



**HAL**  
open science

# Y a-t-il un homme dans 'The Red Badge of Courage' de Stephen Crane ?

Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Daniel Thomières. Y a-t-il un homme dans 'The Red Badge of Courage' de Stephen Crane ?. Imaginaires, 2002, L'ambiguïté dans les littératures de langue anglaise, 8, pp.185-195. hal-02488281

**HAL Id: hal-02488281**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02488281>**

Submitted on 26 Feb 2020

**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.

**Y A-T-IL UN HOMME DANS  
THE RED BADGE OF COURAGE  
DE STEPHEN CRANE ?**

Écrit en 1893, *The Red Badge of Courage* est un livre étonnement moderne. Nous voulons dire par là que son auteur ne partage pas nombre des certitudes de ses contemporains. De fait, si, après l'avoir lu, l'on ouvre nombre de romans datant des dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, on a fréquemment le sentiment de se trouver face à des clichés. La réalité pour Crane pose problème et les réponses qu'il donnera à ce problème seront tout sauf simples et univoques.

Il faut certainement reconnaître que le cadre choisi par l'auteur est radicalement ambigu. Les critiques sont d'accord pour dire qu'il se serait inspiré de la bataille de Chancellorsville d'avril 1863 en Virginie. Ce fut une victoire à la Pyrrhus pour le sud, qui ne put l'emporter qu'au coût de pertes humaines considérables. Nous n'insisterons toutefois pas sur ce point dans la mesure où le livre présente une bataille anonyme, laquelle, si l'on supprimait quelques indications, pourrait parfaitement ne pas être l'un des affrontements de la Guerre de Sécession<sup>(1)</sup>. Crane se limite à bâtir son roman à l'aide d'une structure circulaire : l'armée du nord franchit la rivière, se bat, puis franchit la rivière pour revenir à son point de départ. C'est en somme comme si rien ne s'était passé, hormis un grand nombre de morts.

Pour aborder l'ambiguïté à l'œuvre dans le roman, nous commencerons par une remarque sur la technique narrative choisie par le romancier. Crane alterne entre focalisation interne et focalisation externe avec de nombreux passages au style indirect libre. Le lecteur connaît de l'intérieur les réflexions et les émotions du protagoniste, il partage ses illusions, notamment l'image qu'il se fait de son identité, puis il le voit de l'extérieur de façon souvent ironique. Il s'ensuit que le personnage n'est qu'un point de vue partiel et partial sur la réalité. C'est également le cas du narrateur qui, s'il n'a pas les illusions du personnage, ne possède pas la vérité non plus. D'un bout à l'autre, le roman se présente comme problématique, contradictoire, ambigu.

Dans le fond, on pourrait proposer (pour faire simple) que Crane est un écrivain appartenant à l'héritage kantien. On sait que *La Critique de la raison pure* distingue entre l'entendement et la raison. Nous schématiserons de la façon qui suit. L'entendement permet de percevoir la réa-

lité grâce aux catégories du temps et de l'espace. On notera toutefois au passage que Crane est beaucoup plus sceptique que Kant dans la mesure où même le réel immédiat confrontant notre personnage est difficilement perceptible et ce n'est pas seulement dû à la pluie, au brouillard ou à la fumée des armes à feu. La réalité résiste bel et bien à nos sens. Si l'on passe maintenant à la raison, les choses sont encore pires. Ce mot désigne des « idées » que l'on ne saurait appréhender objectivement et sur lesquelles on ne saurait rien conclure de définitif. Kant en mentionne trois : Dieu, le moi et le monde. Nous en ajouterions volontiers trois autres : l'autre, la société et la mort. Le soldat de Crane passe ainsi d'une vision de son moi, de la nature, d'autrui, de la mort, etc. à une autre sans jamais parvenir à une quelconque certitude. C'est bien sûr sur la question de l'identité que les solutions qu'il propose sont le plus irréductibles entre elles<sup>(2)</sup>.

### L'ordre de l'humain

On pourrait résumer le livre simplement en remarquant que le protagoniste ne cesse de se demander qui il est. Au début du chapitre I<sup>(3)</sup>, il renonce facilement à l'idée qu'il n'est pas le héros grec dont on lui a parlé dans son éducation religieuse. Est-il devenu un soldat ? Et, avant tout, qu'est-ce qu'un soldat ? Il ne trouve pas la réponse, pas plus qu'il ne parvient à la moindre certitude lorsqu'il se demande ce qu'est un homme. Il n'empêche qu'il ne va cesser au cours de toute l'œuvre de tenter de « se mesurer », ainsi qu'il le dit. Nous sommes pour le moment au début du livre. Symboliquement, son nom n'est pas mentionné. Nous n'apprenons que bien plus tard qu'il s'appelle Henry Fleming. Il vit depuis plusieurs mois dans un environnement nouveau et dépourvu de points de repère. Les gradés notamment sont loin. C'est par rapport aux autres soldats qu'il doit obtenir une définition minimale de son identité, ce qui est une chose mal commode. Un dialogue avec une sentinelle ennemie de l'autre côté de la rivière lui montre qu'il n'y a aucune différence entre lui et elle. Pourtant, les vétérans de sa propre armée ne lui avaient-ils pas décrit l'ennemi comme un monstre qui va le massacrer ? À un moment où il ressent un besoin vital de certitudes, que lui faut-il croire ?

En fait, l'intégralité du roman est mise en abyme dans le premier chapitre, notamment dans la prédiction que fait le Grand Soldat :

*"Oh, there may be a few of 'em run, but there's them kind in every regiment, 'specially when they first goes under fire," said the other in a tolerant way. "Of course it might happen that the hull kit-and-boodle might start and run, if some big fighting came first-off, and then again they might*

*stay and fight like fun. But you can't bet on nothing. Of course they ain't never been under fire yet, and it ain't likely they'll lick the hull rebel army all-to-oncet the first time; but I think they'll fight better than some, if worse than others".*

Voilà un excellent résumé du *Red Badge of Courage*, n'oubliant pas la fuite, puis le retour de Fleming... Voilà surtout un petit chef d'œuvre d'indécidabilité : ils se battront mieux et en même temps moins bien que d'autres... Ils fuiront peut-être ou bien ils ne fuiront pas... Jim Conklin, notre Grand Soldat, est aussi omniscient que Dieu, un Dieu bien évidemment qui présiderait au-dessus d'un monde totalement indéterminé et aléatoire. En d'autres termes, il a entièrement raison et, si l'on peut dire, sa description de la future bataille est parfaitement juste. Le problème tient à ce que toutes les possibilités sont vraies. Le lecteur en outre ne peut pas ne pas à ce point de l'histoire se rappeler que le Grand Soldat a été introduit deux pages plus tôt et que son comportement s'est révélé être passablement ridicule alors qu'il annonçait comme sûr un bruit provenant d'un ami d'un ami et agitant la chemise qu'il venait de laver à la manière d'un drapeau... Pouvons-nous donc le prendre au sérieux ? Est-il la vérité ou l'illusion de la vérité ? Mais la vérité, si l'on peut l'appeler ainsi, ne prend pas partie... Y a-t-il une place pour Fleming dans cette prédiction ? En fait, le Grand Soldat justifie tout par avance, la fuite comme le combat. Fleming ne saurait dans cette vision trouver un sens à ses questions : quels choix doit-il faire pour être lui-même ? Tout ce que Conklin lui indique, c'est qu'il peut peut-être faire une chose ou peut-être son contraire...

La mort du même Conklin (chapitre IX) boucle, en quelque sorte, la boucle. De la même manière que dans le chapitre initial, le sens se dérobe. Tout ce qu'appréhende Fleming, c'est un « quelque chose » (« *something in him that made him sink to the ground* »). Toute la scène est de l'ordre de cet indéfini, de l'indécidable, de l'ambigu. Le Grand Soldat va-t-il révéler le sens de la mort à Fleming ? En fait, il lui tourne le dos, refuse de répondre à ses demandes et meurt avec un sourire incompréhensible. Dans le fond, on comprend le problème. Conklin n'a rien à dire et la mort n'a pas de sens. Elle n'est, en ce qui le concerne, que douleur incontrôlable. Seul Fleming y cherche une signification, la signification que la vie lui refuse, mais le lecteur découvre finalement que ni la vie ni la mort ne lui donneront un code de conduite non ambigu et une identité stable et permanente. Le Grand Soldat n'est que parties de corps morcelées. On peut s'identifier à une métaphore, à un tout, mais pas à ces métonymies, à ces fragments de corps. Fleming essaie pourtant, il devient hystérique, se jette par terre à l'imitation de son ami, mais rien de tout cela ne lui dit ce qu'il doit faire, ni qui il est. Constamment, en dépit

de toutes ces métonymies, il s'obstine à chercher des métaphores. Les termes à connotations religieuses abondent dans le passage, qui est décrit comme une « cérémonie », jusqu'à la ligne finale si notoirement célèbre : « *The red sun was pasted in the sky like a wafer* ». Une hostie ? Jim Conklin serait, comme le suggère ses initiales, Jésus Christ ? À moins qu'il ne soit que Jim Conklin, un soldat mort.

L'univers du *Red Badge* est un univers immanent. Le sens, si tant est qu'il y en a, vient de l'intérieur de ce monde. Les gradés sont trop loin et, à deux exceptions près, absents. L'ennemi lui aussi est distant. Il n'y a pas de modèles extérieurs et Henry Fleming n'a que ses compagnons pour se définir. Les autres soldats sont en quelque sorte des miroirs en puissance. Outre Conklin, au moins d'entre eux se détachent. Le premier est Wilson et on ne saurait dénier qu'il constitue un véritable miroir dans lequel tout est inversé. Au début du roman, il fanfaronne tandis que Fleming a peur ; par la suite, c'est lui qui a peur alors que Fleming a pris de l'assurance. Wilson devient à la fin une sorte de double se battant avec Fleming pour la possession du drapeau du régiment. Finalement, ils auront chacun leur drapeau puisque Wilson saisit finalement celui de l'ennemi. Quoi qu'il en soit, Fleming ne trouve rien en Wilson, aucune information qu'il ne possède déjà en lui-même.

Le second miroir est constitué par le soldat mort dans la forêt (chapitre VII). Il est adossé à un arbre et contemple notre jeune homme dans les yeux. Ils « échangent un long regard ». Son corps a déjà commencé à se décomposer. Qui est vivant ? Qui est mort ? Une fois de plus, Fleming est confronté à un regard qui promet du sens, mais qui ne dit rien. Il est renvoyé à lui-même face à cet homme qui devient une chose.

Pourra-t-il trouver le reflet, l'identification, qui lui dira qui il est ? À cet égard, la scène essentielle est le récit de la première charge ennemie (chapitre V). Il ne voit l'ennemi qu'un très court instant au début avant d'être enveloppé par le brouillard. Il est donc seul avec lui-même et toute la scène consiste en une interrogation angoissée sur son identité. Qu'est-ce qu'un homme ? Il est d'abord un soldat. C'est là une métonymie, ainsi qu'il s'en fait très explicitement la réflexion :

*He became not a man, but a member. He felt that something of which he was a part—a regiment, an army, a cause, or a country—was in crisis. He was welded into a common personality which was dominated by a single desire. For some moments he could not flee no more than a single finger can commit a revolution from a hand.*

Il est exalté et ne regrette pas d'avoir perdu toute autonomie. Il n'a plus d'unité, il n'est plus un tout, mais la partie d'un tout, comme son petit doigt qui s'identifie avec la gâchette de son fusil. L'exaltation passe toutefois vite et notre héros va redevenir un homme, ou du moins essayer de redevenir un homme. Est-ce de l'ordre des possibilités ? Déjà, dans le passage cité ci-dessus, il ne se battait guère pour la victoire du nord ou l'abolition de l'esclavage, choses dont il n'a aucune conscience, mais pour un « quelque chose » extrêmement vague. Il n'a rien à quoi se raccrocher. Il abandonne alors les métonymies pour se représenter mentalement au moyen de métaphores, d'identifications non plus à des parties, mais à des tous dotés d'une unité. Il est successivement un charpentier, une vache poursuivie par les chiens, un bébé étouffé par les couvertures. Il ne sait ce que c'est que d'être un homme, il ne peut plus être un soldat. Débute alors une suite de métaphores apparemment sans fin ou plutôt se terminant sur une vision paranoïaque : « *He craved a power that would enable him to make a world-sweeping gesture and brush all back* ». Il est arrivé à être une totalité qui s'identifie à l'univers, à l'infini. En fait, si l'on examine la progression de ses identifications, on peut légitimement se demander si ces métaphores ne sont pas en réalité des métonymies cachées<sup>(4)</sup>. Le charpentier lui rappelle son petit village qu'il a quitté pour s'engager en quittant ses vaches. Il semblerait qu'il veuille échapper à la bataille pour redevenir un bébé et se réfugier auprès de sa mère là-bas au village, loin dans le nord. L'évolution serait la suivante : il ne peut être un homme dans la mesure où il ne sait ce que c'est ; il ne peut être soldat dans la mesure où ce n'est là qu'une métonymie qui le détruit ; il revient en pensée vers sa mère mais il n'est encore une fois qu'une métonymie par rapport à la totalité constitué par le village, la ferme et la mère. Dans l'enfer de la bataille, il se projette enfin dans l'ultime recherche d'une totalité et s' imagine pouvoir d'un geste de la main détruire l'univers entier. La suite des identifications n'a pu s'arrêter sur la métonymie ou la métaphore qui lui donnerait l'image de ce qu'il est. À la fin, il n'est rien, ou bien tout, ce qui revient au même.

### **L'ordre naturel**

Henry Fleming n'a aucune représentation à laquelle il pourrait se raccrocher<sup>(5)</sup>. La nature, pour sa part, se révèle être tout aussi ambiguë et lui fournit des réponses contradictoires. Il suffit de penser à la fin du chapitre VII qui décrit les débuts de sa fuite. Ce petit écureuil à qui il jette une pierre n'a-t-il pas raison de décamper à toutes pattes et lui-même n'est-il pas justifié de faire comme cet écureuil ? Cette loi naturelle est toutefois contredite l'instant suivant lorsqu'il aperçoit un animal non identifié qui se précipite sur un poisson. L'univers serait donc non rationnel ; ce serait un monde darwinien dans lequel les espèces s'entredévorent.

En d'autres termes, il est inutile d'agir, de se battre ou de fuir. Aucune action n'est d'aucune utilité, aucun choix humain n'est raisonnable. Fleming est-il comme l'écureuil ou le poisson ? Jamais la réponse ne lui sera fournie de manière claire par la nature.

Telle paraît être l'effroyable vérité. La nature ne répond pas. Fleming va devoir surmonter ses illusions à son égard et il n'est pas sûr qu'il y parvienne un jour. Il est attiré par ce que Ruskin aurait appelé une espèce de vague « *pathetic fallacy* ». Pensons à sa découverte d'une « chapelle » ou plutôt d'une clairière au sein de la forêt et loin des conflits (chapitre VII). Tout comme lors de la mort du Grand Soldat, il fait appel à des références religieuses sans avoir la certitude que la divinité existe ou souhaite intervenir dans les affaires des hommes. Le narrateur nous déclare ainsi « *He conceived Nature to be a woman with a deep aversion to tragedy* ». Avec une conscience pratiquement transcendantaliste, Fleming imagine que l'homme peut communiquer avec Dieu au sein de la nature et il attend un signe. C'est alors qu'il découvre, non pas quelque entité féminine, mais l'homme mort dont nous avons parlé plus haut. La vie semble absente ; la mort et la tragédie justement l'ont remplacée. Quant à la chapelle, c'est un marécage dont il est périlleux de s'extirper...

Le roman comporte une surabondance d'images et d'allusions aux animaux<sup>(6)</sup>. Dans les moments de tension, le protagoniste s'y réfère. L'ensemble semble constituer une évolution d'apparence darwinienne. Quel sens peut-on y donner ? Offre-t-elle une signification aux angoisses de Fleming ?

À l'origine, il y aurait les monstres, telles ces deux armées qui le regardent avec leurs yeux rouges (chapitre I). Elles paraissent représenter une menace pour le personnage, la punition de la transgression peut-être qu'il aurait commise en quittant sa mère contre son gré. À l'étape suivante de l'évolution, nous trouvons les poissons, eux aussi caractérisés par leurs yeux. Ils sont associés à des moments de régression vers un indifférencié qui attire et repousse. On peut d'ailleurs à cet égard leur adjoindre les fourmis et les vers qui pullulent sur les cadavres. Fleming, qui comme ses compagnons s'est au commencement fait traiter de « *fresh fish* » par les vétérans, dépasse pourtant ce stade mortifère et toujours lié à sa peur. Le troisième et le quatrième stades coexistent et Fleming passe de l'un à l'autre au gré de ses fantasmes. Il y a tout d'abord les prédateurs au rang desquels on nous parle de loups, de chiens, de chevaux sauvages, d'aigles et de panthères. Fleming est devenu l'un d'entre eux, sa peur s'est muée en rage au combat, et rien ne le flatte plus que le qualificatif du colonel qui le traite de « chat sauvage » et de « coq

d'enfer ». L'œil est oublié au profit de la dent et de la griffe, comme dans l'expression « *red in tooth and claw* ». Le quatrième stade est celui des animaux domestiques dont la liste est longue : vaches, lapins, poulets, moutons, petits chats, écureuils, sans parler des yeux d'agneau de l'Homme en haillons. Bien évidemment, ce sont là autant de victimes promises aux crocs des précédents. En fait, on comprend très vite qu'il ne saurait s'agir d'évolution ou de progrès. Qui va l'emporter des animaux sauvages ou des animaux domestiques ? L'étape suivante et dernière est-elle l'homme ? Au cours du roman, Fleming ne se pense que très rarement comme homme, et seulement dans des moments de calme lorsqu'il ne se sent l'objet d'aucune menace. L'homme reste d'ailleurs au niveau de ce « quelque chose » qu'on ne saurait définir plus précisément. Le reste du temps, il ne peut s'empêcher de régresser aux étapes précédentes, comme si l'humanité n'était qu'un idéal lointain. Quelle est donc l'identité d'Henry Fleming ? Nous dirons qu'elle est de l'ordre de l'identification instable et constamment changeante au règne animal, pour ne pas parler des monstres archaïques.

### **L'ordre du symbole**

Henry Fleming, nous l'avons vu, ne trouve aucune image humaine ou animale qui lui donnerait une identité stable et définitive. Il ne peut se penser comme homme ou comme soldat. Ni l'ordre de l'humain, ni l'ordre de la nature ne lui donne de réponse à ses questionnements. Qu'en est-il du symbole ? Sera-ce quelque chose à quoi il lui sera possible de se raccrocher de façon non ambiguë ?

L'œuvre propose un certain nombre d'objets dont le statut apparaît essentiellement d'ordre symbolique. On pourrait citer principalement le drapeau et bien sûr la fameuse blessure qui lui confère cet « insigne rouge du courage ». Il faut cependant vite déchanter. Ces symboles renvoient chacun à de multiples signifiés difficilement conciliables. Notre soldat n'est pas très loin d'Hester Prynne telle que nous la dépeignait Hawthorne quarante ans plus tôt. La jeune femme ne commence à exister qu'à partir du moment où elle porte ce « A » écarlate sur la poitrine. Quelle en est la signification ? La lettre est d'emblée et de par la volonté des juges un message pour les autres. Les juges puritains toutefois étaient prisonniers de l'illusion que le monde des significations est stable et que le même signifiant renverra éternellement au même signifié. Le « A » rapidement devient pourtant l'objet d'un processus d'interprétation et à la limite chaque membre de la communauté lui confère un sens qui lui est propre. Dans un mouvement parallèle, Hester va se construire une identité en brochant (au sens propre comme au sens figuré) à partir de la lettre.

Sans cette marque écarlate, Fleming resterait dans le domaine de l'indifférencié, des peurs régressives. La blessure est ambiguë d'entrée. Fleming ne l'a pas sollicitée. C'est ironiquement un fuyard de sa propre armée qui la lui assène et qui lui permet d'accéder au statut de héros. Elle devient un regard que les autres posent sur lui. Tous les spectateurs, notons-le, ne parviennent pas à un accord durable sur son sens et Wilson déclare qu'elle ressemble à un coup de gourdin... La vérité n'a rien à voir avec la certitude ; elle restera toujours de l'ordre de l'interprétation. Cette blessure, si elle veut dire quelque chose, signifie que nous habitons un univers où le hasard règne en maître. Le moindre incident peut représenter soit la mort, soit l'héroïsme, sans que l'individu ne puisse choisir.

Le drapeau, pour sa part, est irrémédiablement ambivalent (voir le chapitre XIX). Le texte est parfaitement clair. Pour notre soldat, il représente à la fois haine et amour, être une cible et être invincible, pouvoir regarder et être regardé, avoir été choisi par les dieux et être persécuté. Il n'y aura jamais de réponse unique et univoque. L'arrêt des hésitations et des ambiguïtés correspondrait à un arrêt du cerveau et probablement de la vie.

### **Le roman familial**

Peut-on suggérer une explication de l'ambiguïté irréductible à l'œuvre dans le *Red Badge* ? Il semblerait que le protagoniste soit constamment l'objet d'une oscillation entre deux pôles que, pour la commodité de l'exposé, nous appellerons père et mère. Nous ne voulons pas dire qu'il faille considérer les liens unissant Fleming à ses deux parents. Ils sont fort maigres : le père est absent et apparemment mort ; la mère montre sa mauvaise humeur quand son fils décide de partir à la guerre. C'est tout. Fleming ne réagit pas à des événements liés à ses parents ; il n'agit pas non plus pour exprimer amour ou réserves pour eux. On peut toutefois dégager un double mouvement qui le fait alterner entre deux positions contradictoires et qui symboliquement peuvent être qualifiées de maternelle et de paternelle<sup>(7)</sup>.

Nous pourrions tout aussi bien appeler le pôle maternel le pôle de la régression imaginaire. Dans les moments de tension, Fleming aimerait pouvoir s'échapper du monde. Il ne le peut bien évidemment pas physiquement, mais son esprit a la vision d'un univers sans conflit. On se rappellera ce que nous avons dit à propos de la première charge ennemie. Le personnage pense à un petit village, il se voit en bébé que l'on menace, en vache aussi, la vache connotant le village et la ferme, mais aussi peut-être le lait destiné au bébé. (Il faut dire que la bataille lui donne extrê-

mement soif...). Nous qualifions ce mouvement de maternel et plus généralement de féminin, dans la mesure où, pour Fleming, la femme est le contraire de la tragédie. (Voir la citation du chapitre VII ci-dessus). Le drapeau est aussi féminin. Il est toutefois, ainsi que nous l'avons vu, ambivalent et on peut lui trouver des qualités masculines.

Le principe de paternité peut être lié à la curiosité dans le roman. Fleming quitte le village et la mère qui veut le retenir pour voir le monde et tout particulièrement la guerre. Par la suite, ses mouvements de fuite apeurée seront toujours suivis de mouvements de retour vers la bataille. Ce sera néanmoins, dans certains cas, chose peu aisée, comme lorsqu'il voit le cadavre dans la forêt qualifiée de féminine : les branches des arbres tentent de le retenir... Il y a dans sa tête un conflit symbolique entre la régression que nous avons appelée maternelle et l'armée manifestement paternelle. Remplace-t-elle le père absent ? En fait, les choses sont doublement compliquées car le soldat fait montre d'une attitude ambivalente envers les gradés. D'une part, plusieurs fois, il se comporte comme l'un d'entre eux, entraînant ses camarades au combat. À d'autres moments, il méprise la hiérarchie militaire qui a trahi sa mission qui était de protéger les pauvres soldats. Il voudrait mourir pour punir ce père indigne ! Seul, selon toutes apparences, le drapeau pourrait un moment réconcilier l'esprit paternel du régiment et la protection magique que lui accorde la mère, moment qui ne dure pas.

Au total, il semblerait que Stephen Crane continue avec *The Red Badge of Courage* la série de ses « expériences » (au sens scientifique de terme). Après *An Experiment in Misery* et *An Experiment in Luxury*, il écrit un ouvrage que l'on pourrait presque sous-titrer « An Experiment in Identity ». Ce que nous découvrons et qui est particulièrement moderne, c'est que le moi n'est pas stable. Sur fond d'une oscillation entre la curiosité et la régression, entre le mouvement vers le monde et le repli sur soi si l'on veut, le moi passe d'une identification à une autre (ou, si l'on préfère, d'une métaphore à une autre) sans pouvoir s'arrêter et trouver sa vérité définitive. Être un homme, est-il autre chose qu'une illusion ? On est soldat, charpentier, bébé, etc., tout ne l'étant pas et sans pouvoir s'arrêter de l'être à tour de rôle.

Nous pouvons noter pour terminer que la fin bien connue du roman fournit une réponse artificielle que le narrateur s'emploie à déconstruire aussitôt. Si nous revenons aux catégories kantienne du début, nous constatons que notre protagoniste a curieusement trouvé les réponses dans un univers où règne l'harmonie ! Il maîtrise son rapport avec son moi, Dieu, le monde, la société (les gradés), l'autre (ses camarades) et bien sûr la mort. On nous l'annonce sans ambiguïté : « *He was a man* »<sup>(6)</sup>,

et, plus loin : « *the world was a world for him* » (chapitre XXIV).

Il faut dire que le personnage ne subit ici aucune menace, ce qui explique certainement ses illusions, car, si nous regardons attentivement le texte, ce sont bel et bien des illusions. Il y a des fleurs, mais elles... fanent. Il s'imagine au milieu d'un champ de trèfle, ce qui au fond est une nourriture pour les animaux, non pour les hommes... Il n'aspire qu'à une paix éternelle : serait-ce autre chose que la mort ? En fait, nous sommes pratiquement de retour au début du roman et l'eau devient de la boue.

C'est comme si rien ne s'était passé. Mais le lecteur sait pertinemment que ce n'est pas exact. Des hommes sont morts. Pourquoi ? Nous touchons ici à l'ultime ambiguïté du roman<sup>(9)</sup>. Il est impossible de le savoir. Jim Conklin meurt. Henry Fleming vit. Tel est le hasard de la violence et de la trajectoire des balles. Aucune structure, aucune téléologie ne vient justifier le déroulement de l'histoire. Tout ce que le personnage peut faire, c'est élaborer des fictions et encore des fictions sans espoir de coïncider durablement avec la réalité.

**Daniel THOMIÈRES**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## NOTES

- (1) Sur ce point, un accord semble général de la part de la critique, même de celle qui essaie de rattacher le livre à l'histoire de la Guerre de Sécession. On lira à ce sujet le très suggestif article de John E. Curran Jr., « 'Nobody seems to know where we go' : Uncertainty, History, and Irony in *The Red Badge of Courage* », *American Literary Realism*, 26/1, 1993. On pourra également se reporter à l'étude de Donald Pizer, qui lui aussi se concentre sur les notions d'ironie et d'ambiguïté : « *The Red Badge of Courage* : Text, Theme, and Form », *South Atlantic Quarterly*, n° 84, Summer 1985.
- (2) Daniel Baylon traite ce problème de façon très suggestive dans son « Henry Fleming : du paraître à l'être », *Q/W/E/R/T/Y*, Presses Universitaires de Perpignan, n° 4, 1994
- (3) Les éditions du *Red Badge of Courage* sont beaucoup trop nombreuses pour que nous indiquions une pagination. Le roman est composé de vingt-quatre chapitres relativement courts et c'est à ces chapitres que par commodité nous renvoyons nos lecteurs.
- (4) On pensera à Paul de Man qui a montré que la métonymie menait à la métaphore. Derrière toute métaphore, on pourrait ainsi découvrir des métonymies cachées qui rendent la métaphore possible. Voir son texte sur Proust dans *Allégories de la lecture*, Éditions Galilée, 1990.
- (5) C'est bien l'un des problèmes essentiels soulevés par le roman, ainsi que l'a très bien vu Thomas L. Kent dans « Epistemological Uncertainty in *The Red Bage of Courage* », *Modern Fiction Studies*, n° 27, 1981-1982.
- (6) La critique a toujours attaché beaucoup d'important aux images d'animaux dans le roman, sans jamais beaucoup systématiser les relevés de métaphores. On pourra, par exemple, consulter l'article de Mordecai Marcus et Erin Marcus, « Animal Imagery in *The Red Badge of Courage* », *Modern Language Notes*, n° 74, 1959.
- (7) Ce point est étudié notamment par Daniel Weiss dans son article « *The Red Badge of Courage* », *The Psychoanalytic Review*, n° 52, 1965.
- (8) Le lecteur pourra se reporter à l'article de Howard C. Horsford, « 'He was a man' » dans *New Essays on The Red Badge of Courage*, dir. Lee Clark Mitchell, Cambridge University Press, 1986. Son approche ne recoupe pas la nôtre et il est beaucoup plus loin des détails du texte.
- (9) Nous ne pouvons que conseiller au lecteur l'article d'Évelyne Labbé, « 'Machines of Reflection' : *The Red Badge of Courage* et ses doubles », *Q/W/E/R/T/Y*, Presses Universitaires de Perpignan, n° 4, 1994. La problématique de l'auteur est différente de la nôtre, mais son article est remarquable et absolument essentiel.