

Comment faire et défaire un homme avec des mots ? “ He was a man ” dans ’The Red Badge of Courage’ de Stephen Crane

Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Daniel Thomières. Comment faire et défaire un homme avec des mots ? “ He was a man ” dans ’The Red Badge of Courage’ de Stephen Crane. René Daval; Emilia Hilgert; Thomas Nicklas; Daniel Thomières. Sens, formes, langage. Contributions en l’honneur de Pierre Frath, ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, pp.101-128, 2014, 9782915271836. hal-02488464

HAL Id: hal-02488464

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02488464>

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.



Comment faire et défaire un homme avec des mots ? « *He was a man* » dans *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane

DANIEL THOMIÈRES
Université de Reims Champagne-Ardenne

« Je cherche un homme ». Ainsi s'exprimait le vénérable Diogène, sa lanterne allumée à la main en plein midi dans les rues d'Athènes. Diogène savait ce qu'il faisait et surtout il savait ce qu'il disait. Il inaugurerait la réflexion linguistico-philosophique sur la dénotation chère à Pierre Frath. Le penseur grec comprenait très bien qu'il y a trois choses qu'il importe de distinguer avec soin : 1) un mot, dont les beaux parleurs se gargarisent, à commencer par un certain Platon alors très à la mode ; 2) des représentations mentales, lesquelles sont manifestement contradictoires, sinon le mot ne serait pas un objet de discussion dans les milieux intellectuels de la cité ; 3) un réel qui pose problème et où Diogène ne parvient pas à trouver quoi que ce soit qui corresponde au terme *homme*. La déclaration de Diogène est bien évidemment ironique. Il ne voit que des hommes et, à ses yeux, il est certain qu'ils font piètres figures et ne méritent nullement de prétendre aux nobles qualités que d'aucuns associent au concept d'humanité. Il parle pour faire réfléchir ses auditeurs. Tel serait le but de la philosophie : encourager les non philosophes à poser des questions, à entreprendre une quête, à « chercher », sans qu'il n'y ait nécessairement une réponse au terme de la réflexion.

On peut penser qu'à notre époque, plutôt que la linguistique ou les philosophies du langage, ce serait la littérature qui articule de manière radicalement critique les rapports entre la référence, le sens et les mots. Nous nous proposons à cet égard de relire le roman de Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (1895). Cette œuvre, qui relate les expériences d'un jeune soldat

sur le champ de bataille, se termine par la phrase « He was a man ». C'est ce que pense le protagoniste. Soit. Que doit ou peut penser le lecteur ? N'y a-t-il pas là problème que lui pose un écrivain qui, sous l'angle théorique, n'est pas aussi éloigné de Diogène qu'on pourrait le supposer ? Il nous a semblé, à cet égard, que les questions que soulève Pierre Frath étaient d'une pertinence totale lorsqu'il nous prévient que ce type d'interrogation nous amène nécessairement à nous pencher « sur une entité à la fois réelle, linguistique et culturelle, sans que la frontière puisse être distinguée avec précision » (Frath, 2012 : 1). Nous garderons ainsi toujours à l'esprit en analysant le questionnement de Stephen Crane que « [t]out objet que nous étudions est en réalité double, avec un pied dans le réel, et l'autre dans les points de vue humains sédimentés dans les textes et la langue, et qui façonnent l'objet en retour » (*ibid.*). Comprenons que l'on ne peut pas isoler le langage de son usage réel dans des contextes authentiques¹. Qu'est-ce qu'un homme ?

Tous nos lecteurs n'étant peut-être pas familiers de ce petit chef d'œuvre de la littérature américaine qu'est *The Red Badge of Courage*, nous nous permettrons un bref rappel. Un adolescent (« *the youth* », le narrateur n'emploie même pas le terme « [young] *man* »), prend part à une bataille lors d'une guerre. Nous n'apprendrons que tard dans le roman son nom, ce qui laisse à tout le moins supposer que, pour le dénommé Henry Fleming, il va se poser un problème d'identité. Nous ignorons également de quelle guerre il s'agit et aucun nom propre de lieu n'est mentionné. Stephen Crane n'écrit pas un récit historique à grand renfort de détails qui s'accumuleraient et chercheraient à faire vrai². Son roman vise avant tout à proposer à ses lec-

1. Mentionnons au passage qu'on a le sentiment très fort qu'en dehors de l'école de Mikhaïl Bakhtine, le XX^e siècle n'a pas connu un seul vrai linguiste qui ne trahisse pas la richesse du langage, et, bien que le présent article ne s'en inspire en aucune façon, il faut reconnaître qu'il est absolument incontestable qu'un ouvrage comme *Le Marxisme et la philosophie du langage* a complètement révolutionné notre manière d'appréhender son objet sans le simplifier de manière outrageuse.
2. Les historiens de la littérature ont établi que l'écrivain s'est inspiré de la bataille de Chancellorsville (1863), qui s'est déroulée en Virginie lors de la Guerre de Sécession. Il n'est peut-être pas indifférent de savoir que cet

teurs une interrogation critique sur le moi, la communauté et, bien évidemment, le langage. Nous apprenons que notre protagoniste s'est engagé après avoir lu dans les journaux des comptes-rendus des combats dans lesquels les soldats étaient comparés à des héros semblables à ceux que l'on trouvait dans l'Antiquité grecque (« He had long despaired of witnessing a Greeklike struggle »).

Dans la réalité, son régiment passait l'hiver au bord d'une rivière dans l'incapacité de faire quoi que ce soit au milieu la boue et la pluie, et l'inaction force notre adolescent à ressasser la même question : vais-je avoir peur ? Il en vient à avoir peur d'avoir peur. Un matin, le printemps venu, l'armée traverse la rivière et l'ennemi charge. Dans la fumée et la confusion du combat, le personnage ne voit littéralement rien et il ne cesse d'appuyer sur la gâchette de son fusil. Il est pour ainsi dire prisonnier de son esprit et des questionnements qui évoluent au fil de l'affrontement. La conscience est ainsi en prise directe avec le chaos. Pour le lecteur, cette absence de signification est ce que nous avons coutume de désigner par le mot « bataille »³. Le soldat va

affrontement représenta une victoire à Pyrrhus pour les forces nordistes, qui revinrent finalement à leur point de départ après qu'un nombre considérable de soldats eurent été tués dans les deux camps. À quoi servent des mots et des discours qui prétendent parler d'une réalité absurde dans laquelle il ne s'est finalement rien passé de décisif, en dehors de la mort d'hommes ?

3. On se rappellera ici à la réflexion que nous proposait Gilles Deleuze dans l'un de ses premiers ouvrages, *Logique du sens* (1969). S'inspirant des travaux d'Émile Bréhier sur les Stoïciens dans *La Théorie des incorporels dans l'Ancien Stoïcisme*, il montre qu'il y a toujours quatre niveaux qu'il importe de bien séparer : 1) les mélanges de corps qui s'affectent et s'interpénètrent, tels les soldats dans le chaos spatio-temporel de l'affrontement ; 2) les mots, comme « bataille » ou « homme » ; 3) les associations mentales diverses que chacun peut ou veut bien associer aux mots ; et enfin un quatrième niveau qui fait avant tout que les trois premiers ne coïncident jamais et que Deleuze appelle l'événement (terme qui s'oppose à l'accident et qu'on ne prendra pas dans son sens habituel). Ce dernier niveau est ce qui permet en outre de considérer la bataille, par exemple, comme problème transposable dans une infinité d'autres contextes que ceux imaginés par les protagonistes de la bataille concrète (ou même par l'écrivain Stephen Crane). Dans la 15^e série de *Logique du sens*, Deleuze fait une brève allusion au *Red Badge of Courage* et bien sûr aussi à l'épisode fameux au cours duquel Fabrice Del

essayer de donner sens à ce terme en même temps qu'il tente de savoir qui il est, ou plutôt ce qu'il est : soldat ? héros ? homme ? La charge est repoussée et le protagoniste est soulagé. Il a rempli sa mission. C'est comme s'il coïncidait enfin avec lui-même. Non, l'ennemi revient en force... Ils trichent ! Henry a peur, il ne comprend plus, et il fuit. Le champ de bataille est d'une opacité encore plus grande et notre personnage ne sait où il se dirige jusqu'à ce qu'il heurte un autre soldat, lequel, dans sa hâte, lui assène sur le front un coup avec la crosse de son fusil. Ironiquement, son assaillant est un fuyard de son propre camp. Ensuite, par le plus grand hasard, le protagoniste se retrouve au milieu de son régiment et, ses camarades voyant son front ensanglanté, le prennent pour un valeureux héros blessé par l'ennemi. Il a enfin son « *badge* », son insigne, dont le sens est « courage ». Par la suite, il cesse de penser à lui et se bat, la rage au ventre, au point qu'il est considéré comme un héros, cette fois, par le colonel. La bataille finie et l'ennemi repoussé, les combattants s'en reviennent dans la boue vers la rivière et le narrateur nous dit qu'Henry Fleming conclut que « [h]e was a man ».

Métaphore et identification

Le langage permet de penser la réalité, ce qui ne signifie pas qu'il nous donne le sens du monde. Les mots ne sont que des tentatives pour proposer des interprétations partiales et partielles d'un réel qui demeurera toujours, ainsi que le disait le psychanalyste Jacques Lacan, « impossible » (comprenez : à connaître directement), interprétations devant toujours être à nouveau

Dongo traverse la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme* sans y comprendre quoi que ce soit : « Son principal chagrin était de n'avoir pas adressé cette question au caporal Aubry : Ai-je réellement assisté à une bataille ? Il lui semblait que oui, et il aurait été au comble du bonheur s'il en eût été certain. » (Stendhal, 2003: 118). Ainsi que le remarque avec beaucoup de justesse Deleuze (1969 : 122) : « la bataille *survole* son propre champ, neutre par rapport à toutes ses effectuations temporelles, neutre et impassible par rapport aux vainqueurs et aux vaincus, par rapport aux lâches et aux braves, d'autant plus terrible pour cela, jamais présente, toujours encore à venir et déjà passée. [...] "Où" est la bataille ? ».

interprétées et réinterprétées⁴. De fait, le présent article essaie de comprendre la logique des rationalisations du jeune soldat, et on sait que chacun rationalise comme il veut et/ou comme il le peut, c'est-à-dire, au fond, plus ou moins honnêtement. On pourrait dire que la langue alterne entre deux extrêmes⁵. Il y aurait d'une part le *pouvoir*, la langue de bois qui emprisonne les corps et les esprits des lecteurs, tels les clichés des journalistes qui font naître les illusions poussant le jeune homme à s'engager dans l'armée. L'autre extrême serait la *puissance*, les mots pouvant aussi avoir la capacité de révéler des possibilités en nous et autour de nous, que nous n'avions pas vues, mais qui pourtant étaient bien présentes. Tout au long du roman, Henry Fleming va constamment alterner entre ces deux pôles. Il ne cessera de tenter de comprendre le chaos du réel – chaos littéralement en soi dépourvu de sens – et de lui arracher des certitudes qui n'engagent que lui et qui ne sont jamais définitives, ni pour le soldat, ni pour les lecteurs.

Le réel reste chaos. Telle semble être l'une des leçons essentielles du roman de Stephen Crane. Les deux choses sont synonymes. Dès le début, au cours d'une conversation lors de la longue attente hivernale avant la bataille, Jim Conklin, l'ami du protagoniste, est lui-même à sa manière arrivé à cette conclusion :

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

4. Cette phrase fait partie des énoncés les plus souvent répétés par le maître. Il entend par là que le réel résiste à toute symbolisation. Nous n'avons accès à lui qu'à travers les images que produisent nos constructions imaginaires et langagières (les deux termes sont synonymes). Signalons ce petit ajout très suggestif du *Séminaire XX* dans lequel Lacan (1975 : 132) précise que le réel est « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire ».
5. Le lecteur intéressé par cette réflexion pourra se reporter au numéro 18 d'*Imaginaires*, « Les Mots : entre pouvoir et puissance / Literary Texts : The Power and the Possible », Daniel Thomières (dir., 2014).

all-to-oncet the first time; but I think they'll fight better than some, if worse than others. (Crane, 1994 : 10)

Voici un excellent résumé du *Red Badge of Courage*, n'oubliant ni la fuite, ni le retour d'Henry. Ce discours constitue 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, le Grand Soldat, est aussi omniscient que Dieu, un Dieu 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 qu'il indique sont vraies. En outre, le lecteur 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 ? Représente-t-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 Henry Fleming dans cette prédiction ? En fait, Conklin justifie tout par avance, la fuite comme le combat. Henry ne saurait dans cette vision trouver un sens à ses questions : quels choix doit-il faire pour être lui-même ? Tout ce que son ami lui indique, c'est qu'il peut peut-être faire une chose ou peut-être son contraire... En d'autres termes, la bataille va constituer une zone d'indécidabilité dans laquelle l'identité du protagoniste va se déconstruire mentalement, puis se construire différemment, puis se déconstruire de nouveau dans un processus sans fin, ou plus exactement qui s'achèvera en même temps que la bataille.

L'identité va, en effet, être la grande question et la grande énigme qui vont hanter le protagoniste pendant tout le roman. Il semble en prendre conscience très tôt, longtemps avant le début des hostilités, alors qu'il discute avec une sentinelle ennemie de l'autre côté de la rivière. L'homme (qui lui paraît sympathique...) lui fait remarquer : « yer a right dum good

feller » (7). Les oppositions binaires qui sont à la base du langage s'effondrent. Si l'ennemi est comme moi, pourquoi faisons-nous la guerre ? Mon identité devrait consister à être différent de lui, à être son contraire. C'est comme la nourriture, elle doit être crue ou cuite, on aime soit le miel, soit les cendres, et un homme (justement...) est l'opposé d'une femme, ce qui implique la nécessité de « manières de table » (comprenons une organisation de la société)⁶.

Le jeune homme a l'intuition que l'identité est une question d'*identification*, laquelle resterait *identique* à travers le temps. Ou, disons, que c'est le texte de Stephen Crane qui sait que c'est là que réside le problème. Poser *Je est Je*, $x = x$, n'a pas de sens. Le pronom de la première personne est un déictique vide de contenu qui indique seulement que vous êtes un homme uniquement au sens où vous êtes un animal qui parle. En revanche, *Je suis moi* implique que le sujet (aussi bien réel que grammatical) a besoin d'un objet, le moi, et que cet objet est à construire (ou alors on admet, comme le font nombre de religions, que le sujet reçoit en partage une essence déjà toute construite à la naissance). Arthur Rimbaud le dit peut-être de façon caricaturale, mais, à sa manière, il avait tout compris : « Je est un autre » (Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871) : $x = a$ ou b ou c , etc. L'identification fonctionne de fait à la manière d'une métaphore, comme lorsque l'on dit : mon beau-frère est

6. On reconnaît, au passage, les *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss. L'anthropologue français faisait l'hypothèse que le cerveau humain fonctionne à base d'oppositions binaires, dont la principale est l'opposition nature / culture, dans la mesure où le langage qui les rend possible est lui-même fondé sur la binarité. En bon structuraliste, Lévi-Strauss avait lu Ferdinand de Saussure de très près : « Dans la langue, il n'y a que des différences sans termes positifs » (*Cours de linguistique générale*, 166). Le problème intéressant se pose lorsque ces oppositions s'écroulent, entraînant l'effondrement des identités et des certitudes. Roland Barthes fait de ce phénomène l'une des pistes de lecture de la nouvelle de Balzac, *Sarrasine*, dans son célèbre *S / Z*. Que se passe-t-il quand une femme se révèle (trop tard pour le protagoniste qui en est tombé amoureux) être un homme ? L'absence de différence, d'abord anatomique (c'est un castrat romain), devient contagieuse et affecte symboliquement tout d'abord la société (il n'y a plus, par exemple, d'opposition entre la bourgeoisie et l'aristocratie), puis le désir du personnage, et enfin tous les aspects du récit.

un porc. Chacun comprend que c'est et que ce n'est pas un porc⁷. Je suis un soldat, un héros, un homme, ce serait ainsi, non un donné, mais un construit composite auquel le sujet adhère plus ou moins longuement⁸.

7. Avouons que la plupart des théories de la métaphore que propose la rhétorique d'inspiration linguistique sont très décevantes en ce qu'elles insistent très souvent sur la notion de comparaison ou d'analogie (et que très souvent aussi elles se répètent entre elles). Proposons plutôt de revenir à ce qu'expliquait le Dr. Johnson, qui, fidèle à son habitude, avait, lui, réellement réfléchi aux problèmes en termes d'usage réel du discours, et non raisonné sur des exemples étiques et plus ou moins fabriqués. « And, Sir, as to metaphorical expression, that is a great excellence in style, when it is used with propriety, for it gives you two ideas for one ; — conveys the meaning more luminously, and generally with a perception of delight ». Cette citation ne provient pas du célèbre *Dictionnaire* du bon Docteur, mais d'une conversation avec son biographe Boswell. Ce n'est donc évidemment pas une définition, mais la description de la propriété centrale de la figure de rhétorique. À aucun moment il n'est fait allusion à un sens propre et à un sens figuré qu'il conviendrait de corriger. Les deux idées sont situées au même niveau. Rappelons qu'au XVIII^e siècle, le terme « *idea* » renvoyait en anglais à toutes les représentations mentales, c'est-à-dire les idées, mais aussi les perceptions.
8. De préférence, pas trop longuement. Nul n'ignore que les asiles de fous sont remplis d'individus qui ne savent que répéter : « Je suis Napoléon » (ou autre délire similaire sur les noms de l'histoire)... Pour le dire différemment et de façon évidemment moins langagière, rappelons que pour Jacques Lacan l'identité se constitue dans le stade du miroir lorsque le bébé s'identifie à une image nécessairement inversée de lui (et qui n'est donc pas lui, mais, ainsi que le dit le psychanalyste, un « leurre »), quand ce n'est pas à un autre bébé qui entre dans son champ de vision. Cette identification n'est que la première d'une longue série qui finira par constituer le contenu de notre imaginaire, c'est-à-dire de notre moi : je suis (ou, si l'on préfère, je rêve d'être) un chirurgien, un pilote d'avion, etc. Chaque fois, bien sûr, je ne retiens qu'un trait (argent, prestige, etc) qui va former ce que suppose être mon essence. Si nos lecteurs estiment que ces remarques sont indûment théoriques, reconnaissons volontiers que nous aurions pu nous contenter de céder la parole à Jaques : « All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts » (*Comme il vous plaira*, II / 7). Faut-il le répéter ? Shakespeare, dont toutes les pièces montrent que mon identité est la somme de tous les rôles que je joue, a, comme à son habitude, parfaitement montré ce qu'il y avait à voir.

Le doigt et le bébé

La quête identitaire du jeune homme construit une sorte de drame en trois actes. La question du moi se pose dès le début de la bataille, alors que le régiment du protagoniste a franchi la rivière et que l'ennemi commence à charger. C'est le premier acte. Le narrateur précise d'emblée que le personnage ne voit rien de ce qui se trouve devant lui en raison du brouillard, de la fumée et de la confusion. Tout va se passer dans sa conscience, et plus particulièrement au niveau de son utilisation des figures de rhétorique. En fait, découvrir ce qu'est réellement son identité semble consister pour lui en une activité de nomination. C'est l'urgence du combat qui va littéralement forcer le protagoniste à se demander comment trouver le bon mot, la bonne métaphore qui rendra compte de qui il est. L'identité, Stephen Crane le sait, n'est pas une question philosophique dont on peut disserter dans le calme. C'est une tentative de réponse à une pression intolérable.

Dans cette scène, le protagoniste se définit dans un premier temps comme un « frère ». Le combat est une affaire de fraternité, qui explique que j'ai une place, un rôle et, partant, une identité. Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, il ne faut pas voir dans *frère* une métaphore, mais une métonymie. Le narrateur est parfaitement clair à ce sujet, et il offre même au lecteur une définition parfaitement canonique de cette figure. « 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 » (Crane, 1994 : 26). Je n'existe d'un point de vue psychologique que dans la mesure où il existe un tout garantissant un sens à la partie que je suis. Le narrateur explique d'ailleurs comment cela se traduit concrètement : « For some moments he could not flee no more than a little finger can commit a revolution from a hand » (*ibid.*). On note immédiatement deux choses dans la citation qui précède. D'une part, à ce moment précis, « [he] became not a man », et effectivement être un « homme » n'est pas une option envisageable pour son cerveau à ce moment précis. D'autre part, l'identité est un processus en devenir (« For some moments... »), le sujet devenant constamment différent de

lui-même. En l'occurrence, dans la rage et l'exaltation du début de la bataille, il n'y a qu'un doigt qui puisse décrire exactement ce qu'il est⁹. C'est le seul terme qui exprime son identité à un moment où (selon toute évidence) son index ne cesse d'appuyer sur la gâchette de son fusil. Il n'y a pour lui ni sens propre ni sens figuré. Il est le doigt et il n'est que le doigt.

L'exaltation ne dure toutefois pas. Les ennemis sont trop nombreux et trop pressants. Le protagoniste commence à avoir peur. Il oublie qu'il est un doigt et se définit alors par un ensemble de trois métaphores : « [a] carpenter who as he works whistles and thinks of his friend or his enemy, his home or a saloon », « a pestered animal, a well-meaning cow, worried by dogs », « a babe being smothered [by] deadly blankets ». On peut penser que Stephen Crane pose ici un problème au lecteur. Pourquoi passer des métonymies aux métaphores ? Et surtout, en admettant que la pertinence d'une menace mortelle dirigée contre la vache et le bébé ne pose guère de problème, qu'en est-il de ce menuisier heureux de vivre et de travailler ? On peut légitimement se demander si Crane ne s'engage pas ici, à sa façon et avec ses moyens, dans une critique radicale du concept de métaphore ? Proposons de revenir à la réflexion de Paul de Man qui jugeait

9. C'est de toute évidence de cette manière qu'il importe de concevoir les figures, lesquelles ne sont nullement les ornements qu'y voyait la rhétorique classique. Ce sont à la fois et indissolublement des figures de mots et des figures de pensée dont la logique propre est ce qui constitue le support des opérations qui permettent au cerveau de « penser ». Tout ce passage du *Red Badge of Courage* montre très clairement que la figure est le seul et unique moyen qui rende compte de l'identité d'un sujet. Elle renvoie à ce qui est essentiel en lui, le reste ne comptant pas, que ce soit dans le cas d'une métonymie (« mon cousin est un ventre ») ou d'une métaphore (« mon beau-frère est un porc »). Nous utilisons ici la simplification proposée par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale* et appelons métonymie ce que la rhétorique traditionnelle nommerait une synecdoque (le doigt, le ventre). La véritable distinction à ne pas perdre de vue tient à ce que la métonymie décrit un lien existant dans la réalité (mon cousin possède bien un ventre comme le jeune soldat possède un doigt), alors que la métaphore implique une relation construite par l'énonciateur. C'est moi qui voit un porc quand je pense à mon beau-frère. Il en ira de même dans les métaphores qui vont succéder aux métonymies dans ce passage du roman.

les métaphores artificielles dans la mesure où elles n'offrent que des solutions imaginaires. De Man pensait principalement à la mauvaise poésie romantique dans laquelle les contraires sont réconciliés dans une sorte de tout organique, l'objet et le sujet, l'homme et la nature, la vie et la mort, etc. Le critique belgo-américain jugeait que cette démarche était de l'ordre de la magie, pour ne pas dire de la tromperie ou de la mauvaise foi (pour parler comme Jean-Paul Sartre). De Man faisait remarquer que la révélation fournie par la métaphore n'est qu'une illusion rendue possible par le fait que, derrière une métaphore, il y a toujours des métonymies à reconstruire. Les métonymies, au contraire des métaphores, n'ont rien à voir avec un quelconque processus d'évasion du réel et de nos problèmes, mais portent la trace de processus réels et immanents. Connaissant le goût de Paul de Man pour Sartre, on pourrait presque paraphraser en disant : la métonymie précède la métaphore...¹⁰

En d'autres termes, la question posée au lecteur est : quelle est la métonymie derrière cette vache, ce bébé et ce menuisier,

10. On pourra relire la passionnante réflexion de Paul de Man sur Marcel Proust dans *Allégories de la lecture*. Il semble à cet égard indéniable qu'il existe une convergence chez de nombreux théoriciens pour postuler une précédence de la métonymie sur la métaphore. Il suffit, par exemple, de penser à la théorie du désir que développait Jacques Lacan à la même époque, avec bien sûr des présupposés épistémologiques entièrement différents. Le désir du sujet passerait au gré de métonymies d'objet partiel en objet partiel (de signifiant en signifiant) pour s'immobiliser temporairement de manière fantasmée sur un signifié à travers une métaphore. (Voir « L'instance de la lettre dans l'inconscient » dans *Écrits*). On sait que Lacan construit son propre système linguistique en repensant complètement les opérations inconscientes que postulait Freud et qu'il associe le déplacement à la métonymie et la condensation à la métaphore. Qu'il faille donc soumettre le concept de métaphore et ses implications à une critique radicale est corroboré par une troisième réflexion théorique, elle aussi, en dehors de cette critique de la métaphore, épistémologiquement sans aucun rapport avec la pensée de Paul de Man. On a, en effet, envie de suggérer ici de relire ce que dit François Rastier (2001) de l'ontologie de la métaphore dans son beau texte sur Jorge Luis Borges : « la métaphore ordinaire promeut iréniquement son lecteur d'un plan de la réalité à un autre, supérieur ». À la révélation, que serait censée permettre la métaphore, Rastier nous invite à préférer non la métonymie dans son cas, mais l'hypallage dont il reconstruit le fonctionnement et les présupposés.

auxquels le jeune homme s'identifie momentanément ? Où est la partie et où est le tout ? Quelle logique est en jeu ici ? On peut supposer que le protagoniste pris par la peur tente d'échapper mentalement à la bataille à travers un processus de régression mentale. En imagination, il se retrouve dans son petit village aux côtés de sa mère qui, comme toutes les mères, va le protéger de son amour. Le soldat serait ainsi la partie définie par rapport à un grand tout mythique, village / mère / voire utérus prénatal. Cette solution imaginaire n'est bien évidemment pas tenable et elle est suivie par un dernier désir : « He craved a power that would enable him to make a world-sweeping gesture and brush all back » (Crane, 1994 : 27). Il est arrivé à être une totalité qui s'identifie à l'univers, à l'infini. D'une certaine manière, le langage n'existe plus, au sens où il n'y a plus de figure, plus de relation posée. Le monde est entièrement anéanti, au moment où... l'ennemi renonce à sa charge !

Ce passage, en conclusion, est remarquable en ce qui montre très clairement que $Je = Je$ est une relation vide. En fait, le sujet définit son identité par le biais de métonymies et de métaphores : $x = a, b, c...$ Il est surtout important de noter que jamais il ne se définit par rapport à lui-même (que serait d'ailleurs ce soi-même ?). Schématiquement (et en faisant de Crane d'une manière un peu caricaturale un prédécesseur de Sigmund Freud), le protagoniste est l'objet de deux tropismes. D'une part, il utilise des métonymies (frère, doigt sur le fusil) pour exprimer sa rage et son désir d'être soldat. Il est d'ailleurs fier d'être félicité après la bataille par le colonel sur son cheval. D'autre part, il a recours à des métaphores pour fuir le monde réel et revenir fantasmatiquement vers sa mère, processus rendu possible par ce qui semble être des métonymies cachées. Il a effectivement au début du roman quitté son village, ses artisans qui vont à la tâche gaiement, et les vaches de la ferme de sa mère pour s'engager, ce qui fait que cette dernière paraît ici représenter pour lui un pôle mental s'opposant de manière binaire à l'officier juché en hauteur sur son cheval qui peut être vu, d'une certaine manière, comme un père de substitution pour l'orphelin qu'est Henri Fleming.

L'homme et la chose

Le second acte va inaugurer un nouveau type de démarche. Le protagoniste ne va plus tenter de définir son identité par rapport à lui-même, à son corps, à son fusil, ou par rapport à un village natal fantasmé. Il comprend qu'il convient de tenter de sortir de son solipsisme. Il va à présent chercher en l'autre une sorte de double qui va lui dire quelle est son identité. Nous devons envisager deux scènes dans cet acte. Tout d'abord, au cours de sa fuite, le jeune soldat paraît attendre un signe (de la nature ? du divin ?) qui lui montrerait quelle voie suivre, et, partant, qui il est véritablement¹¹. Il découvre enfin une sorte de cavité sous les arbres qui ressemble à « une chapelle ». Est-il sauvé ? Voit-il la lumière ? Erreur. Il fait face au cadavre d'un soldat adossé à un arbre qui le regarde, et qu'Henry, qui par un effet de recul se trouve le dos plaqué contre un autre arbre, regarde en même temps. « The dead man and the living man exchanged a long look » (Crane, 1994 : 36). Ce stade du miroir à l'envers, au lieu de construire et d'affermir l'identité, la décompose, exactement comme ce corps à l'œil liquide de poisson mort sur lequel grouille un nombre indistinct de fourmis. Qui est mort ? qui est vivant ? Le protagoniste n'a plus rien à quoi / qui se raccrocher, face à ce qui est en fait une chose (« a thing »). Il se transforme en pierre (« turned to stone »)... C'est là la seule métaphore à sa disposition, et il a finalement du mal à s'extriquer de dessous les arbres quand il se rend compte qu'il se trouve en réalité dans un marécage. Le réel est fondamentalement chaos, nous rappelle l'auteur. Quoi qu'il en soit, après cet épisode, Henry ne fuit plus. Il revient vers le centre du champ de bataille.

Une seconde scène détruit complètement les tentatives que fait le protagoniste pour trouver un modèle et une identification qui lui conférerait une identité qu'il puisse assumer. Il rencontre par hasard son ami Jim Conklin. Celui-ci toutefois est mortellement blessé et c'est à son agonie que va assister Henry. Une nouvelle

11. On retrouve ici une vieille notion calviniste, le signe vous indiquant que vous êtes sauvé, à moins qu'il s'agisse d'un vague écho à la philosophie d'Emerson selon laquelle la nature est un ensemble de symboles qui permet à votre moi d'entrer en relation avec le divin.

fois, le jeune soldat va tenter de comprendre. Il demande à Jim : « What's the matter ? », comme si le moribond allait lui révéler les mots qui disent la vérité sur ces questions essentielles que sont le moi, la vie et la mort. De tels mots manifestement n'existent pas, et Henry n'aura comme seule réponse qu'un « Leave me be » (Crane, 1994 : 43) assez ironique. Jim « est » et, en même temps, il n'« est » plus au moment où la mort le saisit... De fait, Jim ne laisse aucune prise à une identification. Henry ne perçoit que les fragments désorganisés d'un corps qui n'est plus un organisme qui fonctionnerait de manière fonctionnelle : une jambe, un bras, l'épaule gauche, une bouche comme de la pâte, des yeux qui roulent, un cou qui s'étrangle. Ce sont là autant de métonymies, alors qu'Henry cherche une métaphore, un tout avec unité et identité qui lui donnerait conscience de son être. Dans un ultime effort pour s'identifier, Henry se roule par terre comme le moribond¹². À quoi bon ? Il est vivant, lui... Cette scène n'a pour lui en fin de compte pas le moindre sens. Au début, le protagoniste avait brièvement le sentiment d'être le témoin d'une « cérémonie solennelle ». Est-ce le cas ? À quoi assiste-t-il ? Le sacrifice d'un homme dont les initiales sont (par hasard...) J. C. ? la mort à l'état brut d'un simple soldat ? Au total, tout ce qu'appréhende Fleming, c'est du non défini, un « quelque chose » (« something in him that made him sink to the ground »), un homme qui meurt avec un sourire incompréhensible. Si la vie n'a pas de sens, la mort en a-t-elle un ?

La lettre et l'insigne

Le troisième acte apporte un élément supplémentaire à la théorie de l'identité. Cette dernière est fondamentalement sociale, ce que le jeune homme a semblé ignorer jusqu'alors.

12. On pourra à ce propos relire ce qu'écrivent Freud et surtout Lacan sur l'hystérie, qu'ils analysent avant tout comme la manifestation d'identifications impossibles. Le corps essaie de dire à sa manière les mots et le discours que la conscience ne possède pas. On se reportera au cas Dora de Freud, sans oublier l'histoire de la bouchère hystérique dans *l'Interprétation des rêves*. Lacan est revenu avec ses outils théoriques propres sur l'analyse freudienne de Dora notamment dans les Séminaires IV (*La Relation d'objet*) et XVII (*L'Envers de la psychanalyse*).

Au cours de la première charge, il avait essayé d'en prendre conscience sans aide extérieure. Avec ce que nous avons appelé le second acte, l'aide extérieure se limitait à la recherche d'un double qui, en l'occurrence, était passif, mourant ou mort. Stephen Crane sait que l'identité implique beaucoup plus qu'un effet de miroir. Le sujet doit tenir compte du dynamisme de l'autre qui intervient dans nos vies. L'identité est donnée par la rencontre violente et aléatoire avec autrui. Pour paraphraser de nouveau Jean-Paul Sartre, on pourrait presque prétendre que « l'identité, c'est les autres ». La différence toutefois avec l'univers de *Huis Clos*, c'est que, chez Sartre, notre entourage découvre toujours à la fin ce que nous essayons de dissimuler. La véritable origine de la blessure qui fait de Henry Fleming un héros restera en revanche un secret, sauf pour le lecteur. Henry Fleming l'oubliera, pour sa part, très vite quand ses camarades interprétant le sang étalé sur son front en concluront qu'il a été blessé par l'ennemi après s'être battu vaillamment. L'identité est donc ce « *badge* » (« He wished that he, too, had a wound, a red badge of courage », Crane, 1994 : 41), d'un vieux mot anglais remontant au bas latin *bajia*, synonyme de *signum*, *insigne quoddam* (selon l'incontournable dictionnaire de Walter W. Skeat). L'interprétation n'est d'ailleurs pas automatique, l'un des soldats étant plutôt d'avis que la chose ressemble à un bon coup de gourdin... Il y a effectivement constitution d'un nouveau moi dans la mesure où le sujet, d'une part, accepte ce qu'autrui projette sur lui, et, d'autre part, construit à partir de ce reçu une nouvelle identité. Henry Fleming se comporte alors en véritable héros aux yeux de tous lors du nouvel affrontement qui suit, s'emparant même du drapeau tombé à terre, autre insigne¹³ !

13. Le lecteur intéressé par cette réflexion théorique pourra se référer à « La blessure et le langage : Laurence Sterne et Federico García Lorca entre pouvoir et puissance » de Daniel Thomières dans *Res per Nomen 2*, où ces idées sont développées en détail. L'identité n'est pas quelque chose de donné à la naissance par quelque mystérieuse providence ; ce n'est pas non plus un effet dû à ce que le poète Wordsworth appelait « emotion recollected in tranquility » dans la préface des *Lyrical Ballads*. Bien au contraire, il y a toujours un enjeu violent. L'homme sûr de son identité ne pose jamais la question de l'identité. Cet homme n'a pas d'identité. C'est pour l'homme qui reçoit une blessure que l'identité devient un problème. Pensons à l'Oncle

L'insigne rouge sur le front est-il une réécriture de la lettre écarlate ? C'est possible et même probable. Crane, tout comme Hawthorne, s'inscrit dans un grand mouvement d'écrivains américains qui avaient été frappés par le geste de Jean-François Champollion qui déchiffrait les hiéroglyphes égyptiens à l'aube du XIX^e siècle. Ainsi que le démontre de façon magistrale John T. Irwin dans son *American Hieroglyphics*, la question essentielle pour la littérature américaine est de montrer comment symboliser l'origine tout en interrogeant l'origine de la symbolisation. *The Scarlet Letter* montre en 1850 le modèle de ce type d'interrogation. Hester Prynne est punie. La cause, l'origine ? Cette question n'a aucune pertinence. Elle est d'ailleurs hors diégèse. La jeune femme se serait laissée séduire (une impulsion, apparemment une seule fois, et apparemment dans la forêt, lieu dans le roman de Hawthorne à l'écart de la société et donc hors de toute symbolisation). On peut parler d'accident. Ce sera sa blessure. Quand elle sort de prison, son bébé dans les bras, elle est condamnée à porter constamment

Toby qui est atteint à l'aine par un fragment de muraille détaché par un éclat d'obus à la bataille de Namur. Hasard, accident, cause qui n'en est pas une, cette blessure va se réverbérer dans tout le reste du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, passant d'un personnage à l'autre, chacun ne sachant plus qui il est. C'est peut-être le poème de Federico García Lorca, « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías », qui met le plus clairement en lumière le processus. Tout commence avec un mélange de corps, pour parler comme les Stoïciens, un accident, la corne du taureau qui pénètre dans la cuisse du torero. Le poème ne va alors cesser de répéter « *a las cinco de la tarde* » (ce qui n'est ni l'heure de l'accident, ni celle de la mort de Mejías). Encore aujourd'hui, en Espagne ou ailleurs, dans une infinité de contextes toujours nouveaux, les lecteurs interprètent et réinterprètent cet énoncé, et tentent de l'appliquer à leur propre vie et de l'utiliser pour construire une identité toujours en devenir. L'exemple canonique (souvent cité par le philosophe Gilles Deleuze) reste toutefois le poète français Joë Bousquet, qu'une blessure lors de la première guerre mondiale rendit paralysé et qui passa le reste de sa vie à Carcassonne allongé sur son lit jusqu'à sa mort en 1950. Il écrivait ses poèmes pour tenter de donner un sens à cette blessure qui lui aura permis d'élaborer un nouveau moi. Il avait coutume de dire : « Je vis pour incarner cette blessure », ajoutant qu'elle lui faisait « signe » et l'attirait, non vers le passé, mais vers un avenir à construire avec du langage et surtout avec du sens à produire (*Les Capitales, ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, 103).

sur ses vêtements une grande lettre À de couleur rouge (comme la femme écarlate de l'Apocalypse ?) Pour les magistrats de Boston, la lettre signifie « *adultère* » et la punition doit représenter un « sermon vivant » pour les gens qui croiseront la route de la jeune femme. Ces augustes vieillards partagent manifestement une conception pré-sausurrienne du signe et ils ne doutent pas qu'il existe un lien non arbitraire entre le signifiant (la lettre) et le signifié (l'adultère). Ce pouvoir qu'ils exercent sur le langage de fait va de pair sur celui qu'ils exercent sur les femmes, les domestiques, et celui qu'ils rêvent de pouvoir imposer aux Indiens, du moins sur ceux qu'ils n'ont pas encore massacrés.

Hester, pour sa part, commence à broder la lettre sur sa poitrine avec du fil d'or. Broder / écrire, c'est un peu la même chose. La jeune femme construit lentement son identité, d'une part, à partir de la lettre et de l'image que lui impose la société, et, d'autre part, en fonction d'une conception d'elle-même qui s'efforce d'être personnelle. Elle habite ainsi une petite maison à mi-distance de la ville (de la loi, du sens), et de la forêt (le repaire des sorcières, des Indiens, des animaux sauvages, le chaos, la folie). Peu à peu, la population, qui apprécie les vêtements que coud pour eux Hester, ainsi que sa gentillesse et son dévouement, en viennent à modifier les rapports entre signifié et signifiant afin de mieux rendre compte de la réalité. Hester serait Able ou bien encore Admirable. Il est un fait que Hawthorne a parfaitement vu les possibilités de cette lettre, qui est la première de l'alphabet, pour désigner un nouveau début. La vie, ou si l'on préfère l'identité, d'Hester commence au moment où elle sort de prison et où elle reçoit la lettre. Pour l'écrivain, le roman qu'il écrit peut en outre signifier Author ou American. (Il est pratiquement le premier auteur authentiquement américain, le premier à ne pas imiter la littérature britannique). À la fin du roman, Hester revient à Boston après avoir longtemps vécu en Europe avec sa fille. Elle est vieille. Plus personne, au bout de toutes ses années, ne songerait à lui imposer de porter cette marque d'ignominie. Pourtant, d'elle-même, elle remet la lettre sur sa poitrine. Hester Prynne a compris ce qu'est l'identité, une construction qui est nécessairement à la fois sociale et individuelle.

La classification des espèces

Il est temps de revenir à l'interrogation majeure : qu'est-ce exactement qu'être un homme ? Le protagoniste du *Red Badge of Courage* essaie d'être un soldat (avec son doigt et son fusil), puis un héros (avec sa blessure, puis avec le drapeau), mais il ne sait pas ce qu'est un homme. C'est pourtant une question qu'il se pose dès le début du roman sous la forme d'une rêverie assez proche d'un délire. On découvre qu'il est en cela profondément darwinien, tout comme l'est également Stephen Crane, à l'instar d'ailleurs de pratiquement tous les autres écrivains américains depuis 1859, même de ceux qui n'ont jamais lu *De l'origine des espèces*. Darwin a permis la naissance du naturalisme aux États-Unis, et plus particulièrement a rendu possible une réflexion critique et entièrement immanente sur l'homme et la société. Henry Fleming est l'héritier de cette conception. Le corps, chez lui, vient avant l'esprit. Les mots qu'il utilise, les questions qu'il pose sont autant de réponses à l'urgence de la bataille, ainsi qu'à ce qu'il ressent dans ses organes. C'est ainsi que, au cœur de cette jungle qu'est le champ de bataille où il importe avant tout de survivre, il revit mentalement toute l'histoire de l'évolution. Ce n'est bien évidemment pas là une entreprise d'ordre scientifique, mais la tentative intuitive que fait une conscience pour essayer de se situer dans ce qu'elle espère être son essence.

Pour le jeune soldat, l'évolution comporte cinq stades. Il y a tout d'abord la préhistoire représentée par les reptiles et les dragons à l'œil rouge (ce sont en réalité les feux du camp ennemi, la nuit, de l'autre côté de la rivière). Le jeune homme redevient petit enfant loin de sa mère, transi par la peur que ces monstres situés entre les dieux et les animaux vont venir le dévorer. Le sujet est ici face avec quelque chose de plus grand sans commune mesure avec lui. Le second stade ressortit au plus et au trop petit : les vers, les fourmis qui grouillent sur les cadavres, et aussi le poisson symbolisé par son œil liquide et opaque. Il y a là un autre type de manifestation du non humain que l'aspect anonyme et indifférencié des fourmis rend particulièrement effrayant. Le problème est de savoir si le sujet va dépasser ce stade ou bien se laisser aspirer par cette régression mortifère

vers ce qui n'a pas de forme et n'en a jamais eu. Les stades 3 et 4 vont de pair et ne sauraient être séparés. Arbitrairement, nous dirons que le n° 3 correspond aux animaux prédateurs : loups, chiens (toujours féroces), chevaux sauvages, aigles, sans oublier les « lynx » et les « coqs de l'enfer », deux appellations qu'utilise le colonel pour féliciter les soldats après que l'assaut ennemi a été repoussé. Ces animaux sont « *red in tooth and in claw* », selon l'expression anglaise consacrée. Ce n'est donc plus l'œil qui fait peur, mais la dent et la griffe auxquelles le soldat doit s'identifier. Le stade 4 est symétrique. Il s'agit d'une longue liste d'animaux domestiques : vaches, lapins, porcs, poulets, petits chats, agneaux et chevaux de trait. Leur sort est prévisible : ils n'existent qu'en fonction des prédateurs de cette jungle, qui ne feront qu'une bouchée d'eux. Nous ne dirons rien du cinquième et dernier stade. Il n'y a rien à en dire. C'est l'homme.

Le repos du guerrier

Il ne fait aucun doute que Stephen Crane est un auteur qui a particulièrement réfléchi au fonctionnement de l'esprit humain. Nous ne dirons certes pas qu'il fut freudien avant l'heure, mais il illustre bien ce que reconnaissait l'immense théoricien que fut le fondateur de la psychanalyse : « Les poètes et les philosophes ont découvert l'inconscient avant moi. Ce que j'ai découvert, c'est la méthode scientifique qui permet d'étudier l'inconscient » (cité par Lionel Trilling, 1950 : 44, ma traduction). Crane fit, en revanche, partie de tout un mouvement qui, dans la seconde partie du XIX^e siècle, développa une psychologie non essentialiste. À sa manière, il est très proche de la réflexion que développait son compatriote William James à cette même époque, lorsqu'il montre son personnage passant sans cesse d'un objet de désir à un autre, se raccrochant à un mot, puis à un autre, enchaînant les figures de rhétorique qui constituent les opérations permettant à la conscience de fonctionner, ceci dans un mouvement incessant qui ne s'arrête qu'avec la mort. On sait que James, pour sa part, dans ses monumentaux *Principles of Psychology*, décrivait – en termes linguistiques... – le flux mental en zones d'arrêt (les « parties substantives ») et en zones de fuite (les « parties

transitives »)¹⁴. Crane, qui n'utilise pas un « *stream of consciousness* » strict, mais le style indirect libre de manière libérale, est-il si éloigné d'une telle conception ?

Il n'y a pas de quatrième acte. Stephen Crane est, semble-t-il, allé aussi loin qu'il le pouvait dans son interrogation sur l'identité, ce mélange arbitraire 1) d'accidents, de blessures, de corps qui s'affectent ; 2) de mots auquel le *je* s'identifie ou pas (*Je* = doigt, soldat, bébé, héros...) ; 3) d'images construites pour former cet objet composite (grammatical autant que réel) qu'est le *moi* et qui amalgame identifications et constructions, et surtout 4) de liens entre ces trois premiers niveaux. Ce sont ces liens qui constituent le sujet, qu'on ne saurait confondre ni avec le *je*, ni avec le *moi*, ni avec son corps, ni avec les mots qu'il emploie. C'est le mystère du fonctionnement de ce sujet en perpétuel devenir qui a de toute évidence intéressé l'écrivain. Il n'y a pas de quatrième acte donc, mais il y a un épilogue. C'est un peu comme dans *Don Giovanni*. Après que le Commandeur a entraîné le Don dans les flammes de l'enfer, après la rage, la passion et la transgression surtout aussi bien sexuelle que politique (« *Viva la libertà !* »), Mozart compose une dernière scène dans laquelle la vie ordinaire reprend ses droits et les couples légitimes se congratulent. Dans le *Red Badge of Courage*, la bataille est finie et le régiment revient à son point de départ, comme si rien ne s'était passé, à part les morts sans nombre, les petites et grandes trahisons (à commencer par celle du protagoniste qui néglige de secourir le Soldat en Hail-lons) et les identifications militaires, voire héroïques. Tout cela est oublié. Concrètement, il n'y a plus de danger, plus d'urgence, plus de risque de blessure, en un mot, il n'y a plus d'enjeu. Le texte est soudainement saturé de ce qu'il faut bien appeler des clichés : « He turned now with a lover's thirst to images of tranquil skies, fresh meadows, cool brooks – an existence of soft and eternal

14. Gageons que Stephen Crane, à supposer qu'il eût aimé lire ce genre de textes théoriques, aurait goûté la lecture du fort passionnant chapitre IX des *Principles of Psychology* (1890) de William James intitulé « The Stream of Thought », dans lequel le philosophe développe sa conception de la conscience en devenir : « Like a bird's life, it [the wonderful stream of our consciousness] seems to be made of an alternation of flights and perchings » (James, 1980 : 243).

peace » (Crane, 1954 : 98). On retrouve tout ce qui avait paru illusoire et de l'ordre de la régression hors du réel dans la description des scènes de bataille tout au long du roman. Comment le lecteur est-il censé interpréter cet empilement de détails ?

Le narrateur nous fait part alors (au style indirect libre) de ce que pense le protagoniste : « He was a man » (*ibid.*) De nombreux critiques ont écrit que, selon eux, le personnage a enfin atteint la maturité qui manquait au gosse qui s'engageait dans l'armée au début du roman. Généralement, ces critiques, qui ont fortement tendance à se répéter et surtout à ne pas analyser de près le texte, n'explicitent jamais ce qu'ils entendent exactement par maturité, à l'exception de... clichés (comme ceux qui se multiplient à la fin du roman) : lucidité, tolérance, courage, etc. On peut toutefois objecter que Crane, qui s'est montré continuellement ironique depuis le début de son œuvre, n'a aucune raison de brutalement cesser de l'être. Ce serait à tout le moins une chose étonnante.

À présent, le jeune homme connaît son avenir. Relisons la citation précédente ou bien celle qui suit : « He knew that he would no more quail before his guides wherever they should point » (*ibid.*). C'est comme si l'écrivain savait que le futur n'est pas un temps dans la langue anglaise, mais quelque chose de l'ordre de la modalité. Le soldat-énonciateur construit une fiction : *I will not quail...* (si l'on supprime le style indirect libre). Il se projette en avant, un peu de la même manière que, lors de la première charge, il s'était projeté dans un passé fantasmé. Il va même plus loin quand il évoque la « paix éternelle ». Il nie le temps et le réel. Comprendons que, pour lui, le corps, tout comme la bataille, n'existent plus et ne le forcent donc plus à poser le problème du temps ou à se remettre en cause. Il en devient presque disciple d'Emerson lorsqu'il découvre : « he saw that the world was a world for him » (*ibid.*). Nous trompons-nous lorsque nous supposons que l'attitude de Crane, à l'inverse de celle de son personnage, est totalement critique dans cette dernière du *Red Badge of Courage* ? Il suit en cela la plupart des autres écrivains américains, à commencer par Hawthorne et Melville, qui n'ont eu de cesse de prendre leurs distances avec l'optimisme facile de la

mouvance transcendentaliste¹⁵, qui laissait croire qu'en adoptant la bonne intuition, au sein de la nature, loin des villes, l'homme peut communier avec le divin. Le Kant de la *Critique de la raison pure* pensait qu'il était impossible de connaître quoi que ce fût de certain de la trilogie centrale de la métaphysique occidentale, le moi, le monde et le divin. Henry Fleming sait, à l'inverse, que la nature le comprend et qu'il y a une espèce de Providence non définie qui le protège. C'est précisément cette illusion que Stephen Crane invite ses lecteurs à considérer de manière critique. Pour lui, les liens entre les mots, le chaos du réel et les significations sont indissolublement arbitraires et donc toujours encore à construire¹⁶.

15. Reconnaissons que, si un ouvrage comme *Nature* (1836) a pu paraître faire sens dans la première moitié du XIX^e siècle, après 1850 les choses sont entièrement différentes. L'industrialisation, l'urbanisation et leurs corollaires sont passés par là et la mission de la littérature est désormais de cerner la face noire de l'homme.
16. On butte sans conteste ici sur un problème d'importance que l'on retrouve chez un très grand nombre de linguistes et de philosophes du langage, qui ne devraient pourtant rien ignorer de l'arbitraire des liens entre le signifié et le signifiant (auxquels nous ajouterons le référent) dont parle Ferdinand de Saussure. Nous pensons à la grande naïveté de la théorie des actes de langage, et, plus particulièrement, du performatif. Dans *How To Do Things With Words*, J. L. Austin rabat, par exemple, un énoncé comme « Je te baptise » sur un contexte unique où seul il aurait un sens. Tous les linguistes doivent-ils être chrétiens ? Que se passe-t-il s'ils ne le sont pas ? Austin exclut scandaleusement de sa théorisation le même énoncé dans la bouche d'un acteur jouant le rôle d'un prêtre sur une scène de théâtre. Il s'agirait pourtant d'un énoncé parfaitement attesté et qui pose, de surcroît, de passionnants problèmes de sémantique. Comment construire une théorie sans rendre compte de l'ensemble des phénomènes que l'on peut recenser ? Il faut dire que nombre de linguistes raisonnent sur des exemples construits et surtout d'une immense pauvreté, ce qui, il est vrai, leur facilite le travail. Nous comprenons mieux à ce propos la critique que fait Jacques Derrida de la puérité du système de John Searle. Le philosophe français nous rappelle qu'un énoncé écrit pourra être interprété dans une infinité de contextes et qu'il échappera toujours à son contexte d'origine (Voir son *Limited Inc.* de 1988). On trouvera un développement de ces conceptions dans l'article de Daniel Thomières, « Agape et Nomen : assumptions et préférences dans le « Bartleby » d'Herman Melville ». Ajoutons *in fine* que, si l'Angleterre a légué à l'humanité une inestimable manière de poser les problèmes, ce n'est certainement pas chez Austin qu'il faut aller la chercher, mais sans

Dans cette dernière scène, le protagoniste s'enferme dans un solipsisme où il s'imagine que son identité ne dépend ni de la pression du réel, ni de la manière dont les autres nous voient. Il a certes honte de son traitement fort peu charitable de l'un de ses camarades que, par égoïsme, il a laissé mourir sans essayer de le secourir, mais il se convainc rapidement que le reste du régiment n'en sait rien. Pêché caché, péché oublié et pardonné. Henry Fleming passe à autre chose... Le lecteur comprend qu'il n'est plus un personnage darwinien. Il n'est plus un animal, probablement parce que la jungle a disparu. Ce n'est que quand on est au repos et en sécurité, sans rage et sans peur, que l'on peut prétendre fièrement : « He had been to touch the great death, and found that, after all, it was but the great death » (*ibid.*) Tout le roman a pourtant consisté à se demander ce qu'est la mort et quels rapports existent entre 1) le mot « death », 2) les mélanges de corps et 3° le sens, pour conclure 4) que l'on ne pouvait conclure. Henry Fleming n'a toutefois en cette ultime scène plus aucune hésitation, et il définit le mot de manière circulaire : *death* = *death* ! Aussitôt après, le narrateur nous explicite ce qu'il pense : « He was a man ». C'est là un mot et uniquement un mot. Il n'a pas de sens, il n'a aucun lien avec le réel, et surtout l'énoncé ne répond à aucun enjeu.

C'est à cette grande aventure que Stephen Crane invite ses lecteurs dans *The Red Badge of Courage*, probablement son chef d'œuvre : les liens possibles entre les mots, le réel et le sens, liens toujours à redéfinir, sauf dans les moments où une absence d'urgence du réel ou de quelque blessure nous permettent de vivre dans l'illusion béate d'une coïncidence avec le monde¹⁷.

Nous avons essayé en ces pages, à notre façon et avec nos habitudes de littéraire, de cerner cette interdépendance sur laquelle

hésitation chez le grand David Hume et dans la grande tradition de l'empirisme, qui sait que l'identité est une croyance du sujet, tout comme le sens des mots est un objet de foi. Faut-il ajouter que les croyances sont de l'ordre de l'humain et que, partant, elles ne durent jamais ? On pourra lire sur ce sujet le « Comment elle a réussi à échapper aux machinations d'Aristote, ou Emily Dickinson et l'écriture de la blessure » de Daniel Thomières.

17. Il en va de même *mutatis mutandis* dans notre vie de tous les jours. Nous ne pensons à l'existence de notre corps que quand nous avons mal au ventre.

Pierre Frath a écrit tant de belles pages du point de vue de la philosophie du langage. Nous avons, nous l'espérons, rejoint un questionnement fondamental qui, justement, prend naissance au XIX^e siècle et qu'un penseur comme, par exemple, Michel Foucault a parfaitement étudié, à partir des *Mots et les choses*, lorsqu'il montre que la conscience moderne perçoit trop de signes. Nous sommes perdus au milieu de tous ces mots et de ces discours qui, de ce fait, nous sont devenus illisibles. Nous en concluons que l'objet d'étude sur lequel la linguistique, la philosophie et la théorie littéraire pourraient se rejoindre est « l'infini du murmure, l'amoncellement des paroles déjà dites ». (« Littérature et langage », in *La Grande étrangère*, 101), et, ainsi que Foucault le rappelait avec instance, cette prolifération langagière ne nous dit jamais où est l'homme.

Références bibliographiques

Austin, John Langshaw, 1962, *How to do Things with Words*, Oxford : Oxford University Press.

Bakhtine, Mikhaïl (Volochinov, N. V.), 1929, *Marksizm i Filosofiya Yazyka*. Trad. fr. 1977, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Éditions du Seuil.

Balzac, Honoré de, 1831, *Sarrasine*. Éd. 2001, Paris : Le Livre de poche.

Barthes, Roland, 1970, *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil.

Boswell, James, 1777, *The Life of Samuel Johnson, LL.D. and the Journal of his Tour to the Hebrides*. Éd. 1891, London : George Routledge and Sons.

Bousquet, Joë, 1955, *Les Capitales, ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, Paris : Le Cercle du Livre.

Bréhier, Émile, 1928, *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris : Vrin.

Crane, Stephen, 1895, *The Red Badge of Courage*, ed. D. Pizer, 1994, New York : Norton Critical Edition.

CONTRIBUTIONS EN L'HONNEUR DE PIERRE FRATH

Darwin, Charles, 1859, *On the Origin of Species*, London : John Murray.
Éd. 1959, Philadelphia : The University of Pennsylvania Press.

Deleuze, Gilles, 1969, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques, 1990, *Limited Inc*, Paris : Éditions Galilée.

Emerson., Ralph Waldo, 1836, *Nature*. Éd. 1985, Boston : Beacon Press.

Foucault, Michel, 1964, « Littérature et langage », Bruxelles, in *La Grande étrangère*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, collection « Audiographie », 2013.

Frath, Pierre, 2012, « Ontologie du peuple », in Thomières, Daniel (dir.), « La Représentation du peuple », *Imaginaires*, n° 15.

Freud, Sigmund, 1905, « Bruchstück einer Hysterie-Analyse », *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, XVIII., 408-467. Trad. Fr. 1954, « Le cas Dora » dans *Cinq psychanalyses*, Paris : Presses Universitaires de France.

Freud, Sigmund, 1900, *Die Traumdeutung*, Leipzig : Franz Deuticke.
Trad. Fr. 1967, *L'Interprétation des rêves*, Paris : Presses Universitaires de France.

García Lorca, Federico, 1938, *Romancero Gitano, Poema Del Cante Jondo, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Buenos Aires : Editorial Losada.

Hawthorne Nathaniel, 1850, *The Scarlet Letter*. Boston : Ticknor, Reed & Fields. Éd. 1962, New York : W. Norton & Co.

Irwin, John T., 1980, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, New Haven : Yale University Press.

Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit.

James, William, 1890, *Principles of Psychology*, New York : H. Holt. Éd. 2007 (même pagination), New York : Cossimo Classics.

Kant, Immanuel, 1781, *Kritik der reinen Vernunft*. Trad. Fr. *Critique de la raison pure*, 1944, Paris : Presses Universitaires de France.

- Lacan, Jacques, 1966, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques, 1966, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques, 1994, Séminaire IV, *La Relation d'objet*, Paris : Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques, 1991, Séminaire XVII : *L'Envers de la psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques, 1975, Séminaire XX : *Encore*, Paris : Éditions du Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude, 1964, *Le Cru et le cuit*, Paris : Éditions Plon.
- Man de, Paul, 1979, *Allegories of Reading : Figurative Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven : Yale University Press.
- Mozart, Wolfgang Amadeus et Lorenzo da Ponte, 1787, *Don Giovanni*. Trad. fr. 1994, Paris : Flammarion.
- Rastier, François, 2001, « Borges et l'hypallage », *Variationes Borges*, n°11, 3-33.
- Rimbaud, Arthur, 2007, *Correspondance*, sous la dir. de Lefrère, Jean-Jacques, Paris : Fayard.
- Sartre, Jean-Paul, 1947, *Huis Clos*, Paris : Éditions Gallimard.
- Saussure de, Ferdinand, 1916, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, Lausanne et Paris : Payot. Éd. 1960, Paris : Payot.
- Skeat, Walter W., 1901, *The Concise Dictionary of English Etymology*, Oxford : The Clarendon Press. Éd. 1993, Ware, Hertsforeshire : Wordsworth Editions.
- Stendhal, 1839, *La Chartreuse de Parme*. Éd. 2003, Paris : Gallimard, collection « Folio ».
- Sterne, Laurence, 1760-1767, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, nine books. Éd. 1984, *The Florida Edition of The Works*

CONTRIBUTIONS EN L'HONNEUR DE PIERRE FRATH

of *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, volume III, ed. Melwyn New, Gainesville : University Press of Florida.

Thomières, Daniel (dir.), 2014, « Les Mots : entre pouvoir et puissance / Literary Texts: The Power and the Possible », *Imaginaires*, n° 18.

Thomières, Daniel, 2008, « Agape et Nomen : assomptions et préférences dans le « Bartleby » d'Herman Melville », in Frath, P., Gledhill, C. et Pauchard, J. (dir.), *Le point sur la référence*, Reims : ÉPURE, collection Res per Nomen, 1, 273-288.

Thomières, Daniel, 2010, « La blessure et le langage : Laurence Sterne et Federico García Lorca entre pouvoir et puissance », in Frath, P., Lansari, L. et Pauchard, J. (dir.), *Langue, référence et anthropologie*, Reims : ÉPURE, collection Res per Nomen, 2, 423-452.

Thomières, Daniel, 2012, « Comment elle a réussi à échapper aux machinations d'Aristote, ou Emily Dickinson et l'écriture de la blessure », in Frath, P., Bourdier, V., Hilgert, E., Bréhaux, K. et Dunphy-Blomfield, J. (dir.), *La référence, la conscience et le sujet énonciateur*, Reims : ÉPURE, collection Res per Nomen, 3, 109-132.

Trilling, Lionel, 1950, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York : Viking Press.

Wordsworth, William, 1798, *The Lyrical Ballads*. Éd. 2002, Boston : Houghton Mifflin.

