



HAL
open science

Du Red Badge of Courage au "Veteran": Chronique d'une rédemption

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. Du Red Badge of Courage au "Veteran": Chronique d'une rédemption. QWERTY - Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone, 1994, Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone - ISSN: 1169-2111, 4, pp.219-223. hal-01735604

HAL Id: hal-01735604

<https://hal.science/hal-01735604>

Submitted on 16 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

DU *RED BADGE OF COURAGE* AU “VETERAN” : CHRONIQUE D'UNE RÉDEMPTION

P. CARMIGNANI

“Why should we honour those that die upon the field of battle ? A man may show as reckless a courage in entering into the abyss of himself.” (Yeats)

Si l'on en croit l'historien et romancier sudiste contemporain Shelby Foote, qui a consacré à la guerre de Sécession une imposante trilogie intitulée *The Civil War : A Narrative* (Random House, 1958-63-74), un roman, *Shiloh* (The Dial Press, 1952), un recueil de nouvelles, *Chickamauga* (Delta Book, 1993), et dernièrement une longue préface au *Red Badge of Courage* (où il affirme d'ailleurs que : “If *The Red Badge* has a hero, surely that hero is the American language”)¹, histoire et roman sont deux voies différentes mais complémentaires pour accéder à la vérité :

They both want to tell us how it was : to recreate it, by their separate methods, and make it live again in the world around them. The basic difference, I suppose, is that the historian attempts this by communicating facts, whereas the novelist would communicate sensation. The one stresses action, the other reaction. And yet the two are not hermetically sealed off from one another².

Roman de guerre, *The Red Badge of Courage*, dont le titre original était *Private Fleming : His Various Battles*, entre parfaitement dans la seconde catégorie : les faits historiques passent au second plan au profit de ce que S. Crane a appelé “a psychological portrayal of fear”³. Ce choix règle du même coup un problème de technique narrative auquel tout auteur de romans de guerre se trouve dès le départ confronté, à savoir l'adoption d'un point de vue panoramique ou d'une vision restreinte, question-clé dont un personnage de *Shiloh* fournit la formulation exemplaire :

He said books about war were written to be read by God Almighty, because no one but God ever saw it that way. A book about war, to be read by men, ought to tell what each of the twelve of us saw in our own little corner. Then it would be the way it was—not to God but to us.

I saw what he meant but it was useless talking. Nobody would do it that way. It would be too jumbled. People when they read, and people when they write, want to be looking out of that big Eye in the sky, playing God.⁴

¹ *The Red Badge of Courage*, New York : The Modern Library, 1993, XXXI.

² S. Foote, *The Novelist's View of History*, Winston-Salem, NC, Palaemon Press, 1981, sans pagination.

³ R. W. Stallman : *Stephen Crane : An Omnibus*, New York, Alfred Knopf, 1970, 188.

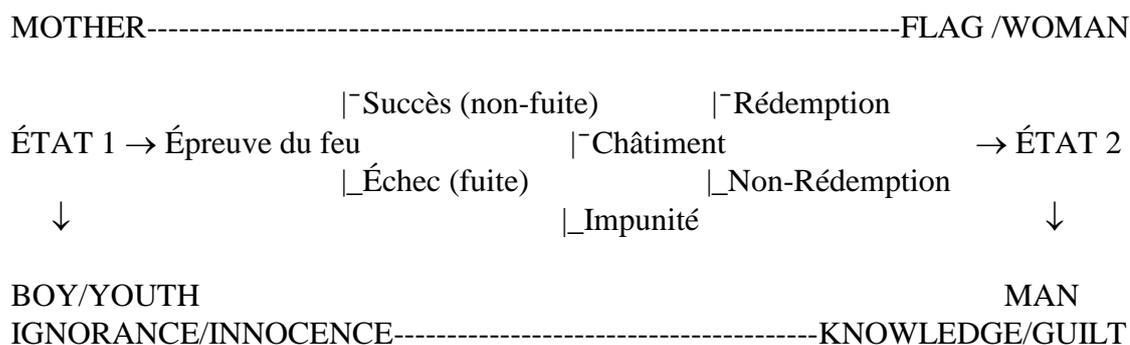
⁴ S. Foote : *Shiloh*, New York : The Dial Press, 1952, 164.

Un bon roman de guerre se définirait donc, entre autres critères, par le refus de la vision panoramique d'un observateur divin placé au-dessus de la mêlée parce que ce regard souverain écrase les détails et ne perçoit que les grands mouvements de masse où disparaît le combattant individuel. On trouvera certes des exemples de panoramas dans *The Red Badge* (à commencer par la description qui inaugure le roman), mais S. Crane n'en a pas moins choisi – à la différence de l'historien – de communiquer la sensation, le retentissement d'une action sur la conscience individuelle : “Between two great armies battling against each other the interesting thing is the mental attitude of the men.”⁵ L'action sera ainsi représentée telle qu'elle est vécue par le personnage, c'est-à-dire telle qu'elle se reflète dans son esprit, d'où cette intériorisation du conflit (“Doubts and he were struggling”)⁶, ce déplacement du champ de bataille de l'extérieur vers l'intérieur (“The youth's mind is a battleground too”, Stallman 191) et, deuxième conséquence, la succession kaléidoscopique des émotions et des sensations qui assaillent la conscience du protagoniste. C'est cette multiplicité d'impressions sensorielles et d'images mentales, compensée par l'unicité du point de vue du personnage principal, que Crane s'attachera à dépeindre au nom d'un réalisme psychologique et d'un impressionnisme stylistique tout à fait conformes à sa conception du roman “as a succession of sharply-outlined pictures, which pass before the reader like a panorama, leaving each its definite impression.” (Stall. 190). D'où une œuvre qui est effectivement : “A tone painting rather than a realistic photograph” (Stall. XIX).

Le thème central du *Red Badge* est donc le baptême du feu de trois “bleus” – les simples soldats Henry Fleming, Jim Conklin et Wilson – au cours de la bataille de Chancellorsville qui a duré trois jours, du 1 au 3 mai 1863. Pour Henry Fleming, le protagoniste, cette expérience initiatique se déroulera en trois étapes : *Attente/Préparatifs--Épreuve du feu/Fuite--Retour au sein du régiment* – et la relation de son cheminement mettra en œuvre une séquence élémentaire très simple comportant, à partir d'une situation initiale donnée, une série d'alternatives débouchant sur une situation finale posée et valorisée comme antithétique à la première, processus que l'on peut schématiser de la manière suivante :

⁵ E. H. Cady, *Stephen Crane*, New Haven : College and University Press, Twayne's United States Authors Series, 1962, 125.

⁶ Toutes les citations renvoient au *Red Badge of Courage*, Frederick C. Crews, ed. New York : The Bobbs-Merrill Company, 1964, 68.



Nous retrouvons la structure de base de maints contes traditionnels retraçant le parcours d'un Sujet (Henri Fleming) en quête d'un Objet (le courage), quête au cours de laquelle il rencontrera divers adjuvants (Jim Conklin, Wilson, la Nature, etc.) ou opposants (la mère, la conscience, la peur, etc.) et à se soumettre à certaines épreuves qualifiantes (baptême du feu/ordalie) pour accéder à l'objet ou au statut convoités (héroïsme/statut d'homme). Le récit de ce rite initiatique aux connotations multiples (religieuses, allégoriques, symboliques, épiques, mythiques, etc.) se déroule selon un rythme binaire : aller et retour dans l'espace et le temps, alternance dialogue/description, point de vue du narrateur/point de vue du personnage, oppositions groupe/individu, monde intérieur/monde extérieur, etc.

Notons encore que l'itinéraire spirituel du protagoniste est curieusement ponctué de références à la féminité ; il débute sous le regard de la mère, qui au moment de la séparation recommande à Henry de ne jamais oublier qu'elle aura toujours l'œil sur lui (“Jest think as if I was a-watchin' yeh.” 6) et se place à deux moments cruciaux (chapitres VII et XIX) sous la double invocation de la Nature (“He conceived Nature to be a woman with a deep aversion to tragedy”, 49) et d'un drapeau perçu comme une déesse rayonnante : “It was a woman, red and white, hating and loving, that called him with the voice of his hopes” (113).

Le regard est avec l'ouïe le sens qui intervient le plus souvent dans le récit : regard de dieu (“the red sun”, 62), de la mère, du régiment (“In imagination he felt the scrutiny of his companions”, 68), d'autrui (“He did not shrink from an encounter with the eyes of judges”, 91), du mort (“He was being looked at by a dead man”, 50), du protagoniste sur lui-même (“he could regard himself”, 48), de l'âme (“The gaze of his soul”, 133) ou de la conscience (“His panting agonies of the past he put out of his sight”, 91), de la postérité (“He could see himself in a room of warm tints telling tales to listeners”, 93), du visionnaire (“This would demonstrate that he was indeed a seer”, 70), etc. Le protagoniste, dont on nous dit au début du roman qu'il brûlait de tout voir (“he had longed to see it all”, 4), subit, selon l'expression clas-

sique de R. W. Emerson, “a general education of the Eye” / “I” (“New eyes were given to him”, 106).

Le roman est aussi une vaste “caco-phonie/graphie” ; échos de la batailles (“With the courageous words of the artillery and the spiteful sentences of the musketry mingled red cheers”, 53), rumeurs diverses (“Various veterans had told him tales”, 8), voix de la tradition et de la légende (“He was like a listener in a country store to wondrous tales told among the sugar barrels”, 55), appel de la gloire, etc.

Enfin, conséquence naturelle de la perspective subjective adoptée par l'auteur et de la tendance à l'introspection (“dissections”, 132) du personnage principal, *The Red Badge of Courage*, roman d'une découverte de soi-même et d'une initiation guerrière, décline tout le paradigme du Soi/Self : “self-respect” (67) ; “a picture of himself” (68) ; “self-hate” (69), “information of himself” (9) ; “absence of selfishness” (110) ; “self-pride” (91) ; “self-confidence” (125), etc.

Lorsque Henry (étymologiquement : “home” + “kingdom”) Fleming, mu par des rêves de gloire, rejoint les rangs des Nordistes, il rompt les liens qui le rattachent à sa mère et à son milieu d'origine. Une fois à l'armée, il se retrouve laissé à lui-même, sans repères dans un nouveau environnement où il doit non seulement trouver sa place mais aussi prouver sa valeur :

Whatever he had learned of himself was here of no avail. He was an unknown quantity. He saw that he would again be obliged to experiment as he had in early youth. He must accumulate information of himself. (9)

Dès le départ, Henry est confronté au problème de la connaissance de soi et s'inquiète de savoir s'il a l'étoffe d'un héros ; il doit en somme se prouver à ses propres yeux comme à ceux des autres. Question lancinante qu'il essaie de résoudre de diverses façons et tout d'abord d'une manière purement intellectuelle sinon comptable : “For days he made ceaseless calculations, but they were all wondrously unsatisfactory. He found that he could establish nothing. [...] He reluctantly admitted that he could not sit still and with a mental slate and pencil derive an answer” (12-13). Henry est constamment plongé dans un débat intérieur, un perpétuel examen de conscience qui rappelle l'inquiétude du Puritain confronté à ses doutes et à l'incertitude du salut : “The youth had been taught that a man becomes another thing in a battle. He saw his salvation in such a change” (29). Au fond, Henry redoute selon la parole biblique d'être « pesé dans la balance et [que] son poids se trouve en défaut » (Daniel 5 : 27). Ne trouvant personne avec qui partager ses doutes, Henry se sent exclu (“He was a mental outcast”,

20) et souffre du manque de compréhension dont les autres font preuve à son égard (“He would die ; he would go to some place where he would be understood”, 29) ; en fait, Henry est moins mis à l’écart qu’il ne se tient lui-même à l’écart de ses camarades et, réaction classique de celui qui se croit rejeté, il justifie l'ostracisme dont il serait victime par l'illusion que lui, Henry Fleming, serait un être d'exception (“He, the enlightened man who looks afar in the dark, had fled because of his superior perceptions and knowledge”, 48), d'où le rôle de prophète et de visionnaire que la jeune recrue, dotée d'une imagination des plus fertiles, assume souvent aux moments les plus inattendus. En fait cette imagination débordante est à la fois un avantage et un inconvénient : elle peut le pousser à l'héroïsme (“Swift pictures of himself, apart, yet in himself, came to him [...] a blue determined figure standing before a crimson and steel assault, getting calmly killed on a high place before the eyes of all”, 67-68) ou au contraire le paralyser de peur (“A little panic-fear grew in his mind. As his imagination went forward to a fight, he saw hideous possibilities.” 9). Le jeune soldat est en fait victime de son imagination et il n'a pas d'autre issue que de plonger dans la fournaise pour découvrir dans l'action la réponse à la question qu'il ne peut résoudre par des spéculations (“He finally concluded that the only way to prove himself was to go into the blaze, and then figuratively to watch his legs and discover their merits and faults.” 12).

Quand Henry fait sa première expérience du feu, il oublie momentanément ses craintes et éprouve la fraternité d'armes (“subtle battle brotherhood”, 36) qui naît des périls affrontés en commun (“He became not a man but a member”, 16) ; il en ressent une satisfaction disproportionnée à l'importance de la rencontre, en fait une simple escarmouche (“So it was all over at last ! The supreme trial had been passed. The red, formidable difficulties of war had been vanquished”, 41). Mais ce sentiment enivrant est de courte durée ; une seconde offensive ennemie, le fera s'enfuir comme un lapin. En bon campagnard, Henry cherche refuge au sein de la Nature et trouve dans l'exemple de l'écureuil fuyant le danger la justification de son acte (“His actions had been sagacious things. They had been full of strategy. They were the work of a master's legs.” 48). Fleming ira même jusqu'à souhaiter la défaite de son camp pour éviter les conséquences de ce qu'il appelle sa “chute” (“fall”, 71). L'emploi de ce terme témoigne des connotations religieuses de son expérience, et les préoccupations du protagoniste concernant la rédemption ou la morale (“He denounced himself as a villain [...] he was their murderer.” 71) a conduit de nombreux critiques à comparer *The Red Badge of Courage* avec *The Scarlet Letter* de N. Hawthorne ; la même image se situe au cœur des deux romans : figure d'un côté “the scarlet letter” et de l'autre “the red badge” ou “the letters of guilt he felt burned into his brow” (57). Les deux romans traitent de la découverte de soi à travers le péché, de l'isolement

qui en résulte et de la lutte pour survivre qui est la conséquence de cet isolement. Henry sait qu'il devra s'isoler ("compelled to doom himself to isolation", 71) parce que la communauté représente un danger ("The simple questions of the tattered man had been knife thrusts to him. They asserted a society that probes pitilessly at secrets until all is apparent", 65). Le prix à payer pour être à nouveau admis dans la confrérie est l'aveu public de la faute, prix trop élevé pour Fleming qui continuera donc à errer sur le champ de bataille.

L'épisode relaté au chapitre XII est un des moments clés dans l'itinéraire spirituel de Henry. Après avoir reçu, de la manière que l'on sait, l'insigne du courage tant convoité, Henry peut rejoindre son régiment et tenter d'expier sa faute non par la confession publique mais par l'action, dans laquelle il se lance à corps perdu. Cependant, ses divers actes de bravoure sont essentiellement motivés par la culpabilité et le dépit éprouvé en entendant les soldats de son régiment être traités de "mule drivers" (106). En outre, ses actions sont accomplies dans une sorte d'état de stupeur, ne laissant guère de place à l'expression de la volonté : la guerre apprend à Henry à être courageux mais d'une manière totalement inconsciente. En outre, l'ironie de S. Crane déprécie considérablement la valeur de cet héroïsme, qu'il a défini comme étant "not a predictable possession but an impersonal gift thrust upon man with ironic consequences" (Stallman, XLIII). De même est-il assez paradoxal de constater qu'après tant de tribulations, les perspectives qui s'ouvrent devant H. Fleming à la fin du récit ne sont guère différentes de celles qui s'offriraient à lui s'il était resté à la ferme : "He turned now with a lover's thirst to images of tranquil skies, fresh meadows, cool brooks—an existence of soft and eternal peace" (140). Est-ce à dire que Fleming se retrouve au point de départ ? Il a manifestement mûri, mais il n'a toujours pas perdu sa formidable puissance d'illusion :

Yet gradually he mustered force to put the sin at a distance. And at last his eyes seemed to open to new ways. He found that he could look back upon the brass and bombast of his earlier gospels and see them truly. He was gleeful when he discovered that he now despised them.

With this conviction came a store of assurance. He felt a quiet manhood, nonassertive but of sturdy and strong blood. He knew that he would not quail before his guides wherever they should point. He had been to touch the great death death. He was a man. (139)

Un homme oui, mais lequel ? Il convient de ne pas se laisser leurrer par l'évidence et de s'interroger sur la signification du mot "*man*" que l'on peut entendre soit au sens latin de "*vir*", un individu de sexe masculin aux qualités relativement sommaires (courage physique, esprit guerrier, etc.), et "*homo*" (être humain aux qualités supérieures telles que le courage moral, l'abnégation, l'oblativité, etc.). Fleming a manifestement acquis une certaine virilité mais c'est au détriment de son humanité. En fait, comme l'indiquent clairement la dernière citation ou des descriptions telles que : "he was welded into a common personality which was

dominated by a single desire” (36), l'homme qui émerge à la fin du roman n'est autre que “l'individu en foule” dont G. Le Bon, contemporain de S. Crane, esquissait le portrait psychologique dans un ouvrage fort contestable (publié la même année que *The Red Badge of Courage*), *La Psychologie des foules* où l'on peut lire ceci :

Par le fait seul qu'il fait partie d'une foule, l'homme descend donc de plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation. Isolé, c'était peut-être un individu cultivé, en foule c'est un instinctif, par conséquent un barbare. Il a la spontanéité, la violence, la férocité, et aussi les enthousiasmes et les héroïsmes des êtres primitifs. Il s'en rapproche encore par sa facilité à se laisser impressionner par des mots, des images, et conduire à des actes lésant ses intérêts les plus évidents. L'individu en foule est un grain de sable au milieu d'autres grains de sable que le vent soulève à son gré.⁷

Henry Fleming, incarne davantage l'anti-héros que le héros, car l'esprit de rébellion qui l'animait au début de son aventure a cédé la place à une évidente disposition à la soumission, à l'obéissance aveugle : il représente “l'homme en foule”, prêt à suivre ses guides, simple rouage dans une vaste machine. *The Red Badge of Courage* retrace en fait un itinéraire incomplet, inachevé qui certes conduit le protagoniste de l'ignorance à certaine connaissance de lui-même, de la couardise au courage physique, mais ne lui permet pas d'accéder à un plan supérieur d'humanité. Cette étape fera l'objet d'un second texte, une nouvelle, “The Veteran”, publiée dans *The Little Regiment and Other Episodes of the American Civil War* en août 1896, soit un peu moins d'un an après *The Red Badge*.

Cette nouvelle peut bien évidemment se lire comme une œuvre autonome, mais la réapparition du personnage de Henry Fleming et les multiples références au roman, sont une invite à y voir une sorte d'épilogue – un “repeint” littéraire en quelque sorte – venant clore la geste du héros. Ainsi, le roman faisait référence au “youth”, au “youthful private”, la nouvelle présente “an old man and his grandson Jim.”⁸ La structure du récit est très simple puisqu'il est sous-tendu par une série d'oppositions binaires concernant le lieu (village/ferme), le temps (jour/nuit) et l'action (aveu/sacrifice).

Le début de la nouvelle – évocation du cadre où se déroule la première action (cercle d'auditeurs chez l'épicier) – embraye directement sur une image évoquée par H. Fleming dans *The Red Badge* à la fin du chapitre XV : “He could see himself in a room of warm tints telling tales to listeners” (93). Cette situation s'est matérialisée jusque dans le détail de son atmosphère colorée (“warm tints” (*RBC*) / “an oblong of vivid yellow on the floor of the grocery”) et dans l'idéalisation du héros par l'auditoire (“He saw his gaping audience picturing him as

⁷ G. Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris : PUF, “Quadrige”, 1963, 14.

⁸ Thomas A. Gullason, ed., *The Complete Short Stories and Sketches of Stephen Crane*, New York : Doubleday & Company, 1963.

the central figure in blazing scenes”, *RBC*, 93), idéalisation se traduisant par le ton déférent de l'épiciier, l'illusion entretenue sur le grade de Fleming, simple sergent (“None to be sure, knew how an orderly sergeant ranked, but it was understood to be somewhere just shy of a major general's stars”, 291) et l'incrédulité qui accueille l'aveu de sa peur (“So when old Henry admitted that he had been frightened, there was a laugh.” 291).

Nous retrouvons ici, comme dans le roman, une tentative de démythification dirigée cette fois-ci non contre la guerre mais contre le protagoniste. En acceptant de se diminuer aux yeux de son auditoire, même si la réaction d'incrédulité qui s'ensuit montre que son statut héroïque n'est pas ébranlé, Henry Fleming règle ainsi une vieille dette envers lui-même et envers ses camarades (l'ombre de Jim Conklin plane sur cette histoire et s'inscrit en filigrane dans l'identité des prénoms : le petit-fils s'appelle aussi Jimmie). Si la révélation du vieil homme n'est guère prise au sérieux par les adultes, elle produit sur Jim un effet désastreux, car cet aveu s'apparente dans l'esprit de l'enfant à un sacrilège, à un scandale (“this terrible scandal”, 292. Rappelons que “scandale” signifie “une occasion de péché”). L'idole désacralisée s'écroule : “Jimmie seemed dazed that this idol, of its own will, should so totter”. La vision naïve de l'enfant ne lui permet pas de saisir la différence entre l'héroïsme guerrier (aux connotations négatives dans *The Red Badge*) et l'héroïsme moral, authentique valeur, dont son grand-père fait preuve devant ses auditeurs. Entre le grand-père et le petit-fils s'instaure une césure.

La seconde partie du texte est ponctuée par deux apparitions d'un personnage inattendu qui semble tout droit issu de la célèbre nouvelle “The Blue Hotel”, un Suédois présenté comme l'agent du destin (“the weapon of the sinister fates”, 294). À l'instar de ce personnage promu au rang de messenger des Parques, tous les éléments de cette seconde partie sont dotés de connotations nouvelles modifiant leur statut réaliste : ainsi la grange devient-elle une sorte de temple, d'autel sacrificiel où la victime expiatoire sera immolée par le feu (“When they dashed toward the barn it presented to their eyes its usual appearance, solemn, rather mystic in the black night”, 293) ; le feu entonne un hymne empreint de férocité. La grange devient aussi champ de bataille, lice où va se dérouler l'ultime confrontation avec le feu, avatar de la guerre, symbole de l'ennemi (“It was glad, terrible, this single flame, like the wild banner of deadly and triumphant foes”, 293). Henry Fleming qui a, en d'autres temps, abandonné ses frères d'armes, rachète sa faute en sauvant le Suédois ; l'histoire pourrait s'arrêter là, mais le Suédois se manifeste à nouveau pour imposer une nouvelle épreuve, une sorte de surenchère : “De colts ! De colts ! You have forgot de colts !” (294). Le vieux Fleming accepte le décret du destin et accomplit cette ultime mission au prix de sa vie. Les poulains sont bien évidemment associés au petit-fils, et par son sacrifice, Henry Fleming se rapproche de Jimmie, rétablit son

image de héros et purge par le feu purificateur sa faute originelle : “The smoke was tinted rose-hue from the flames, and perhaps the unutterable midnights of the universe will have no power to daunt the color of this soul.” (294)

La nouvelle est une illustration parfaite de cette conception comptable du bien et du mal, des vertus et des vices mentionnée dans le roman, et le sacrifice du vieux Fleming vise à corriger un déséquilibre. G. Durand a bien mis en lumière « le caractère, si l'on peut dire commercial, de l'acte sacrificiel. Tout sacrifice est un échange, est sous le signe de Mercure, et la psychanalyste [Marie Bonaparte] n'hésite pas à utiliser une terminologie bancaire pour décrire le sacrifice : “Règlement d'un vieux compte débiteur envers la divinité dans le sacrifice d'expiation, facture à acquitter pour une ferveur déjà reçue dans le sacrifice d'action de grâce, enfin paiement effectué à l'avance dans le sacrifice demandé ou propitiatoire”⁹ ». Le sacrifice de H. Fleming a été effectué pour solde de tout compte : le passif et l'actif s'équilibrent parfaitement : « ce marché met en acte une substitution par le jeu des équivalences, un redoublement qui se fait répétition vicariante par lequel le sacrificateur ou le sacrifié se rend maître, en se rendant quitte, du temps passé ou à venir » (357, nous soulignons). Les comptes sont apurés et le vieil homme atteint enfin, comme l'indiquent les mots de “mighty spirit” et de “soul” qui clôturent la nouvelle, à la fois le terme d'un itinéraire commencé quelques décennies plus tôt et le statut d'un véritable héros, c'est-à-dire un homme capable de se transcender dans le sacrifice librement consenti de sa vie.

⁹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, 1969, 356.