible à la langue américaine une expérience a priori ineffable – la “guerre usinière”, cette machine à produire des cadavres¹³ – dont on pouvait craindre, malgré de nombreux précédents, qu'elle soit à jamais condamnée à « l'aphasie du monstrueux » (Hervier, 10).

Paul CARMIGNANI
Université de Perpignan

Références bibliographiques

- CADY, Edwin H. *Stephen Crane*. New Haven : Twayne, 1962.
- CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage*. Norton Critical Edition. New York : Norton (1962, 1976), 1994.
- CUNLIFFE, M. *The Literature of the United States*. Harmondsworth : Penguin, 1970.
- DELEUZE, G. *Critique et clinique*. Paris : Ed. de Minuit, 1993.
- FOOTE, Shelby. *The Civil War : A Narrative*. 3 vol. New York : Random House, 1958, 1963, 1974.
- FOOTE, Shelby. Introduction to *The Red Badge of Courage*. New York : Modern Library, 1993.
- GONNAUD, Maurice, J.M. SANTRAUD, J. CAZEMAJOU. *Stephen Crane : Maggie, A Girl of the Streets ; The Red Badge of Courage*. U2. Paris : Armand Colin, 1969.
- HEMINGWAY, E. *The Green Hills of Africa*. New York : Granada, 1977.
- HENNINGER, L. « Le Renouveau de l'histoire de la guerre », in *L'Histoire d'aujourd'hui*, ouvrage coordonné par J.C. Ruano-Borbalan, Paris : éd. Sciences Humaines, 1999.
- HERVIER, J. Préface à Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*. Paris : Gallimard, 1934.
- HOUSE, Kay. *Myth and Reality in American Literature*. Greenwich : Fawcett, 1966.
- JOUVE, V. *L'Effet-personnage*. Paris : PUF, 1992.
- KAEMPFER, J. *Poétique du récit de guerre*. Paris : J. Corti, 1998.
- LEBON, G. *Psychologie des foules*. Coll. « Quadrige ». Paris : PUF, 1963.
- RICOEUR, P. *La Métaphore vive*. Paris : Le Seuil, 1975.
- ROSSET, C. *Le Réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976.
- SAVINEL, C. « La Grande parade bleue, ou la vérité de la fable dans *The Red Badge of Courage*. QWERTY, n° 4 (octobre 1994) : 249 ff.
- STALLMAN, R.W., ed. *Stephen Crane : An Omnibus*. New York : Alfred Knopf, 1970.
- STAROBINSKI, J. *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard, 1961.

13. « *The battle was like the grinding of an immense and terrible machine to him. [...] He must go close and see it produce corpses* », RBC, 38.