



HAL
open science

L'événement révolutionnaire et ses figures emblématiques dans les littératures européennes

Fabienne Bercegol, Jean-Yves Laurichesse, Patrick Marot

► To cite this version:

Fabienne Bercegol, Jean-Yves Laurichesse, Patrick Marot. L'événement révolutionnaire et ses figures emblématiques dans les littératures européennes: regards croisés: actes du colloque international de Toulouse des 11, 12 et 13 avril 2018. Fabienne Bercegol; Jean-Yves Laurichesse; Patrick Marot. L'événement révolutionnaire et ses figures emblématiques dans les littératures européennes: regards croisés, Apr 2018, Toulouse, France. Cultures européennes - Identité européenne, 2020. hal-02554619

HAL Id: hal-02554619

<https://hal.science/hal-02554619>

Submitted on 26 Apr 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.

Fabienne Bercegol, Jean-Yves Laurichesse, Patrick Marot (éd.)

L'événement révolutionnaire et ses figures emblématiques dans les littératures européennes: regards croisés



CULTURES EUROPÉENNES

Réseau international de recherche des universités de Bonn, Paris-Sorbonne,



IDENTITÉ EUROPÉENNE?

Florence, Salamanque, Fribourg, Varsovie, St Andrews, Sofia, Trakaise et Irvine, CA.

L'événement révolutionnaire et ses figures emblématiques dans les littératures européennes : regards croisés

L'événement révolutionnaire et ses figures emblématiques dans les littératures européennes : regards croisés

**Actes du colloque international de Toulouse des
11, 12 et 13 avril 2018**

Édités par Fabienne Bercegol, Jean-Yves Laurichesse et Patrick Marot

Rédaction: Milan Herold

© 2020 Bonn, Cultures européennes – identité européenne
Ce livre est disponible par <https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen>
et par <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de>
Allemagne

Images: Wikimedia Commons

Table des matières

Fabienne Bercegol, Jean-Yves Laurichesse, Patrick Marot (Toulouse)

Introduction – 7

Peter Frei (Irvine, CA.)

L’Affaire des Placards de 1534

La Renaissance et les signes d’une révolution à venir – **11**

Fabienne Bercegol (Toulouse)

Chateaubriand face au spectacle révolutionnaire

La fabrique de la popularité – **21**

Remigiusz Forycki (Varsovie)

***Novus Ordo Sæclorum* et la Révolution française – 33**

David Matteini (Florence)

Enthousiasme, désillusion, révolution

Le cas Adam Lux – **41**

Michael White (St Andrews)

Révolution et caractère

Egmont de Goethe – **51**

Maria Erben (Bonn)

Le peuple acteur

Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland – **63**

Mario Domenichelli (Florence)

Dix jours qui ébranlèrent le monde

et les lieux communs de la révolution entre histoire et roman historique – **75**

Jean-Yves Laurichesse (Toulouse)

Désenchantement de la révolution espagnole chez Claude Simon – 83

Julien Roumette (Toulouse)

Romain Gary ou l'inconfort idéaliste face à la révolution

« *Une révolution qui triomphe, c'est encore une révolution de foutue.* » – **91**

Miryana Yanakiéva (Sofia)

Révolution et censure

Un scandale littéraire des années 1950 en Bulgarie – **99**

Thomas Hunkeler (Fribourg)

La révolution assassinée de Ramón Mercader, alias Thierry Jonquet – 107

Lydie Parisse (Toulouse)

Lagarce et les révolutions – 113

Michael Wetzel (Bonn)

Richard Wagner

Les années d'apprentissage d'un « rebelle transfuge » – **123**

Patrick Marot (Toulouse)

Barthes, Derrida, Kristeva

De la révolution à la subversion – **131**

Introduction

L'histoire moderne de l'Europe est jalonnée de convulsions politiques : révolutions anglaises du XVII^e siècle, Révolution française, révolutions européennes du XIX^e siècle, révolutions russes de 1905 et 1917, révolution espagnole de 1936, journées révolutionnaires de mai 1968 en France, « révolution des œillets » au Portugal en 1976, révolutions entraînant l'effondrement du bloc de l'Est dans les années 1980 : autant d'épisodes le plus souvent violents, dont plusieurs seront évoqués dans ce volume rassemblant les communications d'un colloque international qui s'est tenu à l'université Toulouse-Jean Jaurès les 11, 12 et 13 avril 2018, dans le cadre du réseau européen de recherche « Cultures européennes – identité européenne ? ». L'objectif était de prendre la mesure, à l'échelle européenne, de ces événements fondateurs pour notre Histoire commune, en ce qu'ils ont transformé en profondeur les institutions, les structures sociales, l'économie, les mentalités de nos différents pays, qui ne les ont pas oubliés et qui continuent de les convoquer pour penser leur présent.

De fait, l'idée de révolution est dans une large mesure liée à la modernité – une modernité conçue comme l'investissement par des formes et par des forces nouvelles d'un ordre ancien (politique, religieux, idéologique) qu'elles font craquer violemment. Le modèle révolutionnaire, pour autant, a semblé ne plus devoir être à l'ordre du jour d'un Occident largement mondialisé. Significativement, la notion de « postmodernité » (développée par Jean-François Lyotard¹) a été pensée en lien avec l'affaiblissement contemporain de l'imaginaire révolutionnaire, à la suite de la fin de la guerre froide, et dans le domaine de l'esthétique en lien avec le reflux des problématiques de l'avant-gardisme. Dans une époque détachée du politique, méfiante à l'égard des idéologies, la révolution ne pourrait plus être l'inusable mot d'ordre des métamorphoses successives de l'humanisme moderne.

Et pourtant, il est évident que la révolution, aujourd'hui encore, reste un paradigme et un imaginaire fortement opératoires. Outre qu'ils peuvent configurer – peut-être fallacieusement d'ailleurs – notre lecture de certains événements contemporains, comme on l'a vu lors des « printemps arabes », ils refigurent rétrospectivement notre histoire culturelle. La mémoire collective a en effet retenu certains événements particulièrement saillants, certaines figures emblématiques dont la littérature s'est saisie à son tour, parfois dans la chaleur de l'actualité, plus souvent avec la distance du temps. Elle a ainsi fortement contribué à les inscrire dans un légendaire européen, noir ou lumineux, enthousiaste ou révolté, mais toujours passionné. De plus, loin de rester confiné dans les frontières nationales, l'écho des révolutions s'est propagé à travers l'Europe entière – et souvent au-delà – de sorte que c'est l'ensemble des littératures européennes qui a pu leur servir de caisse de résonance, multipliant les modulations en fonction des histoires et des cultures nationales.

Remontant à l'Affaire dite des Placards (1534), Peter Frei réfléchit, à la suite notamment de Georges Didi-Huberman, à l'influence des livres et des images dans le déclenchement des révolutions et dans la scénographie qui formate ces événements, analysant le potentiel subversif de l'écrit dont cet épisode est le révélateur. Mais l'on ne sera pas étonné que la Révolution française occupe une grande place dans ce volume, sa présence persistante dans l'imaginaire politique des différentes nations, en Europe et dans bien d'autres continents, étant exemplaire de ce retentissement qui se cristallise autour d'événements et de personnages marquants appelés à passer à la postérité, à travers des récits et des images qui leur confèrent une dimension mythique. En prenant l'exemple des nombreux portraits de révolutionnaires insérés par Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Fabienne Bercegol s'interroge sur le besoin éprouvé par les peuples d'incarner leur Histoire à travers des figures retenues pour leur représentativité, mais aussi souvent pour la fascination qu'exercent leur physique et leur parole. Car si la Révolution a marqué le réveil de l'éloquence et a montré quelle emprise pouvaient avoir sur le peuple des orateurs aussi irrésistibles que Mirabeau ou Danton, elle a eu une forte dimension spectaculaire encore augmentée par la circulation de plus en plus facile des images sous forme de portraits miniaturisés, d'estampes, etc. qui

¹ Jean-François Lyotard : *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit 1979 (Critique).

donnent une célébrité nouvelle aux hommes politiques du moment et qui gravent durablement dans les mémoires les scènes représentées.

Aucune des images vouées à devenir des « lieux communs » n'a eu plus d'impact sur l'imaginaire collectif que celle de la décapitation du roi : c'est donc à juste titre que Rémi Forycki s'arrête sur les représentations de têtes coupées qui façonnent un nouvel imaginaire de la violence politique issu de l'invention de la guillotine, soit d'un nouveau mode d'exécution mécanique et massif qui a terrifié les contemporains et dont la littérature a longtemps conservé le souvenir traumatisant. Le livre de François-Henri Désérable, *Tu montreras ma tête au peuple* (2013), qui fut présenté par son auteur pendant ces journées de colloque, confirme l'intérêt persistant porté aux victimes de la guillotine, et surtout la curiosité que ne cessent de soulever leurs derniers moments, propices aux paroles et aux gestes chargés d'émotion ou de provocation, qui se prêtent fort bien au développement fictionnel : il en va ainsi des derniers mots de Danton choisis pour servir de titre à ce recueil de nouvelles qui entretient à sa manière la légende tragique et sanglante d'une révolution emportée par la logique criminelle de la Terreur. La fatalité de ce dérapage dans la violence, le bien-fondé de l'action menée par Robespierre et ses sbires, suscitent encore bien des polémiques : ils furent en tout cas l'occasion de cruelles déconvenues. À travers la vie peu connue d'Adam Lux, héros de l'un des récits contenus dans le livre de François-Henri Désérable, David Matteini nous donne un exemple probant de la propagation de l'idéal révolutionnaire au-delà des frontières de la France et des tragiques désillusions que connurent ceux qui payèrent de leur vie les espoirs placés dans le modèle vertueux de société dont il était censé être porteur.

Au-delà des options politiques dont il est bien évidemment le reflet, le choix des « figures emblématiques » pour incarner un moment de l'Histoire, et notamment une révolution, repose sur une conception du héros qui a évolué au cours des siècles. L'historien qui se fait biographe ou portraitiste ne peut manquer de réfléchir aux critères de l'exemplarité, à ce qui justifie que tel personnage devienne un « illustre », à la leçon de stratégie militaire ou politique, voire de morale, qui sera donnée à travers la narration de sa vie. Cette réflexion sur les comportements et les valeurs qui définissent l'héroïsme n'a cessé d'accompagner l'écriture de l'Histoire, dans sa version érudite comme dans ses mises en fiction. Michael White le prouve en confrontant à diverses conceptions de l'héroïsme, et notamment au célèbre essai de Thomas Carlyle *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841), les traits de caractère donnés par Goethe au personnage éponyme d'Egmont. Quant à Maria Erben, elle observe à travers le théâtre de Romain Rolland les difficultés rencontrées par les dramaturges qui ont tenté de mettre en scène le peuple pour lui restituer le rôle d'acteur de l'Histoire qui lui a longtemps été dénié au profit des Grands.

La révolution, où qu'elle ait été produite ou imaginée sur le vieux continent puis dans le monde, est indissociable d'une illumination qui dissipe les ténèbres et réconcilie la littérature avec une visée de vérité : récusant les nihilismes mêmes qui contribuent à l'alimenter, la révolution érige l'entreprise esthétique en icône d'une totalité retrouvée. Mais cette puissance fait aussi la fragilité de l'idée de révolution, menacée qu'elle est tant par ce qu'elle entend ruiner que par ce dont elle est elle-même porteuse et qui l'expose aux démentis et aux déceptions. Car de même que l'anti-modernité est une facette de la modernité, l'anti-révolution ou la contre-révolution sont des aspects de la révolution, retournant cette plénitude et dénonçant la vacuité possible de l'illusion révolutionnaire.

Le XXe siècle hérite largement des théories et de l'imaginaire politiques du siècle précédent, comme le montre Mario Domenichelli en parcourant, à partir du célèbre *Dix jours qui ébranlèrent le monde* de John Reed, consacré à la révolution russe d'octobre 1917, divers essais d'historiens ainsi que des romans historiques, pour montrer les mécanismes et les enjeux d'une condensation de l'Histoire en images à valeur allégorique, sur lesquelles une communauté se fonde en donnant sens à son passé. Mais le XXe siècle est marqué plus encore par le désenchantement et le sentiment de l'échec suscités par les révolutions successives. Jean-Yves Laurichesse montre par exemple comment Claude Simon, témoin engagé de la révolution espagnole de 1936 à Barcelone, d'inspiration anarchiste, d'abord exalté par ce qui lui apparaît comme une mise à bas euphorique de toutes les injustices sociales, est vite consterné par les violentes dissensions qui minent le camp républicain et précipitent sa défaite. D'où l'épigraphe de son roman *Le Palace*, qui rend au mot « révolution », en une vision fondamentalement pessimiste de l'Histoire, son sens astronomique : « Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes

points ». Assez proche de celui de Claude Simon est le regard que porte sur les révolutions Romain Gary, qui a lui aussi vécu les grands bouleversements historiques du XXe siècle. Selon Julien Roumette, si la dimension humaine du soulèvement contre la misère et l'injustice suscite sa sympathie instinctive, il se méfie des révolutionnaires professionnels qui ont tôt fait de dévoyer les plus belles révolutions : « Une révolution qui triomphe, c'est encore une révolution de foutue »². C'est aussi ce qui lui permet d'observer avec une lucidité non dénuée de compréhension le soulèvement de la jeunesse en mai 68.

Reste que l'échec massif du « socialisme réel » aura été le grand traumatisme politique du XXe siècle pour ceux qui y avaient sincèrement cru. Miryana Yanakiéva étudie ainsi un exemple peu connu du fonctionnement totalitaire des « démocraties populaires » en relatant la censure dont a été victime, dans les années 1950, l'écrivain bulgare Dimitar Dimov pour son roman *Tabac*, jugé insuffisamment conforme au « réalisme socialiste » et dont il fut contraint d'écrire une nouvelle version. Celle-ci lui permit cependant, les censeurs manquant décidément de finesse littéraire, de réintroduire subrepticement ses propres convictions !

La génération née dans les années 1950, si elle a été protégée des violences de l'Histoire, vient après le désenchantement révolutionnaire, ce qui ne signifie pas qu'elle y soit indifférente. Thierry Jonquet, lui-même militant trotskiste, publie dans les années 1980, sous le pseudonyme provocateur de Ramón Mercader (du nom de l'assassin de Trotski mandaté par Staline), plusieurs « romans noirs » attaquant violemment le Parti communiste français, coupable d'être inféodé à Moscou et d'avoir trahi depuis longtemps l'idéal révolutionnaire, ce qui n'empêche pas l'auteur de porter sur ses compagnons de lutte et sur lui-même un regard ironique, inspiré par une formule célèbre attribuée à Trotski : « La vérité est toujours révolutionnaire. » Quant à Jean-Luc Lagarce, le dramaturge auquel s'intéresse Lydie Parisse, il appartient à cette « génération perdue » qui était encore enfant en mai 68. D'où le regard rétrospectif, à la fois drôle et désespéré, qu'il jette sur la longue série des révolutions européennes, dont l'aboutissement, ironie de l'Histoire, semble être le triomphe de l'idéologie consumériste, préparé malgré eux par « les enfants de Marx et de Coca-Cola ».

Mais l'idée de révolution irrigue aussi d'autres domaines que l'histoire politique : les révolutions artistiques ou intellectuelles ont aussi leurs « figures emblématiques ». C'est celle de Richard Wagner que choisit d'étudier Michael Wetzel, s'attachant aux années révolutionnaires du jeune compositeur, ami de Bakounine et partie prenante de l'insurrection de Dresde en 1849. Wagner illustre en effet la dimension foncièrement esthétique conférée à l'époque romantique à l'idéal révolutionnaire – et plus largement l'ambiguïté qu'y manifestent conjointement l'esthétisation du politique et la politisation de l'esthétique. Novalis, Hölderlin, Byron ou Delacroix, par exemple, eussent proposé des exemples non moins convaincants pour la première moitié du siècle, mais Wagner y introduit en propre un ton apocalyptique qui a durablement marqué l'imaginaire culturel européen, et une exaltation de l'individualisme et de l'énergie pulsionnelle qui préfigure, de mai 68 au *Ring* de Boulez et Chéreau, les poussées révolutionnaires du second XXe siècle.

Ce qui se produit en l'occurrence est bien une requalification de la notion même de révolution, comme le montre Patrick Marot à travers l'évolution du discours de la critique littéraire développé dans les années 60-70 par la « nouvelle critique » ou par ce qu'outre-Atlantique on a appelé la « French Theory ». Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, dans leurs théorisations respectives de ce qui illimite le texte et en refuse toute signification arrêtée, sont ici les exemples retenus pour mettre en évidence un glissement significatif de paradigme : le congé donné à une conception dialectique où la négativité prépare l'affirmation d'un nouvel ordre, la dilution de tout schéma identitaire, l'exaltation de la subversion qui fait primer l'instantané du désir et l'éréthisme de la jouissance.

D'autres figures, d'autres événements eussent bien entendu pu être mis en évidence. Ce qui se dessine ici suffit pourtant à montrer, nous semble-t-il, à quel point ces figures et ces événements ont peut-être moins été les marqueurs ou les jalons d'une modernité qui s'est identifiée avec la montée en puissance des libérations (politiques, économiques, intellectuelles) que les opérateurs mêmes à travers lesquels cette modernité a pris conscience d'elle-même, a imaginé ses possibles – souvent sous la forme

² Romain Gary : *Chien Blanc* [1970]. Paris : Gallimard 2001 (Folio), p. 196.

10 - Fabienne Bercegol, Jean-Yves Laurichesse, Patrick Marot

d'une répétition (au sens théâtral) de scénarios à la fois ouverts et contraignants –, forgé son vocabulaire et sa grammaire tant dans l'ordre des mots que dans celui des images. Si la littérature, tout comme le cinéma ou les arts plastiques dans leurs domaines esthétiques propres, a pris sa pleine part de cette allégorisation de l'Histoire qui parfois maintient l'antique tradition rhétorique des exempla, et qui fut également le fait de l'historiographie d'Augustin Thierry à l'école des Annales, elle a néanmoins toujours eu le souci de l'ombre portée de cette figuration symbolique, de ces zones d'ambiguïté et d'ambivalence, de ce qui demeure tapi sous les emblèmes et peut donner profondeur et perspective à leur visibilité même. En ce sens, elle offre un contrepoint et un contre-feu aussi révélateurs qu'irremplaçables aux discours (idéologiques, théoriques) qui ont toujours libéralement accompagné le projet révolutionnaire, et dont le retentissement – fût-il en partie assourdi ou affaibli dans le vieil Occident – n'a pas cessé de faire résonner ses échos.

Peter Frei
(Irvine, CA)

L’Affaire des Placards de 1534

La Renaissance et les signes d’une révolution à venir

L’histoire des révolutions est aussi celle du courage d’hommes et de femmes qui ont payé de leur personne pour l’engagement qui était le leur, parfois au prix de leur vie. Ainsi dans l’affaire dite « des Placards » dont il sera question ici, si elle a valu l’exil à Clément Marot, un éditeur, Antoine Augereau, aura payé le prix fort pour avoir publié des livres, dont *Le Miroir de l’âme pécheresse* – ouvrage que l’histoire littéraire a retenu puisqu’il côtoie le *Pantagruel* de Rabelais dans la liste d’œuvres que la Sorbonne interdit en 1533 pour obscénité. Le 24 décembre 1534, Antoine Augereau est pendu, puis brûlé place Maubert à Paris.¹

Autre temps, autre révolution, plus présente dans nos mémoires collectives puisque nous en commémorons le 50^e anniversaire en cette année 2018. C’est dans l’après-coup de Mai 68 et des révoltes estudiantines, à Los Angeles en Californie, qu’en 1972 un professeur d’histoire de 44 ans a le courage d’attaquer en justice le puissant Département de police, le LAPD, pour avoir infiltré des agents dans ses cours, chargés de rapporter ce qui s’y disait. Dans son jugement, la cour suprême de l’état de Californie donnera raison au professeur et à ses étudiants dont les juges réaffirment la liberté de pensée et d’expression. Le professeur s’appelait Hayden White.² Il est mort le 5 mars 2018.

Hayden White était l’un des rares à pouvoir prétendre avoir durablement marqué son champ disciplinaire, voire de l’avoir révolutionné. C’est son travail sur l’imagination historique, publié en 1973 sous le titre *Metahistory*³, qui lui aura valu ce statut. Il y aura montré à quel point ce qui s’appelle « fiction » est non seulement un objet d’étude pour l’historien, mais informe également ce qui est au cœur de sa pratique : la mise en intrigue des événements qui forment la trame de son histoire. Il s’agit ainsi, avec Hayden White, de comprendre à la fois les fictions *dans* l’histoire et les fictions *de* l’histoire – la fiction comme objet et matrice de la pratique narrative historique, de sa poétique du savoir.

1. Renaissance et Révolution : des fictions en question

C’est une double articulation de ce type qui m’intéressera ici et qui engagera à son tour les enjeux d’une fiction historique. La première fiction – le premier niveau de « fictionnalité » – en jeu n’est autre que la grande fable critique qui fait de la Renaissance le moment de naissance des temps modernes, l’événement révolutionnaire à l’origine de la modernité. La seconde fiction – le deuxième niveau de « fictionnalité » – concerne le rôle qu’auront joué dans cette révolution la pensée et l’écriture, la littérature et ses fictions philosophiques et politiques en particulier. Un ouvrage de 2011 de Stephen Greenblatt résume les deux temps de cette histoire. Intitulé *The Swerve : How the World became Modern*⁴ (traduit en français par *Quattrocento*), le livre s’organise autour du récit suivant : « Quelque chose s’est passé au cours de la Renaissance qui a libéré les entraves séculaires à la curiosité, au désir, à l’individualisme, et qui a permis de s’intéresser au monde matériel et aux exigences du corps. » Quant à la nature précise de ce « quelque chose » qui aurait changé, Greenblatt est plus prudent : « Ce changement culturel est difficile à définir, et sa signification a fait l’objet d’interprétations contraires. Néanmoins, il est facile à percevoir intuitivement [...]. »⁵ Ce qui, en revanche, est moins incertain aux yeux de Greenblatt est le rôle stratégique qui revient

¹ Cf. Jeanne Veyrin-Forrer : « Antoine Augereau, graveur de lettres, imprimeur et libraire parisien ». Dans : *La lettre et le texte. Trente années de recherches sur l’histoire du livre*. Paris : Ecole normale supérieure de jeunes filles 1987, pp. 3-50.

² Pour le texte du jugement, voir « White v. Davis [L.A. No. 30348. Supreme Court of California. March 24, 1975] », en ligne sur : <https://law.justia.com/cases/california/supreme-court/3d/13/757.html> [dernière consultation le 27 septembre 2018].

³ Hayden White : *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press 1973. L’introduction de l’ouvrage a fait l’objet d’une traduction en français : Hayden White : « Poétiques de l’histoire ». Trad. par Laurent Ferri. Dans : *Labyrinthe* 33 (2009), pp. 21-65.

⁴ Stephen Greenblatt : *The Swerve. How the World Became Modern*. New York : W.W. Norton & Company 2011.

⁵ Stephen Greenblatt : *Quattrocento*. Trad. par Cécile Arnaud. Paris : Flammarion 2015 (Libres Champs), p. 17.

aux livres – et à un livre en particulier – dans cette renaissance de la modernité :

On ne saurait isoler une cause pour expliquer l'avènement de la Renaissance et la libération des forces qui ont façonné notre monde. [...] Un seul poème n'est pas responsable d'une telle mutation intellectuelle, morale et sociale – aucune œuvre n'a ce pouvoir, surtout pas une œuvre qui, pendant des siècles, n'a pu être évoquée librement sans danger. Pourtant, ce vieux livre-là [le *De natura rerum* de Lucrèce], soudain à nouveau accessible, a joué un rôle essentiel.⁶

Faut-il préciser que Greenblatt laissera sur sa faim celui ou celle qui aimerait en savoir plus sur le comment de cette intervention décisive qui serait celle du « vieux livre » de Lucrèce redécouvert par le Pogge en 1417 ? Quelle a été l'action de ce livre, son agir, comment a-t-il rendu pensable, dicible et peut-être même possible les bouleversements dont il est censé porter la charge ? Greenblatt n'en dira mot.

Je ne prétends pas non plus avoir la réponse, mais je voudrais reprendre la question pour savoir, peut-être, à la fin, comment mieux la poser. Et par là donner une première forme à ce que Greenblatt avoue n'être qu'une « intuition ». Il s'agit ainsi de revenir sur la question que posait déjà, dans le contexte de ce qu'il appelait lui-même « les origines culturelles de la Révolution française », Roger Chartier lorsqu'il demandait : « Les livres font-ils des révolutions ? »⁷

Pourquoi alors se tourner vers l'Affaire dite des Placards de 1534 ? Parce que, alors que les historiens continuent à s'interroger pour savoir dans quelle mesure elle constitue effectivement un moment critique dans l'histoire religieuse et politique du règne de François Ier, la critique littéraire fait de cette Affaire le prisme à travers lequel se déciderait la charge politique du premier Rabelais. En cause : le moment précis – avant ou après l'Affaire – où Rabelais publie son *Gargantua*. La portée du texte en serait substantiellement affectée, à en croire Gérard Defaux, pour qui, rendu public avant l'Affaire, le roman de Rabelais constituerait un geste « hardi », alors qu'il ne serait plus que de la « propagande royale » une fois l'Affaire éclatée au grand jour.⁸ Autrement dit, à l'horizon de cette Affaire, une autre : celle de la portée politique d'une œuvre emblématique de la première modernité et de ses révolutions littéraires.

L'idée n'est pas, je le précise d'emblée, d'instaurer la Renaissance en proto-révolution qui préfigurerait les renversements à venir, mais d'interroger ce que nous apprend, ce que fait voir la confrontation de deux temps – la Renaissance et la Révolution de 1789 – selon cette dialectique dont parlait Walter Benjamin qui, dans un fragment souvent repris de son *Livre des Passages*, notait : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. » Comment alors se figurer l'œuvre du temps historique ? Comme « une image », ajoutera Benjamin, dans la mesure où elle se donne à voir comme « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »⁹. C'est là à la fois une manière de comprendre les images qui nous viennent du passé et une manière (pour ne pas dire méthode) pour penser notre propre travail d'imagination dans la reconstruction, à partir de ses images, du passé. Autrement dit, comprendre ce que les images *font de*, ce qu'elles *font à* leur temps et ce que *nous en faisons*. Dans tous les cas de figure, il s'agit de saisir l'image comme ce que Benjamin appelle « constellation » et l'un de ses meilleurs lecteurs, Georges Didi-Huberman,¹⁰ un « montage » – un montage qui fait tenir ensemble, dans un ensemble précaire qui n'a rien d'une synthèse, des éléments – de forme et de sens – hétérogènes, voire en conflit – une possibilité justement de la fiction. Ce serait là la nature des images que nous recevons du passé et l'exigence critique à respecter dans les images que nous en recréons pour ne pas neutraliser, laisser s'échapper, « l'éclair » – qui n'est autre que le moment critique par excellence qui ouvre au champ de forces à l'œuvre à la fois dans ce qui est représenté et dans l'acte même de représentation. L'image, à la fois reçue et produite, serait ainsi critique au sens encore du travail de l'image tel que l'entend Benjamin et qui, justement, montre non pas des formes stables, mais un processus de formation, de changement de forme, donc aussi de déformation – mouvement indécidable de stabilisation des formes

⁶ Ibid., p. 19.

⁷ C'est le titre du quatrième chapitre de l'ouvrage : Roger Chartier : *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris : Seuil 2000 (Points Histoire).

⁸ Voir son introduction dans François Rabelais : *Gargantua*. Paris : Librairie générale française 1994 (Le Livre de poche), p. 15.

⁹ Walter Benjamin : *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*. Trad. par Jean Lacoste. Paris : Cerf 2000, p. 479.

¹⁰ Voir Georges Didi-Huberman : *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit 2000.

et des significations et de leur déstabilisation.¹¹

Faire se rencontrer la Renaissance et la Révolution serait une tentative de créer une telle « constellation » critique. « Constellation » qui, telle une image, montre, fait voir – j’insiste sur la dimension active du geste. Mais quoi au juste ? Le passé qui non pas détermine, mais qui contribue à configurer dans leur possibilité – le passé qui travaille (et que font travailler) – les gestes qui disent une résistance à leur temps, l’ordre (matériel ou symbolique) auquel ils s’en prennent. Des gestes de « soulèvement » selon l’image retenue par Didi-Huberman dans l’exposition qu’il a conçue sous ce titre au Jeu de Paume à Paris en 2016. En s’intéressant aux figures de « soulèvement », il s’agissait, dit Didi-Huberman, de poser le problème suivant :

[C]omment les *images* [qui représentent, sont même des gestes de soulèvement] puisent-elles si souvent dans nos mémoires pour donner forme à nos désirs d’émancipation ? Et comment une dimension « poétique » parvient-elle à se constituer au creux même des gestes de soulèvement et comme *geste de soulèvement* ?¹²

Comment un certain faire, une certaine pratique – une « poétique » – peut-elle porter un soulèvement, une révolution, au-delà du contenu qu’elle transporte, auquel elle donne forme ? Voilà la question qui travaillait, déjà, l’esprit de Marx : « La révolution sociale du XIX^e siècle », lisons-nous en effet dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, « ne peut pas tirer sa poésie du passé, mais seulement de l’avenir. » La langue comme grammaire par excellence des signes et des possibilités de faire sens, la langue comme « poétique », suggère Marx, n’arrive plus à dire, à faire le monde, à contenir ses possibles de sens : « Autrefois, la phrase débordait le contenu, maintenant, c’est le contenu qui déborde la phrase. »¹³ Une révolution, cela n’a pas lieu, cela se fait, c’est un geste poétique, ne serait-ce que parce qu’elle n’est instituée en événement révolutionnaire qu’après-coup – elle est faite révolution après les faits dans un récit, une fiction, qui la constitue en événement.

2. L’Affaire des Placards : les signes d’une révolution

Mais venons-en donc à cette fameuse Affaire des Placards. De quoi s’agit-il ? Dans la nuit du 17 au 18 octobre 1534, des affiches contre la messe sont placardées un peu partout en France, à en croire la légende même sur la porte de la chambre à coucher du roi. Il faudrait s’arrêter plus en détail une fois sur le dispositif, la poétique si on veut, de ces Placards qui visent « les horribles, grands et importables abuz de la Messe papalle »¹⁴. Outre la violence du ton et de l’attaque, on retient en effet la logique argumentative, voire même dialogique du manifeste. La finalité du message ne laisse aucun doute, mais la mise en scène du texte en appelle moins à un croire qu’à la participation critique du lecteur qu’il s’agit de convaincre – un lecteur appelé, à travers les notes marginales des Placards, à prendre position.

Pour en revenir au fil du récit historique : l’auteur des Placards, Antoine Marcourt,¹⁵ récidivera au mois de novembre de la même année avec la publication de son *Petit traicté très utile et salutaire de la sainte eucharistie*¹⁶ qui développe les thèses présentées dans les Placards. C’est le scandale de trop¹⁷ : François I^{er} réplique en interdisant, un temps, l’exercice de l’imprimerie et organisera l’année suivante une terrible

¹¹ Cf. Georges Didi-Huberman : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992, p. 129 : « Il y a bien une structure à l’œuvre dans les images dialectiques, mais elle ne produit pas des formes bien formées, stables ou régulières : elle produit des formes en formation, des transformations, donc des effets de perpétuelles déformations ».

¹² Georges Didi-Huberman : « Introduction ». Dans : *Soulevements*. Paris : Gallimard / Le Jeu de Paume 2016, pp. 18-20.

¹³ Karl Marx : *Œuvres choisies I*. Moscou : Editions du Progrès 1955, p. 254.

¹⁴ Je cite le texte des Placards d’après la transcription dans Guillaume Budé : *Le Passage de l’Hellénisme au Christianisme (De transitu Hellenismi ad Christianismum)*. Paris : Les Belles Lettres 1993, p. 277.

¹⁵ Sur Marcourt et son temps l’étude de référence reste celle de Gabrielle Berthoud : *Antoine Marcourt, réformateur et pamphlétaire : du « Livre des marchans » aux Placards de 1534*. Genève : Droz 1973.

¹⁶ Antoine Marcourt : *Petit traicté tres utile, et salutaire de la sainte eucharistie de nostre Seigneur Jesuchrist*. Neuchâtel : Pierre de Vingle 1534.

¹⁷ Cf. Denis Crouzet : *La genèse de la Réforme française (1520-1560)*. Paris : Sedes 1996, p. 232.

procession expiatoire à laquelle il participera en personne en guise de rappel à l'ordre. À l'hostie profanée par des Placards qui dénonçaient les affabulations du « gros mot Transsubstantiation »¹⁸, le roi oppose une performance qui donne en spectacle l'affirmation publique du mystère de l'eucharistie – mystère qui, rappelons-le, organisait alors non seulement l'ordre symbolique de l'Église, mais également celui du pouvoir monarchique et de ses représentations.

Notons déjà que ce qui engage un débat sur la représentation prend justement à son tour la forme d'une mise en scène, d'une représentation. D'autant plus que les deux camps représentent leur point de vue au sens où ils *performent* leur prise de position. Je m'explique : afficher les Placards dans la nuit de samedi à dimanche leur garantissait une efficacité maximale, les foules en prenaient alors connaissance au moment de se rendre à la messe dominicale dont les Placards visaient précisément à démonter, démystifier ce qui pour les uns est mystère, pour les autres un spectacle qu'il s'agissait de dénoncer comme tel. Le roi, en revanche, de par sa présence physique, mise en scène lors de la procession, re-donne corps, rend à nouveau visible ce corps mystique dont la représentation est mise en doute par les Placards.

Il s'agit là d'un véritable montage, comme l'attestent, déjà, les sources de l'époque. Plusieurs témoignages de la procession du 21 janvier 1535 ont survécu. Je vais m'appuyer sur le récit consigné dans les *Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris*¹⁹ et qui figure parmi les plus riches. On y apprend que la procession réunissait non seulement le tout Paris derrière le roi qui lui-même suivait tête nue le « précieux et sacré corps de notre Seigneur »²⁰ porté par l'évêque de Paris, mais que les rues de la capitale étaient ornées d'images représentant « l'histoire du Saint Sacrement » que « prenoit le peuple grande devotion à [...] veoir »²¹. On reconnaît l'usage d'images comme outil d'éduquer le menu peuple illettré, mais il y a plus. Représentation dédoublée, l'image met en abyme le geste de la procession qu'elle accompagne, elle représente ce que représente la procession, à savoir le mystère eucharistique. Dédoublement qui est intéressant ici dans la mesure où il souligne l'enjeu à la fois de ce qui est représenté et aussi de la bonne représentation elle-même. L'enjeu de la procession était en effet non seulement de rappeler *ce qu'il* fallait célébrer, mais avant tout *comment*.

Le point culminant de la procession sera une autre représentation-performance : une « devotte messe du Saint Sacrement de l'autel par monseigneur l'Évesque de Paris » à Notre-Dame au cours de laquelle le roi lui-même aurait pris la parole :

Je vous advise que les erreurs qui ont pullulé et pullulent de present n'est que de nostre temps, et nous ont monstré noz peres à vivre selon la doctrine de Dieu et de nostre mere Sainte Eglise, en laquelle je veulx vivre et mourir, et veulx montrer que je suis très crestien, vous adverstissant que je veulx que lesdictes erreurs soient mises et chassées de mon royaume, et n'en veulx aucun excuser, en sorte que si ung des bras de mon corps estoit infecté de ceste farine, je le voudrois couper [...].²²

Que le roi engage l'image de son propre corps qu'il dit être prêt à sacrifier au service du « corps glorieux » – jouant ainsi la performance de la procession où il se sera humilié à plusieurs reprises, en sa propre chair, devant une représentation de cet autre corps mystique – n'est bien évidemment pas innocent dans un contexte où ce qui est précisément en jeu, c'est un « corps » et l'enjeu religieux et politique qu'il représente.

La fin du récit contenu dans les *Registres* montre l'envers du décor, un sacrifice bien plus réel que celui imaginé par le roi. Nous apprenons en effet qu'après la messe :

[I]ncontinent chacun s'en retourna à ses affaires, excepté le Roy et la Roynne, bien acompagnez, qui demourerent à Nostre Dame de Paris jusques à ce que Audebert Valleton, recevoir de Nantes, Jehan L'Enfent, fruictier, Monsieur Nicole L'Huillier, clerc au greffe du Chastellet, avec trois autres hereticques, eurent fait amende honorable devant Nostre Dame, la torche

¹⁸ Guillaume Budé, op. cit., p. 279.

¹⁹ Alexandre Tuetey (Éd.) : *Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris II : 1527-1539*. Paris : Imprimerie Nationale 1886 [le récit de la procession expiatoire de janvier 1535 se trouve pp. 195-199].

²⁰ Ibid., p. 198.

²¹ Ibid., p. 196.

²² Ibid., p. 199.

au poing, estans en des tumbereaulx, lesquelz six furent ledict jour bruslez tous vifz [...].²³

La richesse de la description de la procession, qui occupe plusieurs pages des *Registres*, jure avec la sécheresse du compte rendu de la mise à mort des « hérétiques ». Mais voilà, les archives fonctionnent à leur tour comme représentation et performance : elles rejouent la scène qui aura consisté à imposer le silence aux voix condamnées à se taire.

Le débat ne s’arrêtera pas là. La Sorbonne, qui jusque-là s’en était tenue au latin, charge l’un des siens, le docteur Jérôme Hangest, de répliquer en français aux accusations lancées par Marcourt et ses Placards. Qui plus est, les prêtres multiplient dans leurs sermons les tentatives d’explication sur ce qui justement ne s’explique pas. Or, il faut trouver les mots, en français, pour faire comprendre, à la rue en quelque sorte, ce qui jusque-là était réservé aux doctes clercs. Le débat en tant que tel n’est pas nouveau, il a une longue histoire médiévale, mais ce qui est nouveau, c’est la nécessité d’avoir à l’exposer au vulgaire – et dans sa langue.²⁴ Et c’est là une discussion qui peut s’avérer redoutable.

En témoigne l’entreprise des sermons de François Le Picart qui, contrairement à la plus grande partie des prêches de l’époque, ont fait l’objet d’une publication après la mort de leur auteur dont l’activité militante commence en 1533. Même s’il est en exil forcé à Rheims pendant les mois de l’Affaire, Le Picart est un acteur de premier rang dans les affrontements entre les tenants de la Réforme, la monarchie et la Sorbonne. Chargé par la Faculté de théologie de combattre la contestation protestante, il s’attire les foudres de la cour qui le condamne pour propos et agissements jugés séditionnels.²⁵

Dans ses sermons, Le Picart ne cesse de travailler la métaphore d’une société faisant « corps »²⁶ pour insister sur la dimension non seulement théologique, mais politique de la polémique touchant au sacrement eucharistique. Dimension proprement politique qui justifie aussi à ses yeux le refus de suivre le camp protestant jusqu’au bout dans le choix de la langue française. « Les heretiques disent qu’il faut la faire [la messe] en françois, ce qu’il ne faut faire »²⁷, note Le Picart dans un sermon prononcé lors de la Fête-Dieu. Il s’en expliquera à une autre occasion :

Celuy qui regarde le soleil, les rayons luy font mal aux yeulx, et luy offusquent la veuë. Aussi ceux qui veulent traiter la sainte escriture, et ne l’entendent pas, comme sont les simples gens, n’ont-ils pas esté bruslez pour leur erreur et mauvaise intelligence ?²⁸

Et, pourtant, il s’affaire à maintes reprises à expliquer ce qui ne s’explique pas. Ainsi dans un sermon sur l’eucharistie, après un historique de la polémique, des premières contestations jusqu’à Luther, nous lisons :

[A]pres les paroles sacramentales de nostre Seigneur, proferées par le prestre, au saint sacrement de l’autel, en l’intention de l’Eglise, que nostre seigneur Jesuschrist y est entierement, et la nature du pain et du vin sont convertis au precieux corps de nostre seigneur, et n’y demeure seulement que les especes et accidens sans leurs sujets. J’appelle les especes et accidens, comme la saveur, la couleur, la rondeur, la pesanteur : et voila ce qui demeure, qui sont accidens sans leur sujet. Et si vous demandez comme c’est que cela se fait, je vous respond que je n’en sçay rien.²⁹

Il lui arrive même de faire preuve d’une certaine originalité dans ses tentatives d’aller au-delà du jargon

²³ Ibid.

²⁴ Voir à ce sujet Peter Frei : « ‘Ceci est mon corps’ : enjeux littéraires d’une polémique religieuse à la Renaissance ». Dans : Alexander Schwarz, Catalina Schiltknecht et Barbara Wahlen (Éd.) : *Corps - Culture – Communication*. Berne : Peter Lang 2014, pp. 525-534.

²⁵ Sur Le Picart, on consultera Larissa Taylor : *Heresy and Orthodoxy in Sixteenth-Century Paris. François Le Picart and the Beginnings of the Catholic Reformation*. Leiden : Brill 1999.

²⁶ Voir par exemple François Le Picart : *Les sermons et instructions Chrestiennes, pour tous les jours de Caresme, et Feries de Pasques*. Paris : Nicolas Chesneau 1566, p. 147 ro : « En l’union, colligation, et conjonction qui est entre les Chrestiens: lesquelz tous ne font qu’un corps ».

²⁷ Ibid., p. 227 ro [« Pour le jour et feste du Saint Sacrement de l’Autel »].

²⁸ Ibid., p. 252 vo [« Sermon pour le dimenche dedans les octaves des Rois »].

²⁹ Ibid., pp. 257 vo-258 ro.

technique des philosophes et théologiens pour éclairer son public sur les apparents paradoxes du mystère. Voici ce qu'il en dit dans un autre de ses « sermons du Saint Sacrement » :

Dieu a voulu que son précieux corps nous soit esté invisible au saint sacrement de l'autel : car c'est une chose qu'on abhorre de manger la chair d'un homme visiblement. Et à cause que notre Seigneur veut que nous mangions sa précieuse chair, il a voulu que nous la mangissions sous les especes de pain. Et vous scavez bien que l'on abhorre de manger une chose qui n'est point accoustumée, comme de manger de la chair d'un homme.³⁰

Quel est l'intérêt de ces élucubrations plus ou moins maladroites face aux défis que posent les signes au seuil de la modernité ? Il a bien pu s'agir, pour les acteurs de l'époque, de voir, de croire ou de déplorer un monde qui se vide de sa promesse de sens, mais ce que nous retenons de ces mots et idées, c'est le spectacle d'une société qui se débat avec les logiques de représentation à travers lesquelles elle se donne un sens. Et elle en débat publiquement dans la langue du peuple. Les Placards, déjà, avaient mis en doute la nature significative de ce qui, peut-être, n'est que basse matière insignifiante en invitant leurs lecteurs à interroger non pas le sens des signes, mais l'herméneutique qui les fonde. Le débat en tant que tel, on l'a dit, n'est pas nouveau, ce qui l'est, c'est la scène qu'il occupe désormais.

C'est là, dans cette nouvelle scénographie, que la Renaissance française constitue un « événement » qui aura non pas préfiguré, mais peut-être contribué à configurer la possibilité des révolutions à venir.

Je pense ici plus particulièrement à ce que désigne le concept d'« espace public » moderne. On sait le rôle qu'a joué cette notion, élaborée par Jürgen Habermas, de « Öffentlichkeit » dans l'historiographie de la Révolution française. En jeu : l'affirmation progressive, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, d'un public actif et d'une opinion publique qui exercent ouvertement leur rôle critique. Si Habermas a lui-même par la suite reconsidéré le rôle de la Renaissance dans cette fable critique,³¹ il revient à d'autres d'avoir précisé les transformations intervenues au cours du XVI^e siècle. Ainsi Diane Roussel fait-elle observer :

[S]i les structures et les rythmes profonds de la vie publique parisienne conservent des aspects médiévaux, le jaillissement du politique issu de la controverse religieuse bouleverse en profondeur nombre des modes d'expression du dialogue, de la critique et de la contestation du pouvoir. Le schéma habermassien néglige, en effet, l'importance de deux facteurs qui contribuent à une mutation fondamentale des conditions de l'espace public : la révolution de l'imprimé et les guerres de Religion.³²

J'ajouterais la question du passage du latin au français dans l'expression et même l'élaboration des idées nouvelles pour compléter la constellation que dessine Diane Roussel et qui, de l'usage de l'imprimé (en l'occurrence des affiches) à la contestation des idées et du pouvoir religieux (le dogme fondateur de l'eucharistie et le spectacle de la messe), se cristallise de façon exemplaire dans l'Affaire des Placards et ses effets. Pour en saisir l'événement proprement révolutionnaire, on peut penser à la parole qu'auront libérée l'imprimerie et la contestation protestante selon le tableau de la vie d'un meunier aux idées subversives que brosse Carlo Ginzburg dans *Le fromage et le vers* :

Pour que cette culture *différente* puisse voir le jour, il avait fallu la Réforme et la diffusion de l'imprimerie. Grâce à la première, un simple meunier avait pu penser à *prendre la parole* et à dire ses propres opinions sur l'Église et sur le monde. Grâce à la seconde, il avait eu des *mots* à sa disposition pour exprimer la vision obscure, inarticulée, du monde qui bouillonnait en lui.³³

Je rappelle aussi que c'est dans ce contexte-là qu'intervient la révolution littéraire signée Rabelais avec son jeu inégalé sur les potentialités de sens et de contre-sens des mots et des images qu'il projette dans un

³⁰ François Le Picart : *Le Second livre du Recueil des sermons*. Rheims : N. Bacquenois 1560, p. 90.

³¹ Voir Jürgen Habermas : « 'L'espace public', 30 ans après ». Dans : *Quaderni* 18 (1992), pp. 161-191.

³² Diane Roussel : « L'espace public comme enjeu des guerres de Religion et de la paix civile. Réflexions sur la notion d'espace public et ses métamorphoses à Paris au XVI^e siècle ». Dans : Patrick Boucheron et Nicolas Offenstadt (Éd.) : *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de Jürgen Habermas*. Paris : Presses universitaires de France 2011, pp. 131-132.

³³ Carlo Ginzburg : *Le fromage et le vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*. Paris : Flammarion 1980, pp. 99-100.

feu d'artifice herméneutique qui engendre des figures de corps en excès défiant toute interprétation. Les corps rabelaisiens – des corps qui résistent à l'interprétation en ramenant irrésistiblement toute transcendance de sens vers les besoins basement matériels des sens ; des corps qui n'ont de cesse de se déformer au risque du monstrueux – ces corps peuvent intriguer, faire rire, mais dans le contexte des troubles des années 1530 où ils prennent forme, ils sont autrement troublants. Leur signification restera probablement à tout jamais obscure, mais quel que soit le « message » qu'ils incarnent, il ne suffit pas de les comprendre comme participant *de* leur temps en disant qu'ils reflètent les questionnements de l'époque qui les a vus naître. Il faudrait aussi essayer de comprendre comment ils participent à leur temps en les problématisant comme autant d'interventions dans les débats de leur époque.

3. La révolution par les livres

Un mot pour conclure sur la nature de cette intervention. C'est à nouveau une confrontation avec l'historiographie de la Révolution qui ouvre des pistes. Il s'agit de la question, déjà évoquée, que pose Roger Chartier dans l'étude qu'il consacre aux *Origines culturelles de la Révolution* : « Les livres font-ils les révolutions ? » Voici la réponse de Chartier :

Pourquoi [...] ne pas penser que l'essentiel est moins dans le contenu subversif des livres « philosophiques », qui n'ont peut-être pas l'impact persuasif qu'on leur attribue trop généreusement, que dans un mode de lecture inédit qui, même lorsque les textes dont il s'empare sont tout à fait conformes à l'ordre politique et religieux, développe une attitude critique, détachée des dépendances et des obéissances qui fondaient les représentations anciennes.³⁴

C'est moins la réponse en tant que telle que la manière qu'a Chartier de reformuler le problème qui m'intéresse. Le geste critique intervient au moment où l'historien passe d'une conception du livre comme *agent* (comme cela qui fait) au livre comme *moyen* (cela qui permet de faire, qui fait faire), voire même comme *scène* d'une action (là où, cela à travers quoi, quelque chose se fait) – action de lecture chez Chartier. Cette reformulation ouvre en effet à ce que l'on pourrait appeler une contre-histoire de ce qui s'appellera plus tard une littérature engagée. Un engagement de la littérature que Sartre et bien d'autres continueront à penser selon le mode d'action « paternaliste » exemplairement mis en scène dans le célèbre passage que Platon consacre dans son *Phèdre* à l'écriture. On connaît la scène, surtout depuis la lecture puissante qu'en a produite Jacques Derrida dans « La pharmacie de Platon »³⁵. Voici le texte du *Phèdre* dans la traduction de Luc Brisson :

[Q]uand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père [...].³⁶

Cette hantise de la désappropriation, Jacques Rancière l'a problématisée sous le nom de « littérarité » qu'il donne à penser comme la « capacité libre d'appropriation des mots » et qu'il redéfinit, avec et contre Platon justement, comme le moment proprement « politique » de la littérature :

[L]a littérature [...] travaille [...] à cette capacité des mots à saisir librement les corps et des corps à s'approprier leur emprise. Elle fait partie de ces reconfigurations des formes de l'expérience à partir desquelles s'élaborent des subjectivations politiques.³⁷

La fiction littéraire serait ainsi politique dans ce qu'elle permet à d'autres de faire, de penser et d'expri-

³⁴ Roger Chartier, op. cit., p. 133.

³⁵ Dans Jacques Derrida : *La Dissémination*. Paris : Seuil 1972, pp. 69-197.

³⁶ Platon : *Phèdre*. Trad. par Luc Brisson. Paris : GF Flammarion 1989, 275d.

³⁷ Jacques Rancière : « Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature ». Dans : *Contre-jour* 8 (2005), p. 79.

mer – c'est-à-dire qu'elle serait politique dans son impropriété même qui permet à d'autres de se l'approprier. Ce qui chez Platon est menace, devient chez Rancière une chance – une chance qui, selon Chartier, s'actualiserait au XVIII^e siècle dans des « modes de lecture » – donc des modes d'appropriation – « inédits ». Sa puissance serait dans sa forme – sa plasticité³⁸ à recevoir et à donner forme – et non dans son message (si message il y a). Qu'est-ce qu'il faut entendre par là ?

Pour esquisser une réponse, je reviens une dernière fois aux Placards et à leur auteur, Antoine Marcourt. Avant l'Affaire, Marcourt publie le célèbre *Livre des marchands*³⁹ qui dénonce le trafic de biens spirituels dont il accuse l'Église catholique. Le brûlot n'a rien de rabelaisien ni dans sa langue ni dans son contenu, mais il se revendique, dès sa page de titre, de l'héritage du géant de Rabelais, Pantagruel. La seule autre référence à Rabelais dans le livre en précisera le sens. Marcourt dit en effet admirer la « sentence » de Pantagruel – la référence est au débat juridique (inintelligible aux yeux de ses meilleurs interprètes) qui oppose dans le *Pantagruel* les sieurs Baisecul à Humevesne.⁴⁰ Parodie de la pratique juridique et son langage qui vire au non-sens en faisant imploser un édifice symbolique et ses codes – geste que Marcourt s'approprie dans une redoutable entreprise de désacralisation en ramenant aux bas besoins matériels les prétendues bienfaisances spirituelles de son adversaire. Qu'a bien pu penser Rabelais de cette ré-appropriation qui le dés-approprie lui de son texte ? On l'ignore et là n'est pas, n'est plus la question. Son texte, peut-être malgré lui, aura contribué à ouvrir la boîte de Pandore qu'est la littérature et ses possibilités de sens et de contre-sens – Platon n'avait pas tort – ou, plutôt, il aura ouvert la boîte de Pandore qu'a pu devenir la fiction littéraire à travers son inscription dans l'horizon d'une modernité qui, à l'image du portrait qu'en dessine l'Affaire des Placards, n'aura cessé de s'interroger non seulement sur ce qu'elle représente, mais aussi (et peut-être surtout) sur sa capacité à faire sens, à promettre du sens.

Bibliographie

Sources

- Budé, Guillaume : *Le Passage de l'Hellénisme au Christianisme (De transitu Hellenismi ad Christianismum)*. Paris : Les Belles Lettres 1993.
- Le Picart, François : *Les sermons et instructions Chrestiennes, pour tous les jours de Caresme, et Feries de Pasques*. Paris : Nicolas Chesneau 1566.
- Le Picart, François : *Les sermons et instructions Chrestiennes, pour tous les dimanches, et toutes les festes des saints, depuis Pasques jusques à la Trinité*. Paris : Nicolas Chesneau 1566.
- Le Picart, François : *Les sermons et instructions Chrestiennes, pour tous les jours de l'Advent, jusques à Noel: et de tous les Dimanches et festes, depuis Noel jusques à Caresme*. Paris : Nicolas Chesneau 1566.
- Le Picart, François : *Le Second livre du Recueil des sermons*. Rheims : N. Bacquenois 1560.
- Marcourt, Antoine : *Petit traicté tres utile, et salutaire de la sainte eucharistie de nostre Seigneur Jesu-christ*. Neuchâtel : Pierre de Vingle 1534.
- Marcourt, Antoine : *Le livre des marchans, fort utile à toutes gens, nouvellement composé par le sire Pantapole, bien expert en tel affaire, prochain voysin du seigneur Pantagruel*. Neuchâtel : Pierre de Vingle] 1533.
- Platon : *Phèdre*. Trad. par Luc Brisson. Paris : GF Flammarion 1989.
- Rabelais, François : *Gargantua*. Paris : Librairie générale française 1994 (Le Livre de poche).
- Tuetey, Alexandre (Éd.) : *Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris II : 1527-1539*. Paris :

³⁸ Sur cette notion, voir Catherine Malabou : *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. Paris : Vrin 1996.

³⁹ Antoine Marcourt : *Le livre des marchans, fort utile à toutes gens, nouvellement composé par le sire Pantapole, bien expert en tel affaire, prochain voysin du seigneur Pantagruel*. Neuchâtel : Pierre de Vingle 1533.

⁴⁰ Pour plus de détails, je me permets de renvoyer ici à Peter Frei : *François Rabelais et le scandale de la modernité. Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*. Genève : Droz 2015, notamment pp. 162-167.

Imprimerie Nationale 1886.

« White v. Davis [L.A. No. 30348. Supreme Court of California. March 24, 1975] », en ligne sur : <https://law.justia.com/cases/california/supreme-court/3d/13/757.html>

Ouvrages critiques

- Benjamin, Walter : *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*. Trad. par Jean Lacoste. Paris : Cerf 2000.
- Berthoud, Gabrielle : *Antoine Marcourt, réformateur et pamphlétaire : du « Livre des marchans » aux Placards de 1534*. Genève : Droz 1973.
- Chartier, Roger : *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris : Seuil 2000 (Points Histoire).
- Crouzet, Denis : *La genèse de la Réforme française (1520-1560)*. Paris : Sedes 1996.
- Derrida, Jacques : *La dissémination*. Paris : Seuil 1972.
- Didi-Huberman, Georges (Éd.) : *Soulèvements*. Paris : Gallimard / Le Jeu de Paume 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit 2000.
- Didi-Huberman, Georges : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit 1992.
- Frei, Peter : *François Rabelais et le scandale de la modernité. Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*. Genève : Droz 2015.
- Frei, Peter : « 'Ceci est mon corps' : enjeux littéraires d'une polémique religieuse à la Renaissance ». Dans : Alexander Schwarz, Catalina Schiltknecht et Barbara Wahlen (Éd.) : *Corps - Culture – Communication*. Berne : Peter Lang 2014, pp. 525-534.
- Ginzburg, Carlo : *Le fromage et le vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*. Paris : Flammarion 1980.
- Greenblatt, Stephen : *Quattrocento*. Trad. par Cécile Arnaud. Paris Flammarion 2015 (Libres Champs).
- Habermas, Jürgen : « "L'espace public", 30 ans après ». Dans : *Quaderni* 18 (1992), pp. 161-191.
- Malabou, Catherine : *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. Paris : Vrin 1996.
- Marx, Karl : *Œuvres choisies I*. Moscou : Editions du Progrès 1955.
- Rancière, Jacques : « Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature ». Dans : *Contre-jour* 8 (2005), pp. 69-89.
- Roussel, Diane : « L'espace public comme enjeu des guerres de Religion et de la paix civile. Réflexions sur la notion d'espace public et ses métamorphoses à Paris au XVIe siècle ». Dans : Patrick Boucheron et Nicolas Offenstadt (Éd.) : *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de Jürgen Habermas*. Paris : Presses universitaires de France 2011, pp. 31-146.
- Taylor, Larissa : *Heresy and Orthodoxy in Sixteenth-Century Paris. François Le Picart and the Beginnings of the Catholic Reformation*. Leiden : Brill 1999.
- Veyrin-Forrer, Jeanne : « Antoine Augereau, graveur de lettres, imprimeur et libraire parisien ». Dans : *La lettre et le texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre*. Paris : Ecole normale supérieure de jeunes filles 1987, pp. 3-50.
- White, Hayden : « Poétiques de l'histoire ». Trad. par Laurent Ferri. Dans : *Labyrinthe* 33 (2009), pp. 21-65.
- White, Hayden : *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1973.

Fabienne Bercegol
(Toulouse)

Chateaubriand face au spectacle révolutionnaire

La fabrique de la popularité

Même s'il n'a pas toujours été sur les lieux de l'action, Chateaubriand a suffisamment assisté à la crise révolutionnaire, d'abord en Bretagne, puis à Paris, pour laisser dans ses *Mémoires d'outre-tombe* des témoignages percutants sur les grands événements de la Révolution (la prise de la Bastille, par exemple) ainsi que des portraits, souvent développés sur plusieurs pages, toujours très incisifs, de ses principaux acteurs, Mirabeau, Danton, Marat, Robespierre, etc. Fidèle aux préceptes de l'historiographie classique, Chateaubriand utilise ces portraits pour éclairer les mobiles des actions des révolutionnaires par l'analyse de leur personnalité et de leurs opinions : il s'agit, comme l'écrit le mémorialiste, de « faire la part du caractère dans les actions des hommes »¹. Ainsi doté d'une fonction explicative, le portrait sert l'intelligence de la situation historique que ces hommes ont contribué à créer. Il propose par ce biais une réflexion sur le rôle de l'action humaine dans le mouvement de l'Histoire et sur la responsabilité de ceux qui la font. Car Chateaubriand ne manque pas de revendiquer la liberté critique du mémorialiste pour juger ces hommes et pour réaffirmer les valeurs, politiques, morales, religieuses auxquelles il croit et qu'il voit souvent bafouées. Mais au-delà de ces fonctions attendues du portrait dans le récit historique à vocation exemplaire, on constate que le portrait répond aussi au goût du moraliste amateur de fortes individualités qui trouve dans l'examen des cas les plus complexes et les plus saillants de quoi alimenter sa réflexion sur la nature humaine, sur le jeu des passions, sur les contradictions qui travaillent souvent les grands hommes. Certes, dans les livres consacrés à la narration de la Révolution, on trouve des tableaux collectifs, comme par exemple la présentation élogieuse de l'Assemblée constituante ou au contraire la description à charge des clubs révolutionnaires, qui montrent que Chateaubriand a eu conscience du poids de ces instances, comme du reste de l'entrée en action des masses populaires, dans la marche des événements. Mais on reste frappé par la part faite aux portraits individuels qui témoignent du besoin éprouvé par Chateaubriand et par ses contemporains de désigner des figures emblématiques pour incarner un moment historique ou simplement des idées. En dépit de la prise en compte de plus en plus importante de l'être collectif qu'est le peuple et de l'observation de plus en plus attentive de l'évolution des mœurs à l'échelle de la société, écrire l'Histoire, c'est encore en grande partie pour Chateaubriand savoir distinguer et analyser ces personnalités de premier plan qui peuvent résumer l'esprit d'une époque, qui savent se faire le porte-parole d'une idéologie et entraîner les masses. On ne s'étonnera donc pas qu'il termine le portrait de Mirabeau par cette remarque :

De tant de réputations, de tant d'acteurs, de tant d'événements, de tant de ruines, il ne restera que trois hommes, chacun d'eux attaché à chacune des trois grandes époques révolutionnaires, Mirabeau pour l'aristocratie, Robespierre pour la démocratie, Bonaparte pour le despotisme ; la monarchie n'a rien : la France a payé cher trois renommées que ne peut avouer la vertu.²

Il est significatif qu'à la fin du portrait, le mémorialiste se donne pour mission d'indiquer un nom pour représenter les grands moments du processus révolutionnaire et qu'il en vienne à considérer que c'est seulement le souvenir de ces trois hommes marquants qui passera à la postérité. On voit bien ici que, pour lui, faire œuvre d'historien, c'est être capable de discerner et de nommer ces individus devenus le symbole d'une classe ou d'un principe politique, qui sont seuls appelés à demeurer dans la mémoire collective, laquelle ne peut pas se passer de rapporter un événement à un visage pour en garder la trace. C'est

¹ François-René de Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe*. Éd. par Jean-Claude Berchet. Paris : Librairie générale française 1989 (Classiques de Poche) t. I, p. 564. Nous utiliserons désormais cette édition, avec l'abréviation *MOT*.

² *Ibid.*, t. I, p. 402. Pour une étude plus fouillée des portraits des révolutionnaires, nous renvoyons à notre livre : *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*. Paris : Champion 1997.

ce que montre *a contrario* l'exemple de la monarchie, dont Chateaubriand suggère qu'elle n'a pas plus d'avenir dans les faits que dans la mémoire collective, donc qu'elle sera vite oubliée, précisément parce qu'il lui manque une personnalité suffisamment forte, une tête d'affiche suffisamment captivante pour la représenter : l'évolution des études historiques lui donnera raison, au moins pour la période de la Restauration, qui n'a jamais autant suscité d'intérêt que la Révolution ou l'Empire. Ces phrases qui concluent le portrait de Mirabeau nous montrent également combien Chateaubriand est sensible à la question de la renommée, dont il remarque ici non sans effroi qu'elle peut être indépendante de la « vertu », donc qu'elle peut ne pas avoir de fondement moral. La lecture de l'ensemble des *Mémoires d'outre-tombe* confirme cette attention particulière portée par Chateaubriand aux mécanismes de la notoriété, à un moment où la conception aristocratique de la gloire fait place à de nouvelles formes de célébrité très vite perçues par beaucoup comme autant de signes de déchéance morale. Les portraits que nous allons examiner continuent d'alimenter la réflexion nourrie de Chateaubriand sur la fabrication de la mémoire collective, sur la destinée posthume des grands acteurs de l'Histoire, mais ils rendent compte aussi de son attitude face aux nouveaux usages de la vie politique sur la scène de plus en plus théâtralisée que devient la Révolution, et donc face aux nouveaux facteurs de la notoriété. En nous fondant principalement sur les très longs portraits de Mirabeau et de Danton insérés dans les *Mémoires d'outre-tombe*, nous verrons comment Chateaubriand réagit à « l'émergence du principe de popularité » qui constitue, aux yeux d'Antoine Lilti, un « trait majeur des révolutions démocratiques de la fin du XVIII^e siècle »³, comment il cherche à en endiguer les effets les plus pervers, tout en cédant aussi à la fascination exercée par les premiers rôles, qui ne sont décidément pas les plus vertueux.

1. Des nouveaux usages de la notoriété

Dans son essai sur les mutations de l'espace public à la fin du XVIII^e siècle, Antoine Lilti fait de ces années un moment charnière qui voit l'apparition de nouvelles formes de notoriété et par conséquent, la définition de nouveaux critères du droit à être connu et peut-être de passer à la postérité. Dans le prolongement des distinctions faites dès l'Antiquité entre la gloire (*gloria*), posthume, durable, qui récompense la vertu, et la réputation (*fama*) qui n'est jamais qu'une renommée factice, éphémère, souvent indue, il montre comment les penseurs de la fin du XVIII^e siècle ont eux aussi cherché à différencier la gloire, dont est auréolé le plus souvent après sa mort un individu « jugé hors du commun pour les exploits qu'il a accomplis, qu'il s'agisse d'actes de bravoure, d'œuvres artistiques ou littéraires » et par conséquent admiré de tous, de cas nouveaux de « célébrité » liés cette fois-ci à l'actualité et traduisant la curiosité des contemporains pour une personnalité singulière, souvent controversée⁴. Employé surtout à partir de la seconde moitié du siècle, le mot « célébrité » en vient donc à désigner ce type de notoriété caractérisée par son étendue (les hommes et les femmes célèbres sont connus par une foule de gens qu'ils n'ont jamais rencontrés et qu'ils ne rencontreront jamais), et très vite soupçonnée d'être illégitime, car superficielle (la célébrité n'est plus corrélée au mérite) et de courte durée. Une étude fouillée du lexique des *Mémoires d'outre-tombe* montrerait tout le soin que prend Chateaubriand à faire lui aussi le tri entre ce qui relève de la gloire et de la célébrité, auxquelles il fait correspondre des systèmes de valeur très différents : contentons-nous ici de dire qu'il reste fidèle à une conception très exigeante de la gloire qui rime avec sens de l'honneur et de la grandeur et qui participe d'une logique commémorative, et qu'il reprend lui aussi le *topos* des inconvénients de la célébrité pour se plaindre des tourments que lui a valus sa vie d'écrivain brutalement projeté sur le devant de la scène littéraire⁵. Notons encore que s'il utilise fréquemment le terme de « renommée » pour désigner cette notoriété acquise par la plume, dont il déplore les tracasseries, dont il n'est pas dupe de la vanité mais dont il jouit aussi intensément, il a tendance à réserver le terme de « popularité », du reste

³ Antoine Lilti : *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Paris : Fayard 2014, p. 225.

⁴ Ibid., pp. 12-16.

⁵ Voir sur ce point notre article : « François-René de Chateaubriand : gloire oblige ! ». Dans : « La Machine à gloire », *Le Magasin du XIX^e siècle* (2017), pp. 44-51.

très peu employé dans ses *Mémoires*⁶, à sa carrière politique et aux marques d'estime qu'elle lui vaut. Il consacre ainsi tout un chapitre, intitulé « popularité », au soutien massif qu'il a reçu chez les royalistes lors de la publication de son *Mémoire sur la captivité de madame la duchesse de Berry* en décembre 1832. Ce chapitre permet de bien comprendre la nature de cette faveur qui se manifeste par un ralliement à des idées mais aussi par de la considération témoignée à sa personne par des visites ou par l'envoi de cadeaux. On y devine surtout la distance de Chateaubriand par rapport à cette adhésion dont il sait qu'elle n'est jamais que circonstancielle, parce qu'il garde en mémoire tout ce qui l'oppose par ailleurs aux royalistes, mais aussi parce qu'il est persuadé qu'il est de la nature de toute popularité d'être ponctuelle et donc très vite effacée. En effet, Chateaubriand ne manque pas de préciser qu'en tous temps, la popularité « [l']a trouvé indifférent, parce que dans la révolution, [il a] trop vu d'hommes entourés de ces masses qui, après les avoir élevés sur le pavois, les précipitaient dans l'égout ». Et, comme nombre de ses contemporains, il avoue alors l'ambivalence de son attitude à l'égard du peuple, à qui il dit faire « très volontiers l'abandon de [s]a fortune et de [s]a vie », mais à condition d'avoir « peu de rapport avec la foule »⁷. C'est reconnaître en démocrate et en théorie l'importance nouvelle du peuple dans le mouvement de l'Histoire et dans la vie politique, mais c'est marquer nettement son refus de tout contact avec la réalité de ces masses dont la Révolution lui a découvert la vulgarité et la violence, par exemple au moment de la prise de la Bastille, qu'il décrit comme l'entrée en scène d'une populace sale, débauchée, ivrogne et bien peu héroïque⁸.

Or, à partir de la Révolution, le pouvoir politique ne peut plus se passer de cette « faveur du peuple » qu'est par définition la popularité. Jusque-là, comme le rappelle Antoine Lilti, la notoriété du roi n'était pas « une condition de son autorité, celle-ci étant fondée sur les lois fondamentales de la monarchie et sur le droit divin du monarque, transmis par la cérémonie du sacre »⁹. Il en va tout autrement à partir du moment où émerge une opinion publique de mieux en mieux informée par l'essor de la presse qui soumet le pouvoir à la critique, et la situation change radicalement au moment de la Révolution, où les différents tribuns ont un besoin évident de se faire connaître, de susciter le ralliement du plus grand nombre à leurs idées et à leur personne, car la popularité qui leur devient nécessaire prend alors la « forme d'une onction collective, qui tient à la fois de l'adhésion politique et de l'attachement affectif à une personne publique ». Nouvelle espèce de célébrité, comme l'explique encore Antoine Lilti, cette popularité à laquelle ils aspirent suppose « la focalisation sur une personne singulière, l'impact de la publicité » : son règne est celui du « temps court du jugement des contemporains » et ses ingrédients relèvent d'« un mélange de curiosité et d'attachement »¹⁰. C'est bien ce nouveau rapport personnel de l'homme de pouvoir, ou plutôt de l'homme à la conquête du pouvoir, au peuple sur la base d'idées communes mais surtout d'une relation affective qui se construit autour d'une personnalité, que Chateaubriand cherche à définir dans les portraits de Mirabeau et de Danton, pour le meilleur et le plus souvent, pour le pire. Gageons que dans le monde politique très théâtralisé qu'il a vu se mettre en place sur les tréteaux de la Révolution¹¹, le portraitiste a ressenti avec d'autant plus d'urgence l'impératif de relever le défi de décrire ces acteurs désormais très en vue, dans tous les sens du terme, à la fois très visibles, très exposés et très en vogue, et cela, auprès d'un public de plus en plus étendu, car Chateaubriand ne manque pas d'attirer l'attention sur la prolifération des vecteurs de la popularité que sont les chansons satiriques, les journaux de tous bords, les caricatures, les pièces de théâtre en lien avec l'actualité politique et même les dictionnaires biographiques¹².

⁶ Cela ne doit pas étonner, car l'usage passif du terme de « popularité » pour désigner l'amour du peuple pour un homme ne s'impose que pendant la Révolution, comme le rappelle Antoine Lilti (op. cit., p. 251).

⁷ François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. IV, pp. 198-199.

⁸ Ibid., t. I, p. 386.

⁹ Antoine Lilti : op. cit., p. 222.

¹⁰ Ibid., pp. 224-225.

¹¹ Sur cette théâtralisation de la vie politique dont Chateaubriand est témoin pendant la Révolution, voir l'article de Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand et le théâtre du monde ». Dans : Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier (Éd.) : *Chateaubriand mémorialiste*. Genève : Droz 2000, pp. 307-320.

¹² Voir François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, pp. 406-409.

2. Deux bêtes de scène : Mirabeau et Danton

Si Chateaubriand choisit de consacrer ses plus longs portraits à Mirabeau et à Danton, c'est bien sûr pour l'importance de leur rôle politique mais plus encore pour leur physique et pour leur personnalité hors du commun. Il est significatif qu'il introduise son portrait de Mirabeau en indiquant qu'il s'arrête sur lui car il « résume » et « domine » tous les membres de l'Assemblée constituante¹³. Il est clair que Mirabeau l'intéresse, non pas parce qu'il serait le type du constituant au sens où son portrait pourrait faire la moyenne de leurs qualités, mais parce qu'il est le chef qui ressort du groupe par sa personnalité exceptionnelle et par la puissance extraordinaire de sa parole. Il en va de même pour Danton qui s'impose sur la scène des Cordeliers et qui arrête lui aussi le regard par tout ce qu'ont d'extraordinaire sa présence physique, son verbe et son caractère. Avec eux, Chateaubriand confirme que l'on est entré dans l'ère de la politique-spectacle où un homme public n'est plus jugé seulement d'après les arguments qu'il défend et d'après ses compétences, mais de plus en plus d'après son aptitude à capter le regard et à entretenir la curiosité, voire la fascination d'une assemblée. Car il faut reconnaître que leur succès tient d'abord au fait qu'ils sont tous deux de formidables bêtes de scène qui savent jouer des émotions du public et déclencher son enthousiasme, par le brio de leur éloquence certes, saluée par tous les contemporains, par l'intelligence de leur performance d'acteurs, mais aussi tout simplement par l'effet produit par leur visage, par leur laideur commune qui les distingue des autres et qui fascine. Ainsi de Mirabeau, dont la laideur « appliquée sur le fond de beauté particulière à sa race, produisait une sorte de puissante figure du *Jugement dernier* de Michel-Ange » ; cette laideur produite par les traces laissées par la petite vérole sur son visage lui vaut aussi d'être comparé aux figures démoniaques de Milton, avec qui il partage le même pouvoir terrible de fascination, dû à sa difformité et à son implacable domination :

Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile : il rappelait le chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion.¹⁴

Ainsi encore de Danton, certes « inférieur, même en laideur, à Mirabeau », tient à préciser Chateaubriand, mais dont il brosse d'emblée ce portrait physique impressionnant :

Les scènes des Cordeliers, dont je fus trois ou quatre fois le témoin, étaient dominées et présidées par Danton, Hun à taille de Goth, à nez camus, à narines au vent, à méplats couturés, à face de gendarme mélangé de procureur lubrique et cruel.¹⁵

Il y aurait beaucoup à dire sur cette description qui met en avant un visage intéressant parce qu'il s'offre au déchiffrement et qu'il porte la promesse d'un caractère, d'une vie tout à la fois inscrits et lisibles sur ces traits qui renvoient à des types répertoriés. Retenons ici cette stature athlétique, qui conduisit souvent les portraitistes à comparer Danton à Hercule, à Atlas ou au Cyclope, et la singularité de ce visage lui aussi difforme et marqué par des cicatrices qui font de chaque apparition de Danton un événement. Là est sans doute l'essentiel : à l'orée d'un siècle qui va donner une importance nouvelle au regard et à l'image, Mirabeau et Danton s'imposent par ce corps-spectacle qui est donné à voir, qui fait sensation par le seul fait de son apparition, que l'on ne se lasse pas de contempler et que l'on prend plaisir à tenter d'interpréter. C'est encore ce que dit Germaine de Staël à propos de Mirabeau dans ses *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française* :

Il était difficile de ne pas le regarder longtemps, quand on l'avait une fois aperçu : son immense chevelure le distinguait entre tous ; on eût dit que sa force en dépendait comme celle de Sanson ; son visage empruntait de l'expression de sa laideur même, et toute sa personne donnait l'idée d'une puissance irrégulière, mais enfin d'une puissance telle qu'on se la représenterait dans un tribun du peuple.¹⁶

¹³ Ibid., p. 396.

¹⁴ Ibid., p. 397.

¹⁵ Ibid., p. 562.

¹⁶ Germaine de Staël : *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*. Dans : *La Passion de la liberté*,

Ces témoignages corroborent tous l'idée que Mirabeau et Danton ressortent parce que, comme l'écrit Mona Ozouf à propos de Danton, ils sont « une gueule »¹⁷ qui polarise les regards, qui stimule l'imagination, qui provoque une expérience émotionnelle.

Or cet effet profond et durable produit sur le public sidéré est de l'ordre du sublime, parce qu'il se mêle de l'effroi dans la contemplation de ces visages dont la laideur annonce l'immoralité de ces hommes, voire leur destin de bourreau dans le cas de Danton. C'est dire encore qu'avec ces portraits Chateaubriand livre une sémiologie du mal que l'on pourrait facilement retrouver dans les descriptions de criminels qui vont peupler la littérature romantique, par exemple sous la plume de Balzac : force est de constater que Mirabeau et Danton présentent bien tous les traits récurrents du monstre, avec leur envergure exceptionnelle, leur corps massif, leur visage marqué, leur chevelure abondante, qui appellent la surenchère stylistique et qui alertent sur la présence en eux d'une énergie hors norme, impossible à canaliser autrement que par les voies excessives et transgressives du vice et du crime. Si Chateaubriand admet que la Révolution a besoin de tels hommes pour maintenir sa dynamique, parce que les idées ont besoin de s'incarner en des hommes énergiques qui savent s'adresser au peuple et lui plaire, il ne manque pas d'alerter sur le prix politique et moral à payer. Tels qu'il les décrit, Mirabeau et Danton apparaissent en effet comme des hommes sans scrupules, hypocrites et cupides, en quête surtout de ce succès populaire qui finit par les griser et qui les conduit à vouloir flatter le public, quitte à aller toujours plus loin dans leurs mensonges et dans la violence de leurs dénonciations. Germaine de Staël lui fait écho en montrant par exemple fort bien comment la popularité de Mirabeau devient « force démagogique »¹⁸. Plus généralement, dans son essai *De l'influence des passions* publié en 1796, elle explique comment la passion qu'est la vanité a pu devenir « l'une des causes du plus grand choc qui ait ébranlé l'univers » et se transformer en pulsion criminelle, en suscitant chez les orateurs de la Révolution le « désir des applaudissements éphémères », le « besoin de faire effet »¹⁹, qui les ont poussés à toujours vouloir se dépasser les uns les autres en radicalisant leur position. La popularité recherchée par les tribuns devient sous sa plume l'une des principales causes de la fuite en avant de la Révolution dans la violence barbare mais aussi de la corruption de la foule qui, sous l'emprise de ces hommes, ne cesse d'exiger de nouveaux sacrifices. Ainsi se développe une réflexion sur les conditions et les effets de l'entraînement collectif, sur la logique passionnelle du comportement des foules et de leurs chefs, qui implique de considérer les effets pervers de cette popularité qui les pousse à délaissier leurs principes pour affirmer leur position dominante par toujours plus d'audace et de véhémence.

Sans doute faut-il également rattacher à cette culture visuelle et à cette logique de la surenchère qui est en train de se répandre dans la société et de gagner la sphère politique, la fameuse anecdote de Danton sommant le bourreau de montrer « [s]a tête au peuple », parce qu'« elle en vaut la peine », que ne manque pas de reprendre Chateaubriand, tout en l'accompagnant de ce commentaire d'une ironie cinglante : « Le chef de Danton demeura aux mains de l'exécuteur, tandis que l'ombre acéphale alla se mêler aux ombres décapitées de ses victimes : c'était encore de l'égalité »²⁰. Certes, en citant les dernières paroles de Danton, Chateaubriand ne fait que prolonger la tradition des récits d'agonie qui recueillent pieusement des *ultima verba* censés servir à l'édification de ceux qui restent, par la sagesse que leur donne souvent leur voisinage avec la mort. On sait qu'il souhaitait faire de ses mémoires un recueil de telles paroles mémorables dotées d'un fort pouvoir d'exemplarité et auréolées de sacré. Il y tient d'autant plus qu'il est persuadé que la mort fait tomber les masques, qu'elle permet d'achever un portrait, de le conclure et de le parfaire, en

préface de Michel Winock, éd. par Laurent Theis. Paris : Robert Laffont 2017 (Bouquins), p. 377.

17 Mona Ozouf : *De Révolution en République. Les chemins de la France*. Paris : Gallimard 2015 (Quarto), p. 89.

18 Germaine de Staël : op. cit., p. 408. On peut noter que le substantif « démagogie » et l'adjectif « démagogique » sont apparus dans la langue française en 1791.

19 Germaine de Staël : *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Dans *La Passion de la liberté*, éd. citée. pp. 51-52. Sur le rôle des passions dans le mouvement de la Révolution, et notamment dans le comportement des foules, voir le chapitre « L'énergie des passions » dans le livre de Bertrand Aureau, *Chateaubriand penseur de la Révolution*. Paris : Champion 2001, pp.147-171 ainsi que notre article, « Le discours sur les passions au lendemain de la Révolution : Mme de Staël, Chateaubriand ». Dans : Isabelle Boehm, Jean-Louis Ferrary et Sylvie Franchet d'Espérey (Éd.) : *L'Homme et ses passions*. Paris : Les Belles Lettres 2016, pp. 757-769.

20 François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, pp. 564-565.

donnant accès à la vérité essentielle d'une vie²¹. Dans le cas de Danton, il s'agit de condenser en un seul geste et en une seule parole de défi le formidable orgueil et la non moins colossale audace qui ont été au principe de toutes ses actions. Mais cette scène prend une autre portée si l'on songe à la théâtralisation des derniers moments dont elle est la manifestation et au spectacle offert à un vaste public que devient la mise à mort de Danton. Car ce qui a changé, c'est bien qu'il ne s'agit plus de dernières paroles recueillies par des proches dans l'intimité d'une chambre, mais d'un défi lancé sur la tribune de l'échafaud face à la foule présente et colporté ensuite par les journaux au reste de la population. La nouveauté tient encore au fait que, dans cette ultime mise en scène de soi par Danton, la tête que devra exhiber le bourreau est au moins aussi importante que les mots. Danton mise sur son pouvoir impressif pour marquer les spectateurs et fait comme si cette tête suffisait à rappeler à jamais qui il était, comprenons, quel personnage absolument hors du commun il a été. Ce qui devra passer à la postérité, c'est le souvenir visuel de cette tête, c'est cette image choc qui doit évincer toutes ses autres actions et tous ses autres discours, parce qu'à elle seule, elle dit l'essentiel de sa personnalité et de sa destinée, celle d'un bourreau devenu victime, symbole par là même de la dérive sanguinaire de la Révolution. En reproduisant cette anecdote illustrant la fin de Danton, Chateaubriand fait ainsi comprendre comment se constitue la mémoire collective, à partir de la circulation de bons mots mais aussi de plus en plus de scènes à sensations destinées à alimenter la légende du personnage, dont la vie est alors condensée en quelques vignettes suggestives, qui lui assurent sinon une admiration du moins une fascination posthume²².

3. De la renommée

Les portraits de Mirabeau et de Danton que l'on trouve dans les *Mémoires* prouvent que Chateaubriand n'a pas échappé à l'emprise sur le public qu'exerçaient ces deux hommes par le seul fait de se montrer, mais ils laissent aussi deviner sa volonté de résister à ce type d'ascendance fondée sur le paraître et à la célébrité toute superficielle qui peut l'accompagner. On remarque ainsi que, dans le cas de Mirabeau, le portraitiste a soin de commencer d'abord par rappeler les origines nobles de l'orateur et de l'inscrire dans une lignée au passé aventureux et grandiose qui a vu la naissance « d'hommes extraordinaires ». En écrivant que le « tribun de l'aristocratie » qu'il vient de comparer à toute une série de héros historiques ou fictionnels « avait de plus du *Mirabeau* »²³, Chateaubriand reste fidèle à l'idéologie aristocratique qui croit en la transmission de génération en génération de traits de caractère et de valeurs qui font la singularité d'une famille et qui prédestinent ses membres à tenir un rôle éminent au sein de la société. Tout se passe comme si, en mettant en avant cette naissance et le legs politique, moral et même littéraire dont hérite Mirabeau, Chateaubriand tentait de contrebalancer la popularité que lui valent ses apparitions à la tribune par la puissance de la renommée, c'est-à-dire précisément par le retentissement d'un nom qui doit faire effet par son ancienneté et par le prestige dont il est auréolé. Et il ne se prive pas du reste de rapporter force anecdotes illustrant l'attachement de Mirabeau lui-même à ce nom, à son titre et à tous les attributs de la noblesse²⁴. Tout comme il ne manque pas non plus de juger les révolutionnaires en fonction de l'estime qu'ils avaient d'eux-mêmes et de l'attention qu'ils ont portée à leur renommée, c'est-à-dire à la grandeur de leur nom. S'il en veut à Mirabeau, c'est qu'en se vendant à la cour, « il mit en enjeu sa renommée devant une pension et une ambassade », ce qui lui fait conclure que, « malgré sa superbe,

²¹ Sur la fonction donnée à l'anecdote et au bon mot dans l'écriture du portrait, voir notre article : « Poétique de l'anecdote ». Dans : *Chateaubriand mémorialiste*, pp. 205-234.

²² En faisant des dernières paroles de Danton le titre de son recueil de nouvelles sur la Révolution (*Tu montreras ma tête au peuple*. Paris : Gallimard 2013), François-Henri Désérable témoigne de l'écho qu'a toujours cette scène dans la mémoire collective et de l'exemplarité dont on lui fait toujours crédit, tant sur le plan individuel (Danton est tout entier dans ce dernier défi) que collectif (la décapitation reste l'un des symboles sanglants de la Révolution).

²³ François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, pp. 396-397.

²⁴ Voir *ibid.*, p. 399. et elle note qu'il s'opposa à la disparition « des noms de terres que plusieurs familles portaient depuis des siècles », parce que, selon lui, « nul homme, quelque démocrate qu'il fût, ne voulait ni ne devait renoncer ainsi à la mémoire de ses aïeux. » Voir *Considération*, op. cit., p. 408 et p. 449.

Mirabeau ne s'évaluait pas assez haut »²⁵. Sa faute a été de ne pas être jusqu'au bout à la hauteur de son nom, de la gloire issue du prestige de sa famille qui y était attachée et qui devait l'obliger. Si Mirabeau a finalement été décevant, il n'en reste pas moins qu'à travers son exemple, il s'agit pour Chateaubriand de prouver que, « dans les révolutions, un nom fait plus qu'une armée »²⁶ et de réaffirmer l'aura que confère la naissance au sein d'une famille connue et depuis longtemps couverte de gloire. Peut-être serait-il plus juste de dire que Chateaubriand cherche à s'en convaincre parce que l'actualité de la Révolution lui fait douter de la pérennité de ce modèle d'une influence et d'une prééminence gagées sur le nom. C'est que Chateaubriand voit aussi arriver sur le devant de la scène des hommes que rien ne prédestinait à de tels premiers rôles, ni leur nom, inconnu jusque-là, ni leur physique, dépourvu de toute prestance, ni même leur éloquence, singulièrement défailante. C'est cette énigme d'un homme appelé à tenir un rôle de premier plan en dépit de toutes ces lacunes qu'incarne Robespierre :

À la fin d'une discussion violente, je vis monter à la tribune un député d'un air commun, d'une figure grise et inanimée, régulièrement coiffé, proprement habillé comme le régisseur d'une bonne maison, ou comme un notaire de village soigneux de sa personne. Il fit un rapport long et ennuyeux ; on ne l'écouta pas ; je demandai son nom : c'était Robespierre. Les gens à souliers étaient prêts à sortir des salons, et déjà les sabots heurtaient à la porte.²⁷

Ce portrait fait en tous points antithèse avec ceux de Mirabeau et de Danton, par le visage inexpressif qui apparaît, la banalité bourgeoise de la mise de Robespierre, l'absence de dons oratoires, et son peu de notoriété attestée par le fait que Chateaubriand est obligé de demander son nom. Aux yeux de Chateaubriand, Robespierre est alors un homme illisible, parce que son visage se refuse à toute investigation sur son caractère et sur sa vie, mais aussi parce que ce tribun n'arrive pas précédé d'un nom qui permettrait de le connaître par ses origines et de comprendre comment son passé peut rendre compte du rôle qu'il s'apprête à tenir. Robespierre est un cas qui interpelle aussi parce que la foule qui ne l'écoute pas montre qu'il ne jouit pas de la popularité qui assurait le succès de Mirabeau et de Danton. Et pourtant, comme l'indique la dernière phrase par le jeu des métonymies, c'est lui qui incarne le renouveau du personnel politique que Chateaubriand considère avec crainte, pas seulement par réflexe de classe, mais parce qu'avec Robespierre arrive au pouvoir un type d'homme dont la violence à froid lui paraît pire que l'immoralité et la criminalité exubérantes de Mirabeau et de Danton. Eux au moins étaient des hommes animés par de fortes passions, fussent-elles vicieuses, qui leur donnaient une énergie et une faconde exaltantes. À coup sûr Chateaubriand préfère-t-il cette corruption qui s'affiche ouvertement à la gravité et à la normalité de l'Incorruptible qui dissimule sa monstruosité intérieure et qui accomplira sans état d'âme son œuvre de mort. Par là, il est tout à fait représentatif d'une époque qui est prête à incarner le Mal dans des figures héroïques, pour autant qu'il s'agisse d'une humanité survoltée par des passions qui portent au sublime et qui puissent galvaniser le spectateur.

4. Le refus de l'exposition de la vie privée

Ces vies passionnées et tumultueuses que plébiscite Chateaubriand auraient pu le conduire à entrer dans le détail des aventures notamment sentimentales qui avaient assuré à Mirabeau et à Danton une réputation de scandale. Dans le cas de Mirabeau tout particulièrement, il aurait pu d'autant plus être tenté de raconter les frasques de sa vie de libertin que la popularité dont jouissait Mirabeau se nourrissait aussi de la curiosité du public pour sa vie privée : le succès de librairie que fut, juste après sa mort, la publication des lettres qu'il avait écrites lors de son emprisonnement au donjon de Vincennes à Sophie de Monnier, la jeune femme qu'il avait enlevée, donne la mesure de cet engouement populaire pour l'homme qu'était Mirabeau en marge de sa carrière politique. Chateaubriand ne passe pas totalement sous silence cet

²⁵ François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, p. 400.

²⁶ *Ibid.*, t. III, p. 496.

²⁷ *Ibid.*, t. I, p. 404. Germaine de Staël note elle aussi que, pendant l'Assemblée constituante, « personne ne faisait attention à [Robespierre] ; et, chaque fois qu'il montait à la tribune, les démocrates de bon goût étaient bien aises de le tourner en ridicule, pour se donner l'air d'un parti modéré ». Voir *Considérations*, op. cit., p. 471.

épisode fameux de la vie de Mirabeau : il parle de « l'amant de Sophie » et il cite même un bref extrait de ses lettres en hommage à sa maîtresse. Il s'agit alors pour lui, à travers Mirabeau, de faire l'éloge d'un type d'homme au pouvoir qui peut être à la fois « positif dans les faits » et « tout roman, tout poésie, tout enthousiasme par l'imagination et par le langage »²⁸ dans lequel il se reconnaît évidemment et qu'il érige en idéal. Mais on remarque qu'il s'en tient là et qu'il ne donne pas davantage de détails sur cette liaison : en refusant ainsi de souscrire aux nouvelles règles de la célébrité qui faisaient attendre l'exposé de la vie privée pour satisfaire le goût d'un lectorat de plus en plus friand de scandales, le portraitiste ne fait en réalité qu'appliquer à ses modèles l'impératif de discrétion qu'il a placé au fondement de l'écriture de ses *Mémoires*. On sait en effet que très tôt, Chateaubriand a pris le contrepied du modèle rousseauiste de dévoilement de soi pour lui opposer une exigence de décence et de grandeur qui relève principalement d'une éthique aristocratique et qui engage l'écriture autobiographique sur une autre voie, en privilégiant la dimension historique et épique du Moi. C'est cette compréhension du rôle historique de Mirabeau qui l'emporte également dans ce portrait où les aventures sentimentales ne retiennent l'attention que parce qu'elles éclairent le *leadership* qui a pu ensuite être celui du tribun. Chateaubriand écrit en effet : « La nature semblait avoir moulé sa tête pour l'empire ou pour le gibet, taillé ses bras pour étreindre une nation ou pour enlever une femme »²⁹. Pas de développement voyeuriste ici sur ce rapt pourtant fameux, mais la volonté de faire le lien entre l'homme privé et l'homme public, de comprendre l'un par l'autre, en mettant au jour une même passion qui se porte tantôt vers une femme tantôt vers une nation. Loin d'isoler le passé amoureux de Mirabeau et de le traiter comme une parenthèse grivoise, Chateaubriand ne l'évoque que pour saisir comment la « célébrité scandaleuse » de Mirabeau a pu se transformer « en une célébrité politique inédite, fondée sur une incontestable aptitude à incarner le principe nouveau de la souveraineté populaire »³⁰. S'il est vrai que « la popularité de Mirabeau se nourrissait à la fois de l'ascendant politique qu'il avait pris à l'Assemblée et de la curiosité fascinée que suscitaient sa personnalité contestée et sa vie romanesque », il est clair que Chateaubriand choisit pour sa part de traiter Mirabeau en « héros politique », non en « vedette »³¹ réduite à capter l'attention par les incartades de sa vie privée. Et l'on pourrait en dire de même pour Danton, dont il n'aborde pas la vie sentimentale, ou pour Camille Desmoulins, dont il mentionne l'amour naissant pour « une jeune et charmante femme, pleine d'énergie » uniquement parce qu'il y voit la cause d'un regain « de vertu et de sacrifice » qui conduisit le tribun à « braver Robespierre » et à donner « le signal de la réaction contre la Terreur »³² : ce n'est donc que pour les conséquences politiques qu'il leur prête que le mariage de Camille Desmoulins et le profond amour qui le liait à sa femme et à leur fils sont mentionnés dans son récit, alors que c'est là un épisode romanesque qui est entré dans la légende de la Révolution et qui a contribué à la célébrité du jeune révolutionnaire.

5. Les aléas de la popularité

Compte tenu de l'attention portée au lien très fort que Mirabeau avait su créer avec le public qui venait l'écouter, on peut s'étonner que Chateaubriand ne dise mot du culte populaire dont l'orateur fut l'objet pendant sa dernière maladie et qu'il ne mentionne pas ses funérailles pourtant spectaculaires qui plongèrent le peuple dans une intense émotion. Alors que Germaine de Staël raconte l'agonie de Mirabeau suivie, écrit-elle, par « une foule immense [qui] se rassemblait chaque jour et chaque heure devant sa porte » en prenant soin de ne pas incommoder le malade par trop de bruit, alors qu'elle note ensuite que « les larmes du peuple qui accompagnait son enterrement en rendirent la pompe très touchante »³³, Chateaubriand ne rend pas compte de cette relation affective qui s'était encore renforcée entre le peuple et le tribun pendant ses derniers moments. Il préfère à la place revenir sur ses rencontres avec Mirabeau

²⁸ François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, p. 398.

²⁹ Ibid., t. I, p. 397.

³⁰ Antoine Lilti : op. cit., p. 243.

³¹ Ibid., p. 262.

³² François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, p. 565. On sait que Camille Desmoulins épousa en 1790 Anne-Lucile Laridon-Duplessis avec laquelle il forma un couple dont l'amour devint légendaire.

³³ Germaine de Staël : *Considérations*, op. cit., pp. 463-464.

et faire part de l'impression profonde que l'orateur fit sur lui par sa faconde mais aussi par son formidable orgueil. Cela lui permet bien sûr de se donner le beau rôle en devenant l'interlocuteur privilégié du grand homme avec lequel il se trouve beaucoup de points communs, tant par leur histoire familiale que par leurs valeurs (la fierté nobiliaire) et leurs idées politiques (une même volonté de réformer la monarchie, un même mépris pour toute politique de terreur). Le tête-à-tête avec Mirabeau au cours duquel ce dernier s'adresse à Chateaubriand et lui met la main sur l'épaule est raconté de manière à ce que le jeune homme apparaisse alors comme un élu distingué par le tribun qui aurait eu l'intuition de son brillant avenir. Il s'agit pour le portraitiste de se donner de l'importance en mettant en avant son témoignage individuel sur ce qu'était Mirabeau et de reconstruire sa vie en destin en montrant comment de telles rencontres l'ont voué à « devenir l'historien de hauts personnages »³⁴. Cette relation personnelle avec le célèbre tribun est donc mise en avant au détriment du tableau collectif de l'empressement de la foule autour de Mirabeau malade. Gageons que s'il en avait rendu compte, Chateaubriand aurait trouvé là une preuve supplémentaire de la vanité d'une telle popularité vite retournée en indifférence et en hostilité. Nous avons vu que le mémorialiste disait ne pas trop s'attacher à la popularité dont lui-même avait pu jouir parce qu'il gardait le souvenir cuisant de la versatilité des masses pendant la Révolution. Effectivement, en tant que portraitiste des révolutionnaires, il ne manque jamais de souligner de façon dramatique les aléas de leur popularité qui prouvent l'inconstance de l'opinion publique qu'il est facile de manipuler et de retourner. Mirabeau n'a pas échappé à cette règle : l'amour du peuple pour lui fut de courte durée puisque, rappelle Chateaubriand, Mirabeau fut « porté du Panthéon à l'égout, et reporté de l'égout au Panthéon »³⁵. On note que le mémorialiste ne prend pas la peine d'expliquer les causes de ces revirements de fortune posthume, ce qui donne l'impression que Mirabeau subit les caprices d'une opinion dont rien ne vient légitimer les changements : en réalité, on sait que ce fut la découverte de la correspondance secrète de Mirabeau avec le roi qui conduisit la Convention à faire retirer son corps du Panthéon, où devait être accueilli Marat. Le sort posthume de ce dernier ne fut pas meilleur, comme se plaît encore à le rappeler Chateaubriand, en racontant d'une plume vengeresse ce qu'il advint du cœur de *L'Ami du peuple* :

Ce cœur de Marat eut pour ciboire une pyxide précieuse du garde-meuble. On visitait dans un cénotaphe de gazon, élevé sur la place du Carrousel, le buste, la baignoire, la lampe et l'écritoire de la divinité. Puis le vent tourna : l'immondice, versée de l'urne d'agate dans un autre vase, fut vidée à l'égout.³⁶

Le même scénario revient, avec toujours la mention de l'égout, pour figurer les hauts et surtout les bas de ces destinées posthumes. On peut certes voir dans ces scènes autant de variations sur le thème classique de la précarité de toute gloire. Mais leur récurrence sous la plume des écrivains de la Révolution montre bien qu'elles ont pris dans ce contexte un tout autre relief et qu'elles ont profondément marqué leur esprit. Il est significatif que, dès les premières lignes de l'« introduction » de son essai *De l'influence des passions*, Germaine de Staël choisisse elle aussi de faire allusion aux vicissitudes posthumes de Mirabeau et de Marat pour tenter de rendre le caractère exceptionnel de cette Révolution qui ne laisse personne à l'abri et qui va même jusqu'à perturber le repos que devrait être la mort. Elle commence en effet par évoquer cette « crise dévorante qui atteint toutes les destinées » et, pour donner une idée du désordre et de l'incertitude qui dominent, elle mentionne ces temps mouvementés « où, jusqu'au sein même de la tombe, le repos peut être troublé, les morts jugés de nouveau, et leurs urnes populaires tour à tour admises ou rejetées dans le temple où les factions croyaient donner l'immortalité »³⁷. Comme Chateaubriand, elle fait des aventures posthumes de Mirabeau et de Marat le symbole d'une Révolution devenue d'autant plus dangereuse qu'elle semble livrée à l'arbitraire des partis qui se succèdent en imposant chacun leurs nouvelles idoles et en détruisant les anciennes. Sous ce constat désabusé de l'instabilité du panthéon révolutionnaire, on retrouve la critique des mécanismes de la popularité et de ces emballlements collectifs

³⁴ François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, p. 401.

³⁵ Ibid.

³⁶ François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, p. 401.

³⁷ Germaine de Staël : *De l'influence des passions*, op.cit, p. 9.

qu'orchestrent les révolutionnaires avant de les retourner en haine, lorsque le parti au pouvoir a changé. Car ce qui est en cause ici, ce sont bien aussi les ressorts de la faveur publique et leur utilisation par les gouvernants, toujours soupçonnés de jouer sur les passions du peuple en lui désignant dans la précipitation des idoles plutôt que de tenter de former son jugement en prenant le temps de considérer les mérites de ceux que l'on veut encenser.

Les portraits de Mirabeau et de Danton permettent donc à Chateaubriand de mettre en garde contre les conséquences néfastes de cette popularité, arbitraire, aléatoire, prompte à se transformer en démagogie, qui fonde de plus en plus le pouvoir. Ils confirment également sa volonté de résister à l'exposition de la vie privée dont se nourrit de plus en plus la célébrité. Face à ces formes dégradées de la notoriété, ils donnent l'occasion au mémorialiste de tenter d'intervenir dans la fabrication de la mémoire collective, en léguant à la postérité une image à ses yeux plus juste, car ancrée dans le témoignage vécu, de ceux qui ont fait l'Histoire. En cela, ces portraits rendent compte de la mission que se reconnaît le mémorialiste de désigner aux générations à venir les véritables héros et de lutter contre toute démonétisation de la gloire, en faisant en sorte que l'admiration vienne toujours couronner le mérite et ne soit pas confondue avec la fascination que peuvent exercer ceux qui ont contribué à transformer la politique en spectacle. Pleinement conscient du besoin qu'éprouve toute nation d'incarner en des figures emblématiques les grands moments de son Histoire, Chateaubriand est également très lucide sur les distorsions inévitables qui accompagnent l'élaboration de cette galerie des illustres. Il sait qu'il aura beau tenter de peser sur le jugement de la postérité, l'image qui va rester des grands acteurs de l'Histoire sera aussi faite de gestes et de paroles pas forcément exacts qui seront repris pour leur potentiel dramatique et pour l'exemplarité qu'on leur prête. C'est sur cette part de légende qui ne manque pas de se greffer avec le temps sur le récit historique qu'il choisit du reste de conclure le portrait de Mirabeau, mais en reconnaissant qu'une forme de vérité peut aussi advenir de cette reconfiguration d'une figure en symbole :

On ne voit plus le Mirabeau réel, mais le Mirabeau idéalisé, le Mirabeau tel que le font les peintres, pour le rendre le symbole ou le mythe de l'époque qu'il représente : il devient ainsi plus faux et plus vrai.³⁸

Bibliographie

Sources

- Chateaubriand, François-René de : *Mémoires d'outre-tombe*. Éd. par Jean-Claude Berchet. Paris : Librairie générale française 1989 (Classiques de Poche).
- Désérable, François-Henri : *Tu montreras ma tête au peuple*. Paris : Gallimard 2013.
- Staël, Germaine de : *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française et De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Dans : *La Passion de la liberté*, préface de Michel Winock, éd. par Laurent Theis. Paris : Robert Laffont 2017 (Bouquins).

Ouvrages critiques

- Aureau, Bertrand : *Chateaubriand penseur de la Révolution*. Paris : Champion 2001.
- Bercegol, Fabienne : *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*. Paris : Champion 1997.
- : « Poétique de l'anecdote ». Dans : Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier (Éd.) : *Chateaubriand mémorialiste*. Genève : Droz 2000, pp. 205-234.
- : « Le discours sur les passions au lendemain de la Révolution : Mme de Staël, Chateaubriand ». Dans : Isabelle Boehm, Jean-Louis Ferrary et Sylvie Franchet d'Espérey (Éd.) : *L'Homme et ses passions*. Paris :

³⁸ François-René de Chateaubriand : *MOT*, t. I, p. 401.

Les Belles Lettres 2016, pp. 757-769.

— : « Chateaubriand : gloire oblige ! ». Dans : « La Machine à gloire », *Le Magasin du XIX^e siècle* (2017), pp. 44-51.

Berchet, Jean-Claude : « Chateaubriand et le théâtre du monde ». Dans : Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier (Éd.) : *Chateaubriand mémorialiste*. Genève : Droz 2000, pp. 307-320.

Lilti, Antoine : *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Paris : Fayard 2014.

Ozouf, Mona : *De Révolution en République. Les chemins de la France*. Paris : Gallimard 2015 (Quarto).

Remigiusz Forycki
(Varsovie)

Novus Ordo Sæclorum et la Révolution française



Gérard Depardieu dans le film d'Andrzej Wajda, *Danton*

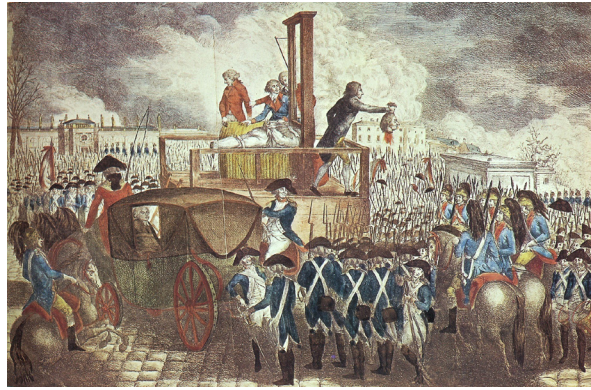
L'art exprime plutôt les états de culture, leur longue durée, que les épiphanies de ruptures violentes. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la fracture de l'événement révolutionnaire avec le style des œuvres d'art apparues à la même époque. La majeure partie des productions artistiques qui voient le jour pendant la Révolution française ne peuvent être considérées comme une expression du fait révolutionnaire. À en croire Jean Starobinski :

En France et hors de France, des édifices, des tableaux, des opéras ont été achevés au moment où l'émeute secouait Paris et où la monarchie française chancelait. Conçues avant l'événement, portées par une intention de longue haleine qui ne devait rien à la fièvre de ces ardentes journées, ces œuvres semblent inviter à les interpréter indépendamment du contexte que l'histoire leur a donné.¹

Or, outre les productions artistiques dont parle l'éminent critique suisse (édifices, tableaux, opéras), il existait lors de la Révolution française maintes réalisations idéologiques qui imposent une nouvelle forme de lien social, et par conséquent un autre critère esthétique face auquel ces réalisations ne peuvent éviter de prendre valeur de réponse. Il s'agit des projets idéologiques – voire utopiques (fantaisies, chimères, thèmes et images émotionnels, mirages, visions, mystifications, hallucinations, rêveries, illusions, fantômes) qui visaient à changer le cours actuel des choses, établir « un point zéro de l'histoire » et par conséquent instaurer un *Novus Ordo Sæclorum*². Tout autour de cet événement fondateur, on voit se dessiner une tâche critique qui ne se limiterait pas à l'analyse de l'univers vécu, mais qui observerait l'anthropologie du fantasme – celui-ci étant à la base de la puissance imaginante accessible à tous. Ce qui m'intéresse ici, c'est cette autre histoire de la Révolution qui dépasse les couples opposés : droite et gauche, réactionnaires et progressistes, conservatisme et libéralisme. Dans l'espace vide où domine la guillotine (cette nouvelle cathédrale) se manifeste le JE du spectateur qui n'a pas sa place dans le jeu des parties, donc nulle part au monde.

¹ Jean Starobinski : *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la Raison*. Paris : Gallimard 2006, p. 196.

² *Le Novus Ordo Sæclorum*, cette devise que l'on retrouve sur le billet d'un dollar, nous vient tout droit de la quatrième églogue de Virgile.



L'exécution de Louis XVI, d'après une gravure allemande de 1793

Ouvrir l'ère nouvelle, comment le faire en laissant intact le passé et l'homme ancien ? Les révolutionnaires se donnaient pour but de refondre le corps social et la cité conformément à l'ordre de la nature. Ainsi, au décor somptueux et imposant de la culture aristocratique (pour les jacobins, c'était : « monuments de tyrannie et de superstition »), ils substituaient un idéal de pureté des mœurs, fondé sur des pratiques d'épuration sociale. « S'il y avait des mœurs, tout irait bien », disait Saint-Just, et il ajoutait : « Il faut des institutions pour les épurer ». Selon Mona Ozouf, « [l]a création révolutionnaire, en puisant partout dans le foisonnement des usages, n'obéit au fond qu'à une loi unique, celle du retranchement : dans la pensée comme dans l'action révolutionnaire vit l'idée de la purge »³. « La purge » et « le retranchement » réclament bien sûr un acteur efficace, indispensable et nécessaire à « l'événement révolutionnaire ». La guillotine, qui est, me semble-t-il, la « figure emblématique » par excellence de la Révolution française, remplit parfaitement ce rôle.

L'utopie du « point zéro de l'histoire » (dont la tête coupée de Louis XVI est le symbole le plus impressionnant) provoque une dissonance entre l'imaginaire historique manipulé par la propagande jacobine et l'imagination existentielle des spectateurs du théâtre de la vie (selon l'expression d'Erving Goffman). La décapitation du roi est devenue un acte de la plus haute signification symbolique, geste de séparation par lequel on a retranché ce qui avait été de ce qui est et de ce qui sera. L'exposition rituelle, devant le peuple, de la tête coupée du monstre-Louis XVI (« la monstration du monstre »), scène reproduite dans des dizaines de gravures, signifiait pour la propagande révolutionnaire une coupure nette et absolue. Albert Camus, qui a placé les régicides russes et français au cœur de *L'Homme révolté*, a caractérisé de façon pénétrante la double signification de la décapitation :

Certes, c'est un répugnant scandale d'avoir présenté comme un grand moment de notre histoire l'assassinat public d'un homme faible et bon. Cet échafaud ne marque pas un sommet, il s'en faut. Il reste au moins que, par ses attendus et ses conséquences, le jugement du roi est à la charnière de notre histoire contemporaine. Il symbolise la désacralisation de cette histoire et la désincarnation du dieu chrétien. Dieu jusqu'ici se mêlait à l'histoire par les rois. Mais on tue son représentant historique, il n'y a plus de roi. Il n'y a donc plus qu'une apparence de Dieu relégué dans le ciel des principes.⁴

Cette attitude ambivalente adoptée par Camus envers un événement à la fois répugnant et inaugurant les temps nouveaux, évoque en même temps le climat émotionnel qui accompagnait l'apparition de la frénésie dans la littérature postrévolutionnaire. Le régicide public précédé par le procès devant la Convention ne se contente pas de porter atteinte au corps mortel et périssable du monarque. Il est le meurtre symbolique de l'incarnation temporelle du divin, du corps impérissable et immortel en lequel se signifie et s'incarne la communauté du royaume.

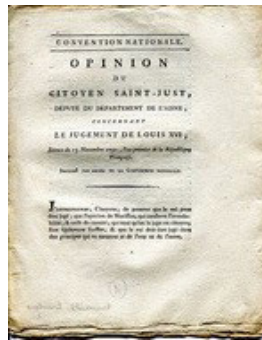
C'est aux révolutionnaires qu'appartenait le geste des créateurs ouvrant une ère nouvelle, même si c'était à la vérité une mise en œuvre de l'utopie idéologique. Ils annonçaient la fin d'une époque et le

³ Mona Ozouf : *La Fête révolutionnaire. 1789-1799*. Paris : Gallimard 1976, p. 325.

⁴ Albert Camus : *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard 1951, pp. 156-157.

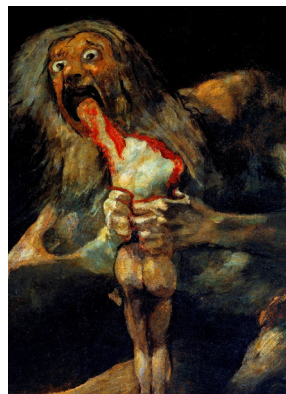
début d'une autre, entièrement différente et tout à fait opposée, ce qui, comme on le sait, s'est avéré illusoire : dans l'Europe de l'Ancien régime, on ne pouvait pas tout recommencer à zéro. Les institutions politiques et sociales – Tocqueville l'a bien vu – étaient profondément enracinées dans la vie et la mentalité collective des hommes. La révolte contre le pouvoir légitime était depuis longtemps considérée comme un écart à la norme, voire un symptôme de folie.

Maintenant, un renversement significatif avait lieu. Effroyablement logique dans son *Discours à la Convention sur le jugement de Louis XVI* (le 13 novembre 1792), Saint-Just prononçait une phrase qui allait faire carrière comme aphorisme : « On ne peut point régner innocemment, la folie en est trop évidente ».



Saint-Just, *Discours sur le jugement de Louis XVI*

Il est difficile de ne pas remarquer ici une étrange symétrie d'opinion : si Saint-Just parlait de la folie du pouvoir, les royalistes, eux, évoquaient la folie de la révolution. Il faut noter aussi le rôle particulier de la guillotine dans la formation de l'image de la folie générale. Il est vrai qu'autrefois on donnait la mort au moyen des tortures quelquefois très raffinées, comme le supplice de la roue, ou même la décapitation publique. En cela donc il n'y avait rien de neuf. La choquante nouveauté qui bouleversait les imaginations résidait ailleurs – dans le côté mécanique et massif de l'exécution. On n'installait pas l'appareil pour une fois ; au contraire, la guillotine devait de façon « humanitaire » couper beaucoup de têtes. En dépit de ce qu'avait voulu le docteur philanthrope, son invention hyperbolisait la cruauté qui accompagnait jusqu'alors l'expérience de la mort. Cette amplification était due justement à la répétition mécanique. La révolution dévorait en masse non seulement ses ennemis mais aussi ses fondateurs, ses propres enfants. Tout comme dans l'image de Saturne cannibale.



Francisco Goya, *Saturne*

L'image de « la danse folle autour de la guillotine » s'intégrait dans le *topos* universel de « la folie du monde » ivre de sang, folie générale, englobant tout et tous, à un degré que l'humanité n'avait pas connu. Ainsi, l'image du peuple régénéré par l'échafaud ne s'accorde pas avec le comportement spontané de la foule, la réalité sociale résistant trop à l'idéologie. Le grand théâtre macabre organisé autour de la guillotine visait à forger une conscience publique – il n'engendrait que les mythes, les légendes et les fantasmes.

Quels sont donc les angoisses et les peurs provoquées par cette célébrisime « mécanique humanitaire » ? Ce qui semble frapper le plus l'imagination des spectateurs qui assistent à une décapitation, c'est l'extrême rapidité de la guillotine qui tranche les têtes avec « la vitesse du regard » (Cabanis). Le coutelas qui se précipite avec la vitesse de l'éclair est comparé par son inventeur lui-même à la foudre qui tombe sur l'homme. Très souvent, le mouvement diabolique du couteau est considéré comme une sorte de *primum mobile*, donc une force motrice qui donne à la tête un élan dynamique qui l'anime. Elle roule comme une boule ou un morceau de viande (Baudelaire) ; par sa rondeur, elle constitue une forme géométrique idéale.

La tête coupée mordant avec des « dents de fer » une planche (le même motif apparaît dans la vision de l'enfer dantesque dans le fameux tableau d'Eugène Delacroix *Dante et Virgile aux enfers* – 1822) nous renvoie au thème du vampire, largement rependu dans le roman noir. Nous retrouvons le même motif chez le jeune Balzac dans *L'Élixir de longue vie*, enrichi du thème de la vengeance frénétique si souvent reproduit dans la littérature gothique.



Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers* (1822)

Le mouvement des têtes coupées devient dramatique dans les scènes violentes de la Terreur. On fixe les têtes-trophées sur une pique et on les promène à travers tout Paris. Dans la description du martyre de Mme Lamballe, Michelet présente les « égorgés » comme les acteurs d'un théâtre qui se déroule dans la rue – la tête de la princesse joue un spectacle du théâtre des marionnettes. On la prépare soigneusement comme « un pantin », on arrange les menus détails de la mise en scène et, enfin, on donne le spectacle au public, devant la fenêtre du roi et de la reine.



L'horrible scène de la promenade avec la tête de la princesse, tirée du film *L'Anglaise et le duc* d'Éric Rohmer (2001)

À côté du mouvement extérieur, les spectateurs du théâtre de la guillotine pouvaient distinguer aussi le mouvement intérieur de la tête (par exemple du sang, des yeux, des dents, des cheveux, etc.). Parfois, ce mouvement a une telle « force de frappe » qu'il peut générer d'autres mouvements. Chez Balzac, on retrouve une bizarre image de l'œil qui mord : « Il voyait un œil plein de vie, un œil d'enfant dans une tête de mort [...]. Cet œil flamboyant paressait vouloir s'élancer sur don Juan, et il pensait, accusait, menaçait, jugeait, parlait, il criait, il mordait »⁵.

Du point de vue du système pénitentiaire, la guillotine a inauguré en France « une nouvelle éthique de la mort légale » (Foucault). La « sainte Guillotine », l'appareil infailible qui annonce déjà la mort industrielle, a eu dès le début, comme chaque nouveauté technique, ses grands admirateurs. Or, ce projet idéologique de la mort « humanitaire » a été vite mis en question par les témoins oculaires de la décapitation. Couper la tête de travers, comme celle de Louis XVI, la séparer du tronc par l'« arrachement », étaient des pratiques à l'ordre du jour. Le hurlement, le sang, les convulsions, les pleurs, les cris, maintes fois s'entremêlaient avec les sifflets et les huées du peuple indigné. Il faut noter que l'agonie de la décapitation manquée, qui ressemble beaucoup à celle de l'Ancien régime, ne constitue qu'un prélude à la souffrance de la tête coupée post mortem. Car la thèse de l'« instant zéro » de la guillotine (la hache tombe et le patient n'est plus) a été immédiatement contestée par les médecins et les poètes, qui ont vite compris que la prétendue instantanéité de la décollation ne s'accorde pas forcément avec le temps de l'existence. Depuis le 25 avril 1792, donc depuis le jour de l'inauguration de la « simple mécanique », cette « question angoissante » accompagnait constamment chaque exécution « moderne ». La décollation sur la place publique a enfanté le soupçon, ou même une certitude, que la tête coupée constitue le centre d'une articulation nouvelle ; elle donne différents signes, elle pense, elle pleure, elle parle, elle se met en colère, elle sent. Nous assistons ici à un fait lugubre : d'outre-tombe on semble entendre le message déchirant articulé par la tête qui a connu sa propre mort. Dans l'imaginaire collectif des Français apparaît un grand point d'interrogation, à savoir : quel est le statut ontologique de la tête coupée par la guillotine ? Est-elle un être autonome ou, au contraire, s'identifie-t-elle avec la totalité du corps ?

Dans son récit de la mort de Charlotte Corday, Michelet fait connaître le double aspect de la tête tranchée : elle peut fonctionner comme une continuation de la totalité du corps avec lequel elle s'identifie, ou bien, elle peut devenir un être autonome, doué d'une existence tout à fait indépendante. Ce qui surprend, c'est l'extrême fermeté et austérité de mœurs de Charlotte. Elle refuse d'être touchée, dénudée, tripotée, déchirée – bref, elle fait tout possible pour garder intacte l'intégrité de son corps :

Chabot soutint qu'elle avait un papier caché dans son sein, et, profitant lâchement de ce qu'elle avait les mains garrottées, il mettait la main sur elle [...]. Toute liée qu'elle était, elle le repoussa vivement ; elle se jeta en arrière avec tant de violence que ses cordons en rompirent, et qu'on put voir un moment ce chaste et héroïque sein. Tous furent attendris. On lui permit aussi de rabattre ses manches et de mettre des gants sous ses chaînes.⁶

Des gants sous les chaînes... Il semble que l'on peut comparer cette extravagance de la mise avec le dandysme des futures « Merveilleuses ».



Charlotte Corday

⁵ Honoré de Balzac : *L'Élixir de longue vie. La Comédie humaine*. Paris 1927, t. IV, p. 380.

⁶ Jules Michelet : *Histoire de la Révolution Française*. Paris : Gallimard 1952, t. II, pp. 504-505.

La personnalité splendide de Charlotte Corday semble pourtant s'anéantir lors de l'intervention brutale du bourreau qui, par un geste impudent, voulait la ridiculiser. Alors la tête a réagi comme auparavant son corps offensé par la main de Chabot ; elle a rougi de honte et d'indignation :

Au moment où la tête tomba, un charpentier maratiste qui servait d'aide au bourreau, l'empoigna brutalement, et, la montrant au peuple, eut la férocité indigne de la souffleter. Un frisson d'horreur, un murmure parcourut la place. On crut voir la tête rougir. Simple effet d'optique peut-être...⁷.

La main infâme mise sur l'honneur de Charlotte Corday a provoqué une réaction imprévue. Deux interprétations sont ici possibles : ou bien la férocité indigne du charpentier maratiste était la cause immédiate du rougissement de la tête humiliée, ou bien (Michelet emploie ici l'adverbe « peut-être ») c'était un « simple effet d'optique ». De toute façon, ce signe de l'instantané ouvrait un grand débat sur la question de savoir si la vie s'éteint au moment où la tête est séparée du corps.

Sur le passage de la « Némésis révolutionnaire », nous retrouvons Robespierre, Danton, Desmoulins, gens de lettres, médecins. Les témoins oculaires ont remarqué qu'elle est arrivée sur la place « dans une majesté singulière, et comme transfigurée dans l'auréole du couchant ». Michelet, tel Jacques de Voragine, crée une légende dorée de sainte Charlotte, patronne des futures tyrannicides :

Le vieux patron des meurtres héroïque, Brutus, pâle souvenir d'une lointaine antiquité, se trouve transformé désormais dans une divinité nouvelle, plus puissante et plus séduisante. Le jeune homme qui rêve un grand coup, qu'il s'appelle Ali-baud ou Sand, de qui rêve-t-il maintenant ? qui voit-il dans ses songes ? est-ce le fantôme de Brutus ? Non, la ravissante Charlotte, telle qu'elle fut dans la splendeur sinistre du manteau rouge, dans l'auréole sanglante du soleil de juillet et dans la pourpre du soir⁸.

Charlotte Corday, drapée d'une pourpre royale, a donné l'occasion à un véritable culte de la mort et à la « religion du poignard ». Un Allemand, Adam Lux, adore Charlotte à tel point qu'il veut mourir avec elle.



La guillotine est pour lui un lieu sacré, un autel, un objet de vénération mystique. André Chénier et Alexandre Pouchkine composent leurs hymnes à cette divinité nouvelle. Le poignard et le « kindjal » sont devenus des « armes sacrées » et figures emblématiques, cette fois-ci, de la contre-révolution.

Conclusion

La Révolution a confondu toutes les valeurs. Dans son tragique se cache une sorte d'ironie irrévocable, une fatalité qui était ressentie par les spectateurs comme détournant, avec une horrible opiniâtreté, tous les sens qu'elle touchait. Les gens devenaient des apprentis sorciers, parfois des marionnettes entre les mains du destin. Marqué par la fatalité, ce monde tragique, ironique et même grotesque, sans Dieu, engendrait

⁷ *Ibid.*, p. 509.

⁸ *Ibid.*, p. 511.

une « apocalypse laïque ».

Dans *De l'Allemagne*, Mme de Staël a donné sa propre traduction de l'une des œuvres les plus effrayantes qui ait été écrites à cette époque : le *Discours du Christ mort*, de Jean Paul (1796). Après la fin du monde, le Christ mort annonce aux défunts que Dieu n'existe pas. Le choc provoqué en France par cette œuvre témoigne du fait que l'annonce du message de la « Mort de Dieu » n'était pas restée (bien avant Nietzsche) sans écho.



Jean Paul

La Révolution française comme une catastrophe, une catastrophe divine aussi, s'est emparée de l'imagination de ses contemporains. La descendance de la tête coupée a créé une écriture tragi-grotesque, un style à la dimension d'un cataclysme historique et existentiel, d'une Apocalypse laïque : donc cet amalgame culturel et artistique dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Bibliographie

Sources

- Adhémar, Jean : « Les musées de cire en France, Curtius, le “banquet royal”, les têtes coupées ». Dans : *Gazette des Beaux-Arts* (déc. 1978).
- Auberive : *Anecdotes sur les décapités*. Paris : An V, 1796. ???
- Camus, Albert : *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard 1951.
- Dumas, Alexandre : *Les Mille et un fantômes* (2 vol.). Paris : Alexandre Cadot 1849.
- Michelet, Jules : *Histoire de la Révolution Française* (2 vol.). Paris : Gallimard 1952.
- Saint-Just, Antoine Louis de : *Opinion sur le jugement de Louis XVI*. Paris : Convention Nationale, 13 novembre 1792.
- Saint-Just, Antoine Louis de : *Discours sur le jugement de Louis XVI*. Paris : Imprimerie Nationale, 26 Décembre 1792.
- Staël, Germaine de : *De l'Allemagne*. Paris : Garnier-Flammarion 1968.

Ouvrages critiques

- Adhémar, Jean et Cassou, Jean : *David. Naissance du génie d'un peintre*. Paris : Raoul Solar 1953.
- Agulhon, Maurice : *La Révolution française au banc des accusés*. Dans : *Vingtième Siècle* 5 (1985).
- Arasse, Daniel : *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris : Flammarion 1987.
- Arendt, Hannah : *Essai sur la révolution*. Paris : Gallimard 1963.
- Baczko, Bronislaw : *Lumières de l'utopie*. Paris : Payot 1978.
- Furet, François et Ozouf, Mona : *Dictionnaire critique de la Révolution Française*. Paris : Flammarion 1992.

40 - Remigiusz Forycki

Ozouf, Mona : *La Fête révolutionnaire. 1789-1799*. Paris : Gallimard 1976.

Pommier, Édouard : *L'Art de la liberté. Doctrine et débats de la Révolution française*. Paris : Gallimard 1991.

Starobinski, Jean : *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, suivi de *Les Emblèmes de la Raison*. Paris : Gallimard 2006.

David Matteini
(Florence)

Enthousiasme, désillusion, révolution

Le cas Adam Lux

Adam Lux est une figure historique mineure. À de rares exceptions près¹, pendant les deux siècles derniers il a été de plus en plus marginalisé par l'historiographie tant pour des raisons littéraires – il n'a jamais écrit d'œuvres de fiction – qu'historiques, n'ayant représenté qu'une toute petite partie dans la multitude d'acteurs de la Révolution française. Néanmoins, l'enquête sur sa vie offre des situations qui méritent d'être approfondies à divers niveaux et sous différents points de vue. À l'aide des outils de la plus récente histoire de la culture et des idées ainsi que de l'anthropologie révolutionnaire, j'ai donc redécouvert la biographie intellectuelle d'Adam Lux en utilisant des documents d'archives originaux qui le concernent. Ils m'ont donné la possibilité de tracer de lui un nouveau portrait qui permet de mieux cerner les enjeux culturels et politiques d'une génération ayant incarné une *dialectique de la désillusion* qui aurait marqué la modernité plus que toute autre : le jacobinisme allemand. Toutefois il ne s'agit pas de parler des années de la Révolution seulement. Adam Lux s'est révélé une figure multi-sémantique pour la compréhension de beaucoup de questions concernant les Lumières dans leur ensemble, le Romantisme et, en général, les transferts culturels qui ont eu lieu entre la France, l'Allemagne et l'Angleterre dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle aussi. Né en 1765 dans un petit village aux alentours de la ville catholique de Mayence et mort sous la guillotine à Paris pendant les mois de la Terreur robespierriste, Adam Lux s'impose ainsi comme un des exemples les plus frappants de ce kaléidoscope symbolique qu'a été l'expérience du tournant de Lumières : le retour sur l'examen de sa vie en Allemagne et ensuite en France a permis de jeter un regard approfondi et transversal sur les aspects les plus saillants de la période tels que l'imaginaire et ses liens avec la formation scolaire et philosophique des individus, le fanatisme politique, les sources religieuses de la Révolution française. Ce sont des éléments qu'on peut analyser à partir de sa thèse doctorale *Enthusiasmus* de 1784, ou bien encore en lisant les lettres et ses discours politiques aujourd'hui conservés dans les archives de Mayence et Darmstadt.

Dans cet article je vais me focaliser sur les derniers mois de sa vie, à savoir la période qu'il a passée à Paris entre son arrivée le 29 mars 1793 et le jour de son exécution sur la Place de la Révolution, le 4 novembre de la même année. C'est justement dans le Paris de la Terreur que Lux a été touché par ce sentiment de désarroi et de déracinement qui trouve ses origines dans la nouvelle réalité politique de la Révolution « radicalisée »². Il s'agissait d'un renversement idéologique qui a très vite ruiné les nobles aspirations démocratiques apprises dans sa jeunesse. En suivant une périodisation trilatérale, en effet, on

¹ On cite ici les biographies de Lux parues jusqu'à nos jours. Ces études renvoient l'une à l'autre. Louis Bamberger : « Adam Lux ». Dans : *Revue moderne* 39 (1866), pp. 109-130 ; Emanuel Leser : « Lux, Adam ». Dans : *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig : Duncker&Humblot 1884, Bd. XIX, pp. 724-726 ; Alfred Börckel : *Adam Lux, ein Opfer der Schreckenszeit*. Mainz : Victor von Zabern 1892 ; Alfred Chuquet : « Adam Lux ». Dans : *Minerva* 25-26 (1902), pp. 5-26 et 161-177 ; Alfred Börckel : *Mainzer Zeit- und Lebensbilder*. Mainz : Diemer 1928, pp. 120-132 ; Friedrich Hirth : « Adam Lux, der Mainzer Revolutionär ». Dans : Dr. theol. Schuchert (Éd.) : *Jahrbuch für das Bistum Mainz*. Mainz : Eigentum und Verlag der bischöfliche Stuhl 1950, t. V, pp. 494-503 ; Justinus Kerner : « Anmerkung zum Dritten Brief aus Paris vom 2. März 1795 ». Dans : Hedwig Voegt (Éd.) : *Georg Kerner. Jakobiner und Armenarzt. Reisebriefe, Berichte, Lebenszeugnisse*. Berlin Ost : Rütten und Loening 1978, pp. 96-109 ; Franz Dumont : « Lux ». Dans : Axel Kuhn – Helmut Reinalter – Alain Ruiz (Éd.) : *Biographisches Lexikon Zur Geschichte der Demokratischen und Liberalen Bewegungen in Mitteleuropa*. Bern : Peter Lang 1992, p. 75. Il y a d'autres articles pas nécessairement biographiques qui permettent de mieux cerner la figure historique d'Adam Lux. Justinus Kerner : *Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit. Erinnerungen aus den Jahren 1786 bis 1804*. Braunschweig, Vieweg und Teubner 1849 ; Henri Welschinger : « Adam Lux & Charlotte Corday ». Dans : *Revue de la Société des études historiques* 3 (1888), pp. 235-258 ; Heinrich Bloch : « Adam Lux : der politische Werther ». Dans : *Frankfurter Zeitung* 330 (1890) ; Léon de Lanzac de Laborie : « Deux allemands dans la Révolution française ». Dans : *Le Correspondant* 3 (1903), pp. 564-569 ; Alfred Börckel : *Ein Schüler Rousseaus in der Schreckenszeit*. Köln : DuMont Schauberg 1918 ; Hans-Jürgen Lüsebrink : « Paris reste toujours notre carte et vous avez perdu : Georg Forster et Adam Lux dans la France révolutionnaire de 1793 ». Dans : *Revue de Littérature Comparée* 251 (1989), pp. 463-478 ; Franz Dumont : « Sein Leben dem Wahren widmen. Adam Lux als historische Gestalt ». Dans : *Stefan Zweig, Adam Lux*. Éd. par Franz Dumont et Erwin Rotermund. Obernburg a.M. : Logo 2005, pp. 113-146.

² Sur la radicalisation de la Révolution, cf. François Furet : *Penser la Révolution*. Paris : Gallimard 1978.

sait que pendant la première et la deuxième phase de la Révolution (la phase monarchique qui va de 1789 à septembre 1792 et la bien plus courte phase républicaine et girondine de septembre 1792 à juin 1793), de nombreux intellectuels allemands, enthousiasmés par les nouvelles qui venaient de Paris, s'étaient installés dans la capitale pour assouvir leur désir de liberté qu'ils ne pouvaient pas réaliser dans la multitude de petits états féodaux de l'Empire : Konrad Oelsner, Carl Friedrich Cramer, Georg Kerner, Johann Wilhelm Archenholz, Karl Friedrich Reinhard sont les noms les plus célèbres qui, ainsi que Lux, étaient issus des milieux allemands où la philosophie des Lumières s'était imposée « sous le manteau »³. Leurs considérations sur la Révolution s'attachaient à une vision des événements français plus réformiste que proprement révolutionnaire et de rupture, une philosophie politique cosmopolite, parlementaire et représentative qui heurtait la pensée robespierriste, beaucoup plus étatiste et populaire. Il va de soi que, à partir de 1793, le succès de Robespierre et du parti politique de la Montagne déçut leurs attentes. On peut donc considérer Adam Lux et son expérience à Paris comme le symbole et le cas métonymique de cette génération de partisans modérés enthousiasmés par une idée de la Révolution bien différente de celle désormais dominante dans l'imaginaire collectif.

À la suite de la fondation de la République de Mayence le 17 mars 1793 – un événement unique pour l'histoire de l'Allemagne – la nouvelle Convention germanique du Rhin charge Georg Forster, le commerçant Potocki et Adam Lux d'une mission à Paris pour demander à la Convention française l'annexion de Mayence à la France, une proposition qui devait servir à consolider le projet d'internationalisation de la Révolution que plusieurs hommes de lettres allemands de l'époque souhaitaient. Grâce aux rapports sur les séances de la Convention qui sont conservés aujourd'hui dans les *Archives Parlementaires*, nous savons que les premières semaines du séjour de la délégation allemande se sont déroulées sous le signe du triomphe politique : Georg Forster et Adam Lux ont été reçus en grande pompe par la majorité des députés français. D'autre part, les objectifs communs de la nouvelle République girondine de 1792 et des jacobins allemands rapprochaient sensiblement les deux modèles politiques d'une façon presque idyllique. À cet égard, le discours que Forster prononce pour demander l'unification des Républiques est très significatif. Ses paroles avaient enthousiasmé la Convention grâce à une force rhétorique qui faisait appel à des arguments qui correspondaient exactement aux fondements de la constitution républicaine-girondine proposée par Condorcet en février 1793. Dans son plaidoyer, Forster exprime ainsi la conviction qu'il faut concevoir la Révolution française plus comme une révolution morale que politique. Le seul moyen pour atteindre son but sera alors la création d'une grande nation de la liberté qui, à partir de l'*exemplum* français, devra réunir en soi tous les pays et les peuples du globe :

Députés vers l'auguste Assemblées des législateurs de la France par un peuple régénéré dont les guerriers de la liberté ont brisé les fers, nous vous demandons la permission de parler en son nom, et d'offrir ses adorations à la divinité qui, du fond de ce sanctuaire, régnera sur l'univers. Après avoir juré de vivre libres ou de mourir, la seule ambition qui convienne aux hommes affranchis c'est celle de devenir libérateurs à leur tour, et de partager, pour cet effet, le nom du seul peuple de la terre qui ait jamais exercé cette sublime fonction. C'est là le vœu du peuple germanique sur la rive gauche du Rhin, que ses représentants, rassemblés à Mayence, ont émis au bruit du canon prussien. [...] Les Allemands libres qui vous demandent la réunion sont ambitieux de partager la gloire qui attend le nom français (*Vifs à applaudissements*).⁴

En outre, la démarche rhétorique de Forster rend manifeste le lien intime entre religion et politique qui s'est concrétisé au plus haut degré dans les théories des révolutionnaires allemands. Là encore, l'élan palingénésique de l'Internationale révolutionnaire se fait très proche des théories du progrès humain que Condorcet avait élaborées dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* de 1795. Il suffit de lire un petit extrait pour en tirer cette évidence :

³ Il s'agit là d'une expression utilisée par Robert Darnton à plusieurs reprises pour décrire le statut clandestin qui a caractérisé le marché des livres philosophiques à la fin du XVIIIe siècle. Cf. Robert Darnton : « Livres philosophiques ». Dans : Giles Barber, Cecil Patrick Courtney (Éd.) : *Enlightenment essays in memory of Robert Shackleton*. Oxford, The Voltaire Foundation 1988, pp. 94-105.

⁴ *Archives parlementaires de 1787 à 1860*. Paris : Dupont 1905, t. LXVII, p. 715.

Il arrivera donc, ce moment où le soleil n'éclairera plus, sur la terre, que des hommes libres, ne reconnaissant d'autre maître que leur raison ; où les tyrans et les esclaves, les prêtres et leurs stupides ou hypocrites instrumens n'existeront plus que dans l'histoire et sur les théâtres ; où l'on ne s'en occupera plus que pour plaindre leurs victimes et leurs dupes, pour s'entretenir, par l'horreur de leurs excès, dans une utile vigilance ; pour savoir reconnaître et étouffer, sous le poids de la raison, les premiers germes de la superstition et de la tyrannie, si jamais ils oseraient reparoître.⁵

La formation intellectuelle des générations révolutionnaires de l'Empire germanique a joué un grand rôle dans l'établissement de ces correspondances sémantiques. Ce sont des aspects qu'il ne faut pas oublier pour comprendre le choc culturel qui s'est abattu sur les rêves de fraternité des *Jakobiner* au cours de l'année 1793⁶.

L'enthousiasme des Mayençais face à la nouvelle République française a donc duré bien peu de temps. Tout d'abord, les nouvelles de la reconquête de Mayence par les Prussiens en avril 1793 avaient jeté les trois Allemands dans le chagrin : ils ne pouvaient plus revoir leurs proches et, en outre, la chute de la République de Mayence représentait pour eux l'échec de la Révolution européenne qu'ils rêvaient depuis longtemps. À partir d'avril Forster, Lux et Potocki commencent à vivre dans la misère : privés de toutes ressources, ils survivaient à l'aide d'une indemnité exigüe accordée par la Convention. Un autre élément de frustration qui allait démolir les espoirs des *Jakobiner* était la croissante montée du parti politique des Montagnards et de Robespierre : la divergence entre eux et les Jacobins parisiens devenait plus marquée jour après jour. Les conflits entre les factions qui se répétaient sans arrêt dans la Convention de Paris ont poussé alors la plupart des Allemands philo-révolutionnaires à prendre parti pour les Girondins. Il s'agissait bien sûr d'un choc culturel : le club qui avait signifié pour ces Allemands les idéaux de démocratie et de fraternité s'était tourné vers des positions de plus en plus totalitaires. Cela a été un véritable contre-circuit idéologique. Comme l'historien Abel Poitrineau l'a justement remarqué, dans le Paris républicain en 1793, « le divorce entre réalités quotidiennes et idées reçues atteint son paroxysme »⁷.

La citation de Poitrineau s'adapte bien à l'expérience de Lux. Les bouleversements de ces mois ont représenté une grande coupure dans sa vie : issu d'une famille de paysans, formé à l'université de Mayence par la philosophie des Lumières françaises et anglaises et, dans la Convention républicaine de la ville, par les sermons jacobins, le jeune Lux allait se plonger dans la cruauté de la réalité historique, dans les mots, les bruits, les hurlements de la Terreur. Le Paris de 1793 n'avait rien à voir avec la réalité champêtre où Lux avait pu développer son idée du monde grâce aux lectures philosophiques et à une vie faite de bons sentiments bourgeois : le monde éclairé qu'il avait construit dans son imagination allait se détruire sous la poussée désagrégeante de la radicalisation terroriste. Choqué par la violence qui faisait rage à Paris entre les Girondins et les Montagnards, Lux aussi décide de s'éloigner du parti jacobin plus extrême et de soutenir les premiers d'une ardeur hors du commun. En effet, tandis que, par réaction à la désillusion idéologique, Georg Forster se retire dans une vie de méditation et de détresse (ses *Parisische Umrisse* attestent à la perfection son désespoir), Adam Lux se lance, au contraire, dans une guerre violente contre les Jacobins français.

Dans un article consacré au voyage de Forster à Paris, Hans-Jürgen Lüsebrink a souligné ce retournement mental de Lux par des mots très appropriés : « au stoïcisme de Forster qui constitue [...] une stratégie de survie, s'oppose l'héroïsme pathétique de son compatriote décidé, à peine deux mois après son arrivé à Paris, à sacrifier sa vie, comme Brutus le Romain, pour la cause de la liberté républicaine »⁸. Le modéran-

⁵ Nicolas de Condorcet : *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Paris : Masson 1822, p. 271.

⁶ Dans son histoire des mouvements révolutionnaires en Allemagne, Fritz Valjavec établit une distinction entre les *Aufklärer* et les *Jakobiner* allemands encore efficace aujourd'hui. Les premiers étaient ceux qui, encore liés aux structures d'Ancien régime, se prononçaient en faveur d'une réforme de la monarchie dans le sillage de la tradition constitutionnelle anglaise (Wieland, Schiller, Herder et Klopstock). C'était un modèle que Montesquieu et Voltaire avaient avancé dans leurs ouvrages. Les *Jakobiner*, au contraire, se liaient à une vision de la politique et de la société républicaines et démocratiques issue de Rousseau, Diderot et Condorcet. Cf. Fritz Valjavec : *Die Entstehung der politischen Strömungen in Deutschland. 1770–1815*. München : Oldenbourg 1951.

⁷ Abel Poitrineau : *Les Mythologies révolutionnaires. L'utopie et la mort*. Paris : PUF 1987, p. 166.

⁸ Hans-Jürgen Lüsebrink : « Paris reste toujours notre carte et vous avez perdu : Georg Forster et Adam Lux dans la France révolutionnaire de 1793 », p. 472.

tisme qui avait caractérisé son expérience politique à Mayence devient une fièvre politique très proche des débordements d'esprit qu'il avait condamnés dans sa thèse de 1784 consacrée au développement de l'idée positive et sociale d'*enthousiasme universel*. Les contemporains allemands qui vivaient à Paris à cette époque ont bien décrit ce changement psychologique : Lux était devenu un véritable prophète de la Révolution républicaine que ses actions rapprochaient des prédicateurs religieux qui avaient été condamnés à plusieurs reprises au cours des deux siècles précédents⁹.

Comme on peut le supposer, après l'arrestation des chefs Girondins au début de juin, la situation a dégénéré. Adam Lux communique alors aux députés girondins en fuite, Guadet et Pétion en particulier, son intention de commettre un geste extraordinaire pour sauver la République de la dérive robespierriste : lors d'une séance de la Convention, après avoir lu un discours aujourd'hui conservé dans les Archives Nationales de Paris (*le Discours prononcé à la barre de la Convention nationale*), il prévoyait de se donner la mort avec un coup de feu. Ses intentions sont expliquées dans une lettre aujourd'hui conservée dans les Archives Nationales de Paris :

Paris, le 6 juin 1793

Je vous communique ma résolution que je pris depuis le 1er juin. La violente indignation que je conçois contre le triomphe du crime et l'espérance que ma mort, dans une pareille crise, pourrait faire quelque sensation dans l'esprit des citoyens et éviter la dissolution entière de la Convention, m'ont déterminé de faire un sacrifice de mon sang et de finir ma vie innocente par une mort plus utile à la liberté que ma vie ne le pourrait jamais être. [...] Il est vrai que je laisse ma femme et mes deux filles sans appui et (mon bien détruit par la guerre) même sans pain. Mais la liberté mourante je ne survivrais jamais, et si elle triomphe, j'espère que la Convention, appréciant les motifs de ma mort, n'oubliera jamais ma femme et mes enfants. Je laisse un Mémoire sur notre situation à la Convention que je ne communique point à vous, pour ôter la calomnie et la possibilité de dire que vous y aviez concouru. Nos réflexions dérivent également de moi seul comme une résolution de mourir, qui ne peut se prendre ni s'exécuter que par un esprit qui en cela se suffit à soi-même. Je suis de la chose publique, pas d'aucun parti et je cesserai demain de vous estimer si vous pouviez être d'un autre parti que de la chose publique pour qui vous et vos semblables souffrirent actuellement. Je salue tendrement le vertueux Roland, le courageux Vergniaud, le républicain Brissot et Gensonné. Je le regrette bien de n'avoir pu faire leur connaissance. Cependant, j'espère gagner leur estime et celle des âmes républicaines. D'ailleurs j'avoue que, dans tout cas, il me suffit d'avoir le suffrage de ma propre conscience que j'emporte avec moi et dont je jouirai dans l'autre vie. Je salue vos épouses et j'embrasse vos enfants.

Adam Lux¹⁰

Grâce à l'intervention des députés girondins qui l'en ont dissuadé, le *politischer Freitod* de Lux n'a pas eu lieu. Cependant son projet de suicide est très significatif pour nous. En effet, la lettre illustre dans quelle mesure ses intentions se liaient à une idée de sacrifice typiquement religieuse qui, à son avis, aurait abouti à la rédemption de l'humanité. Tout comme le cas de Forster qu'on vient de présenter, nous sommes face à un grand exemple de l'idée de *transfert de sacralité* dont Mona Ozouf a parlé dans ses recherches et qui, dès sa formulation, a marqué le début d'une lecture plus approfondie et plurielle de l'histoire des Lumières¹¹. La forte permanence des éléments religieux dans le contexte apparemment laïque et matérialiste de la Révolution que la catégorie du transfert de sacralité dévoile, en effet, veut démontrer l'ambiguïté du phénomène révolutionnaire. Sur ce point aussi, la vie d'Adam Lux, entremêlée de fortes suggestions religieuses qui venaient de la culture allemande et des pulsions politiques démocratiques provenant de France et d'Angleterre, se révèle alors particulièrement cruciale pour la compréhension de certaines correspondances symboliques. Encore plus que sa lettre aux députés girondins, ses deux écrits les plus célèbres, un pamphlet politique et un panégyrique, le montrent parfaitement.

Si la lettre expose déjà les motivations politiques de la critique anti-montagnarde de Lux, c'est dans *l'Avis aux citoyens français* que le Mayençais a pu le mieux les expliquer. Cette fois, le pamphlet s'adresse

⁹ Pour une bibliographie à propos des considérations sur le fanatisme et l'enthousiasme au cours des siècles, cf. Hans-Jürgen Schings : *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart : Metzler 1977 ; Bernd Bösel : *Philosophie und Enthusiasmus*. Wien : Passagen 2008.

¹⁰ Cette version de la lettre est rapportée dans : Henri Welschinger : « Adam Lux & Charlotte Corday », p. 239.

¹¹ Cf. Mona Ozouf : *La Fête révolutionnaire*. Paris : Gallimard 1976.

directement à la population de Paris afin de la détromper des mensonges de Robespierre et des Jacobins parisiens. Lux a l'intention de dresser l'opinion publique contre le régime grâce à un écrit subversif qui pourrait la réveiller en prédisant le destin funeste de la France robespierriste. Le matin du 13 juillet (le jour de la mort de Marat) le pamphlet – signé « Adam Lux, citoyen français » – apparaît sur tous les murs de la capitale. *L'Avis aux citoyens français s'appuie sur trois critiques étroitement liées entre elles*¹². Tout d'abord, Adam Lux y condamnait l'hypocrisie du concept de *vertu* que Robespierre exploitait pour ses buts politiques. Bref, d'après Lux Robespierre avait abusé d'une idée de vertu déformée afin d'engendrer la lutte des factions politiques et populaires, et pour discréditer ainsi les programmes de réforme sociale que les Girondins promouvaient. Selon l'Allemand, c'est de cette façon que les Montagnards sont parvenus à arrêter les Girondins et à imposer à la France leur régime. De plus, dans la population il y aurait eu des « scélérats » à la solde de Marat et de Robespierre qui avaient comme but de diffuser une sensation étendue de malaise social. C'est là que la deuxième critique va s'imposer : Lux attaque la rhétorique *fanatique* des Jacobins qui, continue-t-il, contribuerait à diffuser la *panique* dans les couches pauvres de Paris. Cette manipulation de l'opinion publique représente pour Lux la trahison par excellence de la *vraie* vertu républicaine qui, au contraire, devrait, à l'instar de Rousseau, unir la communauté dans un élan général vers le progrès social. Finalement, le dernier élément qui émerge de *L'Avis* s'attache aux problématiques du développement des idéologies au XVIIIe siècle que la réception des œuvres littéraires pose. C'est le point qui, évidemment, nous intéresse le plus. En particulier, Adam Lux déclare que la faute suprême des Montagnards a été d'avoir utilisé la philosophie politique de Rousseau d'une façon déloyale et fautive :

Je prétends de plus que les meneurs des Jacobins sont des hommes criminels et coupables, ayant toujours à la bouche les mots de république et de vertu, auxquelles leurs maximes et leur conduite sont toujours opposées. Ces fripons usurpent très-souvent le nom des grands hommes, en faisant l'éloge de Rousseau, de Brutus, et d'autres ennemis de l'oppression, qui tous seraient déjà guillotins, s'ils avaient le malheur de vivre sous le sceptre des vainqueurs du 31 mai.¹³

Les considérations de Lux nous permettent d'approfondir la question fondamentale de l'importance de l'interprétation des textes philosophiques (surtout politiques) des Lumières. En effet, grâce aux théories sur la réception, nous savons qu'on ne peut jamais parler d'un sens univoque de tel ou tel ouvrage. Or, il est vrai que l'étude de sa biographie nous montre qu'il s'est toujours déclaré un disciple de Jean-Jacques Rousseau de même que Robespierre le faisait. Mais tandis que ce dernier utilisait la pensée du philosophe dans le sens politique de la démocratie directe et de la religion civile, Adam Lux la mêlait avec d'autres influences qui, à première vue, n'avaient rien à voir avec la vision anti-intellectuelle du philosophe de Genève. C'est précisément dans ce décalage herméneutique que se cache alors la vision différente de la Révolution qui a caractérisé la plupart des révolutionnaires allemands de la période. Ces considérations nous montrent la relativité de la réception intellectuelle et son importance pour la construction du nouvel imaginaire politique moderne entamé par les événements de la fin du siècle. En d'autres mots, il s'agit là de ce que Pierre Bourdieu a nommé la *construction du capital symbolique*¹⁴, à savoir le processus d'appropriation que les écoles de pensée d'Occident et les idéologies politiques ont mis en œuvre pour plier les philosophies à leurs propres modèles. Il est donc tout à fait normal que Rousseau ait été lu de manières différentes en fonction des buts à poursuivre selon les cas spécifiques. Les problèmes posés par ces malentendus d'interprétation expliquent alors le sens du sentiment de désillusion qui a été provoqué par l'incompatibilité entre l'application réelle des modèles de pensée et l'application imaginée de ses principes. Quand on se réfère à la réception des philosophies radicales qui a eu lieu pendant les dernières années des

¹² Cf. Adam Lux, « Avis aux citoyens français ». Dans : Marie-Jeanne Roland, *Mémoires*. Paris : Baudouin Frères 1821, t. 2, p. 387.

¹³ Ibid., p. 388.

¹⁴ « J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré », Pierre Bourdieu : *Raisons pratiques*. Paris : Seuil 1994, p. 161.

Lumières, il est donc essentiel de parler d'un *subjectivisme idéologique*, un nouveau modèle réceptif qui a marqué les mentalités de l'époque moderne jusqu'à nos jours. Voilà que l'*Avis aux citoyens français* de Lux nous permet d'examiner aussi plusieurs aspects de la période, surtout en ce qui concerne la dimension sociale de l'individu face aux nouvelles formes d'expression de la politique.

Le deuxième écrit parisien de Lux apporte à la réflexion des suggestions supplémentaires sur lesquelles il faut s'attarder pour comprendre d'une manière plus exhaustive l'importance historique de la biographie du jacobin allemand. Avec la publication du panégyrique consacré à Charlotte Corday – *Charlotte Corday* –, Lux est allé plus loin encore, en décelant une démarche ontologique qui, à notre avis, a été une composante cardinale de la modernité occidentale : l'ivresse de liberté morale de Lux laisse entrevoir un sens du désespoir et une attitude individualiste qui annoncent des caractères typiquement modernes.

Adam Lux a été arrêté le 23 juillet sur ordre du Comité de salut public. Pourtant il ne faut pas attribuer la cause à la seule publication du pamphlet polémique : l'*Avis* n'a pas eu une grande résonance et ne représentait rien de plus à ce moment qu'un des nombreux écrits antijacobins qui étaient publiés chaque jour de façon clandestine. Les motivations de l'arrestation d'Adam Lux sont plutôt liées à la publication du panégyrique consacré à la meurtrière de Marat. Comme on le sait, Marie Charlotte Corday tua Marat le 13 juillet, le même jour où l'*Avis* de Lux a été publié et, il faut le souligner, il est probable que l'atmosphère exaltée de cette journée a nui à ce que le pamphlet d'Adam Lux trouve l'écho qu'il méritait. Dans un livre consacré à la mort de l'*Ami du peuple*, Jean-Claude Bonnet souligne justement la portée de cet événement sur les mentalités des contemporains : « la mort de Marat produisit sur le moment même une forte réaction collective et stimula aussitôt les imaginations. [...] Il fut immédiatement l'occasion d'une formidable production symbolique multipliant les effets et les scènes de la représentation »¹⁵. De même, comme l'historien Guillaume Mazeau l'a remarqué, l'événement a représenté alors un de ces cas « rarement maîtrisés et compris mais d'abord vécus et subis à des rythmes différents. Cette constellation – continue-t-il – des sentiments forme la vérité plurielle et souvent contradictoire de l'événement »¹⁶. L'acte de Charlotte Corday a constitué pour Lux aussi un moment crucial. À ses yeux l'assassinat de Marat a représenté une nouvelle opportunité pour propager sa pensée et ses opinions anti-montagnardes, cette fois au-delà de la simple critique politique : il voulait bouleverser l'opinion publique. La rencontre fortuite de Lux avec la condamnée Charlotte Corday rue St. Honoré déclenche en lui une véritable fièvre mystique. Comme Georg Forster l'a écrit, « éperdu, fou de colère, de douleur et d'enthousiasme, Lux rentra dans sa chambre et jeta sur le papier les sentiments qui bouleversaient son âme »¹⁷.

Contrairement à l'*Avis*, les papiers de *Charlotte Corday* se lient à un imaginaire tout à fait religieux et sacré. C'est sans doute pour cette raison que l'écrit a suscité chez les Montagnards une grande indignation. Évidemment, mise en rapport au culte de Marat de l'époque, la sanctification de Corday devait apparaître une grande insulte. Pour Lux, le geste de la fille de Caen a symbolisé un véritable martyr chrétien visant à rétablir un ordre moral et social dans un pays dévasté par le régime de Robespierre. La *belle mort* Charlotte Corday, écrit-il, représenterait le zénith d'une atmosphère de profond malaise civil. D'autre part, dans une lettre qu'elle avait écrite avant son départ pour Paris, elle condamnait l'imposture jacobine de la même façon que Lux¹⁸. Il va de soi que l'Allemand a vu en elle sa contrepartie, son double féminin. Encore plus que dans l'*Avis*, les tons avec lesquels Adam Lux célèbre son héroïne évoquent alors l'imaginaire sacré que, on l'a vu, la Révolution française contient en elle-même. D'après les paroles du *Jacobiner*, Corday est représentée comme un ange pour lequel Adam Lux éprouve un amour supérieur et idéalisé. Il se montre ainsi littéralement *exalté* *possédé* par une fièvre divine qui transcende la réalité historique pour parvenir à une exaltation de la vertu absolument idéale et atemporelle. Les premières lignes sont suffisantes pour comprendre l'atmosphère solennelle et en même temps affligée du panégyrique :

¹⁵ Jean-Claude Bonnet : « Les images négatives ». Dans : Jean-Claude Bonnet (Éd.) : *La Mort de Marat*. Paris : Flammarion 1986, p. 167.

¹⁶ Guillaume Mazeau : *Le Bain de l'histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat 1793-2009*. Seyssel : Champ Vallon 2009, p. 23.

¹⁷ Alfred Chuquet : « Adam Lux », 26, p. 162.

¹⁸ Charlotte Corday : *Adresse aux Français*. On peut lire la lettre dans : Guillaume Mazeau : *Le Bain de l'histoire*, pp. 384-385.

Le mercredi 17 juillet, jour de son exécution, vers le soir, je fus surpris de ce jugement précipité dont je n'ignorais cependant aucun détail ; j'en savais à peu près assez pour conclure que cette personne devait montrer un courage extraordinaire. C'était la seule idée de ce courage qui m'occupait dans la rue Saint-Honoré, en la voyant approcher sur la charrette ; mais quel fut mon étonnement lorsque, outre une intrépidité que j'attendais, je vis cette douceur inaltérable au milieu des hurlements barbares ; [...] souvenir unique et immortel ! Regards d'un ange qui pénétrèrent intimement mon cœur, qui le remplirent d'émotions violentes qui me furent inconnues jusqu'alors ; émotions dont la douceur égale l'amertume, et dont le sentiment ne s'effacera qu'avec mon dernier soupir ! Pendant deux heures, depuis son départ jusqu'à l'arrivée à l'échafaud, elle garda la même fermeté, la même douceur inexprimables ; sur sa charrette, n'ayant ni appui ni consolateur, elle était exposée aux huées continuelles d'une foule indigne du nom d'hommes. Ses regards, toujours les mêmes, semblaient quelquefois parcourir cette multitude, pour chercher s'il n'y avait point un humain... Elle monta sur l'échafaud... Elle expira..., et sa grande âme s'éleva au sein des Caton, des Brutus et de peu d'autres, dont elle égale ou surpasse les mérites. Elle s'éleva et laissa à tout homme humain des souvenirs, et à moi des douleurs et des regrets intarissables.¹⁹

En analysant le panégyrique, un des biographes de Lux, Friedrich Hirth, a parlé avec raison d'une nouvelle forme d'enthousiasme qui s'impose là, la *Begeisterung*²⁰. En effet, Adam Lux trouve en Charlotte Corday le lien parfait entre son existence terrestre et les hautes sphères de l'Idéal. La *Begeisterung* – qui signifie, littéralement, *Dieu en soi* – devient alors la dernière étape du parcours intellectuel et politique d'Adam Lux : dépourvu de n'importe quelle composante politique et historique, ce type d'enthousiasme élève l'homme vers l'exaltation d'un temps perdu et idéalisé où la vertu républicaine devait être le pilier absolu. C'est pour cette raison que Lux termine son pamphlet avec l'appel à Brutus, le héros de l'Antiquité qui, grâce à son geste mortel, avait rétabli l'ordre républicain. Charlotte Corday devient ainsi « plus grande que Brutus », nouveau Messie de la religion républicaine dont son sacrifice vertueux sera l'exemple à observer en tant qu'avertissement pour l'avenir de l'humanité.

Adam Lux ne voulait plus appartenir au monde, il n'acceptait plus les nouvelles formes de la politique de faction de la Convention : à ses yeux, la politique avait perdu sa vocation communautaire en faveur d'une lutte stérile entre les intérêts privés des individus. Ainsi que Charlotte la sainte, Adam Lux était prêt à rendre sa vie. Comme des témoins l'ont écrit, lors de son arrestation, le Mayençais s'est jeté littéralement dans les bras de ses adversaires : pour lui, la guillotine n'était rien d'autre qu'un autel où sa belle mort pouvait enfin se célébrer de la meilleure façon possible. Beaucoup de témoignages nous sont parvenus à propos des dernières semaines d'Adam Lux dans les prisons parisiennes²¹. On peut lire presque partout que Lux montrait une véritable fureur et un *fortitudo animi* (expression latine qui désigne le courage d'un homme face à la mort) qui, à notre avis, le rapprochent de la tradition du *Miles Christi* que Paul de Tarse avait introduite dans l'histoire spirituelle européenne en parlant de la mission sur terre que chaque chrétien devait poursuivre. C'est pour cette raison que nous jugeons nécessaire de définir Adam Lux comme le modèle du *miles revolutionis*. D'où vient cette nouvelle expression ? D'une manière similaire à celle des pèlerins de la liberté dont a parlé Albert Mathiez²², le *miles revolutionis* s'inscrit dans le contexte sacré de la Révolution que nous avons souligné en parlant des transferts de sacralité qui y ont eu lieu. Voilà qu'Adam Lux revêt ainsi l'armure du chevalier des vertus révolutionnaires d'une façon similaire au *miles Christi* du Moyen Âge (Mario Domenichelli en a parlé dans ses études²³) qui, après avoir renoncé à tout besoin matériel, se voue à la défense de la foi chrétienne – pour Lux, la foi révolutionnaire.

D'ailleurs, le témoignage qui nous permet le mieux de relier la religiosité des actions de Lux à la *Begeisterung* est celui de Georg Wedekind, ami de Lux, médecin et célèbre homme de lettres mayençais. Dans la lettre qu'il avait écrite pour défendre Lux et dissuader le Tribunal de le condamner à mort, Wedekind se réfère à la condition pathologique du jeune jacobin allemand, « parce que la tête lui a tourné et qu'il est

¹⁹ Adam Lux, « Charlotte Corday ». Dans : Louise Colet, *Charlotte Corday et Madame Roland. Tableaux dramatiques*. Lyon : Lacrampe 1842, pp. 134-137.

²⁰ Friedrich Hirth : « Adam Lux, der Mainzer Revolutionär », p. 502.

²¹ Cf. infra n. 12.

²² Cf. Albert Mathiez : *La Révolution et les étrangers*. Paris : La Renaissance du livre 1918.

²³ En particulier, cf. Mario Domenichelli : *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*. Roma : Bulzoni 2002.

devenu absolument fou »²⁴. Avec raison, il utilise la terminologie que la tradition philosophique des siècles précédents avait employée à propos des théories médicales concernant le fanatisme. Selon Wedekind, Adam Lux est en proie à une « noire mélancolie qui régnait déjà dans son âme »²⁵, une condition pathologique qui isole l'individu du reste du monde réel pour le jeter dans le monde fallacieux des visions. C'est vrai. Comme nous l'avons démontré, la *Begeisterung* d'Adam Lux et son culte de l'idéal républicain, incarné dans la figure de Charlotte Corday, expliquent une condition ontologique fort individualiste et lyrique. Après quelques mois passés dans la prison de La Force, il est condamné par le Tribunal Révolutionnaire et tué sous la guillotine le 4 novembre 1793. Son projet de mourir pour Charlotte Corday, la sainte vierge républicaine, se réalise. Comme on peut lire dans les témoignages de sa mort, avant de périr il aurait même embrassé le bourreau pour finalement crier : « Je vais donc mourir pour Charlotte Corday ! »²⁶

La vie d'Adam Lux peut être interprétée comme la mise en abyme d'un processus culturel qui part de l'enthousiasme universel évoqué par les promesses éclairées de régénération humaine de la première phase de la Révolution pour se transformer ensuite en une sorte de fanatisme irrationnel (*Schwärmerei*) causé par la désillusion face à la trahison de ces idéaux pendant la Terreur. La phase terminale de la dialectique de l'enthousiasme se résout alors dans la *Begeisterung*, une condition presque mystique et exaltée qui comprend en soi plusieurs éléments des phases précédentes. La dialectique de l'enthousiasme incarnée par l'expérience d'Adam Lux explique ainsi l'évolution des mentalités et de la culture européenne à la fin du XVIIIe siècle, le moment où le passage épistémologique entre les Lumières et le Romantisme moderne se réalise. L'absolutisme idéaliste-idéologique de Lux que la *Begeisterung* incarne est le résultat d'un parcours complexe, dialectique et historique à la fois qui atteint son paroxysme dans la radicalisation de la Révolution française pour se projeter, ensuite, comme fondement d'une nouvelle époque où le basculement de la *politique* vers le *religieux* et le *lyrisme* du sujet sera un des *topoi* les plus importants. Le champ d'expériences de Lux se fait métonymie de cette génération des hommes plus ou moins communs qui ont salué avec enthousiasme la rupture révolutionnaire de l'an 1789 et qui ont poursuivi leurs idéaux révolutionnaires jusqu'à la mort malgré les détournements sanguinaires de l'Histoire. La *désillusion* dérivant du manque de correspondance entre idéaux et réalité aboutit à un sentiment extra-historique qui témoigne la définitive prise de distance du Moi par rapport au Tout et à l'Histoire. C'est un fardeau qui a survécu jusqu'à présent.

Bibliographie

Sources

Archives parlementaires de 1787 à 1860. Paris : Dupont 1905, t. LXVII.

Condorcet, Nicolas (de) : *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Paris : Masson 1822.

Journal de la Montagne 94 (1793).

Kerner, Justinus : « Anmerkung zum Dritten Brief aus Paris vom 2. März 1795 ». Dans : Hedwig Voegt (Éd.) : *Georg Kerner. Jakobiner und Armenarzt. Reisebriefe, Berichte, Lebenszeugnisse*. Berlin Ost : Rütten und Loening 1978, pp. 96-109.

Kerner, Justinus : *Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit. Erinnerungen aus den Jahren 1786 bis 1804*. Braunschweig, Vieweg und Teubner 1849.

Lux, Adam, « Avis aux citoyens français ». Dans : Marie-Jeanne Roland, *Mémoires*. Paris : Baudouin Frères 1821.

Lux, Adam, « Charlotte Corday ». Dans : Louise Colet, *Charlotte Corday et Madame Roland. Tableaux dramatiques*. Lyon : Lacrampe 1842.

²⁴ Lettre contenue dans : *Journal de la Montagne* 94 (1793), pp. 645-646.

²⁵ Ibid.

²⁶ Chéron de Villiers, *Marie-Anne-Charlotte de Corday d'Armont*. Paris : Amyot 1865, p. 422.

Ouvrages critiques

- Bamberger, Louis : « Adam Lux ». Dans : *Revue moderne* 39 (1866), pp. 109-130.
- Bloch, Heinrich : « Adam Lux : der politische Werther ». Dans : *Frankfurter Zeitung* 330 (1890).
- Bonnet, Jean-Claude (Éd.) : *La mort de Marat*. Paris : Flammarion 1986.
- Börckel, Alfred : *Adam Lux, ein Opfer der Schreckenszeit*. Mainz : Victor von Zabern 1892.
- Börckel, Alfred : *Ein Schüler Rousseaus in der Schreckenszeit*. Köln : DuMont Schauberg 1918.
- Börckel, Alfred : *Mainzer Zeit- und Lebensbilder*. Mainz : Diemer 1928, pp. 120-132.
- Bösel, Bernd : *Philosophie und Enthusiasmus*. Wien : Passagen 2008.
- Bourdieu, Pierre : *Raisons pratiques*. Paris : Seuil 1994.
- Chuquet, Alfred : « Adam Lux ». Dans : *Minerva* 25-26 (1902), pp. 5-26 et 161-177.
- Darnton, Robert : « Livres philosophiques ». Dans : Giles Barber, Cecil Patrick Courtney (Éd.) : *Enlightenment essays in memory of Robert Shackleton*. Oxford, The Voltaire Foundation 1988, pp. 94-105.
- Domenichelli, Mario : *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*. Roma : Bulzoni 2002.
- Dumont, Franz : « Lux ». Dans : Axel Kuhn – Helmut Reinalter – Alain Ruiz (Éd.) : *Biographisches Lexikon Zur Geschichte der Demokratischen und Liberalen Bewegungen in Mitteleuropa*. Bern : Peter Lang 1992, p. 75.
- Dumont, Franz : « Sein Leben dem Wahren widmen. Adam Lux als historische Gestalt ». Dans : *Stefan Zweig, Adam Lux*. Éd. par Franz Dumont et Erwin Rotermund. Obernburg a.M. : Logo 2005, pp. 113-146.
- Furet, François : *Penser la Révolution*. Paris : Gallimard 1978.
- Hirth, Friedrich : « Adam Lux, der Mainzer Revolutionär ». Dans : Dr. theol. Schuchert (Éd.) : *Jahrbuch für das Bistum Mainz*. Mainz : Eigentum und Verlag der bischöfliche Stuhl 1950, t. V, pp. 494-503.
- Lanzac de Laborie, Léon (de) : « Deux allemands dans la Révolution française ». Dans : *Le Correspondant* 3 (1903), pp. 564-569.
- Leser, Emanuel : « Lux, Adam ». Dans : *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig : Duncker&Humblot 1884, Bd. XIX, pp. 724-726.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen : « Paris reste toujours notre carte et vous avez perdu : Georg Forster et Adam Lux dans la France révolutionnaire de 1793 ». Dans : *Revue de Littérature Comparée* 251 (1989), pp. 463-478.
- Mathiez, Albert : *La Révolution et les étrangers*. Paris : La Renaissance du livre 1918.
- Mazeau, Guillaume : *Le Bain de l'histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat 1793-2009*. Seyssel : Champ Vallon 2009.
- Ozouf, Mona : *La Fête révolutionnaire*. Paris : Gallimard 1976.
- Poitrineau, Abel : *Les Mythologies révolutionnaires. L'utopie et la mort*. Paris : PUF 1987.
- Schings, Hans-Jürgen : *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart : Metzler 1977.
- Valjavec, Fritz : *Die Entstehung der politischen Strömungen in Deutschland. 1770–1815*. München : Oldenbourg 1951.
- Villiers, Chéron (de), *Marie-Anne-Charlotte de Corday d'Armont*. Paris : Amyot 1865, p. 422.
- Welschinger, Henri : « Adam Lux & Charlotte Corday ». Dans : 3 (1888), pp. 235-258.

Révolution et caractère

Egmont de Goethe

1. Introduction : le héros et le caractère

« Was sind wir Große auf der Woge der Menschheit ? »¹ Avec cette question dans un drame historique de Goethe, *Egmont* (1788), le personnage Margarete von Parma donne à réfléchir à la fois sur l'importance en soi des « grands », question au cœur du réseau « Cultures européennes » dévoué au canon européen, et dans un même temps sur la relation entre le grand personnage et le peuple dans le déroulement de l'histoire: sont-ils portés par les « vagues » beaucoup plus vastes et nécessairement peuplées, ou bien « Gestalter der Geschicke », ceux qui forment l'histoire, le destin d'un peuple ?²

Pour se rappeler que les grands événements historiques se présentent souvent à travers les grands noms de l'histoire, surtout pour le « long » dix-neuvième siècle, il suffit de citer l'essai « On Heroes and Hero Worship » (1844) de Thomas Carlyle (1795-1881), qui retrace des mouvements historiques en les présentant à travers les biographies d'une série de grands hommes, des héros, tels que Mohammed, Luther et Napoléon. Pour Carlyle, « a hero was a man of deep spiritual insight and great moral strength who had attained his nature through suffering that purified his vision and certified his selflessness. »³ C'est un homme capable d'agir de façon décisive, ayant perçu la réalité des choses, comme le souligne Walter Waring ; il est « that man that can perceive the force that activates the universe and separates it from its visible appearance ».⁴ Carlyle n'est bien entendu pas le seul à louer les actions des grands hommes de l'histoire, ni à théoriser le héros. Aux États-Unis, son contemporain, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), dédie un de ses essais également à la figure du héros, en le décrivant ainsi :

To this military attitude of the soul we give the name of Heroism. [...] It is a self-trust which slights the restraints of prudence, in the plenitude of its energy and power to repair the harms it may suffer. The hero is a mind of such balance that no disturbances can shake his will, but pleasantly, and, as it were, merrily, he advances to his own music, alike in frightful alarms and in the tipsy mirth of universal dissoluteness. There is somewhat not philosophical in heroism ; there is somewhat not holy in it ; it seems not to know that other souls are of one texture with it ; it has pride ; it is the extreme of individual nature.⁵

À la différence de Carlyle, le but de l'essai pour Emerson est de tirer une leçon des vies héroïques du passé, de façon que, même dans un environnement paisible, l'individu puisse mener une vie plus vertueuse, plus héroïque, en se retirant des demandes de la société pour suivre les conseils de son propre cœur, de réaliser son « Self-reliance » :

Heroism works in contradiction to the voice of mankind, and in contradiction, for a time, to the voice of the great and good. Heroism is an obedience to a secret impulse of an individual's character. [...]⁶

The characteristic of heroism is its persistency. All men have wandering impulses, fits, and starts of generosity. But when you have chosen your part, abide by it, and do not weakly try to reconcile yourself with the world. The heroic cannot be the common, nor the common the heroic.⁷

1 Johann Wolfgang Goethe : *Klassische Dramen*. Éd. par Dieter Borchmeyer et Peter Huber. Frankfurt sur le Main : Deutscher Klassiker Verlag 2008, p. 468.

2 Hugo Hantsch (Éd.) : *Gestalter der Geschicke Österreichs*. Innsbruck ; Vienne ; Munich : Tyrolia 1962.

3 Walter Waring : *Thomas Carlyle*. Boston : Twayne 1978, p. 89.

4 Ibid., p. 91.

5 Ralph Waldo Emerson : *Essays: First and Second Series*. Éd. par Douglas Crase et Joel Porte. New York : Library of America Paperback Classics, 2010, p. 144.

6 Ibid.

7 Ibid., p. 149.

Pour Emerson, donc, l'héroïsme est une adhérence combative de l'individu à son caractère individuel. Le mot « caractère » est important dans ce contexte, et dans le texte d'Emerson, car le « caractère », comme terme et catégorie, appartient plus au discours moral. Le but de la présente discussion est de proposer que cette catégorie de caractère moral s'applique fructueusement à l'analyse d'un drame qui représente des événements révolutionnaires, *Egmont*, que ce drame présente un « homme de caractère », et peut être lu comme une exploration du concept de caractère.

Une collection récente d'études en psychologie, théologie et philosophie constate que « research on character has exploded in recent decades ».⁸ La psychologie a traditionnellement mis l'accent sur l'examen des traits de caractère ou de personnalité. Le caractère dans ce contexte consiste principalement en deux choses : la constance, le fait d'agir ou d'exhiber certaines caractéristiques de façon régulière, et la moralité de certains traits vis-à-vis d'autres.⁹ Très souvent, pourtant, la distinction entre le caractère comme personnalité, et le caractère moral, se fait à travers une logique de présence ou d'absence, on peut posséder ou être sans caractère. « What is it to have character », demande Joel Kupperman dans un ouvrage philosophique de 1991 qui avait pour but de relancer un débat éthique relégué aux marges des débats philosophiques durant le vingtième siècle :

The central idea seems to be something like this : All of us will find ourselves repeatedly placed in situations that we cannot entirely control and acted upon by forces that we cannot control. Character has a vital role in how we act. That is, to have character is to act in such a way that the person one is plays a major role in any explanation of one's behavior. To have no character is to act in such a way that one's behaviour might be viewed as (at least approximatively) the product of forces acting on one. Thus, the person who yields to temptation quickly, without a struggle, would be spoken of as having no character, as would the extreme conformist who always does what is expected of him or her.¹⁰

Le caractère représente donc pour Kupperman en premier lieu une constance d'action, cette constance étant assurée par « la personne que l'on est », et cette constance tendant à favoriser des choix moraux dans des situations difficiles. Cet argument existe depuis longtemps. *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, dans une section étendue sur « caractère », se concentre sur le caractère dans sa définition de lettre ou chiffre écrit. Néanmoins, la partie restreinte consacrée au « caractère en morale » définit le caractère comme « la disposition habituelle de l'âme », prévenant que « rien n'est plus dangereux dans la société qu'un homme sans *caractère*, c'est-à-dire, dont l'âme n'a aucune disposition plus habituelle que l'autre ».¹¹ Dans les exemples donnés, la relation entre les concepts de personnalité et de caractère est fluide, mais les deux notions ne sont pas synonymes : pour Kupperman, « the word *character* is less concerned with distinctiveness and individuality than the word *personality* »¹² ; pour lui, caractère se définit vis-à-vis des choix, des situations difficiles, souvent d'ordre moral :

X's character is X's normal pattern of thought and action, especially with respect to concerns and commitments in matters affecting the happiness of others or of X, and most especially in relation to moral choices.¹³

Le *Konversationslexikon* de l'éditeur allemand Meyer de 1833, fait de même, liant la disposition d'un individu, ses actions et modes de pensée typiques, à la constance, l'homme de caractère étant celui qui est constant, cette fois-ci pourtant dans l'application rigoureuse et consciente de ses principes :

⁸ Christian B. Miller et Angela Knobel : « Some Foundational Questions in Philosophy about Character ». Dans : Christian B. Miller, R. Michael Furr, Angela Knobel et William Fleeson (Éd). *Character : New Directions from Philosophy, Psychology, and Theology*. Oxford : Oxford University Press 2015, pp. 19-40, p. 19.

⁹ William Fleeson, R. Michael Furr, Eranda Jayawickreme, Erik G. Helzer, Anselma G. Hartley, et Peter Meindl : « Personality Science and the Foundations of Character ». Dans : *ibid.*, pp. 41-71.

¹⁰ Joel Kupperman : *Character*. New York : Oxford University Press 1991, p. 7.

¹¹ [Denis] Diderot et [Jean-Baptiste le Rond] D'Alembert : *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand 1751, t. 2, p. 666.

¹² Kupperman, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

Die vorherrschende Denkart und Handlungsweise eines Menschen, in so fern sie sich durch eine gewisse Beständigkeit äußert, oder seine individuelle Lebensdarstellung, wie fern er darin seine innere Lebenseigenthümlichkeit darstellt. Wir legen demnach demjenigen Menschen Charakter bei, dessen Anstrengungen beharrlich sind, und der um diese Anstrengungen weiß. Sagt man nun, der Mensch besitzt Ch., so heißt das, er hat es durch seine Entschliebung, gewisse Prinzipien zu befolgen, dahin gebracht, daß sein ganzes Betragen mit seinen angenommenen Principien übereinstimme. Der Ch. ist daher innerlich gegründet, obgleich er von außen bestimmt wird, und jeder muß sich ihn selbst geben. Die Prinzipien können zwar falsch u. fehlerhaft sein, aber das Formelle des Willens, nach festen Grundsätzen zu handeln, ist doch sehr zu schätzen.¹⁴

On note ici l'influence évidente de l'idéalisme dans le sens où l'action morale consiste à identifier consciemment, et éventuellement à intégrer un principe rationnel. Chez l'auteur écossais victorien Samuel Smiles, les valeurs d'un homme de caractère restent plus bourgeoises. Dans son livre de 1872, *Character*, qui suivait son *Self-Help* de 1859, il conçoit le caractère comme le produit et l'apothéose de toute une vie – domestique, menée en bonne compagnie, marquée par le travail, et le contrôle de soi. Pour lui, « duty alone is true ; there is no true action but in its accomplishment »¹⁵. Ceci est important, car comme Emerson, il propose que, même si on ne peut pas tous être un héros, on peut réaliser une sorte de grandeur dans notre vie plus restreinte :

Great men are always exceptional men ; and greatness itself is but comparative. Indeed, the range of most men in life is so limited, that very few have the opportunity of being great. [...] Commonplace though it may appear, this doing of one's duty embodies the highest ideal of life and character. There may be nothing heroic about it ; but the common lot of men is not heroic. And though the abiding sense of Duty upholds man in his highest attitudes, it also equally sustains him in the transaction of the ordinary affairs of everyday existence. Man's life is « centred on the sphere of common duties. »¹⁶

Il convient de revenir à Emerson à ce point. On a pu discerner dans plusieurs des exemples cités que la constance est souvent vue comme l'essentiel du caractère moral, une constance qui fait que l'individu détermine ses propres décisions, qu'il agit selon ses propres critères, qu'il repose sur lui-même surtout dans des situations qui présentent des défis moraux ou des choix difficiles. Emerson présente des arguments comparables dans son essai, « Character » :

The face which character wears to me is self-sufficingness. [...] Character is centrality, the impossibility of being displaced or overset. [...] Acquiescence in the establishment, and appeal to the public, indicate infirm faith, heads which are not clear, and which must see a house built before they can comprehend the plan of it.¹⁷

Si pour Smiles la distinction entre caractère et héroïsme n'est qu'une différence de degré – et il n'est pas le seul, le *Konversationslexikon* cite les *Essais sur les grands caractères* de F. Ancillon –, alors pour Emerson la qualité de pouvoir latent est si centrale à sa vision du caractère, que pour lui, le concept de caractère se lie souvent sinon à l'échec, alors certainement à un déséquilibre entre la réputation d'un individu et les actes qu'il réalise :

I have read that those who listened to Lord Chatham felt that there was something finer in the man, than anything which he said. It has become complained of our brilliant English historian of the French Revolution, that when he has told all his facts about Mirabeau, they do not justify his estimate of his genius. The Gracchi, Agis, Cleomenes, and others of Plutarch's heroes, do not in the record of the facts equal their own fame. [...] The authority of the name of Schiller is too great for his books. This inequality of the reputation to the works or the anecdotes, is not accounted for by saying that the reverberation is longer than the thunder-clap ; but somewhat resided in these men which begot an expectation that outran all their performance. The largest part of their power was latent. This is that which we call Character, – a reserved force which acts directly by its presence, and without means.¹⁸

¹⁴ *Neuestes Conversationslexikon für alle Stände*. Leipzig : Brüggemann 1833-38, vol. 2, p. 79.

¹⁵ Samuel Smiles : *Character*. London : Murray 1872, p. 371.

¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷ Emerson, p. 270.

¹⁸ *Ibid.*, p. 265.

Pour Emerson, donc, le caractère désigne non seulement une indépendance d'esprit et d'action éthique, « self sufficingness », mais aussi une qualité reconnue chez certains individus, une qualité magnétique, qui attire et inspire, le charisme qui fait qu'ils réussissent à changer l'état des lieux par le seul fait de leur présence :

It is conceived of as a certain undemonstrable force, a Familiar or Genius, by whose impulses the man is guided, but whose counsels he cannot impart ; which is company for him, so that such men are often solitary [...] What others effect by talent by eloquence, this man accomplishes by some magnetism. « Half his strength he put not forth ». His victories are by demonstration of superiority, and not by crossing of bayonets. He conquers, because his arrival alters the face of affairs.¹⁹

Smiles, lui aussi, ouvre son livre sur le caractère en louant sa nature inspiratrice, son pouvoir de motivation :

Character is one of the greatest motive powers in the world. In its noblest embodiments, it exemplifies human nature in its highest forms, for it exhibits man at his best.

Man of genuine excellence in every station of life – men of industry, of integrity, of high principle, of sterling honesty of purpose – command the spontaneous homage of mankind. It is natural to believe in such men, to have confidence in them, and to imitate them. All that is good in the world is upheld by them, and without their presence in it the world would not be worth living in.

Although genius always commands admiration, character most secures respect.²⁰

Je me permets de citer ces derniers extraits étendus pour souligner une distinction importante : tandis que pour Smiles la réputation d'un individu semble être le produit direct de ses actes, pour Emerson, la qualité d'un caractère est essentiellement latente, il s'agit d'un magnétisme que l'on sent dans leur présence, qui fait qu'une disproportion entre les actes d'un homme de caractère et sa réputation devient presque un élément définitif du caractère lui-même. Pour Smiles, on s'inspire en lisant des caractères du passé, ou en les rencontrant dans la vie, mais on a l'impression que cette inspiration est un sous-produit ; quant à Emerson, dans son essai, l'inspiration est plus centrale au concept lui-même ; ce qui fait que, selon lui, notre « expectation » des caractères devient très élevée, de façon que ces anticipations dépassent leurs succès. On dirait qu'Emerson pousse dans son exploration discursive l'analyse de la qualité attirante des caractères jusqu'au bout pour y trouver une complexité qui n'est pas présente chez les autres auteurs que l'on a cités mais qui correspond toutefois pour lui à une réalité historique (la réputation de grands hommes qui dépasse leurs succès). Tout de même, cet argument reflète un trait typique que l'on trouve dans les autres textes cités : le fait que l'homme de caractère ait raison ou non n'est pas décisif. C'est avant tout le fait d'être conséquent dans ses actions et fidèle à ses principes ou à soi-même qui fait d'un homme de caractère un objet d'admiration.

Résumons donc les définitions que nous avons présentées. La catégorie de caractère est souvent vue comme étant proche de celle de l'héroïsme, mais elle constitue essentiellement une catégorie distincte ou propre en soi. Le caractère moral, le fait « d'avoir du caractère » désigne une constance dans ses propres actions, surtout dans des situations difficiles sur le plan éthique. Cette constance implique une indépendance d'esprit, de façon que le fait d'avoir du caractère est souvent perçu comme le fait d'être fidèle à ses propres principes au lieu de suivre des normes ou des devoirs établis. Ce dernier point reste pourtant irrésolu. Sa capacité d'être constant fait du caractère un modèle chez certains, tandis que cette valeur d'exemple devient plutôt liée à un charisme ou à un magnétisme qui est attribué aux caractères par d'autres. Dans ces deux cas, le caractère se distingue par rapport à la masse, mais reste une catégorie plus commune, plus réelle, plus réalisable que la catégorie du héros.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Smiles, p. 1.

2. *Egmont* : drame révolutionnaire d'un homme de caractère

Du point de vue du réseau scientifique « Cultures européennes, identité européenne » *Egmont* de Goethe se prête bien à l'analyse, révélant les relations entre les traditions littéraires nationales et les inspirations et connections qui dépassent ces limites. Drame canonique de l'époque classique de Weimar, mouvement qu'il sera difficile de nommer véritablement national, *Egmont* fut commencé par Goethe déjà en 1775 à Francfort ; il le retravaille pendant sa première décennie à Weimar tout en y ajoutant une scène pendant un séjour en Suisse, pour finalement, comme pour son *Iphigénie*, le finir en Italie. La pièce représente une histoire qui est à la fois l'histoire d'un peuple, l'histoire d'un soulèvement national, mais qui a pour cause des enjeux politiques européens. Goethe dramatise la chute du comte Egmont, prince de Gaure pendant le soulèvement aux Pays-Bas, à Bruxelles, contre l'occupation espagnole au XVI^e siècle et la suppression des privilèges et des droits traditionnels, une révolution qui représente à la fois une réaction populaire au niveau politique et, dans un même temps, un bouleversement idéologique, cette révolution ayant lieu dans le contexte de la Réforme, la Contre-Réforme, et la destruction d'images. Il convient de rappeler que le mot « révolution » est parfaitement adapté ici : Goethe lui-même parle dans ces termes, faisant la comparaison entre les scènes révolutionnaires du XVI^e siècle que représente son drame, et la politique autrichienne envers les Pays-Bas des années 1780. Comme le notent Dieter Borchmeyer et Peter Huber dans leur édition, le gouvernement de Joseph II d'Autriche tentait d'introduire des réformes de centralisation et de rationalisation, ignorant les privilèges établis aux Pays-Bas, et remplaçant notamment le gouvernement local en Belgique par un système de gouvernement central. Ces changements menaient à une insurrection aux Pays-Bas et à l'expulsion des soldats autrichiens. Goethe note ces correspondances lors de son travail sur *Egmont* à Rome en 1787 : « Sonderbar ist's, daß sie jetzt eben in Brüssel die Szene spielen, wie ich sie vor zwölf Jahren aufschrieb »²¹, « il y a douze ans » renvoyant aux origines du projet en 1775. Plus tard encore, en 1825, Goethe remarque qu'il « las [...] in den Zeitungen, daß die geschilderten revolutionären Szenen in den Niederlanden sich buchstäblich wiederholten ».²²

C'est peut-être parce que les événements historiques qui constituent l'arrière-plan du drame ont des qualités dramatiques en soi que le drame sous sa forme finale fait une impression presque anti-climatique. En effet, la recherche sur *Egmont* a été marquée par un besoin de répondre à un effet décevant. Roger Nicholls remarque nettement : « it is difficult to deny that a sense of disappointment is aroused by the direction of the opening acts. »²³ Dans la réception critique contemporaine, c'était surtout Schiller, qui avait lui-même traité cette période historique dans son drame *Don Carlos*, qui critiquait le manque d'action. Nous proposerons que c'est précisément ce déséquilibre entre réputation et action que Schiller note, entre autres, et qui marque la structure de la pièce et son dénouement, qui fait du drame non seulement un « drame de caractère », comme le nomme Schiller dans sa critique, mais un drame de l'homme de caractère, pour ainsi dire – un drame qui tourne autour du concept aussi de caractère moral. Schiller commence sa critique en remarquant qu'une tragédie peut être soit fondée sur des actions extraordinaires, soit sur des situations, soit sur des caractères. Les anciens préféraient la première de ces méthodes pour leurs tragédies ; dans l'époque moderne la troisième est légitime. *Egmont* est un drame de caractère, mais le caractère historique d'*Egmont* ne fournit pas la grandeur nécessaire, de façon qu'il manque à la pièce l'intérêt véritablement dramatique. À la place, le drame est constitué par une série de scènes qui ont pour point commun la figure d'*Egmont* :

Zu dieser letzten Gattung nun gehört das vorliegende Stück [...]. Hier ist keine hervorstechende Begebenheit, keine vorwaltende Leidenschaft, keine Verwicklung, kein dramatischer Plan, nichts von dem allem; - eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelnen Handlungen und Gemälde, die beinahe durch nichts als durch den Charakter zusammengehalten werden, der an allen Anteil nimmt, und auf den sich alle beziehen. Die Einheit dieses Stücks liegt also weder in den Situationen noch in irgend einer Leidenschaft, sondern sie liegt in dem Menschen. Egmonts wahre Geschichte konnte dem Verf.

²¹ [Johann Wolfgang Goethe] : *Goethes Werke*. Éd. par Erich Trunz et al. Hamburg : Wegner 1963 (« Hamburger Ausgabe »), vol. 11, p. 367.

²² Cité dans : Goethe: *Klassische Dramen*, p. 1244.

²³ Roger A. Nicholls : « *Egmont and the Vision of Freedom* ». Dans : *The German Quarterly* 43 (1970), pp. 188-98, p. 189.

auch nicht viel mehreres liefern. Seine Gefangennehmung und Verurteilung hat nichts außerordentliches, und sie selbst ist auch nicht die Folge irgend einer einzelnen interessanten Handlung, sondern vieler kleinern [...].²⁴

Pour Schiller donc, Egmont n'est, ni dans l'histoire, ni dans la pièce, un véritable héros, il n'est pas un grand caractère. Lesley Sharpe, dans un traitement détaillé de la réception critique de Schiller, observe que ces commentaires sont plus complexes que la recherche a voulu l'admettre.²⁵ Notons bien, Schiller nomme Egmont un héros, nuance toutefois cette remarque en le décrivant comme un héros de guerre, et un homme qui inspire notre affection plutôt que notre admiration :

In der Geschichte ist Egmont kein *großer Charakter*, er ist es auch in dem Trauerspiel nicht. Hier ist er ein wohlwollender, heiterer und offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtsinnigen Vertrauens zu sich selbst und zu andern, frei und kühn, als ob die Welt ihm gehörte, [...] ein fröhliches Weltkind. [...] Egmont ist ein Held, aber auch ganz nur ein flämischer Held, ein Held des sechzehnten Jahrhunderts ; Patriot, jedoch ohne sich durch das allgemeine Elend in seinen Freuden stören zu lassen ; Liebhaber, ohne darum weniger Essen und Trinken zu lieben. [...] Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit, soll dieser Charakter uns rühren; wir sollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erstaunen.²⁶

Plus spécifiquement, Schiller critique la caractérisation d'Egmont à travers sa réputation, à travers le peuple, une réputation qui n'est pas confirmée par les actions d'Egmont dans le drame lui-même :

Durch welche strahlende Tat, durch was für gründliche Verdienste hat sich Egmont bei uns das Recht auf ähnliche Teilnahme und Nachsicht erworben? Zwar heißt es, diese Verdienste werden als schon geschehen vorausgesetzt, sie leben im Gedächtnis der ganzen Nation, und alles, was er spricht, atmet den Willen und die Fähigkeit, sie zu erwerben. Richtig! Aber das ist eben das Unglück, daß wir seine *Verdienste* von *Hörensagen* wissen und auf Treu und Glauben anzunehmen gezwungen werden, - seine *Schwachheiten* hingegen mit unseren *Augen* sehen. [...] Was tut er eigentlich Großes, um dieses ehrenvolle Vertrauen zu verdienen ?²⁷

Il est possible, comme le font Borchmeyer et Huber, de répondre que Schiller n'était pas sensible à la figure aristocratique goethéenne, qui se distingue plutôt par son être et son apparence que par ses actes. Mais Christian Gottfried Körner, écrivant à Schiller, concède que l'héroïsme d'Egmont est remis en question (par son amour pour Klara), mais nie que ce fait pose problème pour le drame, proposant que ses faiblesses le rendent plus réaliste, comme le personnage de Fielding, Tom Jones :

Du glaubst, daß das *Heroische* seines Charakters dadurch verliert, und das geb ich zu. Aber es fragt sich, ob dies ein Fehler ist. Muß es denn eben eine *Bewunderung* sein, was der Held eines Trauerspiels enflößt? Unsere Liebe bleibt Egmont immer bei allen seinen Fehlern ; er ist ein Tom Jones im Trauerspiel.²⁸

À noter ici que pour Smiles, aussi bien que pour Emerson, c'est précisément l'amour, ou une relation de cœur, plus que l'admiration qu'inspire le caractère :

Although genius always commands admiration, character most secures respect. The former is more the product of brain-power, the latter of heart-power; and in the long run it is the heart that rules in life. Men of genius stand to society in the relation of its intellect, as men of character of its conscience ; and while the former are admired, the latter are followed.²⁹

S'il est problématique de s'intéresser à la figure d'Egmont en ayant recours au concept de héros, l'idée du caractère semble donc offrir une autre piste interprétative. On discerne dans ces réponses à la pièce que le personnage d'Egmont semblait difficile à interpréter pour les contemporains de Goethe, car dans

²⁴ Friedrich Schiller : *Theoretische Schriften*. Éd. par Rolf-Peter Janz et al. Francfort sur le Main : Deutscher Klassiker Verlag 2008, p. 927.

²⁵ Lesley Sharpe : « Schiller and Goethe's *Egmont* ». Dans : *Modern Language Review* 77 (1982), pp. 629-45, surtout p. 632.

²⁶ Schiller, *Theoretische Schriften*, pp. 927-28.

²⁷ Ibid., pp. 929-30.

²⁸ Goethe : *Klassische Dramen*, p. 1255.

²⁹ Smiles, pp. 1f.

le drame, on le voit inspirer l'affection et l'admiration du peuple, ce qui pour les spectateurs et lecteurs ne correspondait pas à ses actions et les laissait essentiellement déçus. De ce point de vue, on pourrait suggérer que ces textes de la réception de la pièce décrivent assez exactement la catégorie de caractère telle que l'on a pu l'analyser : un homme qui n'est pas un héros mais qui se distingue par sa réputation et son magnétisme, l'idée de l'échec même, le fait que ce caractère inspire l'amour plus que l'admiration, et certainement la notion de sa constance et sa foi en soi, « das Vertrauen zu sich selbst » qu'il peut pousser, selon Schiller, jusqu'à l'extrême.

Pour Goethe, c'était précisément l'idée de ce soi et de la force attractive que créent certaines figures qui était au centre de sa pensée dans ce drame. Il cherchait à explorer la situation où, « das Eigenthümliche unserer Ichs [...] mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt »³⁰, comme il décrit l'art de Shakespeare, et caractérise dans le même temps une nouvelle conception de la tragédie. Dans sa conception du personnage, il le dégage des liens qu'avait le personnage historique :

Allein zu meinem Gebrauche mußte ich ihn in einen solchen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren als einen Mann in Jahren, einen Unbeweiteten besser als einen Hausvater, einen unabhängigen mehr als einen, der, noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist.³¹

Goethe rend ainsi son Egmont libre, crée une figure plutôt solitaire et libre d'agir pour soi-même. Dans son œuvre autobiographique, *Dichtung und Wahrheit*, il insiste sur le fait que sa caractérisation visait à mettre en scène, et donc à explorer le pouvoir d'attraction – le charisme, ou l'*attrativa* :

Als ich ihn nun so in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe alle Menschen an sich zu ziehn (*attrativa*), und so die Gunst des Volks, die Stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene eines Naturmädchens, die Teilnahme eines Staatsklugen zu gewinnen ; ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen.³²

Egmont possède dans l'analyse de Goethe « das Dämonische », une idée qui ne se laisse pas facilement définir, mais qui ici veut dire essentiellement l'élan vital, ou la vie elle-même, le destin qui est discernable dans certaines figures ou événements : « a life-force, that element in human personality which cannot be accounted sense and reason ».³³ Revenons à Emerson à ce point pour explorer une notion de caractère à laquelle on ne faisait pas allusion dans les définitions données dans l'introduction. On note que pour Emerson, qui cite Goethe dans sa discussion du caractère, la qualité de caractère se distingue par le magnétisme de certaines figures, elle est une force latente. Cette force, et leur indépendance, leur offrent une vision plus claire de la réalité des choses, de façon qu'ils profitent d'un contact plus immédiat avec la nature. Ce sont des personnes qui possèdent un naturel profond, elles possèdent « this fire of life », « character is nature in its highest form »³⁴. Chez Goethe donc aussi bien que chez Emerson, on trouve une exploration des figures qui réunissent : indépendance et constance, surtout face aux situations difficiles, un magnétisme et un charisme qui sont en partie le produit de leur indépendance, ce magnétisme étant, quant à lui, le produit d'une essence vitale et mystérieuse. Le fait que ces hommes de caractère ne représentent pas toujours la morale quotidienne, qu'ils sont plus difficiles à reconnaître que des génies ou des héros, fait de l'homme de caractère un défi d'interprétation, comme le remarque Emerson :

There are many eyes that can detect and honor the prudent and household virtues ; there are many that can discern Genius on his starry track, though the mob is incapable ; but when that love which is all-suffering, all-abstaining, all-aspiring, which has vowed to itself, that it will be a wretch and also a fool in this world sooner than soil its white hands by any compliances, comes into our streets and houses, – only the pure and aspiring can know its face, and the only compliment they can pay

³⁰ *Goethes Werke*, « Hamburger Ausgabe », vol. 12, p. 226.

³¹ *Goethes Werke*, « Hamburger Ausgabe », vol. 10, p. 177.

³² Ibid.

³³ Johann Wolfgang von Goethe : *Egmont*. Éd par H. M. Waidson. Oxford : Blackwell 1967, p. XXXI.

³⁴ Emerson, p. 273.

it, is to own it.³⁵

3. Caractère – indépendance, constance et confiance

En retraçant quelques grandes lignes de la réception et de la genèse d'*Egmont*, nous avons vu que la catégorie de « caractère » était pertinente pour notre commentaire. Passons maintenant à l'analyse du drame. De façon générale, la pièce peut être conçue comme une étude du concept de caractère, mais elle problématise et nuance plusieurs éléments qui revenaient souvent dans les définitions citées au début de notre discussion, surtout la question de la solitude nécessaire : *Egmont* dépeint enfin un acte pour la société (sa mort), l'idée même d'indépendance d'esprit est mise en question dans ce drame d'intrigue, d'opinion et de religion, et en fin de compte Egmont semble exiger la constance et la confiance, qualités associées au concept de caractère, comme les fondements d'une société stable et juste.

La pièce s'ouvre avec une scène de tir à l'arbalète. Buyck, soldat sous le comte Egmont, réussit à tirer quatre anneaux, gagnant ainsi le jeu. Les commentaires sur son talent introduisent une première caractérisation d'Egmont, doublement indirecte, puisque sa propre adresse est reconnue dans l'habileté de Buyck et devient objet d'une discussion :

Ruysum : Daß ich euch sage – Er schießt wie sein Herr, er schießt wie Egmont.

Buyck : Gegen ihn bin ich nur ein armer Schlucker. Mit der Büchse trifft er erst, wie keiner in der Welt. Nicht etwa, wenn er Glück oder gute Laune hat ; nein ! Wie er anlegt, immer rein schwarz geschossen. Gelernt habe ich von ihm. Das wäre auch ein Kerl der bei ihm diente und nichts von ihm lernte.³⁶

Egmont est caractérisé donc en premier lieu par son habileté, et par le fait qu'à la différence d'autres, il est remarquable par la régularité de ses succès. Avec les boissons pour fêter le succès de Buyck, la conversation tourne aux hommages aux rois et aux seigneurs. Dans ce contexte Charles Quint est nommé. Il caractérise un certain type de seigneur qui inspire le respect par ses relations naturelles et proches avec le peuple, qu'il sait mettre à son aise, à la différence de son fils, Philippe II, qui ne se laisse voir qu'avec son entourage, et dont le pouvoir repose sur la majesté :

Ruysum : Gott tröst' ihn ! Das war ein Herr ! Er hatte die Hand über dem ganzen Erdboden und war euch alles in allem ; und wenn er euch begegnete ; so grüßt er euch wie ein Nachbar den andern ; un wenn ihr verschrocken war't, wußt er mit so guter Manier – Ja versteht mich – Er ging aus, ritt aus, wie's ihm einkam, gar mit wenig Leuten. Haben wir doch alle geweint wie er seinem Sohn das Regiment hier abtrat – sagt ich, versteht mich – der ist schon anders, der ist majestätischer.³⁷

Il importe de noter donc que les premières caractérisations d'Egmont ont lieu dans un contexte de comparaisons, que les qualités qui lui sont attribuées valent non seulement pour d'autres, mais correspondent précisément à un idéal de seigneur adapté au peuple néerlandais qui a besoin de seigneurs libéraux, comme le souligne Soest : « Unsere Fürsten müssen froh und frei sein wie wir, leben und leben lassen ». ³⁸ Egmont correspond par sa nature à ce modèle et inspire par conséquent l'amour du peuple :

Soest : [...] Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold ? warum trügen wir ihn alle auf den Händen ? Weil man ihm ansieht daß er uns wohlwill; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben die gute Meinung aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte, auch dem, ders nicht bedarf.³⁹

Soulignons ici aussi que les qualités que liste Soest sont également des attributs spécifiquement moraux : la générosité et l'honnêteté. Si Egmont semble correspondre au modèle d'un homme de caractère (isolé

³⁵ Emerson, p. 279.

³⁶ Goethe : *Klassische Dramen*, pp. 461-2.

³⁷ Ibid., pp. 462-3.

³⁸ Ibid., p. 463.

³⁹ Ibid.

par son excellence, attirant), ses vertus sont des vertus notablement sociales.

La deuxième scène sert à confirmer et à approfondir cette caractérisation, cette fois-ci à travers d'autres personnages d'un milieu différent : Margarethe von Parma et Machiavel. D'une part, les mêmes caractéristiques que celles d'Egmont sont évoquées : « Die Augen des Volks sind alle nach ihm gerichtet, und die Herzen hängen an ihm. »⁴⁰ Mais, d'autre part, tandis que la première scène abordait les événements politiques d'un point de vue plus personnel (les mérites personnels de Egmont, Philip II, Oranien), la deuxième scène, marquée par des interventions plus longues, pose des questions d'ordre théorique qui encadrent les réflexions sur Egmont. Bien que ces questions s'adressent dans un sens immédiat à la discussion sur les émeutes et les troubles de la Réforme, elles traitent plusieurs thèmes centraux au concept de caractère. La régente note, au début de la scène « unreine Geister haben sich unter die Aufrührer gemischt »⁴¹. Rappelons qu'un problème essentiel, sinon le problème de la pièce, est le fait qu'Egmont ignore les avis d'Oranien de quitter Bruxelles et de comprendre que son statut ne le sauvera pas d'Alba. L'échange avec Oranien dans le deuxième acte se conclut avec une réflexion d'Egmont sur les pensées des autres :

Daß andrer Menschen Gedanken solchen Einfluß auf uns haben! Mir wäre es nie eingekommen ; und dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. – Weg! – das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf ihn wieder heraus!⁴²

La régente et Egmont reconnaissent donc dans l'influence de pensées extérieures une source potentielle de danger qui se manifeste dans des métaphores de pureté. Chez la régente, le danger est que ces influences ont causé une situation anarchique, une perte de modération et de cohérence dans les batailles de la Réforme. Pour Egmont, le problème est plutôt qu'il a besoin, comme il le dit à Oranien, de voir les choses avec ses propres yeux, c'est-à-dire de comprendre le monde, même les dangers qui y existent, selon sa propre façon « ich muß mit meinen Augen sehen »⁴³. La question de l'indépendance d'un homme de caractère apparaît donc relativisée : si un homme de caractère semble se définir en partie par son indépendance, alors cette distance doit être construite et protégée. Il ne s'agit pas ici d'un individualisme militant, car Egmont s'avère en fait modéré et tolérant quant à la question de la religion, par exemple, et bien entendu son rejet de l'avis d'Oranien se fonde également sur un désir de ne pas abandonner le peuple en cas de danger : « wer sich schont, muß sich verdächtig werden »⁴⁴. On irait trop loin en voulant faire d'Egmont un individualiste kantien, courageux dans l'application de sa propre raison, mais il est quand même tout à fait possible de voir dans l'insistance d'Egmont sur son propre jugement l'appropriation de la responsabilité.

Le fait que les représentations de la politique, de la religion et d'Egmont lui-même se croisent et s'informent rend la discussion du concept de caractère complexe. Si le début de la deuxième scène contribue à un commentaire sur l'influence perturbante de l'étranger, la discussion de la politique religieuse de Phillip II semble proposer des contre-arguments. Selon Machiavel, le roi poursuit une politique idéologique, il ferait mieux d'être réaliste : « Was hilft es auf seinen Gedanken beharren, wenn sich um uns alles ändert ? Möchte doch ein guter Geist Philippen eingeben, daß es einem König anständiger ist Bürger zweierlei Glaubens zu regieren als sie durch einander aufzureiben »⁴⁵. Ces lignes de Machiavel ont un double sens : Machiavel suggère à la fois que le roi poursuit une politique trop intransigeante, un argument qui semble mettre en question une qualité de caractère, cette indépendance d'esprit qui est une valeur en soi. Mais en fait, il incite la régente à devenir elle-même plus libre et à exercer son propre pouvoir : « Laßt sie gelten, sondert sie von den Rechtgläubigen, gebt ihnen Kirchen, faßt sie in die bürgerliche Ordnung »⁴⁶. Même s'il propose une solution pragmatique, il demande précisément que la régente ne se laisse pas dominer par son environnement, qu'elle le contrôle, ce qui rappelle justement le discours du caractère, comme Goethe

⁴⁰ Ibid., p. 472.

⁴¹ Ibid., p. 468.

⁴² Ibid., pp. 499-500.

⁴³ Ibid., pp. 499.

⁴⁴ Ibid., p. 498.

⁴⁵ Ibid., p. 470.

⁴⁶ Ibid., p. 470.

aussi le définit dans son essai « Kunst und Altertum am Rhein und Main » : « wir [erheben] den Charakter des Einzelnen, welcher darin besteht, daß er sich nicht von den Umgebungen meistern läßt, sondern dieselben meistert und bezwingt »⁴⁷. La critique que la régente fait d'Egmont, qu'il soit « gleichgültig »⁴⁸, La critique que la régente fait d'Egmont, qu'il soit « gleichgültig », est à lire dans ce contexte. Elle utilise ce terme pour rejeter l'argument de Machiavel : comment sanctionner les actions des réformistes ? Comment être indifférent aux sacrifices qu'ont fait les fidèles ? Egmont, selon elle, est indifférent et trop insouciant. D'une part, elle a raison – Egmont se décrit dans des termes comparables. S'opposant au « soucieux » Oranien, Egmont observe : « Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück und ich vertausche es nicht gegen die Sicherheit eines Toten-Gewölbes. »⁴⁹ Egmont démontre donc une certaine distance émotionnelle que l'on peut interpréter comme un manque de soin ou de responsabilité. Certainement la régente le considère ainsi, et elle se plaint que sa tolérance des idées réformistes est à l'origine des souffrances de son propre peuple. Sa légèreté fait qu'il ignore les conséquences de ses actions : « Wie oft setzt er durch seine Scherzreden die Gemüter des Volks in Bewegung und wie stutzte der Pöbel über die neuen Livreen, über die torigen Abzeichen der Bedienten. »⁵⁰ Quant à Machiavel, il observe également qu'Egmont paraît trop au-dessus des affaires, même s'il croit qu'Egmont a raison lorsqu'il propose que la reconnaissance des droits des Pays-Bas calmerait les violences religieuses. Dans les termes de la régente, Egmont a trop de confiance en soi, « Vertraun », et donc se croit au-dessus des autorités.⁵¹

C'est la relation entre confiance et constance qui est au cœur du discours de caractère ici et qui est si importante pour la caractérisation – et l'action – d'Egmont. Car Egmont, le seul à ne pas changer d'habitudes depuis l'arrivée d'Alba, comme l'observe Silva⁵², est constant surtout dans sa confiance en soi et envers les autres. Il serait certainement difficile de voir en Egmont un caractère dans le sens d'un homme de moralité ou de principes abstraits ; mais il insiste sur le fait qu'il a toujours fait son devoir, et il représente aussi une moralité et une politique de confiance. Dans sa discussion avec Alba dans le quatrième acte, les mots « Zutrauen » et « Vertrauen » reviennent à plusieurs reprises. Selon Egmont, le roi a besoin de regagner la confiance des Néerlandais : « Der König schreibe einen General Pardon aus, er beruhige die Gemüter und bald wird man sehen, wie Treue und Liebe mit dem Zutrauen wieder zurückkehrt »⁵³. « Ich kenne meine Landsleute. Es sind Männer, wert, Gottes Boden zu betreten ; ein jeder rund für sich ein kleiner König, fest, ruhig, fähig, treu, an alten Sitten hängend. Schwer ist's, ihr Zutrauen zu verdienen ; leicht sie zu erhalten. »⁵⁴ Selon Egmont, le roi aurait besoin de lui faire confiance et d'entendre sa parole honnête : « Desto besser für ihn füt sein Volk, wenn er mir Mut machte, wenn er mir Zutrauen einflöste, noch weit mehr zu sagen. »⁵⁵ Egmont défend donc tout à fait ses principes face à l'interrogation évidemment agressive d'Alba. Cette persistance a été reconnue par la recherche, mais peut être vue comme un manque d'action. Jeffrey Sammons fait remarquer que :

If we search further for the dramatic moments in Egmont's behaviour, we discover that there are none to be found. Nowhere in the drama does he make a vital decision; his refusal to flee at the urging of Orange is less a decision than an insistence upon his attitude and principles.⁵⁶

Alors, c'est précisément cette constance dans l'aveu de ses principes qui le rend un homme de caractère. Il ne s'agit pas de principes abstraits ou codifiés – en fait la pièce a tendance à remettre en cause des lois abstraites, les conceptions même de ce qui est bon et de ce qui est mauvais dépendent de la société, com-

⁴⁷ *Goethes Werke* « Hamburger Ausgabe », vol. 12, p. 163.

⁴⁸ Goethe : *Klassische Dramen*, p. 471.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 491.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 473.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 518.

⁵³ *Ibid.*, p. 523.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 525.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 525-26.

⁵⁶ Jeffrey Sammons : « On the Structure of Goethe's Egmont ». Dans : *Journal of English and Germanic Philology* 62 (1963), pp. 241-51, p. 246.

me Egmont l'observe en bataillant pour que les privilèges des Néerlandais soient respectés – il s'agit plutôt d'une qualité humaine qui gouverne les relations sociales. Le danger qu'identifie Egmont est celui d'un gouvernement arbitraire, « Willkür », ce qui rappelle le danger d'un manque de caractère signalé dans notre introduction. Il demande à Alba : « wer bürgt ihnen ihre Freiheit ? »⁵⁷ Dans ce sens, la philosophie qu'Egmont représente, si l'on peut utiliser ce mot, est en effet une philosophie de caractère – elle demande que les individus soient constants et solides afin d'assurer que les membres de la société puissent se fier les uns aux autres. La confiance et la constance garantissent la liberté individuelle qui apparaît moins comme un droit ancré dans la loi, que comme le produit des relations sociales, quelque chose de vécu, qui permet à l'individu de se développer et qui trouve sa pleine expression dans l'amour.

La scène avec Klara à la fin du troisième acte se clôt avec un passage où Egmont affirme qu'il peut être véritablement lui-même dans la pleine confiance et dans l'amour de Klara : « Aber dieser [Egmont], Clärchen, der ist ruhig, offen, geliebt und gekannt von dem besten Herzen das auch er ganz kennt und mit voller Liebe und Zutrauen an das seine drückt »⁵⁸. Dans sa cellule, une fois mis en garde à vue par Alba, Egmont se plaint ; son indépendance devient l'isolement devant l'inconstance d'autrui, sa confiance est déçue : « O Sorge ! Sorge ! die du vor der Zeit den Mord beginnst, laß ab — Seit wann ist Egmont denn allein, so ganz allein in dieser Welt ? [...] Ist die Gerechtigkeit des Königs, der du lebenslang vertrautest, ist der Regentin Freundschaft, die fast, du darfst es dir gestehn, fast Liebe war, sind sie auf einmal wie ein glänzend Feuerbild der Nacht, verschwunden [...] ? Ach, Clärchen, wärst du Mann, so sah ich dich gewiß auch hier zuerst und dankte dir, was einem Könige zu danken hart ist, Freiheit. »⁵⁹ Et bien sûr c'est elle qui, dans son rêve, apparaît comme la liberté incarnée : « Die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt ; das reizende Mädchen kleidete sich in der Freundin himmlisches Gewand. »⁶⁰

Dans plusieurs sens, donc, *Egmont*, explore l'énigme d'un homme de caractère : Egmont est un homme de réputation guerrière mais qui n'agit pas dans le drame lui-même de façon héroïque ; un homme indépendant, mais dont le pouvoir existe dans son charisme, c'est-à-dire dans ses relations avec les autres ; un esprit qui examine le monde selon ses propres termes, mais dont les choix ne sont pas nécessairement les plus sages et dont les caractéristiques sont un amour de la vie en soi et un mépris pour le calcul et trop de délibération. Egmont n'est pas qu'un homme de caractère : la moralité qu'il épouse, dont il est le porte-parole, et à cause de laquelle il meurt, est précisément une morale de caractère – il exige des autres la constance et propose la confiance voire l'amour comme le fondement d'une société stable, libre et respectueuse.

Bibliographie

Sources

Diderot, [Denis] et [Jean-Baptiste le Rond] D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand 1751.

Emerson, Ralph Waldo : *Essays: First and Second Series*. Éd. par Douglas Crase et Joel Porte. New York : Library of America Paperback Classics, 2010.

[Johann Wolfgang Goethe] : *Goethes Werke*. Éd. par Erich Trunz et al. Hamburg : Wegner 1963.

Goethe, Johann Wolfgang von : *Egmont*. Éd. par H. M. Waidson. Oxford : Blackwell, 1967.

Goethe, Johann Wolfgang : *Klassische Dramen*. Éd. par Dieter Borchmeyer et Peter Huber. Frankfurt sur le Main : Deutscher Klassiker Verlag 2008.

Kupperman, Joel : *Character*. New York : Oxford University Press 1991.

Miller, Christian B., R. Michael Furr, Angela Knobel et William Fleeson (Éd.). *Character : New Directions*

⁵⁷ Goethe : *Klassische Dramen*, p. 525.

⁵⁸ Ibid., p. 509.

⁵⁹ Ibid., pp. 565-56.

⁶⁰ Ibid., p. 550.

from Philosophy, Psychology, and Theology. Oxford : Oxford University Press, 2015.
Neuestes Conversationslexikon für alle Stände. Leipzig: Brüggemann 1833-38.
Schiller, Friedrich : *Theoretische Schriften*. Éd. par Rolf-Peter Janz et al. Francfort sur le Main : Deutscher Klassiker Verlag 2008.
Smiles, Samuel : *Character*. London : Murray 1872.

Ouvrages critiques

Hantsch, Hugo (Éd.) : *Gestalter der Geschichte Österreichs*. Innsbruck; Vienne; Munich : Tyrolia 1962.
Nicholls, Roger A. : « Egmont and the Vision of Freedom ». Dans : *The German Quarterly* 43 (1970), pp. 188-98.
Samons, Jeffrey : « On the Structure of Goethe's Egmont ». Dans : *Journal of English and Germanic Philology* 62 (1963), pp. 241-51.
Sharpe, Lesley : « Schiller and Goethe's Egmont ». Dans : *Modern Language Review* 77 (1982), pp. 629-45.
Waring, Walter : *Thomas Carlyle*. Boston : Twayne 1978.

Maria Erben
(Bonn)

Le peuple acteur

Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland

1. Introduction

Quand les gens s'intéressent aux événements majeurs de l'histoire, ils ont tendance à se centrer sur les personnages emblématiques. Cela s'inscrit dans leur inclination à expliquer l'histoire comme résultat de décisions et d'actions de quelques grands hommes mais aussi à attribuer à l'intellectuel un rôle suréminent. Pour comprendre véritablement les révolutions, définies comme « [r]enversement soudain du régime politique d'une nation, du gouvernement d'un état, par un *mouvement populaire* »¹, ce regard sur des individus est insuffisant, car c'est un mouvement du peuple, ou mieux, des foules, qui bouleverse l'ordre établi. Il est par conséquent nécessaire d'étudier l'empreinte du peuple dans l'histoire et la littérature afin de compléter l'analyse de l'événement révolutionnaire.

En tant qu'auteur dramatique, Romain Rolland a lié de manière particulière le tableau de la Révolution française au peuple. Dans son cycle du *Théâtre de la Révolution*, il le fait surgir sur scène et lui donne la parole, lui attribuant donc un rôle de personnage dramatique. Historien de formation, Rolland réfléchit ainsi au rôle du peuple dans les événements historiques, mais cette expérimentation s'inscrit avant tout dans une poétique nouvelle que Rolland développe en même temps que les premiers drames de son cycle : il s'agit pour lui de créer un véritable théâtre populaire.

Avec le *Théâtre de la Révolution*, Rolland fait écho à deux propositions du Comité de Salut Public en 1794 pour fonder un Théâtre du Peuple. Celui-ci a décrété « qu[e le Théâtre Français] sera uniquement consacré aux représentations données de par et pour le peuple »² et a appelé les poètes

à célébrer les principaux événements de la Révolution française, à composer [...] des pièces dramatiques et républicaines [...], à transmettre à la postérité les faits les plus remarquables [...] et à faire passer, dans les ouvrages destinés à l'instruction publique, la morale républicaine.³

Le sujet de la Révolution Française, cette « Iliade du peuple de France »⁴ qui est « devenue le véritable fond de l'âme nationale »⁵, est pour Rolland un motif approprié à relier avec la théorie d'un théâtre populaire qu'il théorise une première fois en 1892, puis de 1900 à 1903 dans un essai intitulé *Théâtre du Peuple*.⁶ Dans sa « Préface à mon théâtre » (1892), Rolland parle de créer – sur les bases d'un 'Art pour l'Art' et d'un 'Art du peuple' – un 'Art d'action' qui prévoit « une place considérable [...] aux multitudes – au peuple »⁷ sur scène. La participation du peuple est un principe important de l'« art populaire nouveau » que Rolland

1 TLF : Centre National de la Recherche Scientifique : *Trésor de la langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960). Tome Quatorzième (-ptère – salaud)*. Paris : Gallimard 1990, p. 1109 (mise en évidence par moi (ME)).

2 Arrêt du Comité de Salut Public du 20 ventôse, an II (10 mars 1794). Cf. *Réimpression de l'Ancien Moniteur. Seule histoire authentique et inaltérée de la Révolution Française depuis la réunion des états-généraux jusqu'au consulat (Mai 1789 – Novembre 1799). Avec des notes explicatives*. T. 19. Paris : Plon Frères 1847, p. 719. Rolland cite ce passage de manière légèrement modifiée dans sa Préface au *Théâtre de la Révolution. Le 14 Juillet. Danton. Les Loups*. Paris : Albin Michel 1926 [¹1909], p. V.

3 Arrêt du 27 floréal (16 mai 1794). Cf. *Réimpression de l'Ancien Moniteur*. T. 20, p. 688. Rolland en cite également des passages dans la Préface à son *Théâtre de la Révolution*, p. Vs.

4 Rolland : *Théâtre de la Révolution*, p. VI.

5 Romain Rolland : *Mémoires et fragments du journal*. Introduction d'André Wurmser. Illustrations originales de Christiane Sabatier. Paris : Albin Michel 1971 (Les chefs-d'œuvres de Romain Rolland), p. 138.

6 Romain Rolland : *Le Théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. Nouvelle Éd. Paris : Hachette 1913 (¹1903). Abrégé par la suite par TdP. Rolland y reprend des articles publiés auparavant dans la *Revue d'art dramatique* des années 1900-1903.

7 Rolland : *Mémoires et fragments*, p. 138.

essaie de former vers la fin du XIXe siècle : un de ses buts est que « le Peuple dev[ienne] acteur lui-même dans la fête du Peuple ».⁸ Cette notion un peu cryptique laisse entendre que son idée – « qui est peut-être impossible à réaliser aujourd’hui, mais qui doit l’être un jour » (*QJ*, 151) – n’est pas de se limiter au sur-gissement sur scène du peuple comme personnage agissant, mais qu’il compte intégrer ce dernier d’une manière plus profonde dans son art.

Le but de cet article est de réfléchir à la manière dont Rolland intègre le peuple dans son œuvre : nous verrons dans quelle mesure le peuple devient une figure emblématique non seulement dans ses drames mais aussi dans sa conception socio-historique. L’argumentation se fondera sur deux drames du cycle, *Danton* et *Le 14 Juillet*, écrits à quelques mois d’écart, qui sont interprétés comme « contre-modèle[s] »⁹ et dans lesquels le peuple prend une place très large. Pour comprendre le rôle qu’attribue Rolland au peuple dans son art, il s’agira d’abord d’étudier ses buts pour un *Théâtre du Peuple* avant d’analyser la représentation du peuple dans les pièces.

2. Un théâtre pour le peuple

En 1897, Rolland assiste à un spectacle au Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher à Bussang. Il y observe le public, composé principalement de gens simples, et il étudie ses réactions.¹⁰ Cette expérience est à l’origine de la réflexion qu’il mène sur la création d’un théâtre pour le peuple, qu’il estime être « le vrai public »¹¹. Il développe ses idées dans un *Essai d’esthétique (TdP)*, un des textes fondateurs du mouvement français pour un théâtre du peuple¹² qui fait de Rolland le « premier théoricien du théâtre populaire »¹³.

Le but de Rolland est d’ouvrir le théâtre véritablement à tout le monde, notamment à la classe ouvrière.¹⁴ Il n’est pas le seul à s’intéresser au peuple à cette époque. Vers la fin du XIXe siècle, le peuple tout comme la foule suscite de plus en plus d’intérêt. La question sociale, effet de l’industrialisation, est appréhendée dans la littérature et le théâtre de sorte qu’un nouveau type de drames surgit, centré sur les conditions de travail en usine et sur la grève.¹⁵ En fait, ce n’est pas cette question qui stimule Rolland. Son mobile est plus proche des pensées de son contemporain Gustave Le Bon, qui analyse le caractère des foules et qui prédit « l’Ère des foules ».¹⁶ Comme lui, Rolland croit à un changement dans la société et voit

⁸ Romain Rolland : *Le 14 Juillet*. Dans : Ibid. : *Théâtre de la Révolution. Le 14 Juillet. Danton. Les Loups*. Paris : Albin Michel 1926 [1909], p. 151. Abrégé par la suite par *QJ*. Danton qui se trouve dans le même volume est abrégé par la suite par *D*.

⁹ Marion Denizot : « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : versant esthétique du Théâtre du peuple ? ». Dans : Ibid. : *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes : Presses Univ. de Rennes 2010, pp. 193-203, p. 196. Une différence entre les pièces serait la présentation du peuple comme spectateur dans *Danton* vs. acteur dans *Le 14 Juillet*, cf. *ibid.*, p. 198.

¹⁰ Meyer-Plantureux en conclut une fascination de Rolland lors de cette représentation à Bussang : « Il change de place à chaque acte pour examiner précisément chaque type de public. » Chantal Meyer-Plantureux : *Romain Rolland. Théâtre et engagement*. Caen : Presses universitaires de Caen 2012, p. 19. Denizot, qui cite le journal inédit de Rolland, montre que c’est plutôt de la répugnance qu’il éprouve à l’égard du public inculte. Cf. Marion Denizot : *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national*. Paris : Honoré Champion 2013 (Littérature de notre siècle, 47), pp. 207-215.

¹¹ Romain Rolland : *Mémoires et fragments*, p. 126.

¹² Hertrampf, Marina Ortrud M. : « Danton oder : Von Rollands ‘volkstümlichem’ Revolutionstheater zu Reinhardts revolutionärem Volkstheater ». Dans : Ibid. (Éd.) : *Romain Rolland, der Erste Weltkrieg und die deutschsprachigen Länder. Verbindungen – Wahrnehmungen – Rezeption*. Berlin : Frank&Timme 2018 (Literaturwissenschaft, 69), pp. 237-260, p. 237.

¹³ Meyer-Plantureux : *Romain Rolland*, pp. 17-27.

¹⁴ Il faut noter que l’emploi de la notion *peuple* ou *populaire* est ambigu chez Rolland. Quand il parle d’un *art populaire* ou d’un *théâtre du peuple*, il renvoie à une classe sociale qu’il distingue de la classe bourgeoise. Un théâtre populaire est donc un théâtre conçu pour les travailleurs, contrairement au théâtre traditionnel qui s’adresse à la bourgeoisie et aux lettrés. Dans d’autres cas, le mot *peuple* est utilisé dans un sens plus large, désignant la totalité de la nation. Cette ambiguïté, qui rend parfois difficile de comprendre exactement à qui Rolland renvoie dans un exemple donné, est habituelle à partir de la Révolution française et encore courante au XIXe siècle. La notion a un « contour flou », soit référant à « l’ensemble de la nation française, sans distinction de classe », soit excluant l’aristocratie, soit ne désignant « que le prolétariat, la classe ouvrière ». Cf. *TLF, Tome Treizième (Pénible – Ptarmigan)*. 1988, p. 202.

¹⁵ Cf. Marianne Bouchardon : « Réalisme et naturalisme ». Dans : Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (Éd.) : *Le théâtre français du XIXe siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : L’avant-scène théâtre 2008 (Anthologie de L’avant-scène théâtre), pp. 381-393, p. 392.

¹⁶ Cf. Gustave Le Bon : *Psychologie des foules*. Réimpression de l’édition de 1895. Avec une préface par F.-P. Lobies. Osnabrück :

son temps à une « croisée de routes » dans le monde de l'art (*TdP*, 130). Il est persuadé qu'un changement dans la société doit correspondre à « une transformation de l'art »¹⁷ et il voit dans le théâtre populaire l'« expression impérieuse d'une société nouvelle, sa voix et sa pensée [...], sa machine de guerre contre une société caduque et vieillie » (*TdP*, XI). C'est cette conviction de la décadence des élites qui amène Rolland à chercher le salut dans le peuple.

Toutefois, il persiste un paradoxe entre cette vision et une certaine aversion de Rolland à l'égard du peuple dont maintes déclarations font preuve.¹⁸ En fait, dans ces années, Rolland continuerait de penser l'histoire – selon Denizot et Cheval – par rapport à l'action des grands hommes érigés en idoles. C'est pourquoi il croirait à une responsabilité de l'art et de l'artiste envers le peuple¹⁹ : pour Rolland, « l'histoire se fait par en haut, par les sommets, [et] l'humanité n'échappe à la médiocrité que grâce à ses exemplaires les plus rares, les guides, les prophètes »²⁰. Cheval ajoute que le peuple « reste pour lui une masse grisâtre qui demande à être façonnée »²¹ et que ce ne serait que pendant la guerre qu'il s'orienterait « vers une conception de l'histoire radicalement nouvelle », dans laquelle il attribuerait « le premier rôle au peuple »²² et à la révolution.²³

Le rôle que Rolland donne au peuple dans les drames de la *Révolution* est pourtant plus important que Cheval ne le suppose. Bien que Rolland souligne dans son essai avec le sous-titre choisi son caractère esthétique, il y poursuit également un objectif politique.²⁴ À la fin du *Théâtre du Peuple* il écrit :

Vous voulez un art du peuple ? Commencez par avoir un peuple, un peuple qui ait l'esprit assez libre pour en jouir, un peuple qui ait des loisirs, que n'écrasent pas la misère, le travail sans répit, un peuple que n'abrutissent pas toutes les superstitions, les fanatismes de droite et de gauche, un peuple maître de soi, et vainqueur du combat qui se livre aujourd'hui. (*TdP*, 169)

On peut y lire une sorte de résignation envers le peuple actuel, mais il y a un espoir politique qu'il mêle à son intérêt d'écrivain dramatique qui cherche à rompre avec l'ancien. Dans les trois conditions²⁵ pour son nouveau théâtre, il reprend surtout le concept élaboré par Rousseau, par Mercier et par Schiller²⁶ d'un théâtre éducatif²⁷ et il cherche en plus à créer « un lieu expérimental ». Il cherche à concevoir l'art nouveau qui correspondrait aux besoins du peuple, ce qui implique une conception nouvelle des locaux et du répertoire des drames : « En somme, une seule condition nécessaire, à mon sens, pour le théâtre nouveau; c'est que la scène, comme la salle, puisse s'ouvrir à des foules, contenir un peuple et les actions d'un peuple. De cette condition, tout le reste découle » (*TdP*, 121s.). Il rêve d'une participation du public aux pièces (*TdP*, 162). Les nouveaux sujets doivent correspondre aux besoins du peuple, parce que celui-ci n'aurait rien à voir avec les thèmes bourgeois du théâtre classique. « Nul spectacle ne m'a semblé mieux approprié au Théâtre du Peuple de Paris, que l'épopée de la Révolution »²⁸, écrit Rolland. Il voit une relation directe entre la Révolution et le peuple parisien et il en déduit un intérêt pour le sujet. En réalité, il

Zeller 1972 (Milliaria, 23), pp. 16s.

17 Romain Rolland : « Le 14 Juillet ». Dans : *L'Art du théâtre*, 18/1902, pp. 107-111, p. 107.

18 Cf. surtout Denizot : *Théâtre de la Révolution* et Denizot : « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland », qui voit ces contradictions aussi dans le *Théâtre de la Révolution* (p. 202) et qui fait la distinction entre le peuple comme métaphore de la nation et la foule.

19 William Thomas Starr : *Romain Rolland. One Against all. A biography*. Den Haag : Mouton 1971 (Studies in French Literature ; 20), p. 72.

20 René Cheval : *Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre*. Paris : Presses Universitaires de France 1963, p. 605.

21 Ibid., p. 162.

22 Ibid., p. 227.

23 « La guerre lui apprend [...] que les masses anonymes ont une existence, et que [...] cette guerre pourrait [...] provoquer] une émancipation du prolétariat qui, las d'être un jouet, prendrait la direction de l'histoire. » Ibid., p. 506.

24 Denizot y voit surtout le projet politique. Cf. Denizot : *Théâtre de la Révolution*, p. 14. La relation entre théâtre et politique chez Rolland est explorée par Meyer-Plantureux : *Romain Rolland*.

25 Soit, être un délassement pour le travailleur, une source d'énergie et une lumière pour l'intelligence (*TdP*, 113-117).

26 La proximité soulignée de Rolland et de la pensée schillerienne est attestée par les nombreuses citations qu'il insère dans son essai.

27 Meyer-Plantureux : *Romain Rolland*, p. 20.

28 Rolland : « Le 14 Juillet », p. 107.

ne connaît guère le peuple²⁹ et il se fait une fausse idée de ses goûts. Son ami Jean-Richard Bloch critique pour cette raison certaines conclusions du *Théâtre du Peuple*. Le *Théâtre de la Révolution* reste pour lui une œuvre d'historien dans lequel le peuple ne pourrait se retrouver « avec sa joie et ses passions »³⁰. Hertrampf y ajoute l'élitisme dans la langue de Rolland qui se révèle loin du peuple.³¹ Cela explique aussi l'échec des drames en son temps³² et cela montre que la conception qu'il se faisait du peuple était plutôt idéalisée que tournée vers le réel.

3. Le peuple dans le Théâtre de la Révolution

Le temps de la réflexion sur le *Théâtre du Peuple* s'imbrique dans la création des premiers quatre drames du *Théâtre de la Révolution* qui deviennent ainsi un lieu d'expérimentation pour ses idées.³³ Le cycle dramatique de la Révolution était censé contenir une douzaine de pièces : Rolland n'en a achevé que huit, produites dans une période de 40 années.³⁴ L'épopée³⁵ raconte l'histoire de la Révolution Française en des tableaux, et – comme Rolland l'explique dans une lettre à Louis Gillet en 1902 – devait montrer la lente dégradation du peuple : « Ce peuple transfiguré par l'espoir de la résurrection, ce peuple adolescent et virginal des premiers jours de la Révolution, vous le verrez peu à peu s'avilir, s'ensanglanter, se domestiquer, et s'endormir. »³⁶ Bien que Rolland écrive dans la même lettre que le peuple n'était pas le héros de son cycle (ni « Danton, ni Robespierre, [...] ni l'élite : il est la Vie »³⁷), il lui prête une place prédominante dans ses drames.

Danton

Danton (1899) raconte les dernières semaines du grand révolutionnaire en 1794 : les deux premiers actes présentent d'abord Danton, puis Robespierre dans le cercle de leurs amis, le dernier acte intègre le peuple au spectacle. L'acte montre le tribunal révolutionnaire qui condamne à mort Danton et ses amis (Desmoullins, Héroult, Philippeaux et Westermann). Outre les accusés et les accusateurs, une foule nombreuse est présente sur scène. Elle représente l'audience du tribunal et, en commentant les événements, elle crée

²⁹ Dans son journal il admet en 1897 : « Je ne suis pas, je ne serai jamais peuple », cité par Meyer-Plantureux : *Romain Rolland*, p. 37. Pour la préparation du *14 Juillet*, Rolland se rend compte de son ignorance du peuple et il assiste au Congrès du parti socialiste « pour étudier une foule révolutionnaire ». Il est déçu : « La foule que je vis là était l'éternel peuple de Shakespeare, braillard, irréflecti, sans aucune suite dans les idées. » Rolland : *Mémoires et fragments*, p. 296.

³⁰ Jean-Richard Bloch : « Le Théâtre du Peuple, critique d'une utopie ». Dans : *L'Effort*, 1er et 15 juin 1910, repris dans *Carnaval est mort*. Paris : Gallimard 1920, pp. 27-40.

³¹ Cf. Hertrampf : « Danton », pp. 247 sq.

³² Pour une analyse de l'histoire des mises en scène de ses pièces et de leurs succès, cf. Hertrampf : « Danton » et Meyer-Plantureux : *Romain Rolland*.

³³ Dans son essai, Rolland évoque les drames comme preuve qu'il fonde sa théorie sur « des expériences pratiques » (*TdP*, VII). Dans son journal cependant, il écrit plus tard qu'on avait « à tort » identifié le *Théâtre de la Révolution* avec son *Théâtre du Peuple*. Cf. Romain Rolland : *Le Périple*. Préface de Maurice Betz. Paris : Émile-Paul Frères 1946, p. 57.

³⁴ Ils sont produits dans trois périodes : les quatre premiers drames ont été écrits dans une courte période avant la guerre. Ce sont (avec les dates de parution) : *Les Loups* (1898), *Le Triomphe de la Raison* (1899), *Danton* (1900) et *Le 14 Juillet* (1902). Puis suivent dans les années 20 *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* (1925), *Pâques fleuries* (1926) et *Les Léonides* (1928). La dernière pièce est *Robespierre* (1939). Cf. aussi pour les dates d'écriture, les dates et lieux des principales représentations et la temporalité des pièces, le tableau synoptique de Denizot : *Théâtre de la Révolution*, p. 15.

³⁵ Il s'agit d'une notion que Rolland emploie lui-même pour désigner son cycle dramatique. Cf. *TdP*, VI ou Rolland : *Le Périple*, p. 56. C'est intéressant parce que Steck note que Rolland faisait partie des poètes qui ont la vocation d'écrire pour le théâtre mais qui sont devenus célèbres pour une œuvre épique voire lyrique. Cf. Rainald Steck : *Romain Rollands Revolutionsdrama « Danton »*. Witterschlick : Richard Schwarzbild Dissertationsdruckerei 1973, p. 7. Et March explique l'échec du *Théâtre de la Révolution* par son caractère « more epic than dramatic, and better to read than to see performed ». Harold March : *Romain Rolland*. New York : Twayne 1971 (Twas, 109), p. 146.

³⁶ Romain, Rolland ; Gillet, Louis : *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*. Choix de lettres établi par Mme Louis Gillet et Mme Romain Rolland. Préface de Paul Claudel de l'Académie française. Paris : Albin Michel 1949 (Cahiers Romain Rolland, 2), p. 192 sq.

³⁷ Ibid.

une atmosphère légère « à la façon d'un public qui assiste à un mélodrame – amusée et émue tout ensemble » (*D*, 78). Ce surgissement du peuple, « profondément novateur »³⁸, laisse place pour une mise en scène créative. Le metteur en scène peut profiter de cette composition pour lever la barrière entre le public et les acteurs : si le lieu le permet, les acteurs qui incarnent le peuple spectateur peuvent être disposés de sorte que le public devienne lui-même une partie du tribunal révolutionnaire et qu'il puisse s'indigner ou approuver l'action.³⁹

Il s'agit donc dans ce drame d'intégrer le peuple d'une double manière : le peuple est représenté sur scène comme un personnage du drame et le public est invité à quitter son rôle coutumier de spectateur passif pour prendre une part active à la représentation, pour devenir « acteur lui-même » (*QJ*, 151).

L'intégration du peuple reste cependant incomplète. Au niveau du texte, une séparation stricte persiste entre les protagonistes et le peuple qui commente leurs paroles. Ses remarques ne font pas partie du texte mais sont écrites comme notes en bas de page. Cela peut être compris comme des suggestions variables, ainsi que Rolland le propose au début de l'acte⁴⁰, mais aussi comme une disqualification du peuple : ses remarques ne sont pas nécessaires pour la réussite de la pièce, dans laquelle les personnages célèbres restent au centre de l'intérêt. Bien que Rolland affirme que son rêve « est d'arriver à faire de la foule, du peuple, le principal personnage de [ses] pièces »⁴¹, il ne l'a pas réalisé dans *Danton*. Dans la préface au *14 Juillet*, il indique en outre que ce n'est pas le peuple qu'il place au premier plan dans *Danton*, mais plutôt « la psychologie de quelques personnages : car le drame tout entier est concentré dans l'âme de trois ou quatre grands hommes » (*QJ*, 3). C'est pourquoi Denizot parle ici du peuple spectateur⁴², ce qui est une interprétation plutôt polémique. Car d'abord pur observateur et élément supplémentaire, le peuple prend ensuite de plus en plus un rôle important et – presque – actif. Dans la progression de l'acte, ses mouvements deviennent parfois indispensables pour l'intrigue et sont intégrés en conséquence dans le texte – même s'ils se limitent à une exception près (*D*, 101) aux didascalies.

Au début, le peuple a encore le rôle de spectateur passif qui suit le procès comme une pièce de théâtre. Quand Danton reconnaît l'injustice du procès, le peuple est pour la première fois inclus dans l'action. Il est invité à prendre le rôle de juge. « [O]se [...] lire [les passages de l'accusé Desmoulin qu'on inculpe] au peuple ; qu'il juge de quel côté sont ses amis ! », exige Danton du président du tribunal (*D*, 88). En défendant aux accusés de s'adresser directement au peuple (*D*, 89, 100), le président reconnaît de fait la position de pouvoir potentiel du peuple qui se laisse entraîner par les mots de Danton plus que par les paroles des autres accusés. Il « frémit » (*D*, 92), applaudit (*D*, 93), « approuve et s'agite » (*D*, 94) et rit (*D*, 96f.) selon ses mots. Les quelques voix qui s'expriment contre Danton, comme celle du peintre David, se taisent de plus en plus.

Une relation particulière entre le peuple et Danton semble exister, qui dépasse ses qualités de bon rhéteur. Il admet en effet : « Je suis peuple : mes vices et mes vertus appartiennent au peuple » (*D*, 93). Cette identité entre Danton et le peuple a l'air d'influencer le procès en sa faveur. Le peuple absorbe ses mots et se fait sa voix multipliée. Quand Danton réclame ses témoins, le peuple les réclame si bruyamment que la poursuite du procès ou l'ignorance de la demande de Danton devient impossible. C'est donc le peuple qui oblige Fouquier à écrire à la Convention pour appeler les témoins (*D*, 101), c'est lui qui le fait donc agir. Avec son intervention, le procès prend une autre orientation, de sorte que Danton et ses amis regagnent espoir.

La Convention donne cependant une réponse négative et le peuple s'indigne avec les accusés : « Le bruit continue, pendant le reste de la lecture de Fouquier, et éclate plus violemment après » (*D*, 109). Danton l'appelle à l'action : « Peuple, ils nous tuent, ils t'égorgent avec nous ! On assassine Danton ! Paris, lève-

³⁸ Meyer-Plantureux : *Romain Rolland*, p. 51.

³⁹ Cf. aussi Steck qui évoque la possibilité de surmonter le fossé entre le public et le drame pour faire « eine gemeinsame Aktion ». Steck : *Romain Rollands Revolutionsdrama*, p. 139.

⁴⁰ « On n'a noté qu'une partie des mouvements et des clameurs de la foule. Ces indications doivent varier avec les éléments dont on dispose, à la scène. » (*D*, 78).

⁴¹ J. Lecocq : « La Vie Théâtrale. Les Escholiers ». Dans : *La Patrie*, 30 décembre 1900, p. 3. Cet entretien a été tenu à propos d'une représentation de *Danton*.

⁴² Denizot : *Théâtre de la Révolution*, p. 222.

toi ! lève-toi ! » (D, 110). Encore une fois, Danton fait allusion à l'identité entre lui et le peuple et celui-ci reprend très volontiers les exclamations de « Tyrannie ! » et l'appel « Aux armes ! » de Westermann (D, 110). Bien que le peuple, à part crier, reste immobile, il devient le personnage dominant de la scène. Son « tumulte couvre les voix » (D, 110) des autres. C'est selon sa volonté que le procès peut ou ne peut pas continuer. « À peine entend-on les hurlements de Danton, au milieu de l'orage » (D, 110). Danton essaie encore de le guider en réveillant ses souvenirs : « Peuple, nous pouvons tout, nous avons triomphé des rois, des armées de l'Europe. Au combat ! Écrasons les tyrans ! » (D, 111). Il ne manque qu'une dernière étincelle pour faire exploser la situation et pour provoquer une révolte. Même les accusateurs sentent qu'ils sont le dos au mur et ils craignent que la foule qui se rassemble sur le quai aille forcer les portes (D, 111).

Et dans cette ambiance tendue à l'extrême, « [a]u paroxysme de la violence » (D, 112), quand la fin du procès semble déjà sûre, intervient un retournement inattendu. Danton change d'avis et de stratégie. « [S]e contenant brusquement », il devient passif et se détourne du peuple : « Paix, Danton, paix ! Les destins sont accomplis. [...] Pauvre pays, que va-t-il devenir, privé d'une tête comme celle-ci ? » (D, 112). Westermann a beau lui demander pourquoi il ne profite pas de l'agitation du peuple qui « est près de se battre » (D, 114), Danton refuse d'être son guide. Il l'insulte même : « Cette canaille ! [...] Public de cabotins ! [...] ils sont là pour applaudir à la victoire. Je les ai trop habitués à agir pour eux » (D, 114). Avec la décision de ne pas agir, Danton signe son arrêt de mort. Il aurait pu être sûr de garder sa vie. Pourquoi donc se relâche-t-il ainsi soudainement ? La réponse se trouve dans le premier acte où Danton explique à Camille Desmoulins pourquoi il est las d'agir :

Sais-tu le mal dont meurt la République ? Elle manque de médiocrité. Trop d'intelligences s'occupent de l'État. C'est trop pour une nation d'avoir eu Mirabeau, Brissot, Vergniaud, Marat, – Danton, – Desmoulins, Robespierre. Un seul de ces génies eût fait vaincre la Liberté. Réunis, ils s'entre-dévorent, et la France est ensanglantée de leurs haines. (D, 28 sq.)

Les grands hommes n'ont pas réussi à créer une République apaisée et Danton, en tant que l'un d'entre eux, est prêt à se sacrifier pour elle. Il sait que c'est soit « [s]e détruire soi-même », soit « [d]étruire l'ouvrage de ses mains, détruire la République ! » (D, 41). Son sacrifice n'est cependant à la fin pas un acte de croyance en un but suprême⁴³ mais plutôt une résignation : « J'ai tout sacrifié à la Révolution, et je vois bien à présent que c'est en vain. Cette garce m'a trompé ; elle me sacrifie aujourd'hui ; elle sacrifiera Robespierre demain » (D, 115).

Quant au peuple, il ne remarque pas le retournement brusque de Danton, au contraire. Après un court moment d'indécision (D, 115), la foule entre en action. Après la sortie des grands hommes, son heure semble venue. Avec le cri « Danton en liberté ! » et « Danton ! nous voulons Danton ! », la foule « furieuse, brise les bancs et envahit le tribunal, en vociférant des menaces de mort » contre le Comité (D, 116). Mais quand l'action violente paraît inévitable, il se produit un deuxième retournement inattendu. Vadier entre en salle et annonce l'arrivée « d'un convoi de farine et de bois au port de Bercy » (D, 117). Le peuple affamé abandonne à ces mots l'affaire. Il perd tout intérêt pour la vie de Danton et s'empresse de sortir (D, 117). Seulement un « petit nombre [...] de curieux obstinés restent jusqu'à la fin du procès » (D, 117). Les arrêts de morts sont à la suite lus sans interruption et la monotonie des questions du président et les réponses du jury – « a-t-il trempé dans cette conspiration ? – Oui. » (D, 118) – fait sonner l'abandon brusque de Danton par le peuple.

Même si l'on voit le peuple – contrairement à l'affirmation de Denizot – agir dans ce drame en forçant Fouquier à écrire la lettre et en détruisant la salle, son action reste incomplète. Il avait la force de sauver la vie de Danton mais n'a pas su l'utiliser. Le spectateur pressent le pouvoir que possède le peuple mais il voit aussi sa versatilité. Rolland lui attribue un rôle de retardement du procès. Mais à part son empathie avec Danton, le peuple est caractérisé de manière très négative. Cela correspond au point de vue péjoratif de Rolland que Denizot a constaté.⁴⁴ Le peuple est « en proie à une sorte de fièvre » (D, 112) et agit bru-

⁴³ Comme c'est le cas de Lux dans *Le Triomphe de la raison*, qui se suicide pour empêcher un meurtre de plus par le peuple.

⁴⁴ Cf. Denizot : *Théâtre de la Révolution*, pp. 207-227.

talement. Il ne réfléchit pas et il est facilement dirigeable. Ses priorités ne sont pas conformes aux idéaux moraux. Comme Brecht le formule : « Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral »⁴⁵ – il faut avoir à bouffer avant d’agir moralement. L’action et le pouvoir semblent néanmoins appartenir à la nature du peuple.

Le 14 Juillet

Si Rolland a donné au peuple une grande place dans l’un des trois actes de *Danton*, il la lui concède toute dans *Le 14 Juillet*. Dans ce drame qui se déroule autour de la date de l’événement le plus mémorable de la Révolution française, le peuple n’est pas que présent sur scène, il agit et parle, le rôle de protagoniste lui est attribué : « Le personnage principal en est le Peuple, – le Peuple aux mille voix, aux mille têtes, qui s’unit soudainement, dans les heures de crise, en une seule volonté ».⁴⁶ Cela se voit déjà dans le registre des personnages.⁴⁷ Dans la pièce *Danton*, on ne trouve qu’une mention à la fin du registre : « Le Peuple » (*D*, 5). Dans *Le 14 juillet*, il y a une liste qui précise cette notion collective qui réunit « toutes les classes ; tous les âges » (*QJ*, 7). La notion de *peuple* est ici comprise dans un sens large et inclut la nation entière. C’est dans ce sens large que Rolland compte en faire un acteur d’après une idée de Rousseau :

Plantez au milieu d’une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s’aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.⁴⁸

Cette sorte de fête populaire est l’achèvement du *Théâtre du Peuple*, parce qu’« [u]n peuple heureux et libre a besoin de fêtes, plus que de théâtres [...]. Préparons pour le peuple à venir des Fêtes du Peuple » (*TdP*, 154).⁴⁹ *Le 14 Juillet* se présente en conséquence comme une « Action populaire en trois actes ».⁵⁰ Elle montre l’éveil de la Révolution dans le cœur des hommes⁵¹ et le développement du peuple en une foule homogène capable de prendre un fort qui est en fait imprenable. Car la prise ne réussit pas grâce à une manœuvre militaire supérieure :

Le roi, la cour avaient tous les moyens possibles d’écraser Paris révolté. [...] S’ils ont cédé, ce n’est pas par bonté, c’est [...] par incertitude [...] devant le mouvement populaire, devant ce soulèvement de l’esprit de justice et de liberté qu’ils ne comprenaient pas.⁵²

Ce « mouvement populaire » est le sujet du drame et témoigne de la croyance de Rolland en son efficacité. Une vraie action en dehors de « la lutte désespérée d’un peuple pour conquérir sa liberté »⁵³ n’existe pas.

Le premier acte se joue au Palais-Royal où l’on trouve une « foule remuante et inquiète » (*QJ*, 9).⁵⁴ Les

⁴⁵ Bertolt Brecht : « Denn wovon lebt der Mensch? ». Dans : *Die Dreigroschenoper : der Erstdruck 1928*. Mit einem Kommentar hrsg. v. Joachim Lucchesi. Frankfurt am Main : Suhrkamp 2004, p. 67.

⁴⁶ Rolland : « Le 14 Juillet », p. 107.

⁴⁷ De plus, il n’y a pas de notes en bas de pages pour les exclamations du peuple dans ce drame. Elles sont intégrées complètement dans les paroles et la didascalie du drame.

⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau : « Lettre à M. D’Alembert ». Dans : *Ibid.* : *Œuvres complètes de J. J. Rousseau. Tome onzième. Mélanges. T. 1*, Au deux ponts : Sanson et Compagnie 1792, pp. 150-351, pp. 333 sq. Rolland cite ce passage dans son essai (*TdP*, 154 sq.).

⁴⁹ L’achèvement idéal serait de surmonter le théâtre : « Mais ceci est encore du théâtre ; et si le mouvement social qui nous emporte s’achève, si le peuple atteint enfin à la souveraineté, il y a mieux à faire pour lui que les théâtres. » (*TdP*, 163) ; « le terme du théâtre et de l’art populaire est-il l’anéantissement du théâtre et de l’art ? - Peut-être. » (*TdP*, 167).

⁵⁰ Rolland : « Le 14 Juillet », p. 107 (mise en évidence dans l’original).

⁵¹ « the awakening of the Revolution in the hearts and minds of the people ». Starr : *Romain Rolland*, p. 94.

⁵² Rolland : « Le 14 Juillet », p. 107. Cf. aussi Starr qui souligne l’absence d’une résistance sur la Bastille : *Le 14 Juillet* montrerait la « superiority of spiritual over physical force ». Starr : *Romain Rolland*, p. 93.

⁵³ Rolland : « Le 14 Juillet », p. 109.

⁵⁴ Notons que la notion de *foule* est souvent utilisée comme synonyme de *peuple* par Rolland et qu’on peut définir *foule* « comme le versant péjoratif de la notion de peuple ». Denizot : « Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland », p. 197.

hommes attendent les nouvelles de Versailles où les États luttent contre la royauté. La caractérisation du peuple est similaire à celle de *Danton*. Il est facilement dirigeable et excitable et rapidement prêt aux actes de violence, mais il se laisse calmer cependant aussi vite par d'autres personnages. Même Marat, l'« ami du peuple » (*QJ*, 25), caractérise le peuple de manière défavorable :

Ô peuple crédule, peuple absurde [...] Si l'aristocratie vous offrait de l'or et de la ripaille, osez me jurer que vous ne deviendriez pas tous des aristocrates ! [...] Vous êtes vains, vaniteux, frivoles ; vous n'avez ni force, ni caractère, ni vertu. Toute votre vigueur se dépense en discours. Vous êtes mous, incertains, sans volonté ; vous tremblez devant le bout d'un fusil... (*QJ*, 24 sq.)

Dans cet acte, seul le caporal Hoche excuse sa volatilité parce qu'il sent en lui une force qui sommeille : « c'était une force qui dépassait mille fois la mienne. [...] [Le peuple] sent gronder sa force ; mais il en doute, elle lui fait peur. Que ne pourrait-il, s'il savait ? Que ne fera-t-il, quand il saura ? » (*QJ*, 38). Cette intuition se révélera juste. Avec l'annonce de l'exil de Necker, le ministre patriote, le peuple entre en action. Il « hurle » (*QJ*, 47), « se hérissé d'armes » (*QJ*, 50) et un cortège se forme (*QJ*, 54s.). La destination du cortège n'est pas claire, mais Hoche assure que le peuple sait où il va (*QJ*, 55) et il lui accorde un instinct déterminé.

C'est aussi cet instinct et non un raisonnement qui conduit le peuple dans le deuxième acte à la formation des barricades. Ainsi il y a dans le drame de nouveau une distinction entre la classe populaire et la classe bourgeoise, quand le médecin Marat se déclare protecteur du peuple : « Je veillerai sur ce peuple. Je le sauverai, malgré lui » (*QJ*, 33). Le peuple est montré incapable de veiller sur ses affaires. Il est décrit comme « de grands enfants qui jouent » (*QJ*, 29) et les bourgeois doivent s'occuper d'eux. La répartition des compétences est pointée aussi par un homme du peuple – n'obtenant pas d'autre nom que « L'Homme » : « [C]acun sa besogne ! Ils [i.e. les lettrés, les têtes de la Révolution] pensent pour nous. C'est à nous d'agir pour eux » (*QJ*, 70). Le vrai acteur dans l'histoire doit être le peuple, les intellectuels en sont incapables. Le jugement sur le peuple reste plutôt défavorable, mais il y a une foi en son pouvoir : Hoche estime : « Que ce peuple fasse seulement ce qu'il peut faire, et tu verras si l'on ne refait pas le monde ! » (*QJ*, 36) et il ajoute (*QJ*, 37) : « Nous ne sommes rien sans le peuple. »

Et c'est le peuple qui attaque la Bastille. Les têtes de la Révolution, Hulin, Robespierre et Marat « désapprouvent le peuple, mais leur voix se perd dans le tumulte » (*QJ*, 88). C'est le moment où le peuple s'organise lui-même pour lutter. « Le pouvoir, c'est nous ! », proclament-ils (*QJ*, 90).

Rolland crée deux fins différentes pour ce drame : la première est faite pour un théâtre traditionnel, la deuxième variante est écrite pour une représentation d'une fête populaire qui compte sur l'intégration du public. Cette scène est plus gaie que la version traditionnelle et attribue un autre caractère au peuple. Dans la première version, son caractère féroce est souligné et elle est donc en harmonie avec la caractérisation défavorable des premiers actes. Quand les gardiens de la Bastille capitulent et ouvrent les portes au peuple, il y a un massacre dans lequel le peuple tue ceux qui veulent se jeter dans leur bras pour les accueillir. Quand Marat entre, il peut encore calmer les gens. C'est le peuple qui agit, mais un bourgeois doit lui enseigner la raison. L'on couronne la petite Julie, fille du peuple comme figure de la Liberté. Dans la joie omniprésente, Desmoulin s'adresse soudainement au public et crie : « Et maintenant, à vous ! Achève notre ouvrage ! La Bastille est à bas : il reste d'autres Bastilles. À l'assaut ! À l'assaut les mensonges ! À l'assaut de la Nuit ! » (*QJ*, 147). Des trompettes sonnent et le peuple forme « des rondes autour de la Liberté », la petite Julie (*QJ*, 138). Le public n'est pas directement intégré dans la pièce et cette version d'un théâtre populaire se limite à la représentation du peuple sur scène.

La version festive se distingue surtout par la dernière scène en associant le public aux danses et aux chants. Le massacre y est supprimé. Quand le peuple entre dans la Bastille, il y a une fraternisation spontanée entre eux et les soldats. Le peuple obtient une humeur différente. Dans la joie omniprésente, les personnages s'adressent au public pour l'inviter à la fête : « Frères, chantez avec nous ! [...] Donnons-nous la main ! Formons des danses fraternelles ! Chante, car c'est ta fête, ô peuple de Paris ! » (*QJ*, 148). L'appel à l'action au-delà du spectacle manque, il se trouve seulement le rappel : « La liberté t'appartient. Garde bien ta conquête ! »

4. Conclusion

Quand Rolland parle du peuple qui devient « acteur lui-même dans la fête du Peuple » (*QJ*, 151), il renvoie surtout à la possibilité d'intégrer le public dans les spectacles, mais c'est aussi un triple appel pour un peuple acteur.

Au premier degré, il s'agit de faire agir le peuple sur scène comme personnage théâtral. C'est aussi la tâche que Rolland exerce facilement. Dans ses pièces, le peuple contribue à l'action comme l'un des personnages : il se distingue ainsi du chœur de la tragédie grecque qui n'intervient pas. Dans *Le 14 Juillet*, le peuple obtient même le rôle de protagoniste. Même s'il n'est pas montré sur scène, le peuple est souvent mentionné comme justification des actions⁵⁵ et le *Théâtre de la Révolution* se présente en conséquence « comme le portrait d'un peuple qui prend possession de l'histoire ».⁵⁶

La préoccupation originelle de Rolland est cependant de parvenir à un peuple acteur au deuxième degré : les spectateurs doivent eux-mêmes participer à la représentation. Cette exigence de Rolland est plus difficile à respecter. Dans *Danton* il serait possible d'assimiler le peuple sur scène avec le public qui devient assistant au tribunal révolutionnaire au lieu de pur spectateur d'une pièce de théâtre. Mais dans les faits, la transformation du public en acteur reste une illusion. Au plus tard quand la plus grande partie du peuple quitte le tribunal, cette illusion se brise. Dans *Le 14 Juillet* Rolland voue une scène entière aux besoins d'une véritable réalisation de « l'union du public et de l'œuvre » (*QJ*, 150) en intégrant de la musique, des chœurs et des danses qui invitent les spectateurs à y participer. Même pour Rolland, cet idéal reste cependant une utopie. C'est pourquoi il crée deux fins. À la fin alternative l'intégration du peuple se limite à l'adresse directe au public, à briser le quatrième mur.

Ce qui conduit à concevoir le peuple acteur au troisième degré. Le peuple ne doit pas seulement devenir un acteur sur scène. Il doit être acteur au sens propre : agir dans son environnement réel, faire bouger la société au niveau socio-politique. Quand Desmoulin s'adresse au peuple pour l'appeler à achever l'ouvrage de démolition des Bastilles qui se trouvent encore dans la société, c'est l'espoir que le théâtre puisse opérer au-delà de la scène et l'espoir en un peuple qui prenne en main son destin : « L'action doit surgir du spectacle de l'action » (*QJ*, 3).

Rolland n'a peut-être pas atteint son but proclamé dans l'introduction au *14 Juillet* de « rallumer l'héroïsme et la foi de la nation aux flammes de l'épopée républicaine, afin que l'œuvre interrompue en 1794 soit reprise et achevée par un peuple plus mûr et plus conscient de ses destinées » (*QJ*, 3), mais il fait voir que le collectif possède un pouvoir étonnant et qu'il ne lui reste qu'à apprendre à l'employer pour ses droits.

C'est le peuple qui doit se charger du progrès de la société, parce que les intellectuels en sont incapables : ils réfléchissent trop (comme c'est le cas dans *Le 14 Juillet*) ou sont trop occupés par la réalisation et la défense de leurs idéaux (comme chez *Danton*). Il est montré comme le vrai acteur de l'histoire – malgré sa caractérisation qui ne plaide pas en son faveur. Cela prouve que c'est bien avant la guerre que Rolland commence à réfléchir au rôle important du peuple dans l'histoire même si son intérêt politique n'est à ce moment-là peut-être qu'un prétexte pour son esthétique d'un art nouveau. La position suréminente du peuple dans les deux drames en fait une figure emblématique de la Révolution française. Ainsi, Rolland lui attribue une place emblématique dans les drames pour rappeler le pouvoir énorme qu'il a – pour une fois – exercé dans l'histoire humaine.

⁵⁵ C'est par exemple le cas quand Robespierre dit : « Nous n'avons qu'une question à poser : à savoir si le peuple veut la ruine de Danton » (*D*, 75) pour justifier son action.

⁵⁶ Denizot : *Théâtre de la Révolution*, p. 12.

Bibliographie

Sources

- Bloch, Jean-Richard : « Le Théâtre du Peuple, critique d'une utopie ». Dans : *L'Effort*, 1er et 15 juin 1910, repris dans *Carnaval est mort*. Paris : Gallimard 1920, pp. 27-40.
- Brecht, Bertolt : « Denn wovon lebt der Mensch? ». Dans : *Die Dreigroschenoper : der Erstdruck 1928*. Mit einem Kommentar hrsg. von Joachim Lucchesi. Frankfurt am Main : Suhrkamp 2004.
- Le Bon, Gustave : *Psychologie des foules*. Réimpression de l'édition de 1895. Avec une préface par F.-P. Lobies. Osnabrück : Zeller 1972 (Milliaria, 23).
- Lecocq, J. : « La Vie Théâtrale. Les Escholiers ». Dans : *La Patrie*, 30 décembre 1900, p. 3 (consultable sur internet : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k20427097/f3.item>>, 24.08.2018).
- Réimpression de l'Ancien Moniteur. Seule histoire authentique et inaltérée de la Révolution Française depuis la réunion des états-généraux jusqu'au consulat (Mai 1789 – Novembre 1799)*. Avec des notes explicatives. 32 vol. Pa-ri-s : Plon Frères 1847.
- Rolland, Romain : « Le 14 Juillet ». Dans : *L'Art du théâtre*, 18/1902, pp. 107-111 (consultable sur internet : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693607n/f152>>, 24.08.2018).
- : *Le Théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. Nouvelle Éd. Paris : Hachette 1913 (¹1903).
- : *Théâtre de la Révolution. Le 14 Juillet. Danton. Les Loups*. Paris : Albin Michel 81926 [¹1909].
- : *Le Périple*. Préface de Maurice Betz. Paris : Émile-Paul Frères 1946.
- : Gillet, Louis : *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*. Choix de lettres établi par Mme Louis Gillet et Mme Romain Rolland. Préface de Paul Claudel de l'Académie française. Paris : Albin Michel 1949 (Cahiers Romain Rolland, 2).
- : *Mémoires et fragments du journal*. Introduction d'André Wurmser. Illustrations originales de Christiane Sabatier. Paris : Albin Michel 1971 (Les chefs-d'œuvre de Romain Rolland).
- Rousseau, Jean-Jacques : « Lettre à M. D'Alembert ». Dans : Ibid. : *Œuvres complètes de J. J. Rousseau. Tome onzième. Mélanges. T. 1*, Au deux ponts : Sanson et Compagnie 1792, pp. 150-351.

Ouvrages critiques

- Bouchardon, Marianne : « Réalisme et naturalisme ». Dans : Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (Éd.) : *Le Théâtre français du XIXe siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : L'avant-scène théâtre 2008 (An-thologie de L'avant-scène théâtre), pp. 381-393.
- Cheval, René : *Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre*. Paris : Presses Universitaires de France 1963.
- Denizot, Marion : « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : versant esthétique du Théâtre du peuple ? ». Dans : Ibid. : *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes : Presses Univ. de Rennes 2010, pp. 193-203.
- : *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national*. Paris : Honoré Champion 2013 (Littérature de notre siècle, 47).
- Hertrampf, Marina Ortrud M. : « Danton oder : Von Rollands 'volkstümlichem' Revolutionstheater zu Reinhardts revolutionärem Volkstheater ». Dans : Ibid. (Éd.) : *Romain Rolland, der Erste Weltkrieg und die deutschsprachigen Länder. Verbindungen – Wahrnehmungen – Rezeption*. Berlin : Frank&Timme 2018 (Literaturwissenschaft, 69), pp. 237-260.
- March, Harold : *Romain Rolland*. New York : Twayne 1971 (Twas, 109).
- Meyer-Plantureux, Chantal : *Romain Rolland. Théâtre et engagement*. Caen : Presses universitaires de Caen 2012.
- Starr, William Thomas : *Romain Rolland. One Against all. A biography*. Den Haag : Mouton 1971 (Studies in French Literature, 20).
- Steck, Rainald : *Romain Rollands Revolutionsdrama « Danton »*. Witterschlick : Richard Schwarzbald Dis-

sertationsdruckerei 1973.

TLF : Centre National de la Recherche Scientifique : *Trésor de la langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*. Paris : Gallimard 1971-1994.

Mario Domenichelli
(Florence)

Dix jours qui ébranlèrent le monde

et les lieux communs de la révolution entre histoire et roman historique

Ce livre est une tranche d'histoire, d'histoire telle que je l'ai vue [...]. Il est encore de mode, après une année d'existence du régime soviétique, de parler de la révolution bolchévique comme d'une « aventure ». Eh bien, s'il faut parler d'aventure, ce fut en effet l'une de plus merveilleuses où se soit engagée l'humanité [...]. Quoi qu'on pense du bolchévisme, il est indéniable que la révolution russe est un de grands événements de l'histoire de l'humanité et que la venue au pouvoir des Bolchéviques est un fait d'importance mondiale.¹

Le début du grand livre de John Reed sur la révolution bolchévique – *The Ten Days that shook the World*² – ne correspond pas à ce qu'on lit dans la traduction française. « Ce livre », en anglais, n'est pas simplement « une tranche d'histoire », il est « une tranche d'histoire intensifiée ». « This book is a slice of intensified history »³ est la déclaration de la poétique de ce livre, une poétique suggérée, sinon exigée, par l'intensité des événements dont il va rendre compte. Le livre, en s'annonçant, en annonçant son sujet, définit sa propre nature, ou bien l'urgence de son écriture capturant, ainsi que préservant ce qu'on appellerait le moment absolu dans les images fluides du temps qui s'écoule.

Le premier des lieux communs, dans le sens de *Κοινοί τόποι*, les lieux de la communauté⁴ dont je vais m'occuper, est donc la « tranche d'histoire intensifiée » en tant que définition soit des événements, de l'événement révolutionnaire, soit de l'écriture qui le représente. John Reed écrivit son livre en une dizaine de jours, et dans une écriture aussi intensifiée que l'histoire qu'il voulait représenter, avec ce titre se référant soit à la rapidité de la prise de pouvoir des bolchéviques, soit à la rapidité et à l'intensité de l'écriture qui en rend compte. « Dix jours » : certes, la durée soit de l'événement, soit de l'écriture qui en rend compte avec l'idée explicite que l'écriture puisse se transformer elle-même dans la révolution mondiale qu'elle annonce, ou, au moins, dans la nouvelle révolution américaine⁵. D'ailleurs, « intensité », le mot-clé des événements représentés ainsi que la définition de la qualité de l'écriture de Reed qui les représente, est aussi le mot-clé de l'existence même de Reed⁶.

¹ John Reed : *Dix jours qui ébranlèrent le monde*. Paris : Editions sociales Internationales (première édition s.d. mais début des années 1920) 1927, pp. 11 et 15.

² John Reed : *The Ten Days that Shook the World*. New York : Boni and Liveright 1919.

³ Ibid., p. vi.

⁴ On trouve la notion de lieu commun chez Aristote, dans la *Rhétorique* (Topiques, vi), ainsi que dans la *Logique* (IV.ii). Selon Friedrich Solmsen (*Entwicklung der Aristotelischen Logik und Rhetorik*. Berlin : Georg Olm Verlag 1929), l'idée de *tòpos* se trouve dans la *mnémotechné* (l'art de la mémoire) : *topos* est la définition du lieu, dans le sens d'espace mental, où l'on trouve les idées. Laurent Pernot : « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique ». Dans : *Bulletin de l'association Guillaume Budé* 3 (1986) p. 256 : « Un τόπος est [...] un secteur de la réalité qui a vocation à devenir objet de discours, un champ ouvert à l'orateur [...]. Les τόποι peuvent être organisés en liste : il existe une liste des domaines à exploiter pour traiter un sujet donné ». Heinrich Lausberg : *Handbuch des literarischen Rhetorik* (1929). Stuttgart : Franz Steiner Verlag 1990, § 1087 : les *topoi* sont les lieux où la réalité se transforme en objet de discours, où la réalité, donc, devient l'objet de la mémoire et de la narration d'une communauté donnée.

⁵ Voir Daniel W. Lehman : *John Reed & the Writing of the Revolution*. Athens : Ohio University Press 2002. Reed et sa femme, Louise Bryant, journalistes tous les deux, partirent en novembre 1917 pour la Russie en pleine Révolution d'Octobre, c'est-à-dire en pleine révolution bolchévique. En avril 1918, au retour de ce premier séjour russe, ils furent arrêtés à la douane américaine. Reed était bien connu comme socialiste, ou communiste, en tous cas un élément subversif. Son bagage, ses notes, des pages de journaux, des textes, des discours politiques, et tous matériaux dont il voulait se servir pour construire son livre furent saisis. Tous ces matériaux lui furent rendus seulement en novembre 1918.

⁶ Voir David C. Duke : *John Reed*. Boston : G.K. Hall 1987 ; Eric Homburger : *John Reed*. Manchester : Manchester University Press 1990 ; Renato Leduc : *Historia de lo inmediato*. Ciudad del México : Fondo de Cultura Economica 1976 ; Richard O' Conner : Dale L. Walker : *The Lost Revolutionary*. New York : Harcour 1967. Aux États-Unis, Reed n'était pas un inconnu, au contraire il était très bien connu comme journaliste engagé, et très bien payé. Il écrivait pour *The Masses* (la revue socialiste publiée entre 1911 et 1917), et pour *Metropolitan Magazine*. En 1918 Reed fut un des fondateurs du *Communist Labor Party* américain, sorti de la scission du Parti Socialiste Américain. Reed était aussi un activiste. Il fut arrêté en 1913 pour sa participation aux

Selon la légende, Reed écrivit son livre en dix jours de travail ininterrompu, aussi intensifié que la *slice of history* dont il voulait fixer les images dans toute leur impétueuse fluidité. *Dix jours*, prêt pour la presse en janvier 1919, fut publié à New York par Boni and Liveright en mars, avec un succès immédiat. « Je le recommande du fond du cœur aux ouvriers de tous les pays – écrivit Lénine. Je voudrais que cet ouvrage fût répandu à des millions d'exemplaires et traduit dans toutes les langues, car il donne un tableau exact et extraordinairement vivant d'événements qui ont une si grande importance pour l'intelligence de ce qu'est la révolution prolétarienne, de ce qu'est la dictature du prolétariat »⁷.

Si l'on pense à tous les livres de Reed, à son histoire de la révolution, à tout ce qu'il écrivit, on doit s'apercevoir qu'il s'agit toujours du même récit d'émancipation du prolétariat, un récit internationaliste en continuation, d'un lieu à l'autre, d'une phase à la prochaine. Reed assume la tâche de donner forme, figure, trajet, à la mémoire collective, en la fixant aux moments exemplaires de ce qu'on pourrait appeler l'accélération et l'intensification du temps. Par conséquent son conte est mémorable, ainsi mémorable que le *récit* de la Révolution française dans le Carlyle de *The French Revolution* (1837), ainsi mémorable que Edmund Burke dans ses *Reflections on the Revolution in France* (1790) – pour parler de la révolution ou de l'histoire des révolutions d'un point de vue tout à fait opposé à celui de Reed.

La tâche de tous ces historiens, en tout cas, c'est de fixer en récit la mémoire collective par des images qui sont déjà, ou qui doivent devenir des lieux communs, *koinoi topoi*. On trouve cette figure du discours dans la rhétorique d'Aristote. Les lieux communs, donc : ce terme se réfère à la mémoire de la communauté, et donc exactement à ce qu'on pourrait appeler l'histoire en tant que mémoire commune, ou qui doit devenir commune, des événements du passé sur lesquels se construit l'identité commune. Toute historiographie, dans n'importe quelle modalité de communication, contribue à la construction de la mémoire commune des événements de fondation de la *polis* (et donc de l'idéologie) à laquelle l'historien appartient. Bâtir une identité commune à partir d'une narration sur laquelle cette identité puisse se fonder : n'est-ce pas ce que Adolphe Thiers fait dans son *Histoire de la Révolution française* (1823-1828) ? Ou ce que Michelet fait dans *l'Histoire de la Révolution française* (1847-1853) ? L'identification ainsi que la formulation des *koinoi topoi* en tant que lieux de la mémoire commune sont aussi la tâche d'un romancier tel que Dickens dans *A Tale of Two Cities* (1859) par exemple, ou de Victor Hugo dans *Quatre-vingt-treize* (1874), son grand roman de la Révolution, ainsi que, d'une manière différente, dans *Notre-Dame de Paris*, où Hugo fixe son jugement sur la révolution bourgeoise du 1830-1831, et donc sur le triomphe bourgeois effectué au grand dam du prolétariat. Ce jugement – fixé à la fin du royaume de Henry III, en se référant, pourtant, aux temps modernes – on le trouve dans l'image des victimes du pouvoir, Esmeralda et Quasimodo, dont les squelettes embrassés dans la fosse commune qui scelle le roman sont le signe, le memento du triomphe bourgeois de l'injustice et de la cruauté dans le passé, le présent, ainsi que dans l'avenir.

Ce jugement était clair, d'ailleurs, pour Marx aussi en janvier 1850, lorsqu'il publia les trois essais dédiés à la révolution du 1848 et à ses conséquences, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850*⁸. Il n'y avait aucun doute évidemment, chez Marx, sur les rapports de cause à effet, entre la révolution bourgeoise de Juillet, et l'idée de Guizot de la faillite de la Révolution française et de la réussite, au contraire, de la

émeutes des ouvriers de la soie à Paterson en New Jersey (« War in Paterson ». Dans : *The Masses* IV.9 [June 1913]). Il fut arrêté en 1914 aussi, à Ludlow au Colorado : Reed, envoyé de *The Masses*, couvrait la grève des mineurs et la répression violente qui s'ensuivit : le « Ludlow massacre » (les hommes de la Colorado National Guard et de la Colorado Fuel & Iron Company, pour défendre les intérêts de leurs patrons, n'épargnèrent ni femmes ni enfants ; voir à ce propos Reed : « The Colorado War ». Dans : *Metropolitan* 40 [July 1914]). En 1914, Reed était à Mexico, envoyé spécial de *The Masses*, couvrant ou, pour mieux dire, participant à la révolution des *campesinos* de Pancho Villa. Reed en écrivit avec enthousiasme dans ses reportages, recueillis dans *Insurgent Mexico* (New York : Appleton 1914). En septembre 1914, dans un article, « The Traders' War » (*The Masses*), Reed déclara sa position – anti-interventionniste – à propos de l'intervention américaine dans la grande guerre, dont les raisons matérielles étaient à chercher *following the money*. Reed était convaincu que tout ce qu'on pouvait attendre de cette guerre était l'affirmation du libéralisme bourgeois, et de ses intérêts matériels. En 1915, Reed était correspondant de guerre en Europe ; en 1916 il publia *The War in Eastern Europe* (New York : Scribner 1916). Entre avril et octobre 1915, Reed avait voyagé de la Grèce à la Serbie et à la Roumanie, jusqu'à la Pologne pour arriver enfin à Petrograd. Il rentra aux États-Unis en novembre 1915.

⁷ Introduction de Lénine à la traduction française de Martin-Stahl, op. cit., p. 9.

⁸ « Neue Rheinische Zeitung - Politisch-Ökonomische Revue » (Januar 1850).

Révolution anglaise du 1689⁹. La révolution de Juillet (1830) chez Marx est donc la révolution (ou bien la réaction) haute-bourgeoise : le banquier libéral Lafitte, en juillet 1830 – nous conte Marx – escortant son compère, le Duc d'Orléans, Louis-Philippe, à l'Hôtel de Ville, prononça ces mots : « Maintenant le règne des banquiers va commencer », ainsi que, avec eux, les rois de la bourse, du chemin de fer, les propriétaires des mines de charbon, les grands propriétaires terriens aussi¹⁰; l'aristocratie, donc, ainsi que la haute bourgeoisie, c'est-à-dire la nouvelle aristocratie financière qui réprima dans le sang les mouvements protestataires de 1832, de 1834, et de 1839. Le prolétariat, la petite bourgeoisie dans toutes ses modulations, ainsi que les ouvriers et les paysans, étaient les perdants de la situation.

À propos d'*oi koinoi topoi*, les lieux communs, Dickens nous intéresse en particulier pour sa formule : l'historien, l'écrivain des romans historiques, est celui qui « recalls to life », rappelle à la vie, évoque les vies de ceux qui peuvent témoigner de ce qui s'est passé ; l'historien est celui dont la bouche parle la langue des morts, des oubliés, des perdants et témoigne donc de la vie oubliée des petites gens. Selon Lukács, *A Tale of Two Cities* n'est pas un vrai roman historique. Il y a un hiatus dans ce roman entre histoire et infra-histoire, entre les vicissitudes des personnages, les amours, les aventures, et l'Histoire, la grande histoire qui ne semble être là que comme le fond du tableau, en arrière-plan. Dickens n'arrive pas à comprendre la fracture temporelle provoquée par la Révolution. Dickens, avec toutes ses limitations idéologiques petites-bourgeoises, ne fait que dénier cette fracture dans la « privatisation » (« die *Privatisierung* ») de l'histoire transférée donc à une dimension atemporelle. Dickens n'a aucune compréhension de la tension utopique de la Révolution¹¹. Lukács n'a pas tort, on doit le dire, en considérant la mentalité petite-bourgeoise qui donne sa forme à l'écriture dickensienne. Mais Lukács a tort lorsqu'il n'arrive pas à comprendre que si le roman de Dickens n'est pas le grand roman de la Révolution, il est quand même le grand roman historique, privatisé, de la petite bourgeoisie. En effet, on pourrait dire simplement que le roman de Dickens est la *summa* des *koinoi topoi*, des lieux communs sur lesquels se bâtit le récit *tory* et aristocratique de la révolution (Carlyle), ainsi que sa version déterministe et bourgeoise, sinon petite-bourgeoise, celle de Thiers.

Le roman de Dickens en tous cas nous offre la série de ce qu'on doit appeler les *koinoi topoi* de la Grande Révolution, *loci communes*, les lieux communs sur lesquelles doit se bâtir la mémoire collective, ou bien l'écriture qui la fixe. On trouve cité Carlyle, en tous cas, et non par hasard, avec son grand livre sur la Révolution, dans un chapitre du livre de Reed :

Pour avoir du lait, du pain, du sucre ou du tabac, il fallait faire la *kyost*, la queue, pendant des heures sous la pluie glaciale. En rentrant des réunions de nuit, j'ai vu se former avant l'aube ces queues composées surtout de femmes, quelques-unes avec des enfants sur les bras. Carlyle dans *The French Revolution* dépeint le peuple français comme doué d'une aptitude particulière à faire la queue [...]. Qu'on se représente, par l'hiver russe, ces gens mal vêtus, de haillons, restant des journées entières, debout sur le pavé glacé des rues de Petrograd.¹²

Reed se réfère ici au chapitre I. 6. iv du livre de Carlyle, « In Queue » : « The talent [...] of spontaneously standing in queue distinguishes [...] the French people from all peoples ancient and modern »¹³.

Voilà un des *koinoi topoi* dont on parlait ; il y en a d'autres bien plus connus : les femmes de la Révolution, les femmes des Sans-culottes, les « Mariannes » aux bonnets phrygiens, qui crient « un, deux, trois... » à la place de la Concorde, la place de la guillotine et des têtes qui roulent dans le panier. À la fin du roman de Dickens, deux femmes se trouvent à combattre dans une séquence qui est un vrai emblème. Miss Pross

⁹ François Guizot : *Pourquoi la révolution d'Angleterre a-t-elle réussi ? Discours sur l'histoire de la révolution d'Angleterre*. Berlin : Behr 1850.

¹⁰ Karl Marx : *Les Luttes de classe en France 1848-1850*. Éd. électronique par Jean Marie Tremblay. Site web des Archives Marxistes, section française :

<http://www.marxist.org/francais/marx/works/1850/03/km1850030/html>.

¹¹ György Lukács : *Der historische Roman*. Berlin : Aufbau-Verlag 1957 (conclusion du chapitre troisième) ; je me réfère à la traduction italienne par Eraldo Arnaud, avec l'introduction de Cesare Cases. Torino : Einaudi 1970, p. 332-335.

¹² *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, op. cit., p. 36.

¹³ Thomas Carlyle : *The French Revolution* (1857). New York : Random House 1934, p. 183.

est l'allégorie des valeurs petites-bourgeoises, ainsi qu'une icône de la propagande libérale, *whig*, disons, à la fin des années Cinquante (le roman fut publié en 1859) ; Miss Pross est la servante fidèle et très dévouée de la maison du Docteur Manette ; elle se trouve, seule, à défendre la fuite de Paris à Londres de la famille en danger ; ils pourraient tous être guillotines. Madame Lafarge – l'autre côté de l'allégorie, la terrible « Marianne » de la situation – vient visiter la maison du Docteur Manette. La famille est déjà partie. Madame Lafarge pourrait s'en apercevoir ; elle pourrait donc en prévenir l'autorité révolutionnaire ; Miss Pross doit s'opposer pour l'empêcher ; les deux femmes se battent ; dans la lutte Madame Lafarge est tuée par un coup sorti de son propre pistolet. La dimension privée de la famille, la dimension petite-bourgeoise représentée par Miss Pross, triomphe donc sur la Révolution, sur la Marianne révolutionnaire représentée par Madame Lafarge : c'est le triomphe de la famille, de la maison, de la privatisation, de la *Privatisierung* (Lukács, bien sûr), contre les effets terribles de l'histoire sur la vie privée. Il est bien clair qu'il s'agit d'une vignette de la propagande libérale anglaise contre la révolution. Cette vignette se rattache à la conclusion du roman, lorsque le héros, Sidney Carton, sur l'échafaud, avant d'être guillotiné en se sacrifiant pour sauver la famille du docteur Manet, prophétise leur avenir heureux ainsi que l'avenir heureux, bourgeois et libéral, de la France après la Grande Révolution. Lieux communs, donc, les lieux de la communauté, qui font la mémoire collective, et dont la mémoire historique, chaque pouvoir institué ou qui mire l'institution, doit se servir en les marquant à leur tour, selon les situations historiques, comme positifs et bénéfiques ou négatifs et donc maléfiques. Les lieux communs ne rendent pas seulement compte des événements mémorables, en fixant ces images dans la mémoire collective, ils ne se trouvent pas seulement là pour rappeler, mais aussi pour provoquer les événements ; c'est-à-dire qu'on espère, ou qu'on craint, que ces images puissent provoquer ou bien contrarier, voire exorciser, les événements qui y sont représentés.

Le livre de Reed semble exactement être écrit aux fins de créer les lieux communs de la Grande Révolution en tant que l'ensemble des signes, ou bien des cicatrices, des traces mnésiques, des traces dans la mémoire collective, *lest we forget*, pour ne pas oublier. Il s'écrit aussi comme *exemplum* dans l'espoir que ces signes de l'histoire, ces représentations motrices, comme on les appelle en psychiatrie, puissent redevenir histoire. Reed semble bien savoir quelles sont les images qui peuvent devenir les lieux communs sur lesquels se bâtit la mémoire de la communauté et donc l'histoire même ; certes, des images telles que celle des femmes vêtues de haillons, faisant la queue, les enfants sur les bras, pendant des longues heures dans les rues de Petrograd en hiver, sous la pluie glacée, et qui renvoient aux queues parisiennes au temps de la Grande Révolution. En faisant appel à ces images, Reed, celui qui crée le récit, veut donner sa leçon sur le temps qui coule vers l'avenir, sur les événements qui deviennent mots et, dans l'espoir de la symétrie, peuvent donc se faire à nouveau événements.

Dix Jours a eu beaucoup d'importance dans la cinématographie, soit russe soit américaine, comme d'ailleurs par exemple, à propos de la Grande Révolution, *Le Conte de deux villes* de Dickens, dans une mise en scène anonyme de 1907, puis en 1911 dans le vieux film de William Humphrey, en 1917 – il faut bien noter cette date ! – dans *Le Marquis d'Evremonde* de Frank Lloyd, en 1955 dans la mise en scène de Jack Conway, en 1958 dans celle de Ralph Thomas, enfin en 1980 dans *Le Conte de deux villes* mis en scène par Jim Goddard.

Les images dans la mémoire collective se cristallisent ; elles deviennent les *koinoi topoi* sur lesquels l'histoire, l'écriture de l'histoire se bâtit. On ne peut pas ignorer l'importance « trans-médiale », la potentialité médiatique de ces *koinoi topoi*. *Dix Jours*, donc : *Octobre* d'Ėjzenštejn (1928), au dixième anniversaire de la Révolution, s'inspire du grand livre de Reed ; les acteurs d'Ėjzenštejn sont des ouvriers, des soldats, des hommes, des femmes comme ceux qui firent la Révolution d'Octobre. Bondarčuk aussi, dans sa vocation épique, s'inspire de la trajectoire révolutionnaire de Reed, des *koinoi topoi* sur lesquels se bâtit son ouvrage dans *J'ai vu la naissance du monde nouveau* (1982) – *The Ten Days* – ainsi que dans *La Cloche rouge*, sous-titré *Mexique en flammes* – en russe : *Krasnye kolokola*, ou *Мексика в огне* – *Meksika v ogne* – qui sont les titres de la version filmique de *Insurgent Mexico*). Il s'agit des deux biopics, comme on dit aujourd'hui, avec Reed comme personnage principal (interprété par Franco Nero). On ne doit pas oublier, enfin, le grand film de Warren Beatty, *Reds*, qui nous conte la trajectoire existentielle de Reed et de sa femme, Louise Bryant, entre 1916 et 1920, l'année de la mort de Reed qui, de *reporter* et envoyé spécial, était devenu un fonctionnaire du Parti communiste russe, travaillant avec Zinovev, le Président du Comité

exécutif de l'Internationale communiste, ainsi que la victime, une des victimes, en 1938, des purges stalinienne. *Reds* est la mise au point, définitive dirait-on, du grand répertoire des *eikones*, des images qui font la mémoire collective internationale de la Révolution d'Octobre. Il ne s'agit que d'une autre représentation dans l'ensemble dynamique de l'interprétation changeante de ce qui s'est passé dans l'intrigue de la mémoire collective qui veut devenir histoire.

Federico Fastelli, de l'Université de Florence, a écrit un beau livre sur Reed à partir d'une question fondamentale, une interrogation très raisonnable à propos de l'objectivité du compte-rendu par Reed qui avait très clairement pris son parti, et se déclara donc bolchévique. Peut-on donc faire confiance à Reed en tant qu'historien, ou mieux, en tant que le reporter et journaliste ? Et pourquoi doit-on se demander si Reed est objectif lorsqu'il est tout à fait évident qu'il ne l'était pas, que son écriture est une écriture partisane, que son compte rendu est partisan, que l'idée même de l'objectivité et de l'équilibre du compte rendu est tout simplement bourgeoise, ou bien qu'il s'agit d'un critérium de l'idéologie bourgeoise, tandis que la perspective dans laquelle Reed se place est bolchévique¹⁴ ? D'ailleurs toute représentation du passé ou du présent ne peut se faire qu'à partir d'un point de vue qui en définit la perspective, ce qui nous indique une dialectique entre la représentation nouvelle qui nous est offerte et celle qu'on a reçue, puisqu'il ne s'agit jamais de la même chose. La version de Reed, donc, aussi partielle qu'elle soit, proclame sa vérité. On peut y croire, ou pas, mais il faut quand même en tenir compte. Fastelli nous rappelle que Rossana Rossanda, une légende dans la gauche italienne, en introduisant la traduction du livre de Reed et en se référant au livre de Robert A. Rosenstone, *Romantic Revolutionary*¹⁵, écrivit que « la version des événements, le récit de Reed indique [...] sa poétique ». En faisant de l'histoire, ou bien du reportage – écrit Rossanda – Reed, en réalité, fait de la littérature en cachette ; il représente « la vérité cachée par les faits, qui crée les faits »¹⁶ Le problème posé par l'écriture de l'histoire entre vérité et interprétation, d'ailleurs (voir De Certeau, Ricœur, ou Hayden White), n'a pas de solution¹⁷. Clifford Geertz, dans *Interpretations of Culture*, nous rappelle Max Weber et son image de l'être humain en tant qu'animal suspendu dans la toile d'araignée, la toile des signifiants filée par nous-mêmes. La culture est l'ensemble de ces toiles, et l'histoire, la mémoire historique, ne peuvent qu'en faire partie. L'analyse culturelle, selon Geertz, ne peut pas être une science expérimentale cherchant des lois, elle ne peut être qu'une science de l'interprétation qui cherche des signifiés¹⁸. L'histoire ne coïncide pas avec la mémoire : écrire l'histoire n'est que faire de l'interprétation textuelle. L'histoire ne peut que se conter à partir d'une perspective idéologique qui en définit la vérité. Ce qui est encore plus vrai pour l'écriture de Reed qui veut se dire, s'écrire en tant que reportage direct des événements auxquels Reed participe, auxquels son écriture aussi participe, en les traduisant en mémoire, en les fixant en images selon la poétique de cette écriture selon laquelle, comme le dit Rossanda, ces images, ces représentations veulent devenir ce qu'elles représentent. Reed, certes, ne s'évanouit pas dans son écriture, il en est le premier protagoniste : il est la voix du témoin, de celui qui dit : moi, j'y étais, moi, j'ai vu... et qui, donc, met en jeu, avant tout, sa propre position idéologique, sa personnalité même de témoin de la mémoire ainsi que de partisan qui en donne l'interprétation authentique.

The Ten Days n'est pas souvent cité par les traités d'histoire « comme il faut » sur la Révolution d'Octobre. Le nom de John Reed, par exemple, dans le centenaire de la Révolution d'Octobre, ne se trouve pas dans l'index des noms du livre de Stephen A. Smith, *Russia in Revolution*¹⁹ ; on le cite une fois seulement dans *1917, Ottobre rosso*, un recueil édité par Antonio Carioti²⁰ ; on l'ignore dans *L'anno del ferro e del fuoco*, par Ezio Mauro.²¹ Il faudrait en tenir un tout autre compte, je crois.

¹⁴ Federico Fastelli : *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei "Dieci giorni che sconvolsero il mondo"*. Bologna : Patron 2018.

¹⁵ Robert A. Rosenstone : Harvard University Press, 1975 (1990), trad. italienne *Rivoluzionario Romantico*. Pgreco 2017, p. 498.

¹⁶ Rossana Rossanda : *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*. BUR 1997, p. 12 ; voire Fastelli, op. cit., p. 97.

¹⁷ Voir Mario Domenichelli : *Lo scriba e l'oblio*. Pisa : ETS 2011, pp. 15-29.

¹⁸ Clifford Geertz : *The Interpretations of Cultures*. New York : Basic Books 1973 ; trad. it. Eleonora Bona : *Interpretazione di culture*. Bologna : il Mulino 1987, p. 41.

¹⁹ Stephen A. Smith : *Russia in Revolution*. Oxford-London : Oxford University Press, 2011 ; en italien : *La rivoluzione russa. Un impero in crisi, 1890-1928*. Roma : Carrocci 2017.

²⁰ Antonio Carioti : *Ottobre rosso*. Milano : Media Group 2017.

²¹ Ezio Mauro : *L'anno del ferro e del fuoco*. Milano : Feltrinelli 2017.

L'invention des lieux communs de la révolution donc, chez Thiers, Michelet, Carlyle, Reed, se trouve présentée chez chacun d'eux avec son propre point de vue, sa perspective idéologique : inventer les lieux communs (inventer du latin *invenire*), c'est les trouver, les identifier, les créer, donner forme au temps. Les lieux communs ne sont pas, ne sont jamais des représentations banales ou des falsifications, comme on pourrait le croire. Ils sont, au contraire, les traces mnésiques communes qui nous permettent de reconnaître notre place dans la perspective qui nous permet de fixer la mémoire des choses, des événements : on pense à Ernst Robert Curtius, évidemment, et à son grand livre *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) : il nous semble que les *topoi* y sont définis en tant que *links*, dont l'ensemble forme des réseaux, des toiles d'araignée, qui permettent à l'écriture de l'histoire de se dérouler en imitant les événements qui se sont déroulés dans le temps vers l'avenir. Michelet, Thiers, Dickens, Hugo, John Reed, Mann, Lukács, sont les écrivains, les historiens créateurs des lieux communs dont je viens de parler – lieux communs qui sont les *pin points* pour le rappel ainsi que pour la construction de l'histoire. J'aurais pu citer également Hemingway, ou le Malraux de *L'Espoir*, ou bien l'Orwell de *Homage to Catalonia*. Certes *Hay Carmela*, après tout, si l'on a une histoire de gauche derrière soi, pourrait faire sourire, bien qu'avec une certaine tristesse, avec de la nostalgie et un certain sentiment de deuil, puisque, après tout, ces *koinoi topoi* sont aussi des tombeaux.

Bibliographie

- Carioti, Antonio : *Ottobre rosso*. Milano : Media Group 2017.
- Carlyle, Thomas : *The French Revolution (1857)*. New York : Random House 1934.
- Domenichelli, Mario : *Lo scriba e l'oblio*. Pisa : ETS 2011; Charles Dickens, *Racconto tra due città*, traduction et postface. Milano. Frassinelli 2000.
- Duke, David C. : *John Reed*. Boston : G.K. Hall 1987.
- Fastelli, Federico : *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei « Dieci giorni che sconvolsero il mondo »*. Bologna : Patron 2018.
- Geertz, Clifford : *The Interpretations of cultures*. New York : Basic Books 1973; trad. ital. *Interpretazione di culture*. Bologna : Il Mulino 1987.
- Guizot, François : *Pourquoi la révolution d'Angleterre a-t-elle réussi ? Discours sur l'histoire de la révolution d'Angleterre*. Berlin : Behr 1850.
- Homberger, Eric : *John Reed*. Manchester : Manchester University Press 1990.
- Lausberg, Heinrich : *Handbuch des literarischen Rhetorik* (1929) . Stuttgart : Franz Steiner Verlag 1990.
- Leduc, Renato : *Historia de lo inmediato*. Ciudad de Mexico : Fondo de Cultura Economica 1976.
- Lehman, Daniel W. : *John Reed & the Writing of the Revolution*. Athens : Ohio University Press 2002.
- Lukács, György : *Der historische Roman*. Berlin : Aufbau Verlag 1957 (trad. italienne, *Il romanzo storico*, par Eraldo Arnaud, intro. Par Cesare Cases. Torino : Einaudi 1970).
- Marx, Karl : *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850* : « Neue Rheinische Zeitung – Politische-Ökonomische Revue » : Januar 1850. Éd. électronique par Jean Marie Tremblay. Site web des Archives Marxistes, section française : <http://www.marxist.org/francais/marx/works/1850/03/km1850030/html>.
- Mauro, Ezio : *L'anno del ferro e del fuoco*. Milano : Feltrinelli 2017.
- O' Conner, Richard, Dale L. Walker : *The Last Revolutionary*. New York : Harcour 1967.
- Pernot, Laurent : *Lieu et Lieu commun dans la rhétorique antique*. Bulletin de l'association Guillaume Budé (1986).
- Reed, John : "War in Paterson". Dans: *The Masses* IV.9 (June 1913).
- Reed, John : "The Colorado War". Dans: *Metropolitan* 40 (July 1914).
- Reed, John : "The Traders' War". Dans: *The Masses* (September 1914).
- Reed, John : *Insurgent Mexico*. New York : Appleton 1914.
- Reed, John : *The War in Eastern Europe*. New York : Scribner 1916.
- Reed, John : *Dix Jours qui ébranlèrent le monde*, trad. française par Martin Stahl. Paris : Editions sociales

Internationales 1927.

Reed, John : *The Ten Days that Shook the World*. New York : Boni and Liveright 1919.

Rosenstone, Robert A. : *Romantic Revolutionary*. Harvard University Press 1975 (1990) ; tr. Italienne Rivoluzione Romantica. Milano : Pgreco 2017;

Rossanda, Rossana : *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*. Milano: BUR 1997.

Smith, Stephen A. : *Russia in Revolution*. Oxford-London : Oxford University Press 2011; trad. italienne : *La rivoluzione russa. Un impero in crisi, 1890-1928*. Roma : Carrocci 2017.

Solmsen, Friedrich : *Entwicklung der Aristotelischen Logik und Rhetorik*. Berlin : Georg Olm Verlag 1929.

Walker, Dale L. : *The Lost Revolutionary*. New York : Harcour 1967.

Désenchantement de la révolution espagnole chez Claude Simon

L'Histoire occupe une place importante dans l'œuvre de Claude Simon, ce qui suffit à le distinguer nettement des autres écrivains du Nouveau Roman. Mais quand on rappelle cette évidence, on pense surtout à la Seconde Guerre mondiale et au roman le plus célèbre de Simon, *La Route des Flandres*, qui évoque la débâcle militaire de mai-juin 1940, dont il réchappa de justesse. On pense moins à cet événement que les historiens considèrent pourtant comme précurseur du cataclysme mondial : la guerre civile qui sévit en Espagne de 1936 à 1939, avec l'issue que l'on connaît. Elle est pourtant présente, à des degrés divers, dans six romans de Simon, ce qui n'a rien de surprenant puisque l'écrivain en a été le témoin engagé pendant une courte période, mais suffisante pour marquer profondément sa mémoire. Or, on sait que l'œuvre de Simon est presque entièrement, selon sa propre expression, « à base de vécu »¹.

Je rappellerai d'abord les faits biographiques articulés aux événements historiques, puis je passerai en revue les romans concernés, avant de dégager en conclusion ce qui constitue le regard singulier de Simon sur ces événements.

1. L'expérience espagnole

L'expérience espagnole de Simon, je l'ai dit, est très limitée dans le temps. Lui-même n'a eu de cesse de le rappeler, quand des journalistes approximatifs affirmaient qu'il « avait fait la guerre d'Espagne ». Il n'en est rien en effet : Simon n'est ni Malraux, ni Orwell. En 1936, il a vingt-trois ans. Après avoir fait son service militaire, il vit entre Paris et Perpignan, d'où il est originaire par sa mère et où il a passé son enfance. La ville est à 40 km de la frontière espagnole, à moins de 200 km de Barcelone. La proximité est aussi culturelle, puisque le Roussillon, rattaché à la France par le traité des Pyrénées en 1659, est encore assez largement de culture et même de langue catalanes.

L'événement déclencheur de la guerre civile est, rappelons-le, la tentative de coup d'état militaire de juillet 1936 contre la Seconde République espagnole (qui avait été proclamée en 1931). Cette tentative faisait elle-même suite à la victoire du Front populaire aux élections de février 1936 (avec une coalition assez hétéroclite composée des socialistes, des communistes, de la gauche républicaine, soutenue par les indépendantistes catalans et galiciens et par la CNT², syndicat anarchiste). Le coup d'état part du Maroc, sous le commandement du général Franco. En quelques jours, les putschistes s'emparent de plusieurs régions, mais les grandes villes industrielles (Bilbao, Madrid, Barcelone, Valence) restent loyalistes. Les putschistes n'ont donc pas réussi à renverser la République, mais ils contrôlent une partie du pays, principalement le nord et le nord-est. L'Espagne est coupée en deux. C'est le début de la guerre civile.

Dès le début du putsch, face à la faiblesse du gouvernement républicain, les puissants syndicats de gauche (CNT anarchiste et UGT³ socialiste) proclament la grève générale et décident de prendre les armes en attaquant les dépôts et les arsenaux. C'est le cas en particulier à Barcelone, où le mouvement anarchiste est traditionnellement très puissant et où le gouvernement autonome de la Generalitat est vite débordé par le Comité central des milices antifascistes. Commence alors ce qu'on appelle la « révolution espagnole », avec un processus de collectivisation des terres, des usines, de certains commerces, mais aussi une dimension culturelle (alphabétisation, gratuité des bibliothèques, théâtre populaire...). Sans oublier bien sûr les exactions malheureusement habituelles dans ces périodes, en particulier contre le clergé et les églises. Il est important de noter que les communistes sont opposés à cette révolution sociale immédiate, considérant comme prioritaire la lutte contre les troupes franquistes et donc nécessaire une

¹ « Plutôt qu'autobiographiques, je préfère dire que mes livres sont à base de vécu. » (« Et à quoi bon inventer ? », entretien avec Marianne Alphant. Dans : *Libération* (31 août 1989).

² Confederación Nacional del Trabajo.

³ Unión General de Trabajadores.

alliance avec la bourgeoisie. L'appui militaire de l'URSS va renforcer de plus en plus leur position face aux anarchistes et aux communistes dissidents du POUM⁴, qui seront écrasés. Dès 1937, donc bien avant la victoire définitive des forces nationalistes en 1939, c'est l'échec de la révolution espagnole.

Revenons à Claude Simon⁵. Sa famille maternelle ne le prédispose pas à une sympathie particulière à l'égard des révolutionnaires, bien au contraire : c'est une très ancienne famille de grands propriétaires viticoles, qui a certes subi des revers de fortune, mais qui reste profondément catholique et conservatrice. Simon, qui s'essaie à la peinture et à l'écriture, qui a des idées de gauche, est un peu le « mouton noir » de la famille. Il se sent plus proche de la famille de son père, capitaine d'infanterie coloniale tué en 1914, très opposée à la fois géographiquement (le Jura), socialement (la paysannerie pauvre, dont le père s'était extrait par la carrière militaire), idéologiquement (les idées laïques et républicaines).

Lorsqu'il apprend ce qui se passe de l'autre côté de la frontière, Simon a aussitôt le désir de se rendre compte par lui-même, d'autant que la presse française donne une vision souvent faussée de la situation. Mais il n'est pas si simple, malgré la proximité géographique, de rejoindre Barcelone, car la frontière est très surveillée. Simon va être aidé par un ami communiste, Louis Montargès, pêcheur à Collioure et secrétaire de la cellule locale. Il se fait faire une carte du parti, puis on leur délivre à tous les deux un sauf-conduit qui leur permet de passer la frontière et de gagner Barcelone en train. Pendant le voyage, ils rencontrent un anarchiste italien qui leur raconte comment il a assassiné un chef fasciste, en 1924, dans un restaurant parisien. À Barcelone, les deux amis sont conduits à l'Hôtel Colón, place de Catalogne, réquisitionné et devenu le siège du PSUC⁶, branche catalane du Parti communiste espagnol.

Barcelone est donc en pleine révolution et Simon est d'abord enthousiasmé. Il confiera à Madeleine Chapsal, en 1962 :

Ce n'était pas la guerre, c'était la révolution. Barcelone aux mains des anarchistes ! [...] Vous savez, toutes ces « aliénations » dont parle Marx, la propriété, l'inégalité et le reste... Eh bien ! elles étaient toutes supprimées. On se disait : c'est impossible, cela ne va pas durer, c'est délirant ! [...] que je crève dans trois jours, cela le vaut pour avoir vécu et connu ça !⁷

Ce que Simon restitue ici, c'est l'impression première de sidération et d'exaltation mêlées face au renversement complet de l'ordre établi. L'événement vaut pour lui-même et dans l'instant, indépendamment de son inscription dans la durée.

Mais très vite, Simon va percevoir la complexité de la situation politique, les divergences et les rivalités violentes qui opposent les différentes factions : l'envers de toute révolution. En 1985, l'année du prix Nobel, il confiera à Marianne Alphant :

J'étais là-bas parce que j'avais des sympathies pour ce côté-là. J'avais eu l'idée de m'engager mais ce qu'Orwell a mis six mois à comprendre, je l'ai vu en quinze jours : c'était voué à l'échec. [...] À Barcelone régnait une « guerre civile » entre anarchistes, trotskystes et communistes. Et puis, la pagaille (un de ses ennemis avait surnommé Largo Caballero⁸ « l'organisateur de la pagaille ») et puis l'éternel *mañana* espagnol. C'était assez excitant et lamentable à la fois. Au fond, j'étais là-bas un peu en voyeur, ce qui était un peu indécent. Mais enfin...⁹

Bien plus que sur l'enthousiasme initial, c'est sur cette ambivalence, cette distance désenchantée, ce refus de se donner le beau rôle, que se construira la représentation simonienne de la guerre d'Espagne.

Simon ne reste en effet que quinze jours à Barcelone (la deuxième quinzaine de septembre 1936). Pendant son séjour, il fait la connaissance d'un milicien communiste autrichien prénommé Karl (une photo

⁴ Partido Obrero de Unificación Marxista.

⁵ Pour ces aspects biographiques, voir la « Chronologie » établie par Alastair Duncan avec Réa Simon, dans Claude Simon : *Œuvres*, vol. II. Éd. par Alastair B. Duncan. Paris : Gallimard 2013 (Bibliothèque de la Pléiade), et Mireille Calle-Gruber : *Claude Simon. Une vie à écrire*. Paris : Seuil 2011, particulièrement les pages 86 à 90 (« La révolution espagnole à Barcelone »).

⁶ Partit Socialista Unificat de Catalunya.

⁷ Cité par Mireille Calle-Gruber, op. cit., p. 88.

⁸ Dirigeant de l'UGT.

⁹ « Claude Simon. La route du Nobel », entretien avec Marianne Alphant. Dans : *Libération* (10 décembre 1985).

prise sur la place de Catalogne en témoigne¹⁰). Il assiste aussi aux funérailles solennelles, en présence du président de la Generalitat Lluís Companys, d'un chef de la police assassiné par les anarchistes.

Rentré en France, Simon ne se désintéresse pas pour autant des événements et va même y prendre une part indirecte. En décembre 1936, il apporte son aide à un achat d'armes destinées à la république espagnole. La cargaison est bloquée dans le port de Sète à cause de l'embargo décrété par la France et la Grande-Bretagne (c'est la politique de « non-intervention »). Il faut la transborder d'un cargo norvégien à un « rafiote » (le mot est de Simon¹¹) affrété par les anarchistes à destination de Barcelone. Simon rencontre à cette occasion une sorte d'aventurier italien qui se fait appeler « Commandante ».

Tels sont donc les faits historiques et biographiques. Voyons à présent les livres qui ont recueilli cette expérience brève mais marquante, et qui court comme un *fil rouge* dans l'œuvre de Simon sur une durée de cinquante ans, de 1947 à 1997.

2. Le fil rouge

Claude Simon a renié ses quatre premiers livres, publiés de 1945 à 1954 aux éditions Le Sagittaire puis chez Calmann-Lévy, les jugeant encore trop conventionnels, et faisant débiter son œuvre vraiment personnelle en 1957 avec *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, qui marque aussi son entrée aux Éditions de Minuit. Ces livres n'en sont pas moins intéressants comme témoins d'une œuvre en devenir¹², et deux d'entre eux évoquent l'expérience espagnole.

Dans *La Corde raide* (1947), qui n'est pas un roman, mais une sorte de libre essai autobiographique, Simon revient, parmi d'autres souvenirs, sur ce qu'il a vécu dix ans plus tôt. Le livre est dédié à un couple d'amis catalans exilés et dans sa dédicace, exceptionnellement rédigée en catalan, Simon dit qu'il a « tenté d'exprimer la tragique et douloureuse inquiétude de Barcelone ». Il adopte d'emblée dans le livre l'attitude qui restera la sienne : « Je ne cherche pas à approuver ou à condamner. Je raconte seulement ce que j'ai vu et je cherche à comprendre si tout cela avait un sens et pourquoi les choses se passaient ainsi. »¹³ Mais la question du sens est rapidement réglée : il n'y a pas à en chercher ailleurs qu'au cœur même de l'événement, l'événement est à lui-même sa propre justification, hors de toute transcendance historique ou morale. La révolution espagnole est appréhendée comme une révolte viscérale et désordonnée contre la misère, à la fois héroïque et vaine, sans avenir politique : « [...] cette révolte qui trouvait son but et sa raison dans sa propre substance, se nourrissant d'elle, s'exaltant au spectacle de sa propre représentation, se suffisant, désenchantée. »¹⁴ Reste donc, en effet, le spectacle fascinant et anachronique de ces miliciens « invraisemblablement dédaigneux, invraisemblablement héroïques et burlesques sous leurs harnachements de cuirs, leurs armes brinquebalantes, leurs barbes qui leur donnaient des airs terribles de conquistadors de la Renaissance »¹⁵.

Le Sacre du printemps (1954), en revanche, est bien un roman. Simon y confronte deux générations, celle d'un homme d'âge mûr et celle de son beau-fils adolescent. L'action se déroule sur trois jours, dont les chapitres ont pour titre les dates : « 10 décembre 1952 », « 11 décembre 1952 », « 12 décembre 1952 ». Mais entre le deuxième et le troisième chapitre, Simon introduit un chapitre intitulé : « 10, 11 et 12 décembre 1936 ». Ce chapitre relate de manière à peine transposée l'épisode du transbordement des armes auquel Simon a participé après son retour de Barcelone et qu'il attribue au beau-père. Le premier temps de la révolution est déjà loin, ces « journées de juillet » que le texte décrit ainsi, à partir des souvenirs de ce qu'a pu encore voir Simon en septembre :

[...] l'enthousiasme, les autos couvertes d'orgueilleuses inscriptions, lancées à toute vitesse avec leurs chargements de types

¹⁰ Elle est reproduite, entre autres, dans la biographie de Mireille Calle-Gruber, op. cit., p. 12 du cahier photographique.

¹¹ « Chronologie », op. cit., p. XXXIV.

¹² Voir à ce sujet le volume que j'ai dirigé : *Les Premiers Livres de Claude Simon (1945-1954)*. Paris : Lettres Modernes Minard 2018 (La Revue des Lettres modernes, Claude Simon 7).

¹³ Claude Simon : *La Corde raide*. Paris : Sagittaire 1947, p. 34.

¹⁴ Ibid., p. 45-46.

¹⁵ Ibid., p. 32.

en monos et panoplies d'armes, les assauts des casernes, les triomphes, cette explosion d'un rêve peut-être idiot, un espoir, une illusion, peut-être insensés, mais qui avaient été vrais quelques jours au moins – peut-être quelques heures, mais quoi – pendant lesquelles toutes les contraintes, les lois naturelles ou humaines, les étroites, honteuses, dérisoires barrières entre lesquelles l'homme se range avaient été emportées comme des fétus, de ridicules et dégoûtants débris, dans un maelstrom fulgurant [...].¹⁶

Mais le temps de ce que Malraux appelle dans *L'Espoir* « l'illusion lyrique »¹⁷ est passé. Est venu le temps de la guerre sur la ligne de front, sordide et meurtrière comme toutes les guerres, et Simon se souvient sans doute de mai-juin 1940. D'où l'importance des armes qu'il faut faire entrer en Espagne, et les aspects plus troubles de l'action. Simon introduit le personnage du « Commandante », auquel il attribue le nom inventé de Guiseppe Ceccaldi, le décrivant comme une sorte de mercenaire non dénué de panache sinon de scrupules, mais que le communiste Suñer, qui incarne la bureaucratie politique à l'état pur, traite avec mépris de « condottiere »¹⁸. À la fin du roman, on devine que Ceccaldi a été liquidé sur ordre de Suñer¹⁹.

Le grand « roman espagnol » de Simon viendra quinze ans plus tard : c'est *Le Palace* (1962), qui se déroule entièrement à Barcelone, même si la ville n'est jamais nommée, comme souvent chez Simon. À présent, le romancier a pleinement trouvé sa forme, à la fois phrasé et composition, dans un récit qui figure le désordre des sensations et de la mémoire. Un homme revient vingt-cinq ans après sur les lieux de l'expérience vécue en 1936 et les souvenirs affluent : l'atmosphère particulière de la ville, entre fébrilité et puanteur (les ordures ménagères ne sont plus collectées), les slogans et les sigles omniprésents, les « figures emblématiques » anonymes (miliciens faméliques et exaltés, bureaucrates soupçonneux, ou encore cet homme surnommé « l'Américain », par l'ironie duquel passe une bonne part du regard rétrospectif que porte l'auteur lui-même sur les événements).

Simon décrit l'hôtel Colón (le « palace » qui donne son titre au roman), avec la confrontation improbable entre les peintures libertines dans le goût du XVIII^e siècle et les austères militants communistes, scandalisés par cette licence bourgeoise. Il consacre tout un chapitre, « Récit de l'homme-fusil », à l'assassinat d'un dignitaire fasciste raconté dans le train par un anarchiste italien. Un autre chapitre, ironiquement intitulé « Les funérailles de Patrocle », évoque l'enterrement en grande pompe d'un conseiller du président de la Generalitat retrouvé assassiné dans un terrain vague. Pour tout cela, bien entendu, Simon puise abondamment dans ses souvenirs. Et le constat général sur cette révolution déliquescence est violemment pessimiste. L'Américain, montrant le plan de la ville quadrillé par les avenues tracées au XIX^e siècle, la compare à « une grille d'égout » :

[...] et si on la soulevait on trouverait par-dessous le cadavre d'un enfant mort-né enveloppé dans de vieux journaux – vieux, c'est-à-dire vieux d'un mois – plein de titres aguichants. C'est ça qui pue tellement : pas les choux-fleurs ou les poireaux dans les escaliers de taudis, ni les chiottes bouchées : rien qu'une charogne, un fœtus à trop grosse tête langé dans du papier imprimé, rien qu'un petit macrocéphale décédé avant terme parce que les docteurs n'étaient pas du même avis et jeté aux égouts dans un linceul de mots...²⁰

Cet « enfant mort-né », c'est la révolution elle-même, victime de sa propre rhétorique et des divisions meurtrières de ses acteurs (on pense par contraste à la Barcelone de Malraux, que le personnage de Puig voyait « enceinte de tous les rêves de sa vie »²¹). Mais la vérité n'est pas toujours bonne à dire, et l'Américain disparaîtra mystérieusement, victime sans doute du bureaucrate « à tête de maître d'école »²² que ses propos trop libres scandalisaient. Moins tragiquement, Simon sera lui-même la cible d'attaques lors de la parution du roman : Franco est toujours au pouvoir en Espagne, le parti communiste français est encore

¹⁶ Claude Simon : *Le Sacre du printemps*. Paris : Calmann-Lévy 1954, p. 141-142.

¹⁷ Titre de la première partie de *L'Espoir*, publié en 1937.

¹⁸ Claude Simon : *Le Sacre du printemps*, op. cit., p. 173.

¹⁹ Voir mon article « Passeur en eaux troubles : l'épisode du passage des armes dans *Le Sacre du Printemps* et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon ». Dans : Paul Carmignani (Éd.), *Figures du Passeur*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan 2002, pp. 133-158. URL : <http://books.openedition.org/pupvd/161>

²⁰ Claude Simon : *Le Palace*. Paris : Éditions de Minuit 1962, p. 16.

²¹ André Malraux : *L'Espoir* [1937]. Paris : Gallimard 1972 (Folio), p. 32.

²² Claude Simon : *Le Palace*, op. cit., p. 16.

puissant, l'heure n'est pas venue d'un regard objectif sur la guerre d'Espagne.

Simon revient plus brièvement à l'Espagne dans *Histoire* (1967). Ce roman a pour cadre temporel une journée du narrateur, au cours de laquelle il se remémore un certain nombre de souvenirs qui sont ceux de Simon lui-même : l'enfance, la guerre de 40, mais aussi la révolution espagnole. Il peut s'agir d'une réminiscence ponctuelle, une sorte de flash mémoriel :

me rappelant cette affiche que l'on pouvait voir sur les murs un peu partout là-bas portant en grandes lettres le mot
VENCEREMOS

au-dessus du fusil brandi à bout de bras par un homme le buste nu coloré d'une teinte rouge brique et dessiné dans un style moderne schématique le nez en quart de brie les muscles découpant des plans géométriques maigre efflanqué les côtes saillantes le ventre creux le poignet de la main qui tenait le fusil encore entouré d'un bracelet de fer auquel était attachée l'extrémité d'une chaîne brisée fouettant l'air se convulsant²³

La description minutieuse d'une image, caractéristique de la poétique néo-romanesque, dépasse ici le formalisme pour condenser un moment historique, non dans un mouvement d'adhésion naïve, mais plutôt pour en déconstruire les stéréotypes.

Mais un récit plus développé a pour cadre la conversation entre le narrateur et son oncle Charles, figure paternelle de substitution pour l'orphelin, qui interroge son neveu revenu de Barcelone. L'escapade espagnole du jeune homme est objet d'ironie pour ses proches, qu'il s'agisse de l'oncle, qui le traite, non sans une certaine indulgence affectueuse, de « jeune chien », de « vaillant boy-scout »²⁴, ou plus méchamment de sa cousine Corinne (« Je voudrais bien savoir quand est-ce que tu t'arrêteras de faire l'imbécile Avec ces bandits et ces assassins... Est-ce que tu te crois intelligent ? »²⁵) ou encore de son ami Lambert (« J'ai appris que tu as été en Espagne / oui / très romantique dit-il / oui très romantique »²⁶). Le jeune homme ne se défend guère, doutant lui-même à la fois de son acte et de ce qu'il a pu observer, mais tente tout de même de raconter son expérience à son oncle, même si celui-ci discrédite par avance toute tentative de récit fiable :

Mais raconte-moi encore ça. Si tu n'es pas encore arrivé à décider ce que tu allais faire là-bas essaie au moins de te rappeler non pas comment les choses se sont passées (cela tu ne le sauras jamais – du moins celles que tu as vues : pour les autres tu pourras toujours lire plus tard les livres d'Histoire) mais comment...²⁷

La phrase est interrompue, mais l'on devine que l'oncle attend de son neveu le récit brut de ce qu'il a perçu, hors de toute compréhension globale de l'événement, réputée impossible. On songe bien sûr à Fabrice sur le champ de bataille de Waterloo, épisode emblématique d'une narration subjective et lacunaire, pour lequel Simon a dit son admiration. Et c'est en effet ce qui va suivre, avec le récit chaotique, au ras des sensations, d'un combat de rue dont le narrateur a été le témoin et dont on ne connaîtra jamais les tenants ni les aboutissants, mais seulement, a minima, la réponse à la question lancinante qu'on trouvait déjà dans *Le Palace*, « comment était-ce ? »²⁸ :

de nouveau le bruit saccadé je vis de la poussière voler comme de petites éruptions jaunâtres autour d'une fenêtre vide une bande de calicot distendue courait entre les fenêtres du premier étage le vent l'avait retournée et entortillée de sorte que je ne parvins à lire que le premier mot JUVENTUD²⁹

Le texte, presque dépourvu de ponctuation, mime le continuum perceptif, dans l'esprit subjectiviste du monologue intérieur joycien, en l'absence de tout point de vue supérieur qui puisse donner sens à l'évé-

²³ Claude Simon : *Histoire*. Paris : Éditions de Minuit 1967, p. 212.

²⁴ Ibid., p. 148.

²⁵ Ibid., p. 188.

²⁶ Ibid., p. 297.

²⁷ Ibid., p. 172.

²⁸ Claude Simon : *Le Palace*, op. cit., p. 134.

²⁹ Claude Simon : *Histoire*, op. cit., p. 176.

nement.

Dans *Les Géorgiques* (1981), Simon renouvelle considérablement sa représentation de la guerre d'Espagne. Cette vaste polyphonie entrelace trois grands moments historiques : les guerres de la Révolution et de l'Empire (à travers la figure d'un ancêtre, le général L.S.M., dont Simon a retrouvé les archives), la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale. Si cette dernière est racontée une fois encore à travers les souvenirs personnels de Simon, un pas de côté est effectué en ce qui concerne la guerre d'Espagne. Simon s'appuie cette fois sur un intertexte majeur, le livre de George Orwell *Homage to Catalonia*, publié en 1938 et traduit en français en 1955. Venu à Barcelone en décembre 1936 comme journaliste, Orwell avait été enthousiasmé par la révolution sociale en cours et avait décidé de s'engager dans la milice du POUM, avec lequel il était en affinité politique. Il part d'abord combattre sur le front d'Aragon, dans des conditions très précaires (le froid, le ravitaillement insuffisant, l'armement vétuste). Il revient à Barcelone au mois de mai 1937 et participe aux affrontements entre, d'une part le gouvernement et le PSUC, d'autre part les anarchistes et le POUM, dont l'issue est l'écrasement définitif de la révolution sociale. Il repart ensuite sur le front d'Aragon, est blessé, revient à Barcelone, qu'il doit quitter clandestinement pour échapper à la traque et à la liquidation dont sont victimes les membres du POUM. Rentré à Londres, il entreprend de raconter son expérience pour rendre justice aux combattants qu'il a côtoyés, en réaction à la propagande communiste qui présente le POUM comme un parti « fasciste ».

Dans *Les Géorgiques*, Orwell, que le texte désigne par la seule initiale de son nom, O., est présenté par Simon de manière très ambivalente : idéaliste et courageux, certes, mais aussi incurablement naïf, lui, le bourgeois anglais sorti du meilleur collège (il a étudié à Eton), plein de généreux principes, mais qui tarde à prendre la mesure exacte de la réalité historique :

Peut-être ne s'en rendit-il pas compte tout de suite. Ou du moins il ne dit pas s'il s'en rendit compte ou non. Peut-être ne vit-il (ne voulut-il voir) que cette espèce de théâtre baroque, de décor soufflé ou plutôt boursoufflé, pavoisé de banderoles victorieuses, et où les machinistes encore noirs de cambouis occupaient maintenant à la fois la scène et les rangées de fauteuils en peluche, et qui représentait sans doute pour lui comme l'exaltante antithèse [...] de la ville aux architectures guindées qu'il avait laissée derrière lui, noire et blanche sous son ciel gris, empreinte, comme ses habitants, de cette respectabilité compassée, symbole d'un ordre dont il voyait enfin réalisée la destruction, même si, depuis l'été, le vent et la pluie avaient commencé à déchirer et faner les triomphales guirlandes d'étamine, même si les machinistes ne savaient plus maintenant que se dévisager les uns les autres avec une sombre et meurtrière hostilité.³⁰

Simon campe ironiquement un Orwell chassé comme un gibier par ceux-là même qu'il était venu soutenir, comprenant trop tard l'énorme malentendu de son engagement, alors que la révolution, une fois de plus, dévore ses propres enfants. Quant au livre écrit après coup, il ne serait qu'une tentative pour donner un ordre et un sens à ce qui n'est que chaos, à l'opposé donc de la poétique de Simon lui-même en tant qu'elle tente de restituer le chaos lui-même.

Certes, Simon se montre assez injuste à l'égard d'Orwell et de son livre, remarquable tant par la lucidité que par le souci de témoigner au plus près du vécu. Lorsque Orwell écrit : « Dans ce chapitre, j'ai relaté uniquement ce que j'ai vu et senti par moi-même »³¹ (et c'est ce qu'il fait, particulièrement dans les pages où il évoque les troubles de Barcelone), il est plus proche de Simon que celui-ci ne veut bien le reconnaître : « [...] tout ce que je peux savoir sur la guerre d'Espagne, c'est ce que j'ai ressenti avec mes sens »³², déclarait l'écrivain lors de la parution du *Palace*. Mais, dans le dispositif complexe des *Géorgiques*, Simon a besoin de biaiser la représentation qu'il donne de l'engagement et du témoignage d'Orwell pour accuser le contraste avec sa propre expérience et sa propre conception de la littérature. N'est-il pas libre d'ailleurs de le faire, du moment qu'Orwell devient, sous l'initiale O., un personnage de roman ?

L'écrivain revient une dernière fois sur son expérience espagnole, plus brièvement, dans *Le Jardin des Plantes* (1997), vaste roman fragmentaire qu'il définit dans le « Prière d'insérer » comme le « portrait d'une mémoire ». Il y reprend l'épisode de la livraison des armes raconté dans *Le Sacre du printemps*, mais

³⁰ Claude Simon : *Les Géorgiques*. Paris : Éditions de Minuit 1981, p. 326.

³¹ George Orwell : *Hommage à la Catalogne* [1938]. Trad. par Yvonne Davet. Paris : Éditions Ivrea 1997, p. 166.

³² « Claude Simon parle », entretien avec Madeleine Chapsal. Dans : *L'Express* (5 avril 1962), p. 32.

sous une forme moins romanesque, au plus près de souvenirs pourtant lointains à présent. L'histoire est beaucoup moins développée, racontée par bribes, mais elle remonte à la transaction avec le marchand d'armes chez un notaire de Marseille. Le « Commandante » apparaît plus nettement comme un personnage trouble, mais toujours fascinant :

Il s'était carrément vanté devant moi d'être un agent double et m'avait effectivement montré deux photographies où, sur l'une il était en compagnie de Garcia Oliver, l'un des leaders de la Fédération anarchiste, et sur l'autre entouré d'officiers franquistes. Je suppose que les uns ou les autres ont dû un jour le descendre.³³

C'est, significativement, sur cette note d'ironie grinçante que s'arrête le fil rouge de l'épisode espagnol dans l'œuvre de Claude Simon.

*

La vision de la révolution espagnole qui traverse les livres de Claude Simon est donc caractérisée par un profond pessimisme, alors même que sa génération a été marquée par l'optimisme marxiste d'une humanité en marche vers un avenir radieux et la « fin de l'Histoire ». Il faut citer l'épigraphe du *Palace* : « Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. Dictionnaire Larousse ». Cette épigraphe, qui revient ironiquement au sens premier, astronomique, du mot « révolution », scandalisa Aragon, qui reprocha à Simon, avec une certaine emphase moralisatrice, une « désinvolture envers ce qui a pour moi ce poids de sang et de larmes avec quoi c'est assez mal de jouer »³⁴.

C'était en l'occurrence bien mal comprendre l'œuvre de Simon, qui ne « joue » en rien avec l'Histoire, ne la traite pas avec légèreté, mais simplement ne lui donne pas le même sens que l'auteur des *Communistes*, ou plutôt ne lui attribue aucun sens particulier. Pour lui, elle n'est que l'éternel retour, à travers ces convulsions que sont les guerres et les révolutions, d'une violence archaïque, d'un complexe de passions qui l'emporte sur les idées et les discours supposés la fonder en raison, mais qui à l'usage sonnent désespérément creux. Cette violence, la guerre d'Espagne lui en a offert très tôt l'image incontestable – il faudrait même dire le spectacle, car c'en est un –, d'abord parce qu'elle a été sa première expérience directe de l'Histoire, mais aussi parce que l'Espagne est pour lui le lieu emblématique de la violence, conformément à une certaine mythologie de l'hispanité qui remonte au XVIII^e siècle, et où se mêlent le mysticisme, l'Inquisition, les guerres napoléoniennes ou encore la tauromachie...³⁵

Non que Simon soit insensible à la misère du peuple dans laquelle la révolution puise son énergie première. Bien au contraire, il sympathise d'emblée avec cette révolte instinctive contre un ordre oppressif et souvent odieux, il est sensible à cette soif de dignité qui soulève les foules. Mais c'est pour constater très vite qu'elle est condamnée à se corrompre soit dans le désordre et le chaos, soit dans un ordre nouveau tout aussi oppressif que celui qu'elle a voulu abattre, et bien souvent dans les deux successivement. Et l'on songe à une autre épigraphe, celle du *Vent*, empruntée à Valéry : « Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre ». Dès lors que la révolte devient révolution, que partis et syndicats en font l'arène d'une lutte effrénée pour le pouvoir, elle est déjà condamnée. Telle est, pour Claude Simon, l'amère leçon de la révolution espagnole.

³³ Claude Simon : *Le Jardin des Plantes*. Paris : Éditions de Minuit 1997, p. 148.

³⁴ Claude Simon : *Œuvres*, vol. I. Éd. par Alastair B. Duncan. Paris : Gallimard 2006 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1331.

³⁵ Voir Aurélie Renaud : « Le cloaque espagnol : la légende noire dans les romans de Claude Simon ». Dans : *Cahiers Claude Simon* 12 (2017), p. 161-174.

Bibliographie

Source

- Malraux, André : *L'Espoir*. Paris : Gallimard 1937 (Folio, 1972).
- Orwell, George : *Hommage à la Catalogne*. Trad. par Yvonne Davet. Paris : Éditions Ivrea 1997.
- Simon, Claude : *La Corde raide*. Paris : Sagittaire 1947.
- : *Le Sacre du printemps*. Paris : Calmann-Lévy 1954.
- : *Le Palace*. Paris : Éditions de Minuit 1962.
- : *Histoire*. Paris : Éditions de Minuit 1967.
- : *Les Géorgiques*. Paris : Éditions de Minuit 1981.
- : *Le Jardin des Plantes*. Paris : Éditions de Minuit 1997.
- : *Œuvres*, vol. I. Éd. par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Jean H. Duffy. Paris : Gallimard 2006 (Bibliothèque de la Pléiade).
- : *Œuvres*, vol. II. Éd. par Alastair B. Duncan. Paris : Gallimard 2013 (Bibliothèque de la Pléiade).

Ouvrages critiques

- Calle-Gruber, Mireille : *Claude Simon. Une vie à écrire*. Paris : Seuil 2011.
- Charpentier, Pierre-Frédéric : *Les Intellectuels français et la guerre d'Espagne. Une guerre civile par procuration (1936-1939)*. Paris : Éditions du Félin, 2019.
- Laurichesse, Jean-Yves : « Passeur en eaux troubles : l'épisode du passage des armes dans *Le Sacre du printemps* et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon ». Dans : Paul Carmignani (Éd.), *Figures du Passeur*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan 2002, pp. 133-158. URL : <http://books.openedition.org/pupvd/161>
- Renaud, Aurélie : « Guerre d'Espagne ». Dans : Michel Bertrand (Éd.), *Dictionnaire Claude Simon, vol. I*. Paris : Champion 2013.
- : « Le cloaque espagnol : la légende noire dans les romans de Claude Simon ». Dans : *Cahiers Claude Simon* 12 (2017), p. 161-174.
- URL : <https://journals.openedition.org/ccs/1099>
- : « Une histoire de l'œil : George Orwell et Claude Simon, regards croisés sur la révolution barcelonaise ». Dans : Michèle Finck et al. (Éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre. Apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée (13-15 novembre 2014)*, 2018. URL : <http://sflgc.org/acte/aurelie-renaud-une-histoire-de-loeil-george-orwell-et-claude-simon-regards-croises-sur-la-revolution-barcelonaise/>
- Roelens, Maurice : « La guerre d'Espagne dans les premières œuvres de Claude Simon ». Dans : Jean Sagnes et Sylvie Caucanas (Éd.), *Les Français et la guerre d'Espagne*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan 1990.
- Tost Planet, Manuel : *Claude Simon. Novelas espanolas de la guerra y la revolucion*. Barcelona : Ediciones Peninsula 1989.
- : « Topographie partielle d'une ville "vouée à la violence". Claude Simon et Barcelone ». Dans : Paul Carmignani, Jean-Yves Laurichesse et Joël Thomas (Éd.), *La Méditerranée à feu et à sang. Poétique du récit de guerre*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan 2006, pp. 171-178.
- : « Claude Simon et Barcelone. Derechef ». Dans *Cahiers Claude Simon* 5 (2009), pp. 101-117. URL : <https://journals.openedition.org/ccs/642>

Julien Roumette
(Toulouse)

Romain Gary ou l'inconfort idéaliste face à la révolution

« Une révolution qui triomphe, c'est encore une révolution de foutue. »

S'agissant de la révolution, Romain Gary est, par son histoire personnelle, un écrivain atypique dans le paysage littéraire français. Né en 1914, en Russie, dans cette ville qui s'appelait alors Vilna, puis devint Wilno, et enfin Vilnius, il a sans doute vécu à Moscou de 1915 à 1921, pendant les premières années de la période révolutionnaire russe. Même si l'on ne sait que très peu de choses sur ce moment de sa vie, sur lequel il est resté énigmatique et qu'il a eu tendance à reconstruire au fil de ses confidences, quelques images, dans *La Promesse de l'aube*, évoquent des souvenirs dans les coulisses d'un théâtre militant au temps de la Révolution où sa mère était actrice, et l'atmosphère particulière et enthousiaste de ces premiers temps. Les découvertes récentes d'un chercheur russe tendent à attester leur véracité¹. Même si c'est avec des yeux d'enfant, la révolution russe n'est pas pour lui une geste lointaine, elle fait partie de son expérience vécue.

Autre moment significatif : l'après-guerre. Fraîchement démobilisé et entré au Quai d'Orsay, Gary est en poste en Bulgarie de 1946 à 1947. Parfaitement russophone, le jeune secrétaire d'ambassade a des contacts avec la plupart des hommes politiques du pays, aussi bien avec le célèbre dirigeant communiste Dimitrov qu'avec les chefs de l'opposition démocratique. Il est le témoin direct de la prise du pouvoir par les communistes, et de la mise en place du système totalitaire soviétique. Il court des risques pour permettre à certains de fuir le pays et il est lui-même étroitement surveillé, objet d'une tentative de chantage par les services secrets bulgares (qui tentent de l'impressionner avec des photos « compromettantes » !) et se sent menacé (il écrit à un ami : « Un bon conseil : ne viens pas en Bulgarie... Nous espérons pouvoir quitter ce pays vivant avant la fin de l'année, mais nous n'en sommes pas sûrs »²). Il dit avoir été longtemps hanté par la « langue noire » de Nikola Petkov, un des principaux opposants aux communistes, qu'il connaissait personnellement, et qui fut pendu à la suite d'un procès politique. Contrairement à la plupart des intellectuels français de cette période, il a donc une expérience de première main du régime stalinien. S'il avait jamais nourri des illusions, elles se sont envolées à ce moment-là et il ne saurait être question pour lui de complaisance envers l'URSS de Staline.

Avec la Guerre froide, le gaulliste qu'il est laisse donc derrière lui le front commun contre le nazisme. Il professe un anti-communisme et un anti-stalinisme sans ambiguïté qui le conduit, par exemple, à écrire un roman, *Les Couleurs du jour*, en 1952, où le personnage principal s'engage dans la guerre de Corée dans le camp occidental. On ne saurait être plus radicalement opposé à toute idée non seulement de communisme mais même de « compagnonnage » avec le Parti. Fruit d'une expérience et non d'un positionnement idéologique ou théorique, sa position est sans compromis possible.

Pour autant Gary n'est pas un contre-révolutionnaire, ni un « anti-moderne » au sens d'Antoine Compagnon. Loin de là. Car il a joué sa vie sur un engagement qui n'en est peut-être pas si éloigné, au moins dans sa nature : la France Libre. Il a vécu une révolte et a participé à une lutte armée, après avoir déserté et avoir été condamné à mort – comme tous ceux qui passèrent à Londres, de Gaulle compris. La dimension violente de l'engagement armé existe chez lui, il ne l'a jamais reniée. Pendant la guerre, il est d'ailleurs vu par ses camarades comme une « tête brûlée ».

Plus profondément, quelqu'un comme lui, qui doit s'inventer un destin, ne peut qu'être sensible à la remise à plat de la société opérée par une révolution. Ainsi sa description des débuts de la France Libre évoque le bouillonnement des premiers temps révolutionnaires. La cristallisation d'hommes venus de toutes les classes de la société autour d'un refus commun gomme les origines, les parcours, les éduca-

¹ Alexandre Vassine a retrouvé dans les archives les passeports de la mère et du fils, ainsi que celui de la nounou, ce qui permet de préciser et de dater leurs déplacements et leurs lieux de résidence pendant ces années-là. Voir « Révélations : l'aube de Romain Gary », entretien avec Alexandre Vassine par Alia Chevelkina. Dans : *L'Express* (30/01/2019), p. 86-88.

² Correspondance Romain Gary/René Ziller, citée par Myriam Anissimov, *Romain Gary le caméléon*. Paris : Denoël 2006 (Folio), p. 212.

tions. La fraternité combattante forge un lien très solide entre les êtres, tout le reste devenant secondaire. Dans les insoumissions de l'été 1940, il y a quelque chose de révolutionnaire, tout comme dans l'esprit de la Résistance en général. On ne rappellera jamais assez que le slogan du journal *Combat*, dirigé par Camus et Pascal Pia à la Libération, était : « De la Résistance à la Révolution. »

Si Gary n'est pas un révolutionnaire, il n'est donc pas un partisan de l'ordre, encore moins un conservateur. S'il a jamais été séduit par les images et les mythes de la Révolution, si l'épopée héroïque des Français libres ne fut pas une révolution, et s'il y a une grande différence entre être un Français Libre, luttant sous l'uniforme, et un révolutionnaire, il est néanmoins marqué par cette expérience, qui a nourri chez lui un idéalisme parfois radical. Et même s'il le distingue soigneusement de l'idéalisme révolutionnaire communiste, ses idéaux de justice et d'humanité ne sont finalement pas loin de ceux des militants communistes. Ce porte-à-faux est une des tensions motrices de son œuvre.

Si l'idée de révolution n'est donc pas centrale chez Gary, c'est néanmoins en partie par rapport à elle qu'il construit une œuvre « nourri[e] de ce siècle, jusqu'à la rage »³.

1. Dégonfler l'ego révolutionnaire : « Les révolutionnaires exècrent l'ironie »

Gary participe activement par ses œuvres romanesques au débat intellectuel de l'après-guerre autour de l'idée de révolution. Il est proche de ceux qui défendent des positions progressistes non-communistes, notamment Camus, directeur de *Combat* et auteur de *L'Homme révolté*, qui l'a fait entrer chez Gallimard. Mais ses interlocuteurs sont aussi : Raymond Aron, qui a joué un rôle dans la publication de son premier roman, *Éducation européenne* ; Arthur Koestler qui apprécie son œuvre, le soutient et l'encourage ; ou encore François Bondy, un ami d'enfance avec lequel il entretient une durable complicité, fondateur et directeur de la revue *Preuves*, une des voix importantes exprimant une sensibilité progressiste « de gauche » non-communiste au tournant des années 1950.

Dans ces années-là, c'est une position inconfortable. On se rappelle de Sartre et Beauvoir refusant de serrer la main de leur ami Koestler – Sartre qui, après un article élogieux en 1945, observera un silence total sur l'œuvre de Gary. Défendre ce type de position demande un certain courage, ce qui n'est pas pour lui déplaire et va bien avec son goût de la provocation. Gary est d'ailleurs l'objet d'attaques de la presse communiste, dès que ses livres commencent à avoir un certain succès. Il est violemment critiqué par André Wurmser, notamment, au moment du prix Goncourt pour *Les Racines du ciel*, en 1956⁴.

Diplomate de carrière à partir de 1946, Gary réserve ses analyses pour les rapports qu'il rédige dans le cadre de ses fonctions. Les études faites à partir des archives du ministère des affaires étrangères montrent leur lucidité et leur pertinence⁵. Mais celles-ci occupent également une place centrale dans son œuvre de fiction. La rupture avec les communistes est ainsi l'enjeu principal du roman *Les Couleurs du jour*, en 1952, dans des pages très proches de *L'Homme révolté*. L'idée de révolution y est rejetée au nom de la défense de valeurs qui relèvent d'un humanisme. Gary, comme Camus, s'oppose au culte de l'Histoire et à la justification de la violence par le « sens de l'Histoire⁶ ». Il précise et synthétise sa position dans *Les Racines du ciel*, défendant l'idée que tout engagement doit respecter ce qu'il appelle une « marge humaine ». Dans le contexte de la Guerre froide, cette « marge » qui préserve l'humain au cœur de l'engagement se comprend principalement par rapport aux promoteurs de la révolution, même si elle s'applique à toute forme d'engagement et qu'elle vise toutes les formes de totalitarisme. Dans l'entretien avec Jean Daniel, c'est clairement l'ennemi.⁷

³ Romain Gary, *La nuit sera calme* [1974]. Paris : Gallimard 2002 (Folio), p. 60.

⁴ André Wurmser : « Un éléphant, ça trompe, ça trompe... ». Dans *Les Lettres françaises*, 6-12 décembre 1956.

⁵ Voir la thèse de Kerwin Spire : *Romain Gary écrivain politique*, soutenue à l'université de Paris 3, en 2014, sous la direction de Jeanyves Guérin. L'analyse des rapports envoyés par Romain Gary permet de suivre l'évolution de sa pensée politique avec beaucoup de précision. Elle en montre la lucidité et l'ampleur.

⁶ Voir notre étude : Julien Roumette : « Vomir l'histoire : Gary lecteur de *L'Homme révolté* de Camus ». Dans : *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*. Paris : Honoré Champion 2018, pp. 115-117.

⁷ Voir « La marge humaine », entretien avec Jean Daniel. Dans : *L'Express* (04 janvier 1957), repris dans Romain Gary : *L'Affaire homme*, textes réunis et présentés par Jean-François Hangouët et Paul Audi. Paris : Gallimard 2005 (Folio).

Au-delà de ses prises de position politiques, le romancier travaille sur l'imaginaire de la révolution, notamment par ses personnages. Il s'attaque ainsi à la figure du terroriste, qui a exercé une vraie fascination dans la littérature française à la suite de Dostoïevski, de *La Condition humaine* de Malraux aux *Justes* de Camus ou aux *Mains sales* de Sartre. Gary cherche, lui, son inspiration chez Joseph Conrad, dans *Sous les yeux de l'Occident* et *L'Agent secret*. Pour casser la forme de grandeur sacrificielle qu'incarne le terroriste, il mobilise le moyen le plus efficace à sa disposition, l'humour. Dans un court roman, *Lady L.*, écrit au milieu des années 1950, il marche dans les pas de Conrad, qui remarquait à la fin de *Sous les yeux de l'Occident* que « les femmes, les enfants et les révolutionnaires exècrent l'ironie... », s'attachant à détruire l'*aura* romantique du terroriste par la dérision.

Dans *Les Racines du ciel*, roman éminemment conradien, mais où l'humour est moins présent, l'attaque est plus frontale. Un des personnages principaux est un chef révolutionnaire africain, fictif, qui tente de construire un mouvement armé pour s'opposer à la colonisation française en AEF, aujourd'hui la Centrafrique et le Tchad : Waïtari, personnage très travaillé, est une caricature des leaders africains du temps des indépendances. Figure négative, il est prêt, au nom de l'histoire et de la modernité, à imposer tous les sacrifices à son peuple. Il se rêve en Staline africain, ce qui est assez dire.

Les romans suivants, à la fin des années 1950 et au tournant des années 1960 mettent en scène d'autres figures de révolutionnaires qui tournent mal. La plus flamboyante est, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, un dictateur latino-américain parvenu cyniquement au pouvoir en exaltant le juste sentiment de révolte des peuples indiens. À chaque fois, la représentation de la révolution se limite à l'orchestration d'une prise de pouvoir, où les révolutionnaires s'assoient sur les idéaux qu'ils ont un temps agités.

Gary met ainsi en scène dans ses romans un profond pessimisme historique à l'endroit des révolutions, distinguant les idéaux, auxquels il souscrit, de la réalité historique et des souffrances occasionnées par les convulsions du XX^e siècle.

2. *Chien Blanc* : une lecture de Mai 68

On peut lire *Chien Blanc* comme l'aboutissement de cette réflexion au long cours sur l'idée de révolution. Écrit « à chaud » sur les événements de 1968, principalement consacré au mouvement noir américain, le livre rédigé en 1969 simultanément en anglais et en français paraît en 1970 à la fois en France et aux États-Unis⁸. Le texte se présente sous les apparences d'un témoignage en nom propre, à la première personne, multipliant les références à l'actualité, dates, lieux, événements, citations de livres ou de discours.

Quatre chapitres sont consacrés à Mai 68 à Paris, formant une sorte de parenthèse ou de contrepoint au récit américain. On peut se demander le statut de ces pages qui semblent anecdotiques. En réalité, sous des dehors d'apparente désinvolture, le livre est très construit – Gary le donne même en exemple, dans un entretien, de livre difficile à écrire⁹ –, elles lui permettent de développer sa vision de la nature des révolutions et de leur imaginaire.

Gary évite les grandes phrases, refusant de se laisser piéger par ce qu'on pourrait appeler le « grand récit » de la révolution. Par l'humour, par la provocation (comme, par exemple, dans la mise en scène de la rencontre avec l'écrivain noir devant les barricades à Sèvres-Babylone), il cherche à déjouer les possibilités de récupération de son texte et des images qu'il donne de l'événement. Il ne cherche pas à trouver la bonne image qui va résumer une période, comme le fait Chateaubriand¹⁰, par exemple, mais il montre la puissance des images révolutionnaires et tente de les déjouer pour son propre compte. Se méfiant du spectacle révolutionnaire, il cherche à le démystifier plutôt que de contribuer à le construire. À la fin de l'épisode parisien, il affirme d'ailleurs être un « minoritaire-né », ce qui dit bien à quel point il refuse d'être l'instrument d'une mémoire collective. Plutôt que de donner la main à l'édification d'une nouvelle

⁸ Romain Gary : *Chien Blanc* [1970]. Paris : Gallimard 2001 (Folio). Abrégé CB pour les références dans la suite de l'article.

⁹ Voir l'entretien avec André Bourin : *Romain Gary, le nomade multiple* [1969], entretiens avec Romain Gary. Dans : « Les grandes heures », INA/France culture 2006.

¹⁰ Voir, dans ce volume, l'étude de Fabienne Bercegol : « Chateaubriand face au spectacle révolutionnaire : la fabrique de la popularité ».

mythologie, il lui paraît urgent de mener une tentative de *dégrisement révolutionnaire* – car il sait que les images, en politique, peuvent tuer.

Dans *Chien Blanc*, Gary dépasse donc le débat pour ou contre la révolution. Il met au premier plan l'imaginaire révolutionnaire et la manière dont il habite la jeunesse révoltée des années 1960, ses séductions et ses pièges. Les pages consacrées à Mai 68 sont de ce point de vue d'une nature assez différente de la partie américaine du livre. Elles ne livrent pas véritablement un témoignage : pas de récit des journées de mai, pas de dates, de description des barricades, etc. Paris soulevé sert de cadre à des scènes anecdotiques qui concentrent toute l'attention de l'écrivain¹¹.

Dès la première ligne, Gary met en scène la « Révolution », avec une majuscule, bien loin de se cantonner à parler des « événements », comme le discours de l'époque les qualifie. Sa démarche n'est pas celle d'un historien mais une réflexion sur l'imagination et ses pouvoirs en politique, portée à un point d'incandescence par l'idée révolutionnaire, dont la puissance de fascination sur les jeunes manifestants parisiens est exemplaire. Plus que leurs actes, il est attentif à l'action de ces images sur les esprits qui s'enflamment : comment les manifestants se voient, se pensent, s'imaginent être. Pour la faire mieux ressortir, Gary la confronte au regard dégrisé de ceux de la génération d'avant – la sienne –, celle des luttes de l'entre-deux-guerres et de la guerre. Le décalage entre ceux qui vivent au présent l'imaginaire révolutionnaire et ceux qui en sont revenus a un puissant effet de révélateur.

De son côté à lui et de sa génération, les références sont moins celles de la révolution que les luttes démocratiques du mouvement anti-fasciste d'avant-guerre. Il se met ainsi en scène écrivant en bonne compagnie des slogans des années trente sur les murs du Paris de 1968 :

Je sors pour aller dîner chez Lipp et, rue de Sèvres, devant le panneau d'affichage, je tombe sur B., un de mes anciens camarades de la faculté de Droit, aujourd'hui avocat célèbre, en train de méditer devant les inscriptions :

*Empaillez de Gaulle !
C.R.S., S.S. !
Le fascisme ne passera pas !*

B. ne me voit pas. Il est là, devant le panneau, avec sa rosette sur canapé de commandeur de la Légion d'honneur, le regard perdu. Puis, furtivement, il sort un crayon feutre de sa poche, jette un coup d'œil prudent autour de lui, se tourne vers le panneau et commence à écrire. Je lis :

*Libérez Thaelmann !
Franco, no pasaran !
Chiappe, au poteau !
A bas la Cagoule !*

Je lui tape sur l'épaule. Il fait un petit bond, puis me reconnaît. Nous nous serrons la main. Je lui prends le crayon. J'écris :

*Libérez Dimitrov !
Vengeons Matteoti !
Sauvez l'Ethiopie !*

Il m'arrache le crayon des mains, l'œil fiévreux. Il écrit :

*La Roque ne passera pas !
J.P. assassins !
Désarmez les ligues !
Ils ont tué Roger Salengro !*

C'est mon tour :

Libérez Carl von Ossietzky !

¹¹ Il suffit pour s'en convaincre de comparer avec d'autres textes contemporains sur Mai 68, par exemple le témoignage très documenté de Paul Rozenberg, paru dans une traduction italienne, *Vivere in maggio*. Torino : Einaudi, 1969.

*A bas les deux cent familles !
Vengeons Guernica !
Tous à Terruel !*

Je me redresse. On se regarde. C'est un moment émouvant entre tous. Ce n'est pas tous les jours qu'on a vingt ans. (CB, 174-175)

Le décalage crée l'humour, l'autodérision permet de détendre le rapport à l'événement. Mais il autorise aussi, en parallèle une ironie assez mordante sur ce qui est perçu comme une révolution « confortable » :

Je trouve Paris toutes tripes dehors, débordant de détritrus dans un immense élan de sincérité. On dirait que la Révolution a fait passer la ville aux aveux. (CB, 173)

J'hésite entre une choucroute chez Lipp et un cassoulet chez René, mais, depuis qu'il y a la Révolution, les restaurants sont bondés. Je me case tout de même chez Lipp, où une jeune fille, à la table voisine, explique que les CRS ont déjà tué une centaine d'étudiants et ont jeté les corps dans la Seine, pour que ça ne se sache pas. Elle est en train de se taper un bœuf gros sel, tout en donnant des détails précis sur les étudiantes violées dans les commissariats, où l'on achève aussi les blessés. Elle commande un mille feuilles. (CB, 175)

L'ironie est acide vis-à-vis de ces jeunes qui jouent à la Révolution. Mais il ne faudrait pas en conclure trop vite à un regard de « vieux réactionnaire ». Dans un de ces exercices d'autodérision qu'il affectionne, la caricature touche autant lui-même que les étudiants. Il n'y a pas de vraie hostilité envers les jeunes. Il se moque seulement de l'écart entre ce qu'ils s'imaginent vivre et ce qu'ils sont réellement, que son point de vue d'« ancien combattant » plaisamment mis en scène lui permet de mieux voir.

La confrontation avec les réalités dramatiques du mouvement noir américain, dépeintes dans le reste du livre, où les acteurs jouent leurs vies, entre assassinats et rafales de mitraillettes, ramène les choses à leur juste valeur :

Ils ont mis le feu au tonneau de goudron devant le Bon Marché, où il y a un chantier, et des silhouettes gesticulantes s'agitent autour du brasier. Sur le fond puant et grésillant des flammes, j'aperçois un Noir qui porte une calotte nigérienne et un *bur-daka* de Zambie avec, sur le dos, les mots *screw you* en caractères psychédéliques.

Il gueule :

– *Burn, baby, burn*. Brûle, bébé, brûle !

Entendre le cri de guerre du *Black Power* américain à Sèvres-Babylone me donne chaud au cœur, éveille en moi une nostalgie que seuls peuvent comprendre ceux qui ont laissé là-bas, très loin, à Beverly Hills, une piscine chauffée, une Oldsmobile air-conditionnée et quatorze chaînes de télévision, sans compter les chaînes « éducatives ».

– *Burn, baby, burn* !

[...]

– Brûle ! (CB, 176)

Mais là encore, pas de surenchère. Le ton reste à l'autodérision, pour éviter de tomber dans le sérieux des discours révolutionnaires. Décidément irrécupérable pour la cause, Gary remet gentiment les étudiants parisiens à leur place, mais ce n'est certainement pas pour leur reprocher leur timidité, leur mollesse dans la révolte, de ne pas mener une « vraie » révolution. Au contraire, il souligne la qualité d'imagination qui est la leur. Une imagination qui, tout en empruntant les images et les postures révolutionnaires, fait autre chose, va ailleurs – et c'est, à ses yeux, sa principale qualité :

[...] il est tout prêt de la vérité, cet Américain, face à la flamme française. Car, pour moi, aucun doute : lorsque nos C.R.S. se jettent en avant, matraque au poing, à Sèvres-Babylone, c'est au ghetto américain qu'ils ont affaire, au Viêt-nam, au Biafra et à tout ce qui crève de faim sur la terre. La révolte de la jeunesse de Paris s'inscrit tout naturellement dans ce récit parce qu'elle ne vise aucune situation sociale spécifique : *elle les vise toutes*. Ces poings français serrés, ces poings blancs, ce sont aussi des poings noirs. Il n'y a aucun doute là-dessus. Depuis la télévision et le transistor, le monde qui nous bombarde de ses indignités est devenu une immense entreprise de provocation, et vous vous attaquez à ce que vous avez sous la main, vous cassez tout, vous vous *exprimez*. Pompidou paie pour l'assassinat de Che Guevara. C'est ainsi que, d'une certaine façon, inattendue, les étudiants de Paris sont en train de renouer, en lui donnant cette fois un contenu authentique, avec

la vénérable « tradition humanitaire française » et même avec notre « mission universelle ». S'il n'y avait pas la condition noire, sud-américaine, le Viêt-nam, le Biafra et la servitude ailleurs, la Révolution des étudiants de Paris ressemblerait singulièrement à une émeute de souris dans un fromage. Mais l'impact instantané du monde sur les consciences non encore avilies mène ou bien à l'avachissement et à l'indifférence, celle qui permet au journal télévisé de vous servir ses cadavres et ses horreurs, ses misères et ses famines à huit heures du soir pendant que vous êtes en train de dîner tranquillement, ou bien à l'explosion. (CB, 176-177)

3. La confrontation de plusieurs imaginaires de la révolution

Dans son regard sur Mai 68, Gary est avant tout attentif aux individus pris dans l'événement révolutionnaire. La révolution est regardée comme un vécu, une dynamique plus que comme origine d'un nouvel ordre politique dont il n'attend rien et dont il sait, d'expérience, le caractère très souvent totalitaire et écrasant pour les individus. En revanche, l'intéressent la libération d'une révolte, les expressions d'insoumission et les rapports inattendus qu'elles génèrent.

Le problème n'est donc pas pour lui de prendre parti, mais de révéler la dimension humaine des êtres en révolte. Tout en affirmant la légitimité de la protestation, le recul que lui donne l'expérience de son propre engagement pendant la guerre le conduit à valoriser l'authenticité de ce qui est vécu et à dénoncer les pièges séduisants des volontés de pouvoir et leur rhétorique. Dans son court tableau de Mai 68, il privilégie les anonymes. Il ne fait pas de portrait des acteurs principaux, ni des leaders de la contestation, ni – et c'est plus étonnant – de Malraux, par exemple. De la même façon qu'il met en avant le personnage de Piekelnny dans *La Promesse de l'aube*, cet homme que rien ne distingue mais qui tient à tout prix à ce que son nom ne soit pas oublié, de la même façon les pages parisiennes de *Chien Blanc* mettent en avant des anonymes et les à-côtés de l'événement plutôt que l'événement lui-même. Pour lui, le peuple ce ne sont pas « les masses », mais des individualités qui font la valeur de ces moments d'Histoire.

Aux clichés récurrents sur Mai 68, il oppose d'autres images, qui plongent dans la mémoire profonde des révolutions – comme celui de la femme qui assure l'intendance et permet au combat de continuer, rencontré hier chez Carlisle ou John Reed, entre autres, l'éternelle mère courage des luttes révolutionnaires. C'est sur cette figure présentée comme authentiquement révolutionnaire que se clôt l'évocation de Mai 68 à Paris, dans un exercice de recadrage de ce qui doit être préservé, selon lui, de l'imaginaire révolutionnaire. Elle est assez inattendue dans ce contexte, où l'on a plutôt insisté sur le romantisme de la jeunesse sur les barricades et l'hymne à la liberté sexuelle. De ce point de vue Gary manifeste une certaine distance et inscrit ce qu'il voit dans une mémoire longue qui va au-delà de l'actualité événementielle.

Et c'est alors que la beauté se met soudain à régner rue des Écoles.

Une dame m'aborde. Une mère : à ses côtés, une jeune fille et un garçon qui lui ressemblent. Elle a l'air hâve, épuisée, et elle me rappelle ces femmes russes des années 1905 qui préparaient la Révolution et se faisaient déporter en Sibérie pour que leurs enfants et leurs petits-enfants se fassent un jour déporter en Sibérie. Une révolution qui triomphe, c'est encore une révolution de foutue. Essayez donc de me démentir, donnez-moi un exemple historique du contraire. J'ai entendu la voix derrière mon dos :

– Monsieur Romain Gary, monsieur Romain Gary...

Je me retourne.

– Nous avons besoin d'aide...

Qui ça, nous ? Ce visage-là, je le connais ; ce n'est pas le genre de visage qui demande quelque chose pour lui-même.

– Qui ça nous ? Les étudiants ?

Un sourire un peu amer.

– Oh, les étudiants, vous savez...

[...]

... Je regarde la dame au visage hâve et aux yeux où brûle, invincible, le feu de toutes les révolutions foutues.

– Il s'agit des grévistes de chez Renault.

J'attends. Elle hésite un peu.

– Le Parti communiste veut la fin de la grève générale. Les capitaux de soutien sont épuisés. Les grévistes, chez Renault, ne sont plus soutenus que par eux-mêmes... et la femme, à la maison, commence à en avoir assez... [...] Le côté totalement irrationnel de sa requête relevait de la plus instinctive et profonde compréhension, celle qui retrouve spontanément cet au-delà où rien ne peut ébranler notre foi humanitaire. [...] Je suis en proie à ce tic nerveux de l'épaule droite qui me tient

lieu de palpitation émotive. Je regarde cette femme pour la dernière fois : j'ai l'impression d'être debout dans une rue de Moscou en 1905. Il n'en reste plus une, en Russie. La Révolution a triomphé sur toute la ligne. (CB, 196-199)

Dans le même mouvement où il dénonce l'abus des clichés révolutionnaires par les étudiants, Gary réactive donc un autre cliché, lié à la réalité vécue de la révolution qu'il a connue. Une manifestation de noblesse et d'authenticité dans le grand théâtre trompeur de l'Histoire est une nouvelle fois représentée par une mère, comme la sienne dans *La Promesse de l'aube*. Cliché contre cliché, pour Gary l'imaginaire révolutionnaire ne s'incarne pas de la même manière que pour les étudiants.

Ce passage est significatif de l'inflexion que prend l'œuvre de Gary à ce moment charnière de son œuvre : un tournant que l'on pourrait qualifier d'« humiliste », très imprégné de littérature russe, où ne dominent plus les figures de révolutionnaires, de terroristes anarchistes (*Lady L.*), ni même d'un groupuscule activiste (*Adieu Gary Cooper*), mais des êtres ordinaires, fondamentalement du côté des victimes de l'Histoire. L'attention aux femmes des grévistes prime sur celle des grévistes eux-mêmes. En choisissant la figure exemplaire d'une femme anonyme pour clore l'évocation de Mai 68, Gary oriente son texte vers une leçon d'humanité – ou, pour employer le même mot que lui, volontairement connoté années 1930, « humanitaire ».

*

* *

Derrière cette vision se lisent l'opposition entre révolution et humanisme qui a dominé l'entre-deux-guerres, la fidélité à la « vieille tradition humanitaire française » et même, écrit-il, à « la mission universelle de la France » – paradoxalement issue de la Révolution française. La critique de la révolution est donc menée, non par conservatisme ou pensée contre-révolutionnaire, mais au nom de l'idéalisme, d'un idéalisme qui ne perd pas de vue l'humain, qui préserve une « marge humaine » à tout engagement – ce que précisément la violence révolutionnaire ne fait pas. Le regard qu'il porte sur les barricades – mais aussi sur les émeutes des quartiers pauvres noirs américains – est celui d'un idéaliste désillusionné, qui a appris de l'histoire et qui ne veut pas s'y laisser reprendre.

Du coup Mai 68, qui apparaît comme un théâtre révolutionnaire plus que comme une révolution au sens propre, lui est plutôt sympathique. Les CRS comme les étudiants jouent une pièce, ils sont les personnages d'une pièce en trompe-l'œil : le CRS est « un roi Pausole » assez inoffensif, les étudiants se battent pour des causes qui ne sont pas les leurs et ils ne sont excessifs que par excès de générosité. Ils sont pris dans un « récit » plus que dans une révolution au sens propre. Et, sous-entend Gary, c'est tant mieux, parce que cela veut dire que le sang ne coule pas, et qu'une forme d'humanité domine, incarnée par la bonhomie un peu bêtasse des forces de l'ordre.

Reste, plus qu'un jugement que Gary se garde bien de prononcer, une distance globalement amusée, et plutôt bienveillante. Significativement, le passage se termine par le refus de Gary de se ranger dans le camp de l'ordre et des gaullistes : il boude la grande manifestation en soutien à De Gaulle des Champs-Élysées, pourtant organisée par son ami Malraux. Pour le romancier, reste surtout la figure de cette femme, qui s'inscrit dans la lignée du type de personnage qui va désormais l'intéresser, en particulier sous le masque d'Ajar. Mai 68, dans *Chien blanc*, modèle d'une révolution humaine, parce que ce ne fut pas une révolution pour de vrai ?

Bibliographie

Sources

Gary, Romain : *Chien Blanc* [1970]. Paris : Gallimard 2001 (Folio).

Gary, Romain : *La nuit sera calme* [1974]. Paris : Gallimard 2002 (Folio).

Gary, Romain : *L'Affaire homme*. Ed. par Jean-François Hangouët et Paul Audi. Paris : Gallimard 2005 (Folio).

Ouvrages critiques

Anissimov, Myriam : *Romain Gary le caméléon*. Paris : Denoël 2006 (Folio).

Roumette, Julien : *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*. Paris : Honoré Champion 2018.

Révolution et censure

Un scandale littéraire des années 1950 en Bulgarie

1. Introduction

Les relations entre les révolutions sociales et la censure sont par définition ambiguës. Au début, chaque mouvement politique de masse dont l'objectif final est le changement radical de l'ordre existant, proclame comme valeurs suprêmes la liberté d'expression et la suppression de toute censure, mais il finit toujours par introduire sa propre censure, souvent même plus brutale que celle du pouvoir renversé. C'est un constat d'évidence. La censure est un des instruments principaux de toute dictature, et la dictature est immanente à la notion même de révolution. Tout pouvoir post-révolutionnaire se hâte d'instaurer des mécanismes de censure dans tous les domaines de la vie publique, surtout ceux qu'il juge particulièrement susceptibles d'être soumis à la manipulation idéologique. La littérature, bien évidemment, a toujours occupé le premier rang parmi ces domaines.

Partout où le régime communiste a été imposé, il s'est servi de toutes les formes de censure possibles dont certaines tout à fait directes, et pas rarement, meurtrières au sens littéral du mot, et d'autres, plus dissimulées et sournoises. Dans le deuxième cas, la censure, incarnée par les institutions de l'État communiste, telles que les associations officielles des écrivains, s'appropriait le rôle de « co-auteur » et imposait sa « collaboration » aux écrivains auxquels les autorités reprochaient de ne pas avoir respecté les instructions littéraires du parti communiste.

C'est exactement dans ce type de scénario que s'inscrit l'histoire extrêmement instructive qui fait l'objet du présent article. Elle est connue sous le nom de « l'affaire *Tabac* » et se déroule en Bulgarie au début des années 50. Le scandale se déclenche presque immédiatement après la première publication du roman *Tabac* de l'écrivain Dimitar Dimov (1909-1966).

En 1951, l'année de la parution du roman, le réalisme socialiste triomphe déjà comme doctrine de l'État communiste dans tous les domaines de la création artistique. Le régime communiste est instauré en Bulgarie en septembre 1944, suite à un coup d'État soutenu par l'Armée rouge. Après cette date, les événements suivent exactement le même scénario qu'en Union soviétique. Des associations professionnelles authentiques telles que l'Union des peintres ou l'Union des écrivains Bulgares, apparues spontanément vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, perdent complètement leur autonomie, se transformant en outils du pouvoir totalitaire. Ce dernier leur prescrit une nouvelle « méthode de travail » : le réalisme socialiste qui exige « une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire » et cela dans un but bien précis : « la transformation de l'éducation idéologique des travailleurs dans l'esprit du socialisme »¹.

Le soi-disant philosophe Todor Pavlov, un des premiers idéologues du régime communiste en Bulgarie, définit cette méthode en se servant du procédé de la tautologie, ce qui était typique pour le discours officiel de l'époque : « L'art aujourd'hui, eu égard aux conditions et aux tâches qui sont les nôtres, est et doit être profondément et jusqu'au bout un art de classe et de Parti ou, plus exactement, socialiste-réaliste, c'est-à-dire pas seulement réaliste mais aussi socialiste, et pas seulement socialiste mais aussi réaliste »².

À l'origine, une œuvre du réalisme socialiste devait s'appuyer sur quatre principes clés. Le premier était *ideinost*. Cela signifiait que le message de l'œuvre devait être ancré dans l'idéologie du marxisme-léninisme, et résonner avec elle. Le deuxième principe était celui de *klassovost* (conscience de classe). Les héros et héroïnes socialistes réalistes devaient personnifier leur héritage de classe. De préférence, ils apparten-

¹ Boris Chichlo : « Du Monde de l'art au réalisme socialiste en Russie », avril 2005. URL : https://ssl.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/pdf/pdf_du_monde_de_lart_au_realisme_socialiste_en_russie.pdf.

² Marie Vrinat-Nikolov : *L'affaire « Tabac » : vicissitudes de la création littéraire à l'heure du réalisme socialiste en Bulgarie*. Dans : *E-magazine LiterNet* 9 (22) (21.09.2002). URL : <https://litenet.bg/publish1/mvrinat/tabac.htm>.

draient à la classe ouvrière ou, plus rarement, à des paysans éclairés ou à des intellectuels, qui adhèreraient à la nouvelle idéologie et manifesteraient, tout au long de leur vie, leur allégeance à leur classe. Troisièmement, une œuvre réaliste socialiste devrait correspondre au critère de *partynost* (esprit de parti). Cela voulait dire que dans une œuvre du réalisme socialiste la main ferme du Parti communiste devrait être constamment présente sous une forme ou une autre. Enfin, les œuvres du réalisme socialiste devraient se soumettre au principe de *narodnost*, c'est-à-dire, le contenu d'une œuvre d'art devrait représenter les intérêts et le point de vue du peuple (*narod*), rendu de manière intelligible et abordable.

Tous les auteurs « soupçonnés de sortir de ces ornières strictement tracées par le réalisme socialiste et de servir des intérêts et des idées *étrangers*, donc *ennemis*, sont enfermés dans les camps, déportés ou réduits au silence »³.

Au moment de la parution du roman *Tabac* de Dimitar Dimov, on est en pleine période de culte de la personnalité. L'objet de ce culte, le chef « numéro un » du Parti communiste et de l'État, Vălko Červenkov va jouer un rôle particulier dans le déroulement de « l'affaire *Tabac* ».

Mais qui est Dimitar Dimov ?

Intellectuel, savant et écrivain, considéré comme un des romanciers les plus talentueux et originaux dans la littérature bulgare du XX^e siècle, il est né en 1906 dans la ville de Lovetch, dans la famille d'un officier. Son père est mort sur le front pendant la Deuxième Guerre balkanique (1913).



En 1934, Dimov termine ses hautes études en médecine vétérinaire à la Faculté de médecine de l'Université de Sofia. En 1943, il se rend à Madrid où pendant deux ans il se spécialise dans l'histologie du système nerveux à l'Institut « Ramón y Cajal ». C'est alors qu'il découvre l'esprit et la culture de l'Espagne, une rencontre qui va le marquer pour toujours. Depuis 1946, il se consacre à une carrière universitaire. Il est l'auteur de plus de vingt ouvrages scientifiques, mais aussi de quatre romans (dont un inachevé), des nouvelles et des pièces de théâtre. De 1964 à 1966 il est président de l'Union des écrivains bulgares.

Dimitar Dimov publie son premier roman, *Le lieutenant Bentz*, en 1938. C'est l'histoire d'un médecin de guerre allemand que le service amène à Sofia pendant la Première Guerre mondiale. Il tombe désespérément amoureux d'une jeune femme fatale *Éléna Pétrachéva* (moitié Bulgare, moitié Française) ; cet amour obsessionnel le pousse à désertir et à trouver sa mort, tué par des soldats français.

Le deuxième roman de Dimov, *Les âmes condamnées*, paraît en 1945. L'action se déroule en Espagne pendant la Guerre civile de 1936-1939. C'est encore une histoire d'amour impossible et tragique entre une riche aristocrate anglaise *Fanny Horn*, et un jeune moine jésuite fanatique, *el padre Heredia*. Le roman présente également un tableau détaillé de la société espagnole déchirée par les souffrances de la guerre.

Un roman inachevé, intitulé *Roman sans titre*, a été trouvé dans les archives de l'auteur. Il a été achevé et publié en 2007 sous le titre d'*Adriana* par la fille de Dimov, l'écrivaine Téodora Dimova.

La conception de Dimitar Dimov de la nature humaine reflétée dans toutes ses œuvres, semble profondément influencée par sa formation médicale. Comme si le narrateur examinait au microscope les mécanismes psychologiques qui déterminent les choix existentiels et les comportements des personnages, et tentait de révéler leurs impulsions inconscientes. Il est particulièrement obsédé par l'image de la femme fatale, belle, intelligente mais gouvernée par ses passions (ou ambitions) qui la poussent au malheur et à la catastrophe. Ces caractéristiques, déjà présentes dans les premiers romans, sont facilement repérables dans *Tabac*, le roman dont la parution a déclenché un scandale sans pareil dans l'histoire de la nouvelle littérature bulgare.

Dans sa version originale, celle de 1951, le roman décrit la situation politique et sociale en Bulgarie des années 30 à 44. C'est une période de tensions sociales très fortes, marquée par la montée clandestine

3 Ibid.

du parti communiste, par une présence politique et économique allemande de plus en plus forte, par la guerre aux côtés de l'Allemagne, et par la prise du pouvoir par le Front patriotique, ce qui met fin au système capitaliste en Bulgarie. Dans ce contexte historique, que l'auteur déploie avec une connaissance très détaillée et profonde, se déroule l'intrigue de l'amour entre Irina et Boris.

Boris que le critique littéraire Svetlozar Igov qualifie de « Rastignac » bulgare⁴ est prêt à tout pour s'arracher à la pauvreté et à la médiocrité de l'existence provinciale. Grâce à son ambition sans limites, à son intelligence froide et à son manque total de scrupules, il monte vite à la tête de Nicotiana, l'une des plus grandes entreprises de tabac. Pour cimenter sa position, quoiqu'amoureux d'Irina, il la repousse et épouse Maria, la fille du directeur de Nicotiana. Mais il s'avère que Maria est atteinte d'une maladie mentale qui progresse vite et provoque sa mort prématurée. Quand Boris rencontre de nouveau Irina, venue elle aussi à la capitale pour étudier la médecine, la maladie de Maria est déjà au dernier stade. Irina devient la maîtresse, et puis, après la mort de Maria, la femme de Boris. La dégradation morale irréversible de Boris est le prix impitoyable qu'il doit payer pour son ascension sociale vertigineuse. Il entraîne Irina dans sa chute. Tous les deux, ainsi que les autres personnages appartenant au milieu de la grande bourgeoisie sont condamnés à s'effondrer avec ce monde pervers et de fausse brillance qui est le leur.

En fait, complètement en accord avec les principes du réalisme socialiste, dans cette première version du roman un autre monde bien meilleur s'oppose au monde bourgeois dégradé, celui des ouvriers et des militants communistes. Le narrateur les décrit comme les seuls porteurs des vraies valeurs morales.

Alors, la question se pose de savoir pourquoi les piliers de la censure dans l'Union des écrivains n'ont pas compris qu'en réalité le roman n'entrait pas du tout en contradiction avec les prescriptions du réalisme socialiste. En tout cas, ce qui aujourd'hui, avec la distance des années paraît bien plus clair, c'est que leur effort d'anticiper la réaction des dirigeants du Parti était très exagéré et les a poussés à agir sous l'effet de la panique.

La chronologie des événements qui suit aidera les lecteurs non avertis à s'orienter un peu mieux dans cette affaire bien compliquée :

Septembre 1951. Après le refus des éditions *Bălgarski pisatel (Ecrivain bulgare)*⁵ le roman sort dans les éditions *Narodna kultura (Culture populaire)*. À leur demande, Panteleï Zarev, le critique littéraire le plus officiel du régime, écrit un compte rendu très prudent, dans lequel il accepte, mais avec grande réserve, la publication du roman : « Le roman pourrait être édité tel qu'il est mais ses erreurs seront sûrement relevées par notre critique et taxées de défauts de l'œuvre, qui en amputent sérieusement la valeur littéraire et idéologique »⁶. Après la parution du roman, les 4000 exemplaires sont vendus en un temps record.

Janvier 1952. Dimov reçoit du chef du parti Vălko Červenkov un message de félicitations pour son roman.

Février 1952. Des débats au sein de l'Union des écrivains sont organisés pour décider à quelles œuvres parues en 1951 attribuer le prix littéraire Dimitrov⁷. La nomination du roman *Tabac* est rejetée. On reproche à l'auteur de ne pas avoir suffisamment servi l'idéologie officielle. Il se défend.

Mars 1952. Panteleï Zarev publie dans le journal *Literaturen Front (Front littéraire)* un article intitulé « Pour une victoire complète sur les phénomènes anti-réalistes ». Il répète en la renforçant encore sa position exprimée dans le compte rendu écrit avant la publication du roman et suggère ouvertement à l'auteur de recommencer son œuvre en suivant les recommandations des critiques.

Une semaine plus tard : la rédaction de *Literaturen Front* déclare ne pas partager l'avis de Panteleï Zarev.

Trois jours plus tard, le 16 mars 1952 : le journal *Rabotničesko delo (La Cause ouvrière)* publie un éditorial dont on sait qu'il a été commandé par Vălko Červenkov en personne. Cet article porte le titre significatif « Sur le roman *Tabac* et ses critiques néfastes », et dénonce l'erreur des membres de l'Union des écrivains qui se sont montrés incapables d'apprécier la vraie valeur du roman de Dimitar Dimov. Et voici la phrase qui résume la véritable intention de cette publication : « ce roman dont les défauts peuvent facilement et

⁴ Svetlozar Igov : « Trimata bratja i zlatnata jabalka. Romanat "Tjutjuin" kato prikazka » [« Les trois frères et la pomme d'or. Le roman *Tabac* comme un conte de fée. »] Dans : *E-magazine LiterNet* 10 (119) (06.10.2009). URL : <https://litenet.bg/publish/sigov/d-dimov-tiutun.htm>.

⁵ C'était la maison d'édition la plus officielle qui menait la politique du parti communiste dans le domaine de la littérature.

⁶ Marie Vrinat-Nikolov, op. cit.

⁷ En Bulgarie communiste c'était le prix littéraire le plus prestigieux.

doivent être corrigés dans la seconde édition, est l'orgueil de notre littérature ».

Que s'est-il passé en réalité ? Quels étaient les arguments des accusateurs du roman ? Pourquoi, en une période de trois ans, a-t-il parcouru le chemin de la négation à l'éloge ?

Pour répondre à ces questions il faudrait observer de plus près le déroulement de l'intrigue. Il faudrait avant tout préciser de quels « erreurs » et « défauts » du roman parle le critique Panteleï Zarev dans le compte rendu qu'il a écrit pour les éditions *Narodna kultura*. Sans nier certaines qualités de l'œuvre telles que la maîtrise du style, la peinture de la « domination capitaliste en Bulgarie » et de « la lutte de la classe ouvrière », il déplore la prédominance des héros issus de la bourgeoisie qu'il trouve mieux dépeints que ceux du monde ouvrier, et occupant une place centrale dans le roman, ce qui témoigne d'une influence de la littérature bourgeoise sur l'écrivain⁸. Dans cette situation, le critique agit à la manière de Pilate : il ne s'oppose pas à la publication du roman, mais il prévient le public des risques potentiels de cet acte et peut donc se laver les mains.

Quelques mois plus tard les débats à l'Union des écrivains prouvent qu'en fait il avait raison. Les arguments avec lesquels les participants à la discussion rejettent la nomination du roman pour le prix Dimitrov vont exactement dans le sens prévu par Zarev dans son compte rendu. D'ailleurs, les sténogrammes de ces débats étaient secrets et inaccessibles durant toute la période du socialisme, et leur publication n'est devenu possible qu'après la chute du régime. Vingt-trois membres de l'Union des écrivains, parmi lesquels Panteleï Zarev, ont pris la parole, et, comme le constate Marie Vrinat-Nikolov, en lisant leurs interventions, « on est frappé par le caractère superficiel, schématique et répétitif des critiques, calquées sur l'idéologie, où la littérature est complètement perdue de vue »⁹. Les intervenants reconnaissent comme élément positif dans l'œuvre de Dimov le fait qu'elle dénonce le capitalisme et montre la décadence de la bourgeoisie. Mais... l'auteur a commis l'erreur inadmissible d'accorder le premier rôle aux personnages « négatifs », de ne pas accentuer suffisamment sur les luttes ouvrières et le rôle du Parti communiste, et de s'être laissé trop influencer par les littératures bourgeoises et décadentes ce qui, selon les intervenants, explique la présence de passages érotiques dans le roman. (D'ailleurs, d'après les mémoires de son épouse Nelli Dospevska, les auteurs préférés de Dimov étaient Balzac, Stendhal, Flaubert et Maupassant et pour les lire en langue originale, il avait appris le français). Les citations suivantes¹⁰ sont plus que révélatrices de l'esprit général de ces discussions :

Les descriptions qui regorgent de détails piquants font de ce roman une lecture divertissante. Mais l'auteur a-t-il choisi une bonne méthode en s'occupant des aventures amoureuses d'Irina ? Sa méthode est-elle bonne, lorsque la lutte du peuple demeure à l'arrière-plan ?

Ou encore :

Nous avons là un talent incontestable mais aussi une méthode erronée, sous l'influence de la littérature décadente... Il faut aider l'auteur en lui adressant une critique objective, afin qu'il surmonte les tendances anti-réalistes de son œuvre.

C'est le moment de rappeler qu'avant la mise en scène de cette tragi-comédie, le chef du Parti et de l'État a déjà accueilli chaleureusement le roman en adressant à son auteur les mots suivants : « Cher camarade Dimov, Bonne année. De tout cœur je vous félicite pour *Tabac*. J'en achève la lecture ; je le lis avec une réelle satisfaction, avec une très grande joie pour notre littérature, pour vous et votre succès, camarade Dimov. Je vous serre la main fraternellement. Vôtre, Vălko Červenkov. »

Face à cet avis ouvertement favorable du dictateur, comment s'expliquer la réaction des membres de l'Union des écrivains ? Ce serait naïf de croire qu'ils n'étaient pas au courant de cette lettre. Il semble

⁸ Marie Vrinat-Nikolov, op. cit.

⁹ Ibid.

¹⁰ L'ouvrage cité est *Slučajat Tjutjun (L'affaire «Tabac»)*, présentée par Albert Benbasat et Anna Svitkova, éditions universitaires «Sveti Kliment Oksridski», Sofia, 1992. La traduction française de ces passages est d'après l'article de Marie Vrinat-Nikolov : « L'affaire *Tabac* : vicissitudes de la création littéraire à l'heure du réalisme socialiste en Bulgarie ». URL : <https://lilnetnet.bg/publish1/mvrinat/tabac.htm>

beaucoup plus probable qu'il s'agissait d'une stratégie secrète dont l'objectif final était de forcer l'auteur à réécrire son roman, et en même de réaffirmer l'image du dirigeant noble et généreux.

Ensuite l'intrigue s'amplifie. Les débats autour du roman se poursuivent dans la presse. Un nouvel article de Panteleï Zarev intitulé « Pour une victoire complète sur les phénomènes anti-réalistes » répète les reproches du critique déjà connus mais en ajoutant des prescriptions très concrètes : l'auteur doit combler le manque d'une héroïne, du côté des partisans, qui serait le contrepoint d'Irina ; réserver une plus grande importance à la description des ouvriers dont on ne sent dans la première version du roman ni la conscience politique, ni la perspective de l'avenir. En somme, la meilleure solution pour l'auteur serait d'écrire à nouveau le roman en tenant compte des recommandations de ses critiques.

L'intrigue change brusquement de direction lorsque le bon dirigeant du Parti intervient directement. Comme cela était indiqué plus haut, l'article « Sur le roman *Tabac* et ses critiques néfastes » paraît comme éditorial, mais personne ne doute que Červenkov soit son inspirateur et que le texte exprime sa volonté de dénoncer l'aveuglement des critiques qui n'ont pas pu voir le grand potentiel idéologique de l'œuvre. L'auteur caché de cet article, autrement dit, le chef de l'État, « prend le parti du roman mais en déformant son sens de manière caricaturale »¹¹. Soudainement Dimov se transforme en apôtre du communisme qui démasque la classe bourgeoise et le capitalisme :

Dimov a dévoilé comme aucun autre auteur bulgare – ni avant ni depuis le 9 septembre 1944 – avec justesse et une grande puissance artistique la décomposition de la classe capitaliste alors dominante. Il a montré avec maîtrise la bourgeoisie bulgare apatride et ennemie du peuple, personnifiée par les magnats du tabac, en train de dépouiller le peuple de la manière la plus canaille, de le vendre à l'impérialisme étranger, notamment allemand, dictant aux gouvernements, ces marionnettes, leur politique hostile au peuple et leur terreur sanglante contre les masses laborieuses qui se rebellaient pour défendre leurs droits.¹²

Cette tournure inattendue des événements exige des milieux littéraires de réagir le plus rapidement possible. Une nouvelle séance à l'Union des écrivains a lieu. Les anciens critiques de Dimov s'adressent maintenant une auto-critique et reconnaissent qu'ils n'ont pas su voir en *Tabac* un « instrument pour la lutte communiste ». Néanmoins, le conseil donné à l'auteur de réécrire son œuvre n'est pas suspendu. Une nouvelle discussion sur le roman, cette fois ouverte au large public, a lieu dans le salon de la Maison des Étudiants. L'auteur y participe. Dans son discours préliminaire, il reconnaît certaines erreurs idéologiques dans la première édition et annonce sa décision de les corriger dans la seconde édition, en introduisant d'autres héros pour « contrebalancer » les représentants de la société bourgeoise. Cette même personne qui, lors des premiers débats se défend courageusement et audacieusement, recule maintenant sous la pression psychologique, et se met à refaire son roman. Il ajoute environ 200 pages sous forme de chapitres supplémentaires, consacrées à la classe ouvrière et surtout aux luttes du Parti communiste. Il invente également le personnage de Lila, la jeune ouvrière et militante du Parti communiste, destiné à servir de contrepoint au personnage d'Irina.

En juin 1954, la seconde édition du roman paraît. Le tirage cette fois est de 20 000 exemplaires.

En 1955, une troisième édition voit le jour. Le tirage est encore plus grand : 30 000 exemplaires.

La deuxième version triomphe. La première est complètement oubliée et n'est rééditée qu'après la fin du régime, c'est-à-dire les années 90. Aujourd'hui l'étude comparée de ces deux versions peut révéler des aspects très intéressants et insoupçonnés de la capacité qu'a la littérature de « tromper » l'idéologie et son arme fidèle – la censure. En fait, quoique plié sous la pression de la censure, Dimov a cependant réussi à démasquer la stupidité du modèle qu'on lui a imposé en appliquant soigneusement tout ce qu'on exigeait de lui. Il n'y a aucune raison de douter que Dimov était tout à fait conscient de ce résultat que ses censeurs n'ont certainement pas prévu.

Par exemple, au lieu de rendre le personnage d'Irina plus repoussant, la comparaison entre elle et Lila provoque l'effet contraire. Irina attire irrésistiblement la sympathie du lecteur parce que son image est quand même celle d'un vrai être humain avec ses sentiments, ses forces et ses faiblesses. Elle est pro-

¹¹ Marie Vrinat, op. cit.

¹² *Slučajat Tjutjun ...* Cité par Marie Vrinat, op. cit.

fondément consciente de sa chute et assume avec dignité les conséquences désastreuses de ses propres choix. Par contre, Lila qui devrait devenir le personnage féminin préféré et éveiller l'admiration des lecteurs, est en réalité schématisée, calculée, prévisible, et surtout, invraisemblable.

Dans sa deuxième version, le roman joue très habilement avec la non-coïncidence entre dire et montrer. Le narrateur prétend que le mode de vie et le milieu social qu'Irina a choisis ont fait d'elle une femme perverse et moralement ruinée. En même temps, quand il la laisse se dévoiler à travers ses actes, elle fait souvent preuve de dignité, de générosité et d'intelligence. Lila, au contraire, est décrite comme l'incarnation de la pureté morale et de la force de caractère, mais cette représentation est sapée par certains de ses actes qui dévoilent son fanatisme et son incapacité à la tolérance et au pardon.

Dans la deuxième version du roman, réécrite avec la « contribution » active de la censure communiste, à la liaison immorale et destructrice entre Irina et Boris doit s'opposer l'amour pur et fidèle entre Lila et Pavel. L'opposition est renforcée par le fait que Pavel est le frère aîné de Boris, mais en contraste avec ce dernier, il est un communiste convaincu et fidèle et atteint une position très haute dans la structure hiérarchique du Parti. En sa qualité de général du Komintern il est envoyé en Argentine pour rejoindre la lutte communiste dans ce pays. Il rentre en Bulgarie après la victoire de la révolution socialiste, comme on appelait le coup d'État du 9 septembre 1944. Après de longues années de séparation, Pavel et Lila se retrouvent aussi jeunes, beaux et amoureux qu'avant, mais ils ont rarement le temps de se rencontrer à deux, étant chargés jour et nuit de construire le nouveau monde du communisme triomphant. Quand enfin le moment vient pour eux de se retrouver tête-à-tête, Pavel propose à Lila de rester avec lui la nuit. Elle refuse en expliquant qu'elle ne pourrait pas laisser ses camarades tout seuls. Comme on peut bien le voir à travers cet exemple, dans des épisodes comme celui-ci, l'application du modèle prescrit provoque même des effets comiques.

Mais la plus grande ironie réside dans le fait qu'au fond, les deux mondes contrastants que le roman décrit, et dont l'un, celui des ouvriers et des communistes, devrait être absolument supérieur à celui des bourgeois et des capitalistes, en réalité s'avèrent profondément semblables. Et cela devient particulièrement visible quand on compare leurs symboles dans le roman : Nicotiana et le Parti. Pareils à des monstres mythologiques, ils sont omniprésents, et les volontés individuelles des humains des deux mondes se soumettent inconsciemment à leur volonté toute-puissante. Nicotiana attire ses victimes par le mirage du succès social et du luxe, le Parti attire les siens par le mirage de l'Idée, mais au fond, ces deux figures, opposées en apparence, incarnent le même principe, celui du pouvoir. Il n'est pas nécessaire qu'on possède une très grande perspicacité pour remarquer que les héros des deux mondes se ressemblent par la facilité avec laquelle ils sont prêts à sacrifier les relations humaines au nom de leur rêve d'atteindre le pouvoir. Après tout, les personnages des mondes opposés sont tout aussi « handicapés » en ce qui concerne leur perception du temps. Les serviteurs de Nicotiana nient le passé et ne se soucient point du futur, obsédés par la passion de jouir le plus possible du présent, peu importe le prix moral qu'il leur faudra payer pour cela. Les serviteurs du Parti sacrifient le passé et le présent au nom d'un futur imaginaire et utopique.

Bref, dans les deux espaces sociaux que le roman décrit, tout ce qui est humain est réduit et annihilé, et la froideur et l'insensibilité règnent. Et cela est bien plus visible dans la deuxième version du roman, exactement parce que grâce à l'intervention de la censure, la présence du monde « meilleur » est amplifiée de manière artificielle.

En conclusion, l'affaire *Tabac* témoigne de la force intérieure de la littérature, capable de résister à l'agression de la dictature idéologique, et même de dénoncer le primitivisme et la difformité de celle-ci, en tournant contre elle ses propres armes.

Bibliographie

Sources

- Dimov, Dimitar : *Tjutjuin* (première édition). Sofia : Narodna kultura 1951.
 — : *Tabac* (trad. en français par Georges Assen Dzivgov, adapté par Sylviane Penso). Sofia : Édition en langues étrangères 1964.
 — : *Osadeni dushi* [*Les âmes condamnées*] (première édition). Sofia : Hemus 1945.
 — : *Porutchik Bentz* [*Le lieutenant Bentz*] (première édition). Sofia : Br. Miladinovi 1938.

Ouvrages critiques

- Chichlo, Boris : « Du Monde de l'art au réalisme socialiste en Russie » (avril 2005). URL : https://ssl.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/pdf/pdf_du_monde_de_lart_au_realisme_socialiste_en_russie.pdf.
 Igov, Svetlozar : « Trimata bratja i zlatnata jabalka. Romanat "Tjutjuin" kato prikazka » [« Les trois frères et la pomme d'or. Le roman *Tabac* comme un conte de fées. »] Dans : *E-magazine LiterNet* 10 (119) (06.10.2009). URL : <https://litenet.bg/publish/sigov/d-dimov-tiutiu.htm>.
 Vrinat-Nikolov, Marie : *L'affaire « Tabac » : vicissitudes de la création littéraire à l'heure du réalisme socialiste en Bulgarie*. Dans : *E-magazine LiterNet* 9 (22) (21.09.2002). URL : <https://litenet.bg/publish1/mvrinat/tabac.htm>.

Thomas Hunkeler
(Fribourg)

La révolution assassinée de Ramón Mercader, alias Thierry Jonquet

1. Roman à clé ou roman noir ?

Nous sommes en 1982. Aux Éditions Albin Michel paraît, dans la collection « Sanguine » lancée trois ans plus tôt, un roman noir pas comme les autres, qui ne manquera de faire scandale. Signé Ramón Mercader, du nom de l'assassin de Trotski, *Du passé faisons table rase* emprunte son titre à un vers de l'« Internationale », chant révolutionnaire s'il en est. Écrit alors que quatre ministres communistes viennent d'entrer, un an plus tôt, au second gouvernement de Pierre Mauroy, ce roman n'est pourtant en rien un chant à la gloire du communisme, et encore moins à la gloire du Parti communiste français. Bien au contraire : à travers ce roman à clé déguisé en roman noir, il s'agit en réalité de dévoiler les dessous bien sales d'un parti qui a depuis longtemps trahi l'idée même de révolution pour se contenter d'en utiliser la seule rhétorique.

Qui est l'auteur de *Du passé faisons table rase* ? Si le nom de Jorge Semprun circule à un moment donné dans la presse, il s'avère assez vite que c'est en vérité un jeune militant trotskiste de 28 ans, du nom de Thierry Jonquet, qui est à l'origine du brûlot. Peu connu du grand public, Jonquet a alors publié un seul roman, quelques mois plus tôt, dans la même collection « Sanguine », sous son propre nom : il s'agit de *Mémoire en cage*, qui reprend sur le mode du polar les expériences que l'auteur venait de vivre dans le cadre de son travail d'aide-soignant dans un hôpital dédié aux enfants infirmes.

En ce début de carrière, avant de connaître une certaine célébrité avec, notamment, *Les Orpailleurs*, *Moloch* ou *Mygale* – ce dernier roman fut adapté en 2011 au cinéma par le réalisateur espagnol Pedro Almodovar sous le titre *La piel que habito* –, Thierry Jonquet mène de front deux chantiers qui, s'ils se placent sous le signe de ce qu'on appelle alors le « néo-polar » français, se distinguent néanmoins par l'importance qu'ils accordent au contexte politique du début des années 80. Il y a d'une part les romans nourris des différentes expériences professionnelles que l'auteur a accumulées en milieu hospitalier, et qu'il signe de son patronyme ; et d'autre part les romans noirs politiques, publiés sous le nom de Ramón Mercader. Ce pseudonyme, Jonquet l'abandonnera en 1985, après trois romans dont seul le premier a été réédité, désormais sous le vrai nom de l'auteur.

On s'intéressera ici surtout aux deux premiers romans signés Ramón Mercader, à savoir *Du passé faisons table rase* et *Cours moins vite, camarade, le vieux monde est devant toi !* publié au « Fleuve Noir » en 1984, et seulement en passant au troisième et dernier, *U.R.S.S. go home !* publié en 1985, toujours au « Fleuve Noir ». L'écriture de ces romans prend son origine dans l'activité de sympathisant trotskiste de Jonquet, débutée à l'âge de 16 ans, en 1970, suite aux événements de mai 1968. Le jeune Jonquet milite alors pendant deux ans à Lutte ouvrière, qu'il quittera en 1972 pour entrer à la Ligue communiste révolutionnaire.

Comme il l'expliquera plus tard, non sans ironie, dans un article pour un numéro spécial « Roman noir » des *Temps modernes*, Jonquet s'est décidé à « marier le rouge et le noir »¹ dans ses romans en réaction à l'entrée des ministres communistes dans le gouvernement Mauroy :

Les staliniens pavoisaient devant les cameramen du JT, satisfaits, sereins, joviaux. Leur bilan était globalement positif, affirmait benoîtement leur leader, avec sa voix grasseyante, ses sourcils broussailleux, et son petit air de se foutre du monde sans trop y toucher.²

On reconnaît facilement le secrétaire général du PCF de l'époque, Georges Marchais, qui est aussi la principale cible de *Du passé faisons table rase*, puisque ce roman raconte, sous une forme à peine voilée, les

¹ Thierry Jonquet : « Voilà comment ça s'est passé... ». Dans : *Les Temps modernes* 595 (août-septembre-octobre 1997), p. 150. Ce texte est également accessible dans Thierry Jonquet : *400 coups de ciseaux et autres histoires*. Paris : Seuil 2013 (Points), pp. 13-27.

² *Ibid.*, p. 151.

manœuvres du Parti pour éviter que le passé peu glorieux de leur secrétaire général ne soit dévoilé au grand jour. Se basant sur des rumeurs tenaces concernant un départ volontaire du jeune Marchais pour travailler en Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale ainsi que sur quelques zones floues de sa biographie entre 1943 et 1945, Jonquet prend pour cible le PCF en l'accusant, sans jamais le nommer, d'avoir non seulement fait assassiner tous les témoins qui auraient pu confirmer cette rumeur, mais aussi d'avoir activement collaboré avec l'ennemi nazi.

Au-delà de ces accusations qui s'adressent en premier lieu à Marchais alias René Castel, comme il s'appelle dans le roman, Jonquet dépeint un Parti cynique, téléguidé par Moscou, qui a depuis longtemps abandonné tout idéal politique. Cette même idée est aussi au centre du second roman signé Ramón Mercader, *Cours moins vite, camarade, le vieux monde est devant toi !* Cet ouvrage présente une intrigue rocambolesque d'espionnage industriel au profit de Moscou, dans laquelle les services secrets de la Hongrie communiste montent un enlèvement dans le seul but de protéger la véritable source d'information, proche du gouvernement français. Pour ce faire, Stéphane, un ancien militant gauchiste, déçu par l'échec de la Révolution prolétarienne, est cyniquement corrompu, puis en fin de compte trahi par les agents de l'Est.

[Stéphane] s'était enfoncé dans le cynisme le plus débridé, et, quand il pensait à son passé militant, il ne pouvait s'empêcher de ricaner. Quant à ses anciens amis, rangés dans des carrières de prof... ou d'agent de voyage, il nourrissait à leur égard un mépris sans bornes. Lui au moins, était resté fidèle à ses rêves d'aventurier, et, s'il avait troqué son modèle de héros révolutionnaire contre celui de gangster au service des agents de l'Est, il se disait qu'après tout, cela n'avait pas grande importance : qu'importe le flacon ?³

Cours moins vite, camarade, le vieux monde est devant toi ! est un roman très, peut-être trop complexe qui noue plusieurs intrigues appartenant à des couches historiques différentes : la Guerre, l'insurrection de Budapest en 1956 écrasée par les chars soviétiques, et enfin la fin de la Guerre froide au début des années 80. Ce qui relie ces trois couches chronologiques, c'est au fond la trahison du Parti communiste qui se présente dans tous les trois romans signés Ramón Mercader sous la forme d'un appareil d'oppression qui n'hésite pas à recourir à la trahison, à la torture ou à l'assassinat pour sauvegarder son pouvoir. Pour les communistes tels que Jonquet les représente, la révolution n'est plus qu'un slogan.

2. La vérité est toujours révolutionnaire

L'attaque féroce que Jonquet mène durant la première moitié des années 80 contre le Parti communiste et ses thuriféraires prend son origine, on l'a vu, dans l'engagement politique de l'auteur aux côtés des trotskistes. Dans le sillage de mai 68, puis du Printemps de Prague qui s'achève en août de la même année par l'invasion du pays par les troupes du Pacte de Varsovie, Jonquet prend conscience, comme il le dira trente ans plus tard dans un roman autobiographique, *Rouge c'est la vie*, que le Parti a trahi et qu'il faut « d'urgence reconstruire une autre force, indépendante, pour mener à bien la révolution »⁴. Ce sera là le début du militantisme de Jonquet. Il prend alors fait et cause pour Trotski, dont il commence à lire les œuvres complètes et dont il partage la critique sévère du communisme stalinien. Dans une lettre ouverte adressée à la rédaction du journal français *La Vérité*, qui se voulait l'organe de « l'opposition communiste » (au double sens du terme), Trotski avait en effet affirmé dès 1929 que les fautes du communisme officiel n'avaient pas un caractère occasionnel, mais tenaient à la nature même de l'organisation centralisée du parti, voulue par la fraction dirigeante⁵. Quarante ans plus tard, le constat est sensiblement le même chez le jeune Jonquet et ses camarades trotskistes :

Mais si le Parti avait pu jouer un rôle si néfaste en 1968, c'est précisément parce que ses militants obéissaient comme un

³ Thierry Jonquet : *Cours moins vite, camarade, le vieux monde est devant toi !* Paris : Fleuve Noir 1984, p. 178.

⁴ Thierry Jonquet : *Rouge c'est la vie*. Paris : Seuil 1999 (Points), p. 54.

⁵ Léon Trotski : « Lettre ouverte à la rédaction de *La Vérité* ». Dans : *La Vérité* (11 octobre 1929). URL : <https://www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1929/08/lt19290805.htm>.

seul homme aux funestes directives qui leur étaient données par le sommet de l'appareil. De Charlemagne à Billancourt, ils sabotaient à l'unisson.⁶

Trotsky avait conclu son réquisitoire contre le communisme stalinien avec ces mots célèbres, parfois également attribués à Lénine : « La vérité est toujours révolutionnaire ». Telle est aussi la conviction de Jonquet au moment où il s'engage à Lutte ouvrière à la rentrée 1969. Mais les premières tensions apparaissent rapidement. Dès le Septembre noir de 1970, alors que la Jordanie bombarde les camps palestiniens, le jeune étudiant s'étonnera de l'attitude de l'hebdomadaire *Lutte ouvrière* qu'il vend à la criée. Le journal expliquait alors en effet « que les organisations palestiniennes étaient en partie responsables de ce massacre »⁷. De même, Lutte ouvrière ne participe à l'époque qu'avec une extrême retenue aux manifestations contre la guerre du Vietnam, puisque le FLN vise moins la révolution prolétarienne que la libération du territoire national.

De plus en plus réticent à faire sienne la raideur politique de son parti, Jonquet alias Victor continue cependant à y militer, et il réussira même, consécration suprême du révolutionnaire prolétarien en herbe, à placer un article de pleine page dans le journal *Lutte ouvrière* en février 1972. Cet article, signé simplement « Correspondant L.O. », figure dans les archives de *Lutte ouvrière*. Il porte sur une manifestation de soutien organisée au lycée Turgot, où le jeune Jonquet s'était inscrit après un premier échec au bac l'année précédente, à Charlemagne. Un groupe de lycéens se solidarisait alors avec des fonctionnaires antillais et réunionnais, qui avaient été exilés en métropole sous prétexte que leur comportement aurait été de nature à troubler l'ordre public. Voici la conclusion de l'article que l'on peut sans doute attribuer au jeune Jonquet :

Pour les élèves, ces deux semaines de mobilisation ont mis fin au climat de passivité qui régnait dans le lycée depuis la rentrée 1971, suite à la reprise en main effectuée à la fin de l'an dernier et leur ont permis de démontrer à leurs « maîtres » que pour eux la solidarité n'était pas un vain mot.⁸

Si Jonquet semble dans son article épouser la rhétorique qui est de rigueur dans les milieux de l'extrême-gauche, son engagement ne résistera cependant pas à la double morale de « Granelle », la militante qui était en charge de son éducation politique. « Granelle » lui reprochera en effet, quelques semaines plus tard à peine, de lui avoir fait courir un risque en l'abordant devant des collègues professeurs qui n'étaient pas au courant de son activité de militante trotskiste. Cet acte de couardise de la part de celle qui avait adopté une attitude particulièrement intransigeante devant le jeune Jonquet amènera ce dernier à une brusque prise de conscience, comme il le relate dans *Rouge c'est la vie* :

L'affaire semblait tellement ridicule, l'arnaque si énorme que Victor souhaita la ranger au rayon des farces et attrapes, avec les langues-de-belle-mère et les bonbons farcis de moutarde. Le Prolétariat ! La Révolution ! Allons donc ! Autant de mots ronflants qui sonnaient comme de gras calembours !⁹

Suite à cette cruelle désillusion, Jonquet n'abandonne cependant pas le militantisme politique ; il se contentera de changer de groupe pour se rapprocher de la Ligue communiste révolutionnaire, à laquelle il restera fidèle jusqu'au début des années 90. En dépit de cette première expérience décevante, l'appel de la révolution continue donc à exercer son emprise sur le jeune homme :

Il rêva [...] d'une vie d'aventures, d'une existence totalement consacrée à la cause révolutionnaire. Patience. Tôt ou tard naîtrait un nouveau Komintern, et il en serait un des plus brillants serviteurs. Un commis voyageur de la Révolution, un chef

⁶ Thierry Jonquet : *Rouge c'est la vie*, op. cit., pp. 54-55.

⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸ Correspondant L.O. : « Deux semaines de lutte au lycée Turgot ». Dans : *Lutte ouvrière* 179 (1er au 7 février 1972), p. 14. Le recoupement avec ce que Jonquet affirme dans *Rouge c'est la vie*, op. cit., pp. 121-122 permet de l'identifier avec une très haute probabilité comme l'auteur de l'article.

⁹ Thierry Jonquet : *Rouge c'est la vie*, op. cit., p. 127.

de réseau !¹⁰

Le regard rétrospectif de Jonquet sur son engagement de militant est marqué d'une auto-ironie parfois mordante, comme dans l'extrait que l'on vient de lire. Et pourtant : la rédaction des trois romans noirs signés Ramón Mercader, entre 1982 et 1985, est indissociable de l'expérience de militant qui est celle de Jonquet. Une expérience qui l'amène à prendre dans sa vie, puis dans ses romans le parti des exclus, des laissés-pour-compte ; mais qui l'amène surtout, en romancier noir qui a lu son Trotski, à défendre l'idée que « la vérité est toujours révolutionnaire ». Or ce programme, il choisira de le réaliser par la fiction.

3. Déposséder Aragon : le « mentir-vrai » de Jonquet

L'idée d'écrire des romans noirs à forte dimension politique est née, comme l'affirme Jonquet, de la nécessité quasi vitale qu'il ressentait alors d'articuler activité militante et invention romanesque :

J'écrivais des romans noirs, mais je continuais à vendre *Rouge* (l'hebdomadaire de la Ligue communiste révolutionnaire) à la criée, sur les marchés, le dimanche matin. À force de faire le grand écart, j'étais menacé d'un lumbago mental, d'une entorse narrative, d'une luxation idéologique. Ce qui fait très mal. Pour guérir, il fallait essayer de marier le rouge et le noir.¹¹

Du passé faisons table rase a été rédigé à partir d'une série de révélations et de rumeurs qui circulaient au début des années 1970, puis à nouveau à l'époque de l'élection présidentielle de 1981 au sujet, on l'a dit, de la vie de Georges Marchais durant la Seconde Guerre mondiale. Le roman de Jonquet s'ouvre sur plusieurs assassinats, sans lien apparent entre eux, dont on découvrira, au fur et à mesure que le récit avance, que les victimes étaient toutes liées, d'une façon ou d'une autre, au passé de collaborateur du Secrétaire général du Parti. Après un prologue écrit dans le style classique du roman noir, le roman de Jonquet fait alterner des aperçus biographiques de la vie de René Castel alias Georges Marchais, introduits à chaque fois par une citation d'Aragon, et le déroulement d'une intrigue fictive qui se situe en 1978, au moment où quelqu'un à l'intérieur du Parti essaie de faire connaître, par des indiscrétions ciblées, le passé douteux du Secrétaire général pour l'écarter du pouvoir.

Dans son roman qui mélange adroitement le rouge et le noir, le récit factuel et la fiction, Jonquet se joue avec une ironie mordante de la rhétorique stalinienne des thuriféraires du Parti communiste français. En plaçant les révélations sur la biographie de Castel alias Marchais sous le signe de quelques vers particulièrement bien choisis d'Aragon, Jonquet fait cruellement ressortir la double morale du Parti face à ses adversaires ou au contraire face à ses dirigeants. À titre d'exemple, Jonquet introduit le chapitre sur les années de jeunesse de Castel par ces vers, empruntés au *Roman inachevé* d'Aragon :

... Bon Dieu regardez-vous petits dans les miroirs
Vous avez le cheveu désordre et l'œil perdu
Vous êtes prêts à tout obéir tuer croire
Des comme vous le siècle en a plein ses tiroirs
On vous sort à la pelle et c'est fort bien vendu...¹²

Les vers d'Aragon prennent, dans le contexte où les met Jonquet, une signification bien différente de celle que le poète leur avait initialement donnée ; comme lorsque, dans le chapitre sur la réinsertion de Castel après la guerre, Jonquet cite ce vers tiré de *La Diane française*, le fameux recueil des poèmes de résistance d'Aragon : « Il faut pour être fort hurler avec les loups... »¹³.

Précisons qu'au moment où Jonquet rédige *Du passé faisons table rase*, Aragon est toujours en vie, et d'ailleurs toujours membre du Comité central du PCF ; il décèdera quelques semaines après la sortie du

¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹¹ Thierry Jonquet : « Voilà comment ça s'est passé... », art. cit., p. 150.

¹² Thierry Jonquet : *Du passé faisons table rase*. Paris : Gallimard 2006 (Folio policier), p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 99.

livre, le 24 décembre 1982. C'est donc un hommage bien ambivalent que Jonquet adresse à Aragon en choisissant de placer cette histoire de trahison qu'est *Du passé faisons table rase* sous le signe de celui qui avait été l'un des plus fervents défenseurs de la ligne stalinienne du Parti communiste depuis le début des années 30.

Mais c'est encore dans un autre sens que les romans signés Ramón Mercader retournent l'arme littéraire, telle qu'Aragon l'avait forgée, contre son auteur : en reprenant la célèbre technique du « mentir-vrai » telle qu'Aragon l'avait définie en ouverture au volume de nouvelles du même titre publié en 1964. « Les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire vrai »¹⁴, y affirme Aragon, et dans la préface tardive des *Cloches de Bâle*, qui date de la même année, il précise :

L'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif, il invente d'inventer. Ce qui est *menti* dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité. Ce qui est menti dans le roman est l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière. Ce qui est menti dans le roman sert de *substratum* à la vérité. On ne se passera jamais du roman, pour cette raison que la vérité fera toujours peur, et que le mensonge romanesque est le seul moyen de tourner l'épouvante des ignorants dans le domaine propre au romancier.¹⁵

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que par ces lignes, Aragon opère une véritable volte-face par rapport à l'époque de la rédaction des *Cloches de Bâle*, en 1934. Aragon avait alors défendu l'idée, notamment dans *Pour un réalisme socialiste* de 1935, que le prolétariat au pouvoir n'avait rien à cacher, et qu'il n'avait par conséquent pas besoin du mensonge : une idée qu'il avait condensée dans la célèbre formule : « Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire : deux noms d'une même chose »¹⁶.

Le roman noir tel que Jonquet le pratique dans ses livres signés Ramón Mercader s'insurge précisément contre une telle rhétorique versatile en rappelant avec Trotski l'idée que c'est la vérité seule qui est révolutionnaire. Une vérité qui ne peut cependant être dite, et c'est par là que Jonquet rejoint la technique du « mentir-vrai » d'Aragon, que si l'on ose, au moyen de la fiction, dégager un réel soigneusement occulté par le pouvoir et la propagande. Jonquet, qui n'a pas l'esprit théoricien, le dit à sa façon : « L'avantage du roman noir, [...] c'est qu'il donne toujours des claques. »

4. Toutes les vérités sont-elles bonnes à dire ?

Dans une de ses chroniques, Jean-Patrick Manchette, dont le roman *Le Petit Bleu de la côte ouest* de 1976 avait tant marqué Jonquet, parle à propos de *Du passé faisons table rase* de la « sauvagerie vengeresse du documentaire » qui aurait permis à Jonquet de proposer avec son roman une « peinture de milieu très inouïe »¹⁷. Cette peinture est surtout d'une vérité saisissante, probablement parce que l'auteur a osé, à partir d'anecdotes, de faits divers et de sa connaissance intime du fonctionnement de la gauche communiste, inventer un récit dont la vérité réside moins dans l'adéquation factuelle de tous les détails de l'intrigue que dans un état d'esprit qu'il dépeint avec un mélange savant d'observation et d'invention. Faut-il alors, à propos de Jonquet, parler de « romancier engagé », comme d'aucuns le firent dès la parution du livre ? L'auteur, quant à lui, récuse le terme qu'il dit même détester¹⁸, sans doute parce que cette notion implique une posture trop figée, un alignement par rapport à une cause, l'usage d'une rhétorique devenue à ses yeux éminemment suspecte.

Les trois romans de Jonquet signés Ramón Mercader ont en commun d'accorder une large place à la critique du Parti communiste : de son Secrétaire général dans *Du passé faisons table rase*, de ses méthodes

¹⁴ Louis Aragon : *Le Mentir-vrai*. Paris : Gallimard 2002 (Folio), p. 31.

¹⁵ Louis Aragon : « C'est là que tout a commencé... ». Dans : *Les Cloches de Bâle, Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard 1997 (Bibliothèque de la Pléiade, vol. I), p. 692. Voir aussi l'excellente postface d'Hervé Delouche dans *Du passé faisons table rase*, op. cit., pp. 282-283.

¹⁶ Cité d'après Louis Aragon : *Œuvres romanesques complètes*, op. cit., p. 1277.

¹⁷ Chronique citée d'après Hervé Delouch, op. cit., p. 279. Jonquet évoque l'importance de Manchette pour sa vocation de romancier noir notamment dans « Voilà comment ça s'est passé... », art. cit., p. 146 et 150.

¹⁸ Thierry Jonquet : « Voilà comment ça s'est passé... », art. cit., p. 154.

d'endoctrinement dans *Cours moins vite, camarade, le vieux monde est devant toi !*, de sa *Realpolitik* cynique en Afghanistan dans *U.R.S.S. go home !* On pourrait penser qu'après avoir renvoyé ce pseudonyme détesté aux poubelles de l'Histoire, dès 1985, Jonquet ressentit moins le besoin de « marier le rouge et le noir ». Mais rien n'est moins sûr. Ses romans noirs qui suivent ne sont pas forcément moins politiques, mais ils sont politiques autrement : dans l'accusation des injustices, de l'ignorance, de la barbarie, du déni d'histoire. Dire la vérité, quoi qu'il en coûte, au moyen de la fiction : telle est, encore et toujours, le but de Jonquet dans ses romans qui semblent décliner la noirceur sur tous les tons. Si les communistes, après 1985, cessent d'être la cible de Jonquet, c'est sans doute parce que l'auteur considère qu'il a pris sa revanche, mais aussi dans la mesure où le Parti communiste s'effondre alors de l'intérieur. Ce qui ne veut pas dire que le problème est réglé. L'opportunisme, tout comme la langue de bois ou la politique de l'autruche, est une hydre dont les têtes, une fois coupées, se régénèrent doublement : les cibles ne manquent pas, même dans son propre camp, comme le découvre Jonquet en 1999 en publiant *Jours tranquilles à Belleville*, un recueil de chroniques dans lesquelles il épingle la montée de l'insécurité dans son quartier – un geste qui lui vaut une volée de bois vert d'une bonne partie de la gauche. Toutes les vérités ne sont-elles pas bonnes à dire ?¹⁹ Jonquet, quant à lui, persiste et signe, fidèle, même contre ses confrères trotskistes, au mot de Trotski : « La vérité est toujours révolutionnaire. »

Bibliographie

- Aragon, Louis : *Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard 1997 (Bibliothèque de la Pléiade, vol. I).
- : *Le Mentir-vrai*. Paris : Gallimard 2002 (Folio).
- Jonquet Thierry : *Cours moins vite, camarade, le vieux monde est devant toi !* Paris : Fleuve Noir 1984.
- : *Rouge c'est la vie*. Paris : Seuil 1999 (Points).
- : *Jours tranquilles à Belleville*. Paris : Seuil 2003 (Points).
- : *Du passé faisons table rase*. Paris : Gallimard 2006 (Folio policier).
- : *400 coups de ciseaux et autres histoires*. Paris : Seuil 2013 (Points).

¹⁹ Voir Thierry Jonquet : « Postface. Toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire ». Dans : *Jours tranquilles à Belleville*. Paris : Seuil 2003 (Points), pp. 155-163.

Lydie Parisse
(Toulouse)

Lagarce et les révolutions

Les pièces testamentaires du cycle du fils prodigue (*Le Pays lointain, J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Juste la fin du monde*) de Jean-Luc Lagarce sont à la fois traversées par une parole transpersonnelle et un propos transhistorique. Les personnages de Lagarce s'y expriment en effet au nom d'un « nous », affirmant une « identité générationnelle », celle des années de l'après-guerre froide. Lagarce (1957-1995) y revendique une identité collective, se faisant le porte-parole de toute une génération née à la fin du *baby boom* et pendant la guerre d'Algérie. Or, la pièce *Les Solitaires intempestifs*, placée sous le signe de *Par les villages* de Peter Handke, devait s'appeler *57/87*, pour évoquer une génération sacrifiée, née trop tôt ou trop tard (comme les Romantiques), trop jeune en tous cas pour avoir pu participer aux événements de 1968. Dans *Derniers remords avant l'oubli*, proche, dans son dispositif, du film *Nous nous sommes tant aimés* d'Ettore Scola, Lise, la jeune étudiante qui se destine aux métiers de la communication, reprend cette analyse générationnelle pour dresser un portrait désenchanté de ses parents en ex-soixante-huitards attardés.

Enfin, la pièce *Noce*, exprime, avec un humour décapant, le malaise d'une société en quête d'un élan collectif, brisée par l'individualisme féroce et le mercantilisme à outrance. Ce texte met en scène un combat pour une vie meilleure, incarné par des convives de seconde ou troisième zone qui cherchent à participer, sans y être invités, à une noce réservée à des nantis. Or, à travers le langage de ces figures de révolutionnaires anonymes, les révolutions se superposent : celle de 1917, celle de 1789 et bien d'autres. L'approche de Lagarce se veut européenne : l'influence de Ionesco, de Kafka et de Handke est marquante dans son œuvre et dans son journal vidéo, œuvre testamentaire, où il tisse son histoire personnelle à celle de la chute du mur de Berlin, ville où il est en résidence à la Villa Médicis en 1989 : pendant tout le film, on entend des bruitsages d'effondrements.

1. Une parole transpersonnelle

Une génération perdue

Les Solitaires intempestifs, avant de devenir le nom de la célèbre maison d'édition fondée par François Berreur en 1998, est le titre d'un collage réalisé par Jean-Luc Lagarce en 1987 qui portait le titre initial de *1957-1987* avec le sous-titre *Et comble d'injustice, les jeunes gens d'aujourd'hui sont plus beaux que nous ne l'étions*. Ce n'est qu'en 1992 que Jean-Luc Lagarce trouva les moyens financiers de réaliser ce spectacle. L'idée « d'avoir trente ans » avait disparu – Jean-Luc Lagarce, né en 1957 est mort du Sida en 1995 à l'âge de 38 ans. Il avait onze ans en 1968, il a connu les Trente-Glorieuses, l'épidémie du Sida, la mort des grandes figures telles que celles de Samuel Beckett, Andy Warhol, Thomas Bernard, Bernard-Marie Koltès, il a connu la montée des fascismes en Europe et du Front National en France, dont il suit pas à pas les progrès dans son journal. Lagarce est de la génération de ceux qui ont reproché à leur parents leur quête du confort matériel, leur perte d'idéaux, et qui se sont jurés de ne pas pactiser, mais qui sombrent dans le confort petit-bourgeois, et s'en veulent :

Nous avons trente ans.

Nous croisons parfois quelques gamins qui nous disent : « de ton temps... »

Nous sommes nés à la fin de la Guerre Froide, nos parents ont l'âge de Brigitte Bardot, Johnny Hallyday et Pierrot le Fou.

Ils auraient l'âge de Jean Seberg si elle avait voulu.

Nous sommes les petits frères des fameux enfants de Marx et de Coca-Cola et nos écoles sont restées fermées pendant le mois de mai 1968.

Nous sommes devenus sans nous en rendre compte les aînés de la Génération morale.

Nous faisons l'amour en pensant à la Mort et nous sommes inquiets de la Paix.

Nous sommes Fabrice à Austerlitz : nous ne voyons rien des batailles et des réalités du monde.

Nous sommes amusés de notre propre nostalgie. Nous sommes nourris de nos livres et des livres de ceux qui nous précèdent.

Nous aimons les chansons qui nous parlent de chansons et les films qui nous parlent de cinéma.

Nous marchons paisiblement dans la peur et la beauté des catastrophes ou des utopies les plus terribles.

Nous ne sommes faits que des souvenirs qu'on nous inculqua.

Nous ne sommes pas des références.¹

Dans ce manifeste, Lagarce évoque à mots couverts les années Sida, et exprime sa croyance en la force de l'art. Il aurait pu ajouter : « nous aimons les spectacles qui nous parlent de théâtre ». Issu d'un milieu ouvrier dans l'Est de la France, près de Montbéliard, entre les usines Peugeot à Sochaux et Alstom à Belfort, il a toujours défendu une certaine idée de l'engagement artistique, comme lors d'une présentation de saison en 1995 au théâtre de la Métaphore à Lille², où il explique que défendre le luxe que représente le théâtre quand l'on est issu d'un milieu défavorisé exposé au chômage n'allait pas de soi. Le théâtre est toujours présent, comme thème, dans ses pièces, qui sont des formes métathéâtrales. Le spectateur, quand il pénètre dans une salle de théâtre, doit assumer, selon lui, cette convention selon laquelle ce qu'il va voir a déjà été répété. Son ironie persistante n'épargne aucune génération, y compris la sienne. Il n'épargne pas les générations précédentes, ni celles qui suivent, dans une pièce qui a pour titre *Derniers remords avant l'oubli* (1987), et qui présente les années 1968 vues à travers la génération des années 1990.

Cette pièce, influencée, comme d'autres pièces de Lagarce, par *Jules et Jim* de François Truffaut, raconte le retour dominical de deux quarantennaires, Hélène et Paul, accompagnés de leurs nouveaux conjoints, dans la maison où ils ont vécu, plus jeunes, une aventure à trois avec Pierre, devenu enseignant de lettres en collège, et qui habite toujours cette maison, à la campagne. Le projet est de la vendre, mais la liquidation du passé commun ne pourra se faire, les personnages étant dans l'empêchement d'en parler. Le projet de transaction échouera donc et chacun repartira de son côté. C'est Lise, la fille d'Hélène, qui aura le dernier mot de la pièce.

L'utopie des années 68 est recouverte d'une couche importante de non-dits. On ne sait qui est la sœur aînée de Lise, sans doute née peu après cette période, et dont personne n'a le droit de parler, mais qui, néanmoins, est une référence incontournable pour Lise, puisqu'elle se présente en relation à elle : « Je suis leur fille, leur seconde fille, leur fille, eux deux, là »³. Comme le signalent les paroles elliptiques de Lise, lorsque sa sœur est née, plus rien ne fut comme avant et ce fut la fin des utopies soixante-huitardes. Par un curieux anachronisme, Lagarce efface sa propre génération en mettant face à face la génération des années 68 (celle des parents de Lise) et la génération des années 90 (Lise). Ce raccourci permet de mesurer l'écart entre l'ambition révolutionnaire des uns et la fascination pour la société de la communication des autres. Lise livre au public un portrait disqualifié de ses parents, Hélène et Antoine, à travers une énumération qui juxtapose des éléments hétérogènes sans aucune hiérarchie :

Ils ont un peu tout fait : ils sont assez représentatifs, famille de la bourgeoisie naissante provinciale et commerçante, Poitiers Dijon, Rouen, le triangle terrible, études larvaires, revendications diverses postadolescentes, montée vers la capitale, tentatives artistiques, littérature allemande et cinéma quart-monde, revendications multiples préadultes, fuite de la capitale, descente, l'air pur, « la vraie vie », alternatives artisanales, mauve et rose tyrien, le bonheur, le paradis, cette maison-ci, puis éclatement encore, chacun pour soi, naissance de la première jolie fillette, abandon définitif du doux temps de la jeunesse, bibliothèque payable à tempérament, table basse, avocat-crevette, rétrospective Antonioni sur les lieux mêmes du crime.⁴

Cependant, la jeune Lise, malgré son effet d'annonce (« pas caricaturale du tout »), n'échappe pas à la caricature. « Cassante comme du verre »⁵, elle prône un usage purement utilitariste du langage, contre les chemins tortueux empruntés par la génération des années 68, et contre l'énergie rêveuse d'un Pierre qui,

¹ Jean-Luc Lagarce : *Traces incertaines*. Besançon : Les Solitaires intempestifs 2002 (non paginé).

² URL : <https://www.theatre-video.net/video/Jean-Luc-Lagarce-L-engagement-au-theatre/> (consulté le 9 avril 2018).

³ Jean-Luc Lagarce : *Derniers remords avant l'oubli*. Besançon : Les Solitaires intempestifs 2007, p. 11.

⁴ Ibid., p. 28.

⁵ L'expression est de Béatrice Jongy-Guéna dans : *Les Petites Tragédies de Jean-Luc Lagarce*. Dijon : Murmure 2011, p. 11.

ayant écrit jadis des poèmes, fuit dans les livres la rugueuse réalité du monde moderne. Le discours de Lise n'ouvre sur aucun au-delà et elle répond en général aux autres par un monosyllabe ou une pique sans rappel. À Anne qui vient se confier à elle, elle répond comme une machine : « Est-ce que je peux vous être utile à quelque chose ? Vous souhaitez mon avis sur un point précis ? »⁶ :

J'ai dix-sept ans. Pas caricaturale du tout. Je me destine – du mot destin, destinée- je me destine aux métiers de la communication, logique. Bilingue, une année ou deux aux États-Unis (j'aurais pu dire « les states » et je ne l'ai pas fait), bilingue et moderne. Schnitzler en édition de poche, cheveux courts et photos noir et blanc.

Je plaisante.

[...]

Anne - Je n'aurais pas dû venir.

Paul - Pourquoi ? Il y a une certaine ambiance.

Anne - Ne plaisante pas toujours.

Paul - Je ne plaisante pas. Cela ne se passe pas si mal, c'est moins grave que nous ne pouvions l'espérer⁷. L'espérer, ce n'est pas le mot. Ils sont gentils et... Tu as vu le jardin ?

Anne - Je n'ai rien dit. Je reste là, je ne suis pas loin. Il y a un jardin ? Je peux mesurer le terrain si cela doit faire avancer le règlement des choses⁸.

L'ironie mordante de Lagarce se marque dans les enchaînements des dialogues, ponctués par des points de suspension entre parenthèses qui délimitent un changement de scène, une pause, un temps. Le jeu de répétition du verbe « plaisanter » ne fait que renforcer cet effet d'ironie. L'insistance sur le « jardin » est polysémique : elle renvoie à un calcul financier, comme aux temps de la nostalgie abyssale d'un paradis perdu. Ce paradis perdu ressemble d'ailleurs à un enfer, si l'on s'en tient aux propos d'Hélène, qui, à mots couverts, évoque les traumatismes d'abandon dont elle a souffert dans cette vie amoureuse à trois :

Vous ne cessiez de m'interroger, me demander des nouvelles de mon corps, ma tête, est-ce que je vous aimais, et chacun plus que l'autre, cela n'en finissait pas.

M'enfuir. Fuir. Cela encore aurait pu être une solution, vous abandonner. Je ne sais pas. Vous ne l'auriez pas compris et vous auriez été tristes, ensemble.

Mon temps, ma vie – un bien grand mot je me suis mise à exister autrement – vous ne le saviez pas, vous n'écoutez jamais –, en secret à vos côtés.

Je vous trompais aussi, si c'est ce que vous voulez entendre. C'est l'expression qu'on emploie. D'autres hommes, de temps à autre, et certains avec une infinie tendresse.⁹

Ces retrouvailles du trio sont placées sous le signe du ratage, mais un ratage généralisé qui affecte autant le passé que le présent. Si l'on sait peu de choses sur l'utopie vécue sous ce toit, si l'on ne sait rien des professions actuelles de Paul et d'Hélène, on sait en revanche que Pierre est un écrivain raté :

Auxiliaire, collègue Saint-Exupéry, classes de 4e et de 3e : le Moyen-Age, l'amour courtois, Voltaire, Diderot, Rousseau, Introduction à la Révolution française, poèmes de jeunesse de Victor Hugo, etc. Transmettre ? Tout ça. La connaissance... lire des livres.¹⁰

Quant à Antoine, le mari d'Hélène, il représente une sorte d'imbécile heureux, qui sera le prototype du personnage du frère de Louis dans *Juste la fin du monde*. Antoine occupe un emploi de technico-commercial, il vend des voitures et vante les leçons de son mentor, un certain Nedetti qui lui a enseigné que « l'achat comble une faille »¹¹.

6 J.-L. Lagarce : *Derniers remords avant l'oubli*, op. cit., p. 38.

7 On attendrait plutôt : « le craindre ».

8 Ibid., p. 28-29.

9 Ibid., p. 27.

10 Ibid., p. 37.

11 Ibid., p. 32.

Du désenchantement à l'enchantement

Cette réplique en apparence insignifiante a pourtant son importance, elle est là pour désigner la faillite des idéaux révolutionnaires. C'est cela qu'a compris l'idéologie consumériste : combler le manque par l'achat, en créant sans cesse des nouveaux désirs, en faisant de ce manque son fonds de commerce. Cette idée de la quête effrénée des possessions obsède Lagarce, qui en tire des effets comiques, mais qui, dans son journal, dresse un constat désabusé. L'année 1989 est celle des révolutions que Lagarce relève dans son journal : répression des manifestations étudiantes à Pékin¹² ; chute du mur de Berlin¹³ ; chute des Ceausescu.¹⁴

La frénésie révolutionnaire qui, à l'automne 1989, a poussé des milliers de manifestants dans les rues en Allemagne et dans les pays de l'Est, aboutira à une frénésie consumériste de la part des ex-habitants de la RDA. Dans le journal, à la date du 24 décembre 1989, on trouve cette note laconique : « Le Mur de Berlin a sauté, mis en pièces et en morceaux. Trois millions d'Allemands de l'Est sont allés faire leurs courses du week-end au supermarché d'en face. »¹⁵ Ce constat désenchanté, il le fera *in situ* lorsqu'il se rendra à Berlin le 6 avril 1990, pour sa résidence de trois mois à la Villa Médicis hors les murs :

Je suis le Mur, et très longtemps plus tard, j'aboutis à une entrée dans le secteur Est, mais on ne me laisse pas passer, mon passeport ne m'autorisant pas à passer par là. Il est 18 h et la colonne de gens avec des sacs plastique dans chaque main, traversant ce *no man's land* me rend sinistre. Je retrouve mon chemin, le métro. J'ai été proche de la réalité soudain, de cette vie.¹⁶

Le sentiment d'avoir été présent, comme témoin, en ce moment historique, produit une forme d'euphorie, que traduiront les personnages de *Noce* (1982). Cette euphorie passionnée est aussi celle de Lagarce et de ceux de sa génération qui, exclus de rôles historiques, suivent sur leur poste de télévision les mouvements révolutionnaires qui ont abattu les tyrannies, dont celle des Ceausescu en Roumanie :

La Chine a failli se réveiller. Les étudiants, les ouvriers se sont installés dans la rue, mais en une nuit l'armée a tiré sur la foule – 3000 morts à Pékin – et les images effrayantes de la violence d'État, humiliations, arrestations, procès sommaires et condamnations. [...]

Nous – les joyeux habitants de la Démocratie – étions conviés à aller voter pour les élections européennes ce dimanche et moins de la moitié s'est déplacée.

12% de lepénistes en France et 7,5% d'ex-nazis allemands.¹⁷

Mais surtout, ces derniers jours, après la précipitation formidable de l'Histoire – Pologne, libre ou presque, Allemagne de l'Est, Tchécoslovaquie, Hongrie... – c'est le dernier bastion et le plus terrible et le plus indestructible qui vient – presque – de s'écrouler : la Roumanie. Mais dans un bain de sang terrible : des milliers de morts. Ceausescu et sa femme sont prisonniers mais il y a des charniers épouvantables (j'ai suivi pendant des heures en direct une révolution, une insurrection, à la télévision, fasciné, heureux sans me l'expliquer trop et horrifié à la fois).¹⁸

Alternant enchantement et désenchantement dans sa pièce *Noce*, il tissera tous ces pays et ces époques dans une vision transhistorique, comme l'avait fait avant lui Ionesco dans son roman *Le Solitaire*.

¹² J.-L. Lagarce : *Journal 1977-1990*. Besançon: Les Solitaires intempestifs 2007, p. 472.

¹³ Ibid., p. 498.

¹⁴ Ibid., p. 503.

¹⁵ Ibid., p. 498.

¹⁶ Ibid., p. 524.

¹⁷ Ibid., p. 472.

¹⁸ Ibid., p. 503.

2. Un propos transhistorique

La pièce *Noce* est une pièce fortement inspirée du théâtre de l'absurde, et l'on connaît l'admiration de Lagarce pour le théâtre d'Eugène Ionesco, dont il a mis en scène *La Cantatrice chauve*. Pour reprendre une terminologie propre à Lagarce dans *Le Pays lointain*, on pourrait dire que son intrigue principale est : les révolutions, toutes les révolutions. C'est moins le discours révolutionnaire qui importe, que sa fécondité en situations abracadabrantes et en trouvailles ludiques. Dans les pièces de Lagarce, l'action est toujours mise à distance, les événements ont déjà eu lieu, les dialogues sont les rémanences collectives d'un événement passé, ou d'un rêve, car qui nous atteste que ce que racontent les cinq personnages de *Noce* n'est pas une histoire totalement inventée par certains, une « épopée romanesque »¹⁹, un « feuilleton »²⁰, prétexte à toutes sortes de drôleries ?

Le Solitaire d'Eugène Ionesco (1973)

Comme dans *Le Solitaire* d'Ionesco²¹, nous assistons au récit de témoins de révolutions, dans un joyeux brouillage spatio-temporel. Dans *Le Solitaire*, le narrateur de 35 ans décide de « se retirer de la course », c'est-à-dire, après avoir fait un héritage, de ne plus travailler, de devenir spectateur du monde et de sa propre vie, en s'enfermant au troisième étage d'un immeuble à Paris. Pendant un certain laps de temps, une guerre civile se déroule dans la ville. Ce que le lecteur ignore, c'est si la guerre est un effet de l'imagination du personnage ou s'il s'agit d'une description objective présentée comme un événement réel. Le narrateur parle de « lutte des classes »²², de « barricades »²³, d'une lutte socio-révolutionnaire. Alors qu'il voit voler des têtes sur une place nommée Place de la Révolution, un passant lui dit qu'il rêve et que ces événements ont eu lieu deux siècles plus tôt. Divers slogans émaillent le récit, empruntés aux révolutions française, espagnole et autres. Dans la même page, les combattants crient « Aux armes citoyens ! »²⁴, tandis que d'autres s'exclament « On les aura les boches ! »²⁵. Autour de lui, les conversations des vétérans portent sur les révolutions, celles dont il fallait être. « Moi aussi j'ai été sur les barricades, en 27 ou en 37, en 47 ou en 35 »²⁶. Et le narrateur de commenter :

J'ignorais qu'il y eût eu tant de barricades ces dernières années. Cela ne s'était pas toujours passé en France. Peut-être au Brésil, peut-être en Espagne, peut-être au Congo, peut-être en Palestine, peut-être à Odessa, peut-être en Chine, peut-être en Irlande. Ça avait dû être des français volontaires des révolutions, ou des révolutionnaires étrangers réfugiés en France.²⁷

Le narrateur est tantôt fasciné, tantôt désabusé. Il se rend au discours d'un anarchiste :

Il donnait les raisons de son engagement, raisons qui me paraissaient justifiées. Moi non plus, je ne suis pas d'accord avec le monde. Il parlait de la société. Il gesticulait beaucoup.²⁸

À un autre moment, il affirme :

On s'entretue dans les guerres et les révolutions. On se fait tuer. On se tue dans l'autre. Ou peut-être on essaie de tuer la

¹⁹ Jean-Luc Lagarce : *Noce. Théâtre complet I*. Besançon : Les Solitaires intempestifs 2011, p. 229.

²⁰ Idem.

²¹ Le roman a donné lieu à une pièce, écrite la même année : *Ce formidable bordel !* Paris : Gallimard 1973 (Le Manteau d'Arlequin).

²² Eugène Ionesco : *Le Solitaire*. Paris : Gallimard 1973 (Folio), p. 165.

²³ Ibid., p. 165.

²⁴ Ibid., p. 166.

²⁵ Idem.

²⁶ Ibid., p. 169.

²⁷ Idem.

²⁸ Ibid., p. 148.

mort. Et puis je fus pris soudain d'une tristesse infinie, d'une détresse énorme.²⁹

À la fin du roman, le narrateur vivra une expérience de contemplation, en contrepoint de son témoignage des activités révolutionnaires, il développera un discours sur le retrait du monde, sur l'éternité. Il se trouvera face à une vision, celle d'un arbre faisant irruption dans sa chambre, un arbre céleste, un arbre de vie, dans une expérience de rupture avec le temps historique.

Noce de J.-L. Lagarce (1982)

Dans la pièce sobrement intitulée *Noce*, tous les éléments transhistoriques sont mêlés à un espace onirique, avec une hésitation entre la fable et le récit, mais l'élément immuable est la situation d'un repas de mariage, donné dans un lieu somptueux entouré de jardins gardés par des domestiques et des hommes armés³⁰, et dont le nombre de pièces est impossible à nommer, les pièces étant traversées par une table unique dont la longueur semble interminable, et au bout de laquelle siègent des mariés inaccessibles, que seuls leurs intimes peuvent approcher : un « adolescent en retard déguisé en marié »³¹ et une « niaise en taffetas blanc »³², qui, comme dans le film *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, succomberont à l'excès de nourriture.

Noce, c'est l'histoire de la revanche de cinq laissés-pour-compte, qui n'ont pas reçu de cartons d'invitation mais qui vont s'infiltrer dans le banquet, pour s'y nourrir, puis semer le désordre, enfin, trouver leur place en renversant l'ordre établi. L'intrigue n'est pas sans faire songer à *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo, qui met en scène des grotesques et un couple d'amoureux affamés qui parviennent enfin à la table de festin du roi, qu'ils font abdiquer.

Le thème du ressentiment est très présent chez les personnages de Lagarce, comme le précise Béatrice Jongy-Guéna³³, qui voit cet aspect chez Louis et chez Antoine dans *Juste la fin du monde*, et qui nous rappelle la définition qu'en donne Nietzsche dans la *Généalogie de la morale*, écrivant que les êtres de ressentiment sont une race de personnes pour qui « la véritable réaction, celle de l'action, est interdite, et qui ne se dédommagent qu'au moyen d'une vengeance imaginaire »³⁴. Dans *Noce*, il s'agit du ressentiment des pauvres envers les nantis. Une enfant de milieu modeste se rend à la noce avec ses parents, qui n'ont pas été invités et lui font honte par leur humilité, elle les perd d'ailleurs dans la foule, tandis qu'ils se pressent pour voir les mariés et doivent pour ce faire traverser des salles et des salles le long de la table immense. L'enfant s'assied enfin et attend de pouvoir manger. « J'attendais les entrées. Elles ne venaient pas »³⁵, « Et maintenant, les Entrées ! »³⁶, exulte-t-elle : les entrées qu'elle invoque, dans l'écriture toujours métathéâtrale de Lagarce, renvoient aussi à l'entrée en scène. Vont apparaître quatre protagonistes : La Femme, L'Homme, Le Monsieur, La Dame, qui vont devenir les futurs révolutionnaires.

La Femme est un personnage emblématique des pièces de Lagarce, car c'est une servante, une cuisinière de la maison qui n'a pas été embauchée pour la noce alors que ce moment aurait représenté pour elle le couronnement de sa carrière :

Même à la vaisselle, ils avaient trouvé quelqu'un, du personnel plus jeune et plus qualifié pour plonger ses mains dans les eaux grasses. À la cuisine, au sous-sol, il ne me restait rien de l'idéal qui avait jusqu'alors soutenu ma vie...³⁷

²⁹ Ibid., p. 158.

³⁰ On ne sait si l'action a lieu en temps de paix ou en période d'occupation, des gens faisant des queues dans la rue pour obtenir de la nourriture.

³¹ Jean-Luc Lagarce : *Noce*, op.cit., p. 244.

³² Idem.

³³ Béatrice Jongy-Guéna, op. cit., p. 30.

³⁴ Friedrich Nietzsche : *Généalogie de la morale. Première dissertation*. Trad. Henri Albert. Dans : *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, vol. 11. Paris : Mercure de France 1900, p. 83-158.

³⁵ J.-L. Lagarce : *Noce*, op. cit., p. 232.

³⁶ Ibid., p. 234.

³⁷ Ibid., p. 226.

« J'ai pris l'escalier de service. Cela ne pouvait plus durer, plus être. [...] Je fis mon entrée dans le Monde, discrètement ... mais combien d'autres, avant moi, n'est-ce pas ? »³⁸ Évoquant l'abolition des privilèges en 1789, elle constate : « Nous avons cassé des choses qui ne nous appartenaient pas. Nous étions fous et nous étions jeunes à ce moment-là : nous étions heureux et nous ne savions pas. C'était un nouveau but atteint. »³⁹ « L'essentiel, ce n'est pas de gagner, mais de participer. »⁴⁰ Elle appelle au renversement de l'ordre établi : « Heureux les élus, peut-être, mais en si grand nombre, c'est dévalorisant. »⁴¹

Ce thème du ressentiment des laissés-pour-compte nous ramène à une pièce emblématique pour Lagarce : *Par les villages*⁴², de Peter Handke, qui raconte le retour au village de Gregor, l'aîné devenu écrivain, pour régler la question de la succession de ses parents. Son frère (Hans) et sa sœur (Sophie), de condition plus modeste (l'un est ouvrier, l'autre vendeuse) lui demandent de renoncer à sa part d'héritage sur la maison familiale. À la fin de la pièce de Handke, Nova, une femme visionnaire qui habite dans le village voisin et est une amie de Gregor, porte une parole d'espoir. Elle trace une voie à ceux qui se disent nulle part, à ceux qui disent n'être sur aucun chemin, à ceux qui se disent déracinés, selon le concept forgé par Simone Weil pour décrire la condition ouvrière. Sur fond d'absence de Dieu, elle trace un chemin, une direction. « Nous les exploités, les offensés, les humiliés, peut-être sommes-nous le sel de la terre »⁴³, dit Hans, et il ajoute : « Depuis toujours nous avons été les esclaves. Par moments, nous avons eu le droit d'être « les ouvriers ». Maintenant, on est redevenus les esclaves [...] Aucun d'entre nous n'a une activité digne d'un être humain »⁴⁴. Sophie, la sœur de Gregor, est employée, et sans cesse confrontée aux humiliations de ses patrons. « L'existence de gens de ma sorte est toujours indigne de l'homme – non parce qu'on est un employé, mais parce qu'on n'a pas l'emploi qu'il faut »⁴⁵, dit-elle. Elle provoque Gregor, le frère aîné devenu écrivain : « Oui, ceux qui souffrent, ceux qui s'abandonnent à leur destin, tu les as toujours vus dans la lumière de la transfiguration, comme s'ils étaient la véritable humanité », « Tu es ce regard sans paupières et cette force de la transfiguration [...] tu es fait pour aider et rien d'autre »⁴⁶, conclut-elle. À la fin de la pièce, Nova s'adresse autant aux villageois qu'aux ouvriers et aux spectateurs. « Non, nous ne pouvons pas vouloir ne rien être ! », dit-elle, exaltant la force paradoxale de l'abandon dans ce passage célèbre que retiendra Lagarce :

Dans vos crises de désespoir, vous avez peut-être constaté que vous n'êtes pas du tout désespérés. Désespérés, vous seriez morts. On ne peut pas renoncer ; ne jouez donc pas les solitaires intempestifs : car si vous continuez à avoir de l'inclination pour vous-mêmes, ne voyez-vous pas dans l'abandon où vous êtes une lueur des dieux ? Ce mot existe, il ne peut être remplacé par aucun autre.⁴⁷

Dans *Noce*, la Femme, personnage hugolien, constate : « La question essentielle doit être posée. Nous devons affronter la réalité en face : « Est-ce qu'ils mangent, quant à eux ? » »⁴⁸ Dans un premier temps, les personnages vont se révolter pour obtenir « quelques miettes du gâteau »⁴⁹. Ils vont se retrouver, telle *La Vieille Dame indignée*⁵⁰ de la nouvelle de Bertolt Brecht, du côté de ceux qui ne veulent plus se contenter

³⁸ Ibid., p. 235.

³⁹ Ibid., p. 235.

⁴⁰ Ibid., p. 236.

⁴¹ Ibid., p. 242.

⁴² Peter Handke : *Par les villages*, mise en scène Claude Régy. Théâtre National de Chaillot, 1984.

⁴³ Peter Handke : *Par les villages*. Trad. G.-A. Goldschmidt. Paris : Gallimard 1983 (NRF), p. 33.

⁴⁴ Ibid., p. 47.

⁴⁵ Ibid., p. 52.

⁴⁶ Ibid., p. 53.

⁴⁷ Ibid., p. 83.

⁴⁸ J.-L. Lagarce : *Noce*, op.cit., p. 249

⁴⁹ Ibid., p. 250.

⁵⁰ Bertolt Brecht, dans *Die Unwürdige Greisin*, raconte l'histoire d'une vieille femme qui, avant de mourir à 74 ans, a élevé 5 enfants, a fait la cuisine pour tous et n'a mangé toute sa vie que les restes. À la mort de son mari, alors qu'elle a atteint 72 ans, elle décide de profiter de la vie, va au restaurant et au cinéma, et noue des amitiés avec des personnes plus jeunes, ce qui choque son plus jeune fils. Et le narrateur de commenter : « Elle a eu deux vies, une comme fille, épouse et mère, et une comme Madame B. La première dura près de soixante-dix ans, la seconde deux ans ». « *Genau betrachtet lebte sie hintereinander*

que des miettes⁵¹.

L'Homme deviendra le chef de file du mouvement, s'adressant aux autres comme à ses « compagnons de route », ses « camarades »⁵², présentant la « Noce »⁵³ comme un « événement »⁵⁴, un moment « historique »⁵⁵. « Grâce à vous, nous pourrions dire : « j'y étais, nous y étions »⁵⁶, s'exclame-t-il. L'Homme porte un « discours revendicatif » : « Nous souhaiterions obtenir, dans les délais les plus brefs et les conditions les plus avantageuses, la part qui nous est due. »⁵⁷ et il précise que « la stratégie d'attaque fut longuement discutée jusque fort tard dans la nuit. »⁵⁸ Il justifie leur action : « [...] trop longtemps nous avons dû nous contenter des miettes »⁵⁹. Il conclura : « Ce que nous avons fait, ce n'était pas pour la faim. C'est plus important que cela et plus subtil, même, si j'ose. Ce que nous avons fait, nous l'avons fait par principe, selon un principe essentiel : nous ne tolérions plus l'état de fait dans lequel nous vivions, le rôle minimal que l'on nous avait accordé. »⁶⁰

Le Monsieur se rallie à sa cause : « [...] je me lie à la fraction dure »⁶¹, après avoir exposé son sentiment de déracinement : « J'ai quitté la triste existence qui m'était allouée. Je suis venu jusqu'aux abords immédiats de cette propriété. »⁶² ; « Tout paraît absurde, on ne peut pas comprendre ce que furent nos vies, en ce temps-là, à l'approche du jour fatidique de cette Noce... on ne peut pas comprendre »⁶³.

La Dame avouera : « je voulais ma part du gâteau »⁶⁴. Elle chantera, renversera le champagne dans son corsage, fera boire de beaux hommes qu'elle aimerait transformer en esclaves : « Pourquoi m'a-t-on obligée à revenir seule sans prisonnier de guerre ? ...Victoire célibataire ! »⁶⁵. Elle rejouera le tableau d'Eugène Delacroix, « La liberté guidant le peuple », qui, en 1830, s'inspire de la Révolution des Trois-Glorieuses : « Je suivais. Je traversais les salles à manger successives, solennelle et superbe, le corps enveloppé dans notre drapeau, un sein dénudé, chantant des hymnes révolutionnaires que j'inventais au fur et à mesure. »⁶⁶ Puis elle commentera les informations entendues à la radio : « Bulletin d'information spécial. [...] Le renversement des valeurs détruit l'ordre et la sécurité. On ne se passe plus les plats : ils se gagnent au prix de sanglantes et douloureuses batailles. »⁶⁷

L'enfant se vantera : « Moi aussi, j'ai volé la nourriture, moi aussi, j'ai tiré les cheveux de la mariée ! »⁶⁸ ; « Comme les autres ... précoce pour mon âge... comme les autres, j'ai frappé, j'ai tué, j'ai pillé et j'ai ri... »⁶⁹. La Femme renchérira : « Nous avons emporté l'argenterie... Nous avons volé les chandeliers, les candélabres et le service en porcelaine... »⁷⁰ ; « Leur dynastie de bout de table aura pris fin d'elle-même. La Noce solitaire se serait éteinte, fondue peu à peu... ils seraient morts les uns après les autres : les convives décimés par une trace de mort remontant les salles à manger dans notre direction. Cette découverte fut déce-

zwei Leben. Das eine, erste, als Tochter, als Frau und als Mutter, und das zweite einfach als Frau B. [...] Das erste Leben dauerte etwa sechs Jahrzehnte, das zweite nicht mehr als zwei Jahre ». Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Suhrkamp 1988-1999, Bd. 18, p. 431.

51 « *Sie hatte die langen Jahre der Knechtschaft und die kurzen Jahre der Freiheit ausgekostet und das Brot des Lebens aufgezehrt bis auf den letzten Brosamen* », *ibid*, p. 120.

52 J.-L. Lagarde : *Noce*, op. cit, p. 248.

53 *Ibid.*, p. 250.

54 *Idem.*

55 *Idem.*

56 *Idem.*

57 *Idem.*

58 *Ibid.*, p. 251.

59 *Idem.*

60 *Ibid.*, p. 260.

61 *Ibid.*, p. 232.

62 *Idem.*

63 *Ibid.*, p. 233.

64 *Idem.*

65 *Ibid.*, p. 259.

66 *Ibid.*, p. 253.

67 *Ibid.*, p. 255.

68 *Ibid.*, p. 259.

69 *Ibid.*, p. 254.

70 *Ibid.*, p. 256.

vante. »⁷¹. L'Homme commentera : « Et la famille, la proche famille, je la menais à la baguette ! La Terreur et la juste épuration, à moi seul, je les ai faites ! »⁷². Tandis que Le Monsieur succombera à l'enthousiasme révolutionnaire :

Les collaborateurs nous suppliaient de les épargner [...] s'ils avaient su que le cours du Monde se renverserait, que c'est nous qui deviendrions les maîtres [...]. Nous étions fous de notre propre insolence, ivres de notre audace. Nous n'écoutes plus rien... Tout nous appartenait !⁷³

Mêlant toutes les époques, de la Commune à la Révolution française en passant par la Résistance, Lagarce, dans *Noce*, s'amuse à brouiller les pistes pour ne retenir que le comique de la ferveur révolutionnaire destinée à alimenter un moment de théâtre. Lors de sa mise en scène de la pièce au Théâtre Le Lucernaire à Paris en 2017, le metteur en scène Pierre Notte souligne la jubilation de la partition théâtrale pour les acteurs :

Jean-Luc Lagarce écrit *Noce* comme Buñuel filme *Viridiana*. Sans concession, sans merci, sans tomber dans aucun piège de la dénonciation moralisatrice, le bien du côté des exclus, le mal du côté des nantis [...]. Il écrit *Noce* comme *Les Prétendants*, fables politiques, satires ou contes, sans pitié pour personne. Le mal, l'ordure, c'est le système, qui pourrit tout, et tout le monde. C'est une fête macabre, où l'humanité vire au carnage quand elle comprend son erreur, piégée par le système. C'est un poème d'indignation, de révolte, de combat, absurde et drôle [...]. C'est une fête et une conflagration que l'on doit quitter enjoué, atteint, pas tout à fait semblable.⁷⁴

Le sarcasme et l'humour désespéré participent de ce plaisir théâtral, comme le souligne le metteur en scène René Albold, qui relève au passage l'impertinence de Lagarce :

Pour trouver sa place au banquet collectif, tout est bon et semble justifié devant l'injustice flagrante que représente l'exclusion du plus grand nombre à cette cérémonie de la consommation. Pour y parvenir on usera du mensonge, de la ruse, du pillage et même de la révolution et de la prise du pouvoir.

Celle-ci ne consistera qu'à s'emparer des symboles, les biens et les objets changent de propriétaire. C'est l'ivresse de cet instant où, englués dans leurs certitudes qu'ils croient nouvelles, sans regard sur l'histoire et sans imaginer l'histoire future, les personnages de *Noce*, faux vainqueurs, instituent à leur tour le mensonge et la tricherie.⁷⁵

Entre enchantement et désenchantement, tendresse et ironie, Lagarce distille dans ses textes de fiction et dans son journal son humour corrosif et désespéré, qui incite à rire de tout. Il aborde le thème des révolutions avec un regard à la fois proche et distancié. Proche, lorsqu'il évoque, aux yeux de sa génération perdue et aux yeux des plus jeunes, les enthousiasmes révolutionnaires éprouvés par les aînés qui ont eu vingt ans en 1968. Distancié, lorsqu'il peint des révolutions plus lointaines, dans l'espace et dans le temps, cultivant l'anachronisme, voire l'onirisme, se rattachant à la fois à son enracinement profond dans le milieu ouvrier et à la tradition des moralistes au regard sans concession sur la nature humaine, faisant de ce regard sans concession la condition même du comique et de l'acte théâtral :

Mais à oser chercher sans fin dans notre propre histoire, avec dureté et avec dérision, aussi, en nous moquant de nous-mêmes et en respectant nos qualités, sans tricherie aucune, sans l'orgueil de la modestie, sans l'apitoiement de nos erreurs, notre si émouvante et innocente jeunesse, nous pouvons construire notre monde, y prétendre, aller à la recherche douloureuse de notre souvenir, se blesser peut-être, ou se décevoir encore et casser nos miroirs et mettre à bas nos plus solides monuments, nos bonnes fondations, perdre le respect, revoir nos admirations, mais construire notre monde, oser parler et affirmer et préférer encore et marcher sur la scène et entrer dans la lumière et demander qu'on se taise et qu'on écoute.⁷⁶

⁷¹ Ibid., p. 255.

⁷² Idem.

⁷³ Ibid., p. 253.

⁷⁴ Pierre Notte. URL : <http://www.porteautrefle.fr/noce-de-jean-luc-lagarce/> (consulté le 27 mai 2018).

⁷⁵ René Albold. URL : <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Noce/11799/> (consulté le 27 mai 2018).

⁷⁶ Jean-Luc Lagarce : *Du luxe et de l'impuissance*. Besançon : Les Solitaires intempestifs 2008, p. 53

Bibliographie

Sources

Handke, Peter : *Par les villages*. Trad. G.-A. Goldschmidt. Paris : Gallimard 1983 (NRF).

Ionesco, Eugène : *Le Solitaire*. Paris : Gallimard 1973 (Folio).

Lagarce, Jean-Luc : *Du Luxe et de l'impuissance*. Besançon : Les Solitaires intempestifs 2008.

Lagarce, Jean-Luc : *Traces incertaines*. Besançon, Les Solitaires intempestifs 2002.

Lagarce, Jean-Luc : *Derniers remords avant l'oubli*. Besançon : Les Solitaires intempestifs 2007.

Ouvrages critiques

Jongy-Guéna, Béatrice (Éd.) : *Les Petites tragédies de Jean-Luc Lagarce*. Dijon : Murmure 2011.

Parisse, Lydie : *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*. Paris : Classiques Garnier 2014.

Michael Wetzel
(Bonn)

Richard Wagner

Les années d'apprentissage d'un « rebelle transfuge »

Parler de Richard Wagner comme révolutionnaire fait courir le risque de se perdre dans l'équivoque. Personne n'a plus polarisé l'opinion publique que lui, célébré comme innovateur avant-gardiste de l'opéra, comme bohémien excentrique, mais aussi refusé comme imposteur, antisémite, représentant de l'idéologie allemande voire comme nazi. Bien que l'on puisse prendre Wagner comme figure *radicale* – dans le sens premier du mot, celui qui touche toujours à la racine –, son *habitus* extrême, non-conventionnel, rompant avec toute tradition, brisant tout règlement, et qui bouleverse le monde de l'opéra et de l'art en général, mène une vie déchaînée, immorale, incalculable – dans le sens romantique – est celui d'un *génie* – comme figure emblématique de la révolution dans un sens spectaculaire¹.

Mais il y a aussi un côté littéralement révolutionnaire dans la vie de Wagner, une période assez courte et sans succès, où il joue quand même sur les barricades des insurrections de Dresde. Mais je ne veux pas parler des anecdotes, des faits divers de l'engagement, des activités de quelques jours ou de l'amitié avec un de ses chefs, Michael Bakounine.

Ce qui mérite notre attention, ce sont les écrits de cette époque, des écrits vraiment révolutionnaires. D'abord il faudrait souligner et ne pas oublier que la vie de Wagner se passait dans une époque révolutionnaire, pas seulement au sens politique mais aussi au sens de la révolution industrielle : en 1813, au moment de sa naissance, la première locomotive à vapeur qui fonctionne fut construite ; en 1881, peu avant sa mort, le premier réseau téléphonique fut installé. Et l'accélération du progrès était liée au même vertige que les effets névrotiques que l'on reprochait à la musique de Wagner. L'ordre traditionnel était bouleversé : en 1883, l'année de la mort de Wagner et de Marx, fut établie la première loi de sécurité sociale et August Bebel publia son livre sur l'émancipation de la femme et le socialisme, un sujet qui occupait aussi les derniers mots de Wagner : « D'ailleurs le processus de l'émancipation de la femme ne se déroule qu'avec des convulsions extatiques... »

Mais, comme déjà dit, Wagner n'était pas un combattant acharné. C'est pourquoi Bakounine, que Wagner admirait comme personnage « colossal », ne ressentait pour lui que du ressentiment, et même du mépris, voyant très clairement que Wagner était un révolutionnaire de la « langue », pas de la « main ». Par contre ce dernier se sentait attiré par l'anarchisme de Bakounine, comme incarnation du feu révolutionnaire, en tant que vengeur, purificateur, comme préfiguration de l'idée du crépuscule des dieux. D'où l'enthousiasme de ce texte intitulé « La révolution » que Wagner publia dans le journal de son ami August Röckel lors de l'insurrection de Dresde en 1849 :

Une force surnaturelle semble saisir notre univers, bouleverser les anciennes orientations et vouloir le jeter dans une nouvelle voie. Oui, nous le reconnaissons, le monde ancien tombe en ruines, un nouveau va en sortir, car la sublime déesse, la *révolution*, arrive comme une tempête sur les ailes des vents, la tête majestueuse rayonnée par des éclairs, l'épée dans la main droite, la torche dans la main gauche... comme la mère éternellement rajeunissante de l'humanité, anéantissante et animante...²

Et déjà s'élève le ton apocalyptique d'une allitération véritablement wagnérienne entre *révolution* et *rédemption*, comme création d'un nouveau monde du bonheur, contre la misère épopéale de la production industrielle, où le fruit du travail n'appartient plus à ceux qui l'ont produit. Le mot d'ordre, c'est la destruction de la domination de l'un sur l'autre, des morts sur les vivants, de la matière sur l'esprit, de la loi et de la propriété (ou du *propre*) :

¹ Voir Martin Gregor-Dellin : *Richard Wagner – die Revolution als Oper*. München : Hanser 1973.

² Richard Wagner : « Die Revolution ». Dans : *Dichtungen und Schriften To V*. Ed. par Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main : Insel 1983, p. 234.

Sa propre volonté soit maître de l'homme, son propre désir la seule loi, sa propre force toute sa propriété, *car la chose sainte c'est seulement l'homme libre et rien de plus haut que lui...*

Anéanti soit le délire qui assujettit l'homme à sa propre œuvre, la propriété. Le bien suprême de l'homme est sa force créative comme source dont sort tout son bonheur éternel, et la jouissance suprême réside non dans le *produit*, mais dans la *production* même, dans *l'activation de votre force*.³

Voilà le romantisme pur, typique de la pensée de Wagner, avec tous les aspects d'un *spinozisme de la nature physique* dans le sens de Schelling (maître penseur aussi pour Marx), ce qui veut dire que, contre la tradition cartésienne, la nature elle-même doit être regardée comme *potentiel*, voire une potentialité en soi-même, comme *natura naturans*. Et en même temps, dans ce court texte, écrit peu de temps avant les activités révolutionnaires à Dresde, on ressent l'ambiguïté ou mieux l'ambivalence chez Wagner en ce qui concerne l'apport politique : c'est à la fois une critique de la situation actuelle comme état insupportable d'injustice et d'aliénation, mais aussi un appel au pouvoir supérieur d'une vie, d'une *supra-vie*, présentant la révolution comme révélation transfigurante, comme *apocalypse*.

Dans un autre texte de l'époque, « L'homme et la société existante », on retrouve le même revirement : au début l'incitation à la « lutte de l'homme contre la société existante », à la fin l'invocation du destin de l'homme « à parvenir, grâce à une perfection de plus en plus élevée de ses facultés spirituelles, éthiques et corporelles, au bonheur toujours plus haut et plus pur »⁴.

Sur les barricades, on ne voit guère Wagner : il préfère distribuer des affiches, diffuser des armes et des explosifs. Après l'échec de l'insurrection, il fuit à Zurich dans la maison et dans les bras ouverts des Wesendonk. C'est là qu'il écrit son essai le plus important quant à sa théorie de la révolution : « L'art et la révolution ».

Le texte commence avec un bilan des résultats de la révolution, et surtout des dommages concernant la vie économique des arts :

Les bases sur lesquelles reposaient jusqu'ici le gain, le commerce, la richesse sont maintenant menacées, et malgré le rétablissement du calme extérieur, malgré le retour complet de la physionomie de la vie sociale, un cuisant souci, une torturante angoisse ronge profondément le cœur de cette vie : la pusillanimité de l'esprit d'entreprise paralyse le crédit ; qui veut conserver sûrement doit renoncer à un gain incertain, l'industrie languit et l'Art n'a plus de quoi vivre.⁵

Mais, sans être cynique, cette situation implique pour Wagner aussi une chance pour les artistes : celle de se libérer de la « misère de la lutte pour le pain quotidien ». L'utopie finale, c'est une nouvelle organisation de l'humanité pour déchaîner la créativité et les jouissances artistiques. Et cela veut dire que la créativité artistique ne doit plus reposer sur le travail salarié et son aliénation moderne dans l'exploitation, mais sur la liberté totale et aussi sur la mise à disposition gratuite de l'art pour un public libre. Le texte commence avec une petite histoire de l'art depuis les Grecs et les Romains. Au début, l'art reste dans son essence pure comme *l'art pour l'art*, sans autre but ou fin que le plaisir de l'artiste. Wagner oppose ainsi l'artiste et l'ouvrier :

L'artiste, abstraction faite du but de sa création, prend plaisir à cette création même, à manier la matière, à lui donner forme ; la production prise en elle-même constitue pour lui une activité qui le réjouit et le satisfait, non un labeur. L'ouvrier s'occupe seulement du but de ses efforts, du profit que son travail lui apporte : l'activité qu'il déploie ne le réjouit pas, elle n'est pour lui qu'une peine, une inéluctable nécessité, et il en chargerait de grand cœur une machine : lorsqu'il se sera ainsi fourni du nécessaire, son activité, dirigée vers des besoins moins pressants, s'élèvera d'elle-même au niveau de l'art : mais s'il doit se dépouiller du produit de son travail, s'il ne lui en reste que la valeur pécuniaire abstraite, il est impossible que son activité s'élève jamais au-dessus d'une activité machinale : elle n'est pour lui qu'une peine, un triste, un amer labeur. C'est là le sort de l'esclave de l'industrie ; nos fabriques actuelles nous offrent l'image lamentable de la plus profonde dégradation de l'homme ; un labeur incessant, tuant l'âme et le corps, sans joie ni amour, souvent presque sans but.⁶

³ Ibid., p. 238-239.

⁴ Richard Wagner : « Der Mensch und die bestehende Gesellschaft ». Ibid., p. 230 et 233

⁵ Richard Wagner : « Die Kunst und die Revolution ». Ibid., p. 273.

⁶ Ibid., p. 291- 292.

Avec la modernité, cette frontière devient perméable, elle se démarque : la création artistique se transforme en *industrie* (la fameuse industrie culturelle – *Kulturindustrie* – dont Adorno parle souvent), en métier qui veut être rémunéré, la rapacité de l'argent qui fait que l'art recherche aussi l'or : « car tout tend à sa liberté, à son dieu : et notre dieu c'est l'or, notre religion le gain de l'or »⁷.

Le vrai art, l'art original et non-aliéné, n'existe pas dans la société actuelle, car il doit être un art révolutionnaire. Il faut alors une « grande révolution de l'humanité » pour arracher le vrai art à l'esprit conservateur et pour faire surgir de nouveau le plus beau, plus noble, plus général dans le sens d'une réunification des disciplines séparées et morcelées (divisées par exemple en théâtre et opéra, arts dramatiques et musicaux). D'où l'idée de l'œuvre d'art achevée en tant qu'*œuvre d'art total - Gesamtkunstwerk* :

Nous voulons nous délivrer du dégradant joug d'esclavage universel d'êtres mécanisés à l'âme pâle comme l'argent et nous élever à la libre humanité artistique dont l'âme rayonnera sur le monde ; de journaliers de l'Industrie accablés de travail, nous voulons devenir tous des hommes beaux, forts, auxquels le monde appartienne, comme une source éternellement inépuisable des plus hautes jouissances artistiques.

Pour atteindre ce but nous avons besoin de la force toute puissante de la Révolution : car seule est nôtre cette force révolutionnaire qui pousse droit au but, au but dont elle peut justifier la réalisation uniquement par le fait qu'elle exerça son activité première à la dissolution de la tragédie grecque, à la destruction de l'état athénien.⁸

Et encore une fois on peut mettre en évidence le *quid pro quo* emblématique de la pensée de Wagner, la métamorphose de l'*activité* en *passivité*/endurance (une figure renforcée plus tard par le pessimisme de Schopenhauer). Dans notre contexte, il s'agit du remplacement de la révolution par la révélation en tant qu'émanation d'un pouvoir de la nature en tant que grande force de réconciliation, dont le résultat utopique est – comme une sorte de prévision du *surhomme* de Nietzsche – l'homme beau et fort, instauré par la révolution comme événement transfigurant sa force, son art et sa beauté. Quant aux soucis économiques, Wagner développe pour sa société utopique, reposant sur la créativité, la joie de vivre et la jouissance, une idée assez progressiste, le remplacement du domaine de la production par une industrie des machines :

Quand l'humanité fraternisante aura une fois pour toutes rejeté loin d'elle ces soucis et – comme le Grec en chargeait l'esclave – en aura chargé la machine, cet esclave artificiel du libre homme créateur, que celui-ci servait jusqu'ici comme l'adorateur de fétiches sert l'idole qu'il a fabriquée de ses propres mains, alors tout son instinct d'activité délivré ne se manifesterait plus que sous forme d'instinct *artistique*.⁹

D'ailleurs une vision, dont la réalisation fantasmagorique est connue par le film fameux de Fritz Lang *Metropolis*, où une humanité futuriste, menant une vie libre et totalement esthétisée, sait jouer et jouir grâce à un monde souterrain des machines et des esclaves exclus de la société des élites capitalistes. La réconciliation entre les deux mondes opposés est effectuée par un héros du type néo-wagnérien, qui réalise en même temps l'idéal révolutionnaire d'une abolition de la différence de classes entre le prolétariat et les capitalistes. Pour Wagner cela est précisément la question de l'œuvre d'art du futur, un principe dont il parle aussi dans un autre texte de l'époque (1849) : « Le génie artistique de l'avenir » (*Künstlertum der Zukunft*), avec le sous-titre significatif : « Au principe du communisme »¹⁰.

Pour ce Wagner *révolutionnaire* de l'époque de Dresde, *communisme* voulait dire : la négation totale de l'égoïsme dans une volonté de création collective, car seul le peuple est capable des inventions. Et le but suprême est l'achèvement de l'œuvre d'art – ce que rend possible seulement l'œuvre d'art du futur comme réalisation de l'idéal, que Charles Baudelaire reconnaît comme « cause de la révolution de l'art », mais malheureusement non favorisée par « des révolutions dans l'ordre politique »¹¹. Ce mouvement vers

⁷ Ibid., p. 295.

⁸ Ibid., p. 298.

⁹ Ibid., p. 301.

¹⁰ Richard Wagner : « Das Künstlertum der Zukunft (Zum Prinzip des Kommunismus) ». Ibid., p. 242-261.

¹¹ Charles Baudelaire : « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris ». Dans : *Œuvres complètes*, t. II. Éd. par Claude Pichois. Paris :

un avenir utopique est aussi une révolte contre le christianisme qui, pour Wagner, impose le sacrifice et la soumission au capital, indispensables pour maintenir la discipline du travail industriel. Au profit des riches, dieu est devenu *industrie* : voilà l'aveu qui se trouve aussi – quand même caché – dans l'œuvre la plus directement marquée par l'idéologie de cette période : *Tannhäuser* (dont la première version de 1845 est marquée par la veille des événements révolutionnaires à Dresde). Le christianisme est pour Wagner un idéal non réalisable car ses principes sont dressés contre la vie, qu'il méprise. Le christianisme se renferme sur un contenu exclusivement spirituel, il prêche l'humilité, le renoncement, le mépris de toutes les choses terrestres.

Au contraire, l'utopie *révolutionnaire* du *Tannhäuser* rêve de la réconciliation entre le sensuel et le spirituel, voilà son message, quoique cette interprétation ne soit pas évidente. La conception ordinaire du drame du *Tannhäuser* ne le prend que pour l'histoire de l'aberration morale d'un artiste qui – comme tant d'autres, voir *Faust* – se jette dans les bras du diable, ici sous la forme antique connue comme déesse de l'amour physique, *Vénus*, et qui finalement ne peut atteindre à sa rédemption que grâce à l'intervention du contre-principe sous la forme d'une femme angélique, *mariale*, pure et céleste : Elisabeth, la *sainte*. Le pèlerinage à Rome semble être le pendant du séjour sur ou dans la montagne de *Vénus*, pendant – dans un autre sens – du *vice charnel* qui se transforme en *vertu spirituelle*, une vertu aussi au double sens, symbolisée dans le bâton de pèlerinage mort qui, au printemps, se remet à fleurir.

Cette interprétation révolutionnaire de l'opéra a vu il y dix ans une renaissance par la mise en scène de Robert Carsen, dans un Paris qui fêtait la fin de l'année 2007 non pas au nom emblématique de la révolution mais au nom de l'amour dans tous les sens (avec des expositions des documents libertins du Marquis de Sade ou des dessins pornographiques d'Arcimboldo, avec au centre, au Grand Palais, le chef-d'œuvre obscène de Courbet). L'interprétation de Carsen, sous la direction musicale de Seiji Ozawa, s'inscrivait dans une autre lecture du thème, fondée sur des explications de Wagner lui-même. Dans un texte important de 1851, « Une communication à mes amis », Wagner explique carrément que toute compréhension de sa pièce comme « tendance spécifiquement chrétienne, impotente et céleste » est ridicule : « Mais qu'est-ce que c'était ce désir d'autre au fond que la langueur de l'amour, voire du vrai amour, germant du fond de la pleine sensualité ? »¹²

Il y va alors d'une confrontation des deux pôles, d'un échange entre le côté pécheur et le côté saint de l'être humain, entre *sexe* et *salut*, introduit comme la lutte éternelle de la *chair* avec *l'esprit*, et depuis le christianisme de *l'enfer* avec le *ciel*. La vérité de l'amour – la vieille question des philosophes comme celle de la mort – réside dans les deux, comme Wagner le souligne aussi dans ses lettres : dans *Eros* et *Agapè*. Il est vrai que – au début du drame – *Tannhäuser* veut quitter *Vénus*, sa muse et la source inspiratrice du côté dionysiaque, non pas par mépris ou dégoût de son amour, mais par manque d'évolution d'un désir qui ne connaît même pas le changement des saisons (« Je n'entends plus le chant du rossignol » – depuis *Romeo et Juliette* le symbole de l'amour sensuel), surtout par l'impossibilité d'une transfiguration en idée, en intensité spirituelle, tandis que, inversement et non sans choquer l'assemblée des *Meistersänger*, il prône l'amour physique de *Vénus* comme fondement matériel de son amour spirituel pour Elisabeth. L'atmosphère ambiguë peut en effet éveiller le soupçon d'une révolution sexuelle comme Baudelaire le suppose : dans sa compréhension du mythe de *Vénus* fortement inspirée par la lecture de Heine (surtout en ce qui concerne le déplacement de la déesse antique sous terre, rapprochée de *l'enfer*), il souligne la double face de l'amour chez Wagner comme les « deux infinis, le ciel et *l'enfer* », les « titillations sataniques » et les « gémissements de gratitude », les « voluptés agonisantes » et la « béatitude de la rédemption » : « C'est l'amour effréné, immense, chaotique, élevé jusqu'à la hauteur d'une contre-religion, d'une religion satanique », « l'idée pure, incarnée dans l'unique *Vénus* »¹³. L'un dans l'autre, comme dans une interpénétration éternelle, les deux principes d'Elisabeth et de *Vénus*, la spiritualisation de la passion (de la chair), du désir et l'incarnation, la jouissance charnelle de *l'esprit*, l'érection du *logos*, se complètent dans

Gallimard 1976 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 787 (cf. André Coeuroy : *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : Gallimard 1965, p. 195-209).

¹² Richard Wagner : « Eine Mitteilung an meine Freunde ». Dans : *Dichtungen und Schriften To VI*. Éd. par Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main : Insel 1983, p. 253.

¹³ Charles Baudelaire : « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris ». Loc. cit., p. 795-796.

un mouvement d'accroissement anarchique. Et cette double action comme dégagement et réengagement d'une intensité transfigurante de la jouissance est aussi un moment crucial dans la révolution selon Wagner : comme création du corps transcendantal de l'art futur, une idée qui se trouve aussi à l'origine de la mise en scène de *Tannhäuser* par Carsen :

Tannhäuser est excessif en tout [...]. Au plus profond d'elle-même elle (Elisabeth) sait [...] qu'il ne peut pas réprimer ses instincts et changer. D'une certaine façon elle ne le souhaite pas vraiment, car elle sait que cela l'anéantirait en tant qu'artiste. Le pèlerinage à Rome est voué à l'échec, puisque l'œuvre de Tannhäuser est le fruit de son être le plus intime, et personne ne peut rejeter sa nature profonde sans se détruire irrémédiablement. Wagner a créé une double structure intéressante en mettant en regard Vénus et Elisabeth [...] à la fois égaux et opposés. D'un côté Vénus, qui personnifie la passion, les impulsions, le danger et la sensualité. De l'autre Elisabeth, qui représente l'intellect, le sérieux, la spiritualité et la sécurité. [...] Chaque côté définit l'autre, lequel est le complément nécessaire à son équilibre. [...] Tannhäuser : l'artiste en perpétuel conflit intérieur, essayant de tirer de ces forces complémentaires une œuvre d'art nouvelle.¹⁴

Voilà l'artiste comme révolutionnaire suprême qui est le modèle de l'homme idéal de l'avenir. Après ses années d'apprentissage dans la montagne de Vénus, Tannhäuser devient Maître, dirigeant exemplaire (comme on dit en allemand *Dirigent* pour le chef d'orchestre) de la Révolution, comme figure emblématique d'une rédemption transfiguratrice de l'être : comme fusion entre le bohémien et le Sauveur-Jésus-Christ (pour ne pas oublier que l'art et la religion sont de vieux thèmes du romantisme).

Il y a beaucoup d'autres contextes qui relient Wagner à des motifs révolutionnaires de son temps, comme la citation populaire de Proudhon « *La propriété c'est le vol* » : ce n'est pas seulement, chez Wagner, l'aveu d'un socialisme actif, mais surtout un engagement idéologique vers un positivisme esthétique (comme chez Taine ou Guyaut). Wagner était représentant d'une avant-garde artistique, combattant acharné pour le mythe d'une création artistique *psycho-physique*. Comme il l'explique dans son autobiographie *Ma vie* quant à l'ouverture du *Rheingold*, le fameux *es-dur-accord*, la mélodie pour lui n'est pas le résultat d'un travail de composition (comme chez Bach ou Händel) mais une inspiration en tant qu'*innervation* (selon les mots de Freud) du corps de l'artiste par une énergie de création. La création, c'est un *don*, pas une *propriété*, dont l'appropriation réclame de l'artiste une certaine sensibilité pour les forces de révolte, un corps souffrant, fiévreux, pour ne pas dire hystérique dans le sens d'un *quid pro quo* de sens et force, de *sema* et *soma*. L'artiste wagnérien, une machine désirante, dans le sens de Deleuze et Guattari ? Si l'on adhère aux arguments de Pierre Boulez, proche ami de Deleuze, qui découvre lors de son interprétation du *Ring* la fascination de la « vie intense » de la « substance musicale fixée dès le départ »¹⁵ comme temporalité intense du *Weltatem* (respiration universelle), il faut affirmer cette thèse. Mais c'est aussi la raison pour laquelle, dans le sens politique du mot révolution, l'idéologie de Wagner est inacceptable, comme le montre son inconciliable avec la position marxiste de l'école de Francfort, qui suit strictement le modèle dialectique d'un processus révolutionnaire.

Pour Adorno, qui écrit tout un livre sur Wagner, celui-ci reste toujours un *rebelle*, pas un révolutionnaire : son sort est emblématique d'un pessimisme politique qui aboutit à la figure du « *rebelle transfuge* »¹⁶. Dans la vie de Wagner, sa relation avec le roi de Bavière Louis II en est exemplaire. Mais Wagner n'a pas seulement trahi les idées d'un combat politique pour l'égalité, la liberté et la propriété commune de l'œuvre d'art : après sa lecture de Schopenhauer, il s'est réfugié dans un pessimisme métaphysique du déclin du monde qui affecte aussi ses figures esthétiques. Le cri vers la liberté de Tannhäuser quittant la montagne de Vénus se transforme en apparence fantasmagorique. Pour Adorno, dans son *Essai sur Wagner*, la voie de Feuerbach à Schopenhauer est marquée d'une « dynamique de permanente régression » au nom de la mort : le « geste » du révolutionnaire devient un « mensonge comédien »¹⁷ qui appelle à la compassion pour confirmer le pouvoir existant. Au lieu d'un changement dialectique (*ré-volution* au

¹⁴ Robert Carsen : « L'artiste du futur ». Dans : « Richard Wagner : *Tannhäuser* Grand Opéra romantique en trois actes ». Opéra Bastille 2007-2008. Ed. par Patrick Scemama. Paris : Opéra national de Paris 2007, p. 37.

¹⁵ Pierre Boulez : « Le temps re-cherché ». Dans : *Points de repère*. Paris : Christian Bourgois 1981, p. 240.

¹⁶ Theodor W. Adorno : *Versuch über Wagner*. Frankfurt am Main : Suhrkamp 1974, p. 132.

¹⁷ Ibid., p. 13.

sens cosmique), on en appelle au crépuscule des dieux, à l'apocalypse en raison d'une faiblesse de l'ego. C'est le désenchantement comme « décadence » : dans la fantasmagorie des mythes, la pauvreté du monde bourgeois devient elle-même l'image d'un rêve de petit-bourgeois. C'est ce que Adorno appelle la malédiction du rebelle qui, dans sa jeunesse, donnait l'assaut aux bordels (une allusion à un épisode du temps de Wagner étudiant à Leipzig) et faisait de l'opéra comme on fait la révolution, et la révolution comme on fait un opéra, comme pur spectacle, voire comme farce.

Le dilettantisme de l'œuvre totale (*Gesamtkunstwerk*), comme Thomas Mann l'a formulé, résonne de la « mauvaise éternité de la rébellion comme anarchie et autodestruction permanente »¹⁸ – surtout dans *L'Anneau* (*Der Ring*) ; comme abandon final de la révolution, qui n'a jamais eu lieu ; comme résignation de l'inconditionnel dans l'échec de la révolution bourgeoise. L'anéantissement mondial comme solution finale du « caractère du ressentiment » : *Apocalypse now*.

Reste à savoir si la destructivité de la figure du « trans-fuge » est la dernière conséquence, ou si la tendance à se « fuir », à la transition ou la métamorphose dans des « lignes de fuite » (Deleuze/Guattari) ne dégage pas aussi une autre énergie subversive de renouvellement (voire de renouveau – si l'on pense à tous ces motifs de printemps chez Wagner). Pour Boulez, le verdict du réactionnaire ignore et méconnaît la vraie révolution chez Wagner, qui se déroule à un niveau musical :

L'idéologie a été analysée comme passant de l'utopie révolutionnaire à un réalisme réactionnaire, ce qui implique une trahison vis-à-vis de soi-même. Cette analyse ne serait-elle pas trop superficielle ? Il y a dans tout le *Ring* un contrepoint qui va sans cesse s'enrichissant, j'entends le contrepoint entre l'idéologie proprement dite qui, en effet, devient pessimiste, voire réactionnaire, et l'idéologie musicale qui, elle, apporte au monde des ferments de plus en plus subversifs. Le langage de la révolution musicale, révolution du temps, des structures, de l'écoute, de la perception, se confronte à la substance des mythes qui constatent l'échec et l'effondrement, le retour à l'ordre antérieur. [...] Le *Ring* est en cela une œuvre exemplaire, qui nous pose à vif le problème de la politique et de la création [...] : révolution et art, pour reprendre ces termes à Wagner lui-même, sont-ils compatibles, et, s'ils le sont, de quelle façon peuvent-ils l'être ?¹⁹

C'est comme la confrontation du rebelle derrière et de l'autre côté de la barricade – comme rebelle trans-fuge. Walter Benjamin, qui n'a pas écrit sur Wagner, donne à la fin de son essai célèbre « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » un modèle de distinction entre deux formes de révolution des arts : esthétiser la politique ou politiser l'art. Dans le premier cas, pratiqué évidemment par Wagner, tous les efforts culminent en un point : la guerre, et Benjamin en donne deux raisons : « La guerre seule permet de fournir un but aux plus grands mouvements de masse sans toucher cependant au statut de la propriété. [...] seule la guerre permet de mobiliser tous les moyens techniques du temps présent sans rien changer au régime de la propriété. »²⁰ Le choix s'impose alors : *Wagner ou Brecht*. Il est évident que Wagner n'a jamais pensé à instrumentaliser son art comme moyen de combat politique, mais il ne faut pas oublier que les deux stratégies sont l'une et l'autre révolutionnaires. Et il est également évident que l'esthétisation du politique ou – en d'autres termes – la mythisation de l'histoire, s'accomplissant dans la guerre entendue non pas comme continuation de la politique (Clausewitz) mais comme apocalypse, est à la base de la fascination des fascistes pour Wagner. Mais cela n'empêche pas que les notions deviennent ambiguës – et que par exemple l'esthétisation du politique commençait avec la Révolution française. La mort, la vraie mort de la révolution arrive avec la fin du renouvellement de ses moyens d'expression, avec la *cimentation des idéologies* – mais cela concerne moins Richard Wagner lui-même que ses héritiers.

¹⁸ Ibid., p. 123.

¹⁹ Pierre Boulez : « Le temps re-cherché ». Loc. cit., p. 253-254.

²⁰ Walter Benjamin : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Dans : *Essais 2 (1935-1940)*. Trad. par Maurice de Gandillac. Paris : Denoël 1971-1983, p. 124.

Bibliographie

Sources

Wagner, Richard : *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Éd. par Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Insel 1983.

Baudelaire, Charles : « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris ». Dans : *Œuvres complètes T. II*. Éd. par Claude Pichois. Paris : Gallimard 1976 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 779-815.

Ouvrages critiques

Adorno, Theodor W. : *Versuch über Wagner*. Frankfurt am Main : Suhrkamp 1974.

Benjamin, Walter : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Dans : *Essais 2 (1935-1940)*. Trad. par Maurice de Gandillac. Paris : Denoël 1971-1983.

Boulez, Pierre : « Le temps re-cherché ». Dans : *Points de repère*. Paris : Christian Bourgois 1981.

Coeuroy, André : *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : Gallimard 1965.

Gregor-Dellin, Martin : *Richard Wagner – die Revolution als Oper*. München : Hanser 1973.

Patrick Marot
(Toulouse)

Barthes, Derrida, Kristeva

De la révolution à la subversion

Ce qu'on a appelé au cours des années 60 la « nouvelle critique », nom paradoxalement consacré par le pamphlet de Raymond Picard en 1965 (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture*)¹ à la suite de la publication par Roland Barthes de son *Sur Racine*² deux ans plus tôt, s'est déployé sur le plan théorique selon un triple paradoxe qu'on pourrait hâtivement formuler comme suit : la revendication d'un statut épistémologique et la contestation des fondements mêmes de tout discours de vérité ; la résorption de la littérature dans le langage et l'affirmation conjointe d'une transcendance de la littérature ; la politisation du littéraire et la mise à mal du signifié. Au cœur de ces paradoxes se tient, me semble-t-il, un enjeu terminologique sous-jacent dont on peut soupçonner qu'il a des implications éclairantes quant aux positionnements politiques et métaphysiques des grands ténors de la critique des années 60-70 en France : je veux parler, bien entendu, de la notion de révolution, qui me paraît faire dans ce contexte l'objet d'une réorientation significative alors même qu'elle n'est que très occasionnellement utilisée dans les textes majeurs de la « nouvelle critique ».

Les débats proprement épistémologiques qui se tiennent dans le champ de la philosophie des sciences, en amont et en aval de la période considérée (que je prends, non sans un certain arbitraire, du *Système de la mode* de Roland Barthes à *Fragments d'un discours amoureux* et à *Polylogue* de Julia Kristeva, soit de 1963 à 1977), me paraissent symptomatiques d'une tension qui traverse la réflexion sur la littérature, et dont la notion de paradigme est une des clés. Celle-ci a été fortement théorisée par Thomas Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques*³ (1962), qui récuse l'idée traditionnelle d'un développement linéaire et cumulatif de la connaissance scientifique, au profit d'une avancée discontinue par sauts et « ruptures épistémologiques »⁴, le nouveau paradigme s'imposant brutalement contre l'ancien lorsque celui-ci ne parvient plus à absorber les crises qui le travaillent. C'est là une conception historiciste et conflictuelle, à laquelle on opposera un ouvrage de Paul Feyerabend qui a fait du bruit en son temps, davantage (il faut bien le dire) dans le milieu des sciences humaines que dans les milieux scientifiques : *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*⁵ (1975). La thèse proposée était que la pratique scientifique tient du « bricolage » (concept repris de *La Pensée sauvage* de Lévi-Strauss)⁶, et du jeu gratuit. La conception kuhnienne du paradigme était donc mise à mal, au profit d'une approche non plus frontale et conflictuelle, mais pluraliste et hostile à l'héritage de la rationalité occidentale, considérée comme un instrument de domination économique et idéologique. On retrouve clairement cette conception dans le *Polylogue*⁷ de Kristeva. Entre Kuhn et Feyerabend, il y a l'opposition d'un modèle révolutionnaire au sens

1 Voir Raymond Picard : *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris : J.-J. Pauvert 1965. Les attaques de Picard portèrent également sur l'ouvrage théorique de Roland Barthes *Essais critiques*. Paris : Seuil 1964.

2 Voir Roland Barthes : *Sur Racine*. Paris : Seuil 1963.

3 Voir Thomas Kuhn : *La Structure des révolutions scientifiques* (1962). T.f. Paris : Flammarion 1972.

4 Kuhn reprend ce concept de « rupture (ou « coupure ») épistémologique » à Gaston Bachelard (*Essai sur la connaissance approchée*. Paris : Vrin 1928 ; *La Formation de l'esprit scientifique*. Paris : Vrin 1938). L'influence de la pensée de Bachelard (et de Georges Canguilhem qu'elle a inspiré) sur celle du Foucault de *Les Mots et les choses* – comme sur celle de la sociologie structuraliste de Pierre Bourdieu – est avérée et bien connue.

5 Voir Paul Feyerabend : *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* (1975). T.f. Paris : Seuil 1979. Cet ouvrage, qui se veut par ailleurs un dialogue avec le philosophe des sciences Imre Lakatos, entend principalement s'opposer aux théories épistémologiques de Thomas Kuhn et de Karl Popper (qui entendait dégager dans *Logique de la découverte scientifique* [1934] des énoncés logiques universels et promouvoir avec la falsifiabilité un critère déterminant de partage entre énoncés scientifiques et non scientifiques).

6 Voir le premier chapitre de Claude Lévi-Strauss : *La Pensée sauvage*. Paris : Plon 1962.

7 Voir Julia Kristeva : *Polylogue*. Paris : Seuil 1977. L'auteure défend dans cet ouvrage l'idée d'une pluralité non unifiable des logiques discursives, dont on trouve également le principe appliqué par la méthodologie de *Critique et vérité* de Barthes (cf. infra).

classique (marxiste-léniniste si l'on veut) et d'un modèle fondé sur un principe de subversion – opposition qui me paraît opératoire pour tenter de décrire le déplacement que la « nouvelle critique », comme ce qu'outre-Atlantique on a appelé la « French Theory »⁸ – et les deux sont à penser conjointement – ont effectué quant à la notion de révolution. Faute de temps, je m'en tiendrai à trois noms qui me paraissent particulièrement pertinents à la question abordée : les critiques Roland Barthes et Julia Kristeva, ainsi que le philosophe Jacques Derrida, qui ont consacré plusieurs textes importants à la littérature. Un examen plus approfondi aurait convoqué d'autres noms qui appellent des analyses convergentes : ainsi, parmi d'autres, les collaborateurs de *Tel Quel* ou des déconstructionnistes comme Paul De Man du côté proprement littéraire, des penseurs comme Gilles Deleuze, Michel Foucault ou Gianni Vattimo du côté des philosophes, avec Maurice Blanchot en figure tutélaire pour tout le monde. Tous ces intellectuels majeurs ont notamment en commun de lier étroitement leur approche de la littérature et leur caractérisation de la révolution.

*Le Système de la mode*⁹ (1963), qui devait être la thèse de doctorat de son auteur, propose en fait, en une sorte d'hommage à Mallarmé, un modèle de lisibilité pour la littérature telle que Roland Barthes la conçoit dans ses années structuralistes, et au-delà un modèle de la consommation culturelle dans la lignée de ses *Mythologies*¹⁰ publiées six ans plus tôt : le système de la mode présente en effet un agencement de signifiants (un code, au sens structural du terme), mais il fait sens sur un mode rhétorique, à travers un discours narratif et « romanesque » stéréotypé qui est celui des journaux de mode. La vérité du système signifiant, pour Barthes, réside dans l'injonction « tyrannique » du faire-vendre et dans la contrainte sociale d'une norme : tyrannie économique d'un code vestimentaire en lui-même dépourvu de signification, à l'instar du système de la langue selon la sémiotique saussurienne qui en est explicitement le modèle ; mais tyrannie que le discours rhétorique a fonction de camoufler. Barthes superpose en l'occurrence un modèle linguistique et un modèle politique. Un modèle linguistique inspiré de Saussure et de Jakobson¹¹, par lequel il oppose d'une part un système structural de signifiants (le code de la langue ou celui de la mode) dont les dénnotations sont neutralisées dès lors que la norme est réputée arbitraire, et d'autre part une discursivité reposant sur le seul jeu des connotations productrices de ce qu'il a appelé des « mythologies ». Un modèle politique par ailleurs : à la structure économique du système, il oppose l'idéologie du discours qui est destinée à donner par son chatoiement indigent un semblant de sens au système asémantique des signifiants, comme chez Marx l'idéologie justifie dans son ordre propre et comme à son insu le fonctionnement de l'infrastructure¹². Tout comme le discours de la mode, la littérature a ici vocation à maquiller la fonction répressive du système – un système indissociablement socio-économique et linguistique, et le rôle du critique consiste dès lors à dévoiler, à dénoncer la naturalisation idéologique de ce que le texte de 1957 appelait en termes marxistes « la culture petite-bourgeoise ». En ce sens, la critique doit se faire théorique dans la mesure où elle a – telle est sa valeur proprement révolutionnaire – à dévoiler un double fonctionnement oppressif qui s'avance masqué : celui de la langue comme norme déguisée en nature (la norme dont Barthes dira en 1977, dans sa « leçon inaugurale » au Collège de France, qu'elle est « fasciste » dans la mesure où « elle oblige à dire »)¹³ ; celui de la société bourgeoise dont il faut mettre à nu l'impensé qui la fonde pour pouvoir réveiller les consciences.

8 Sur l'histoire de la « French theory » et sa fortune aux États-Unis, voir François Dosse : *Histoire du structuralisme. Tome 2 : Le Chant du cygne, de 1967 à nos jours*. Paris : Le Livre de poche (Biblio-essais) 1995.

9 Voir Roland Barthes : *Le Système de la mode*. Paris : Seuil 1963.

10 Voir Roland Barthes : *Mythologies*. Paris : Seuil 1957.

11 On sait la valeur de paradigme de référence qu'ont pris pour la théorisation structuraliste dans les sciences humaines le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure ([1916] Paris : Payot 1995) et les *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson (Paris : Minuit 1963), dont l'influence sur la pensée anthropologique de C. Lévi-Strauss est explicite. Olivier Burgelin a par ailleurs souligné la parenté entre *La Pensée sauvage* (1963) de ce dernier et *Le Système de la mode* de Barthes (voir O. Burgelin : « Le Double système de la mode », dans *L'Arc : Barthes*. Paris : Duponchelle 1990, p. 14).

12 On sait que Louis Althusser, dont les premiers travaux sur ce sujet datent du début des années 60 avant d'être repris dans son *Pour Marx* (1965), a mis l'accent dans une perspective structuraliste sur la notion d'idéologie telle que Marx l'avait développée dans *L'Idéologie allemande*, et qu'on peut caractériser sommairement comme l'image inversée, à la fois description/distorsion et légitimation/reproduction, de l'infrastructure économique.

13 Roland Barthes : *Leçon* (leçon inaugurale au Collège de France). Paris : Seuil 1978, p. 14.

Or, dans un article de 1971 publié dans *Esprit* (« Changer l'objet lui-même »)¹⁴, Barthes propose un déplacement significatif de l'espace du conflit – déplacement de ce qu'il appelle une « mythoclastie » vers une « sémioclastie »¹⁵, c'est-à-dire d'une dénonciation des « vulgarismes »¹⁶ des discours idéologiques, analogue à ce qu'entendait faire Marx en remettant sur ses pieds la dialectique idéaliste de Hegel, vers une critique plus radicale s'attaquant à l'impérialisme des signes, compris comme les instruments d'une métaphysique implicite que Heidegger à la suite de Kant avait qualifiée d'« onto-théologique »¹⁷, et qui, commandant aussi bien la sémiotique sociale que la conception occidentale du langage, se situerait en fait en amont de l'une et de l'autre. Quelques années plus tôt, Jacques Derrida¹⁸ s'attachait à révéler conjointement l'arbitraire des logiques discursives d'inclusion et de cloisonnement, en tant qu'elles prétendent définir dans le langage des lieux propres, c'est-à-dire en tant qu'elles manifestent une métaphysique de l'appropriation et de la domination dont le système des signes, fondé dans la description saussurienne et structuraliste sur le couple identité-altérité, était porteur dans son fondement même. Cette métaphysique du propre est repérable selon Derrida dans les diverses pratiques « logocentriques » de domination (conceptuelle en philosophie, théorétique et véridictrice en sciences, topique en littérature, phallique dans l'ensemble des discours). Or elle appellerait non pas un renversement qui ne ferait que confronter la logique duelle du même et de l'autre, mais une pratique rusée qui décomposerait de l'intérieur les logiques discursives et le fonctionnement même du *logos* qui les sous-tend. Cela passe par une redéfinition de la différence, qui migre de l'altérité vers l'effet d'affaiblissement et d'indifférenciation propre à la répétition. Le signe dans ces conditions ne peut ni désigner ni signifier, puisqu'il devient le mime exténué de lui-même, « simulacre » voué à la circulation réflexive de ses glissements inachevables vers les autres signes – loin de toute prétention à représenter ou *a fortiori* à dire le vrai. Le signe devient, dans *De la dissémination*, « une mimique qui n'imité rien »¹⁹, « une différence sans référence », c'est-à-dire un signe sans signifié ni structure signifiante stable : un signe déchiré en somme, inapte comme tel à la communication dont Saussure ou André Martinet à sa suite avaient fait la fonction première du langage, déconnecté de la parole dont le primat indu avait selon Derrida fondé depuis le *Phèdre* de Platon la métaphysique du *logos*²⁰. Creuser jusqu'au vertige le néant qui évide le langage, défaire tous les dispositifs de centrement de celui-ci comme ceux du sens et du signe au profit de leur dilution dans les « marges », telle est la tâche paradoxale qui incomberait à la littérature entendue comme « *différance* »²¹ et rebaptisée pour l'occasion « écriture » par Derrida comme par Barthes : c'est selon *L'Écriture et la différence*²² ce dont un Antonin Artaud aurait exemplairement montré la voie. Plus d'œuvre dès lors, mais le texte indéfiniment traversé, recomposé et travaillant à son autodestruction. On sait ce que la critique déconstructionniste des années 70-80, outre-Atlantique, a dû à cette théorie²³.

La langue, la littérature, sont donc éminemment politiques à la fois par leur mode même de constitution et par les discours qu'elles permettent dès lors que ceux-ci, qu'ils soient ou non révolutionnaires, véhiculent la même construction idéologique ou métaphysique de la domination (politique, économique, raciale, sexuelle). Dans ces conditions, la réponse politique à cette oppression doit opérer en quelque sorte

¹⁴ Roland Barthes : « Changer l'esprit lui-même ». Dans *Esprit* 402 (1971), pp. 613-614.

¹⁵ Le terme « sémioclastie » est employé par Barthes pour la première fois dans sa préface pour l'édition de 1970 des *Mythologies*.

¹⁶ Roland Barthes : *S/Z*. Paris : Seuil 1970, p. 104.

¹⁷ Voir Emmanuel Kant : *Critique de la raison pure* (A632/B660) ; voir Martin Heidegger : « Constitution onto-théologique de la métaphysique » (1957), repris dans *Questions I-II*. Paris : Gallimard 1968.

¹⁸ Voir Jacques Derrida : *De la grammatologie*. Paris : Minuit 1967.

¹⁹ Jacques Derrida : *La Dissémination*. Paris : Seuil 1972, p. 234.

²⁰ Voir J. Derrida : « La pharmacie de Platon ». Dans : *La Dissémination*, op. cit., pp. 75-213.

²¹ Présent dès les premiers textes de Derrida (consacrés en particulier à la phénoménologie de Husserl), le concept de « *différance* », par lequel est caractérisé le fonctionnement linguistique de l'éclusion du sens (et qui comme tel exclurait toute fixation définitionnelle), est surtout développé dans *De la grammatologie* (op. cit.) et dans *L'Écriture et la différence* (Paris : Minuit 1967 [passim]).

²² Voir Jacques Derrida : « La Parole soufflée ». Dans : *L'Écriture et la différence* [1967]. Paris : Seuil (Points) 1979, pp. 253-292 ; *Artaud le Môme*. Paris : Galilée 2002.

²³ Sur l'influence de la pensée de Derrida sur la critique déconstructionniste étatsunienne, on pourra se reporter à la présentation de Peter Zima : *La Déconstruction. Une critique*. Paris : PUF 1994.

de l'intérieur en neutralisant les logiques d'insertion et d'identité, et doit par là-même abolir tout ce qui fait frontière entre les textes, entre le dehors et le dedans, entre le Je et son autre. Derrida, à la suite de Georges Bataille qui est comme pour Blanchot ou pour Foucault une de ses références majeures, pense un tel renversement selon le modèle de la subversion, appelé à se substituer avantageusement à celui, historiquement daté et par trop hypothéqué par Sartre et par les marxistes, de révolution. Or la subversion chez Bataille, cette inversion des valeurs du haut et du bas²⁴ qui est au cœur de notions clés comme celles d'« extase » et de « transgression », apparaît comme un processus auto-producteur qui transcende et en définitive annule ses objets : la transgression est en effet, pour l'auteur de *La Littérature et le Mal*, ruissellement continu de l'être, excès qui s'excède sans cesse lui-même et défait toute forme et toute discursivité, reculant indéfiniment la limite où s'éprouve l'Autre inaccessible et dont l'expérience culmine comme on sait dans l'érotisme et dans la mort²⁵. On conçoit au demeurant quelles réactions de refus ont suscitées ces positions perçues, par Simone Weil notamment, comme des détournements inacceptables de la notion de révolution²⁶.

Les attaques menées par la « nouvelle critique » contre le structuralisme reposent sur des arguments bien connus, qu'on peut se borner à rappeler de manière allusive : elles dénoncent principalement les implicites de la notion même de structure : son essentialisation d'invariants stables qui supposent un principe d'universalité et qui réintroduisent une forme de transcendance (ou de transcendance de la forme) dans le champ de l'immanence ; elles dénoncent de même son postulat de neutralité du code structural, qui attire les foudres de certaines approches psychanalytiques et marxistes malgré les synthèses brillantes développées dès 1957 par Lacan et dès 1962 par Althusser dans leurs séminaires respectifs de l'ENS ; elle critique enfin son postulat d'ahistoricité, dont la reprise du paradigme révolutionnaire par Barthes, Kristeva et *Tel Quel* au cours des années 60 a fait une Bastille à prendre.

Le glissement de la révolution à la subversion est passé chez Barthes par une phase significative de maintien partiel de la structure avant sa liquidation dans les années 70. Ainsi dans le bref essai *Critique et vérité*²⁷(1966) distingue-t-il – au risque d'une certaine inconséquence méthodologique – un niveau proprement « scientifique » d'approche des flottements sémantiques du texte littéraire, approche fondée sur le postulat saussurien d'objectivité de la structure de la langue, et d'autre part un niveau « critique » où peuvent être repérés les contenus discursifs – ces fameux codes dont *S/Z* en 1970 entendra faire « dévaler le tapis »²⁸ sans, bien entendu, en arriver jamais à bout. Toutefois, tant le niveau « scientifique » que le niveau « critique » sont délestés de tout sens possible, le signe se vidant de sa substance dans l'infinie circulation des signifiants et l'infinie circulation des signifiés qui l'une et l'autre l'absorbent et l'épuisent.

Cette neutralisation est pour le moins paradoxale, car elle récuse la neutralité du code pour la déplacer vers la production de ses effets. C'est ce paradoxe qui fait le fond de la révolution chez Barthes comme chez Derrida, et qu'on retrouve de manière différente mais convergente chez Julia Kristeva. Le souci scientifique hérité du structuralisme est encore présent en 1969 dans *Séméiotikè*²⁹, avec la volonté de fonder une théorie du mode de production du texte dont le projet associe Marx et le Saussure des « paragrammes »³⁰, ce dernier ayant non sans ironie permis également à Barthes et à Derrida de se voir en quelque sorte retour-

²⁴ Voir Georges Bataille : « L'abjection et les formes misérables » (s.d.). Dans : *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard 1970, pp. 438-439.

²⁵ Voir en particulier : *La Part maudite*. Paris : Minuit 1949, rééd. Seuil 1967 (Points), *passim* ; *L'Érotisme*. Paris : Minuit 1957, rééd. « 10/18 », pp. 70 sq. ; *La Littérature et le mal*. Paris : Gallimard 1957, rééd. Idées, pp. 21 sq. Mérite attention sur ce point l'analyse par Michel Foucault du lien entre subversion, transgression et abjection dans sa « Préface à la transgression » (1963), dans *Dits et écrits*. Paris : Gallimard (t. I) 1994 (texte n° 13).

²⁶ Voir sur ce point Simone Pétrement : *La Vie de Simone Weil*. Paris : Fayard 1997, p. 306.

²⁷ Voir Roland Barthes : *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1966.

²⁸ Roland Barthes : « Le modèle de la peinture ». Dans *S/Z*. Paris : Seuil 1970, p. 61.

²⁹ Voir Julia Kristeva : *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil 1969.

³⁰ Voir Jean Starobinski : « Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Textes inédits ». Dans : *Mercure de France* (février 1964), pp. 243-262 ; *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris : Gallimard 1971. « Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de F. de Saussure », publié par le même critique en 1969 dans *Tel Quel* 37, reprend la substance de l'article de 1964.

né contre lui-même. Dans *La Révolution du langage poétique*³¹ (1974), Kristeva maintient explicitement le projet révolutionnaire, comme le titre l'indique, à travers un récit de re-historicisation de la littérature selon le paradigme bachelardien et kuhnien de la rupture épistémologique (la révolution poétique est datée, et elle rend compte selon Kristeva d'un moment dans l'évolution de la société capitaliste) ; il s'agit d'autre part de réintroduire du sujet – ce sujet que la pensée neutralisante et impersonnelle du structuralisme avait tenu en lisière – par le biais de la pulsion sexuelle dont elle fait une instance proprement sémiotique. Mais il s'agit d'une instance iconoclaste et non plus identitaire et figée, dans la mesure où ses poussées font éclater la structure signifiante du code de la langue, et bousculent en le réordonnant formellement l'ordre symbolique où elles se produisent. La révolution poétique que Mallarmé et Lautréamont ont selon Kristeva déclenchée en brisant et recomposant la syntaxe et le lexique, la phonétique et la logique, est en l'occurrence à la fois libidinale et anti-capitaliste³², puisqu'elle permet l'effraction de la jouissance (et exemplairement de la jouissance jusque-là refoulée de la mère) au sein du code monosémique et oppressif d'un ordre sémiotique et symbolique marqué par la rationalité et la prégnance du masculin. Ce dernier aspect, on le constate, consonne remarquablement avec la critique de ce que Derrida a appelé pour sa part en 1972 du vilain néologisme de « phallogocentrisme »³³, repris deux ans plus tard par Luce Irigaray dans sa théorisation du féminisme³⁴.

L'enjeu de cette révolution au sein du théorique est double. Il s'agit de détruire conjointement, à travers la mise en crise des signes, le sens et le sujet tel qu'ils sont hérités de la tradition humaniste assimilée à l'essor occidental du capitalisme. La mise à mal du sens suppose chez Derrida comme chez Barthes et Kristeva de repenser la notion de production en la retournant en quelque sorte contre elle-même selon des stratégies diverses. Chez Derrida, le chemin passe par la confrontation avec Hegel et à travers lui avec Marx³⁵ – l'un et l'autre conçus comme aboutissement de la métaphysique : plus précisément, il s'agit de déconstruire l'institution du « propre » proposée par la dialectique, c'est-à-dire de récuser le moment du dépassement (*Aufhebung*) par lequel le *logos*, sous couvert de l'Esprit, annule (plus qu'il n'assume) le travail de la négativité pour en faire une altérité, et pour restaurer par là-même l'affirmation plénière de l'identité et la possibilité du savoir absolu. Telle est la fonction de la *différance*, qui repousse le principe de différenciation à l'œuvre dans les dialectiques hégélienne et marxiste comme dans la sémiologie saussurienne, vers les « marges » où les discours s'indifférencient et voient éclater leurs frontières, où les oppositions sémantiques se dissolvent³⁶. Autrement dit, penser le langage comme *différance* revient à définir celui-ci par son indéfinition même, en le faisant refluer vers une indécidabilité supposément première. C'est là le sens de la critique du « phonocentrisme »³⁷ au bénéfice de l'écriture, et de la promotion de cette dernière, réputée originellement polysémique et asémantique, comme seul avenir admissible de la littérature. On sait les illustrations critiques qu'en a données Derrida à propos d'Artaud ou de Genet par exemple³⁸. Dans ses marges, le texte se voit doté d'une « productivité infinie » qui excède indéfiniment les lieux définitionnels ou topiques : une productivité qui actualise et défait sans fin les réseaux par lequel le texte s'invente et devient son propre objet, en somme devient le « prétexte » de lui-même. On reconnaît

31 Voir Julia Kristeva : *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil 1974.

32 Gilles Deleuze et Félix Guattari ont spécifiquement théorisé ce schéma duel d'une subversion indissociablement libidinale et politique dans *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe* (Paris : Minuit 1972), qui entend significativement réhabiliter les thèses de Wilhelm Reich.

33 Jacques Derrida : *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit 1972 (Tympan), p. xvii.

34 Voir Luce Irigaray : *Speculum de l'autre femme*. Paris : Minuit 1974.

35 La déconstruction chez Derrida passe prioritairement par une critique des notions hégéliennes de différence et de dépassement (*Aufhebung*), qu'il poursuit en particulier de *La Grammatologie* (1967) à *Glas* (1974).

36 La pensée de Derrida s'appuie à cet égard fortement sur celle de Nietzsche, qu'il revendique contre celle de Heidegger lui-même. On ne saurait à cet égard sous-estimer l'importance, pour la nouvelle critique et les penseurs de la « French theory », de l'ouvrage de Deleuze *Nietzsche et la philosophie* (Paris : PUF 1962) dans cette prise en compte du pouvoir disruptif du jeu contradictoire des forces.

37 Présente dans toute l'œuvre de Derrida, la critique du phonocentrisme est menée en particulier dans l'étude que le philosophe conduit dans *La Grammatologie* (op. cit.) sur *l'Essai sur l'origine des langues de Rousseau* (voir chap. 1 : « La violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau »).

38 Cf. supra, note 21 ; à propos de Jean Genet, voir J. Derrida : *Glas*. Paris : Galilée 1974.

là le processus de potentialisation et d'illimitation de la langue à l'œuvre dans l'intertextualité kristévienne comme dans le « scriptible » barthésien³⁹ : l'un et l'autre, s'inspirant contre le modèle saussurien des nouveaux paradigmes offerts par le concept peircien d'interprétant (repris et acclimaté par Benveniste) et par la grammaire générative et transformationnelle de Chomsky⁴⁰, font de même du texte le producteur inépuisable de ses possibles (un « génotexte »⁴¹ selon la terminologie kristévienne) et l'inlassable fossoyeur de toute signification arrêtée. L'un et l'autre font par là-même de l'écriture et de la lecture critique des dispositifs par lesquels le sens – ou en termes linguistiques la « signifiante » – s'excède constamment lui-même pour manifester réflexivement sa propre production comme manque. Telle est, selon Kristeva, Barthes et Derrida, qui là encore convergent remarquablement, la vraie révolution – une révolution qui ne peut se manifester que sur le mode de l'absence et dont l'écriture, qui seule est réputée pouvoir révéler la littérature à sa propre vocation, a le privilège. Ainsi selon Kristeva, Mallarmé et Lautréamont, pourtant peu engagés sur le plan politique, disent-ils « mieux la Commune que tous les Vallès »⁴². L'authentique révolutionnaire, comme on voit, est devenu le subversif, et plus précisément l'écrivain – celui à travers qui se produit l'écriture subversive – sachant que dans ce contexte ce syntagme est quasiment un pléonasma.

La subversion du sens est indissociable de celle de la notion de sujet, et de fait la crise du sujet ouverte par la « nouvelle critique » comme par les philosophies d'un Derrida, d'un Deleuze ou d'un Foucault est devenue un lieu commun médiatique. Plusieurs figures du sujet, en effet, semblent être devenues impossibles dans ce passage du structuralisme à ce qu'on a appelé du terme ambigu de « post-structuralisme ». On peut en retenir trois : celles de la personne, du témoin et de l'auteur, toutes trois en procès dans la révolution structurale qui a touché les sciences humaines au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La personne, héritage de l'idéologie humaniste et positiviste, est ce visage historique tracé sur le sable et qu'efface la mer dans la belle clause de *Les Mots et les Choses* de Foucault⁴³. Le témoin, de même que l'auteur, est disqualifié dans la mesure où il suppose une posture de surplomb, d'extériorité et d'autorité énonciative devenue intenable dès lors que le discours est dépossédé de sa maîtrise et renvoyé soit à l'instance autonome du jeu des signifiants, soit à l'inconscient freudien, soit aux deux à la fois chez Lacan ou chez Kristeva. À ces figures déjà évacuées par le structuralisme s'ajoute celle du sujet structural lui-même, à son tour critiqué comme instance anhistorique et asexuée.

Le propos de Barthes, de Kristeva et de Derrida, comme au demeurant celui de Foucault ou de Deleuze, est donc de remettre du sujet là où le structuralisme l'avait expulsé, non pas selon les modèles idéologiques dont l'éviction est confirmée, mais sur un mode à la fois impersonnel et fortement singularisé que la formule foucauldienne de « pensée du dehors »⁴⁴, proposée en référence à Blanchot, a entendu spécifier. Le sujet chez Barthes et Kristeva est assurément un sujet politique, mais c'est dans la mesure où il est un sujet de jouissance. Celle-ci, dans *S/Z* par exemple, naît du spectacle de la tension et du frottement des codes glissant les uns sur les autres, apparaissant pour se détruire : spectacle gratuit puisque les contenus s'évanouissent dans l'infini des combinaisons du langage qui ouvrent le texte au-delà de lui-même en minorant à la manière de Mallarmé la contrainte syntaxique (c'est, une fois encore, le « scriptible ») ; spectacle privé puisque chacun est supposé entreprendre pour son propre compte cette activité érotique où le

³⁹ C'est dans son analyse de *Jehan de Saintré* que Kristeva développe pour la première fois sa théorie de l'intertextualité (voir *Tel Quel. Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil 1968). La notion de « scriptible » apparaît en couple oppositionnel avec celle de « lisible » dans *S/Z* (op. cit.).

⁴⁰ C'est dans l'« Introduction à l'analyse structurale des récits » (*Communication 8* [1966], rééd. Seuil 1981 [Points]) que Barthes introduit pour la première fois la référence à Chomsky, dont *Structures syntaxiques* a été publié aux USA en 1957, mais ne connaîtra de traduction française qu'en 1969 (Seuil).

⁴¹ Voir J. Kristeva : *La Révolution du langage poétique*, op. cit. : le « génotexte », qui renvoie au processus virtuellement infini d'auto-génération du texte, s'oppose au « phénotexte » comme le « sémiotique » s'oppose au « symbolique ». Cette opposition reprend selon sa clé théorique propre l'opposition chomskyenne entre « structure profonde » et « structure superficielle ».

⁴² J. Kristeva : *La Révolution du langage poétique*, op. cit., p. 419.

⁴³ Michel Foucault : *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard 1966, p. 398 : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. /Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, [...] alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable. »

⁴⁴ Voir M. Foucault : *La Pensée du dehors*. Dans *Critique* 229 (juin 1966), repris dans *Dits et écrits* (t. I – 1954-1975). Paris : Gallimard 2001 (Quarto), texte n°38.

texte est sans cesse frôlé sans être jamais possédé, mais qui rassemble virtuellement les sujets jouisseurs dans une sorte de phalanstère imaginaire dont on suppose bien que le modèle est fourni par Fourier⁴⁵. La communauté des lecteurs se passe alors le témoin comme au jeu du furet⁴⁶, qui appelle à partager ce que le plaisir du texte définit comme une revendication hédoniste, et qui substitue sa subversion intime et ludique à un activisme social qui prend progressivement le visage de l'obsolescence⁴⁷. Le corps, dans cette pratique, est certes requis, mais il est toutefois surtout défini par le manque : la jouissance du texte est en effet inséparable de la frustration qui en est à la fois la condition et l'objet, et l'érotique se réduit en fait à un jeu abstrait et distancié dont le marxiste et oxfordien Terry Eagleton a dénoncé le caractère formel, artificiel, et en définitive à ses yeux foncièrement apolitique⁴⁸.

Le corps de l'auteur et du lecteur, chez Kristeva, est là encore à l'évidence impliqué, et là encore à travers le couple désir-jouissance qui est au cœur de la pratique subversive propre au langage poétique. La subversion en effet est constitutive du sujet kristévien car elle est liée à l'activité sémiotique même, entendue comme instance pulsionnelle qui tout à la fois rend possible le langage, le traverse par son flux incessant et discontinu, et le conduit en dehors ou en amont de celui-ci, jusqu'au « pas encore la langue » qui est par excellence... le domaine des pulsions. Ce trajet circulaire et labile fait du signifiant un objet instable voué à se déborder lui-même en bousculant l'ordre symbolique du code. De même il institue du sujet, et du sujet sexué et désirant, non pas en tant que personne bien entendu, mais plutôt comme ce qui inscrit de l'hétérogène dans le langage : hétérogène de l'énergie vitale au sens nietzschéen, hétérogène de la pure dépense au sens de Bataille, hétérogène de la pulsion de mort au sens freudien – tous ces modèles sont à un moment ou un autre convoqués. Tout comme chez Barthes, c'est le manque qui est au cœur de la pulsion. Il commande une sorte de jouissance paradoxale qui est celle d'une subversion sans contenu, pur exercice de négativité dont, tout comme Derrida, Kristeva reprend le modèle à Hegel, et tout comme lui en refusant de faire le pas du dépassement et de la restauration identitaire. La vraie révolution, on l'a vu, serait donc celle qui révèle l'insignifiable de la jouissance, et par-dessus tout de la jouissance féminine réprimée par un ordre socio-symbolique séculaire. Une fois encore la révolution consiste en une subversion qui est à elle-même son propre objet, et dont le modèle de la pure dépense paraît bien plus proche du *potlatch* décrit par Marcel Mauss⁴⁹ et célébré par Bataille⁵⁰ que du marxisme-léninisme ou de l'engagement sartrien.

J'ai rappelé l'importance de la référence à Bataille pour Derrida comme pour Kristeva : à l'une comme à l'autre il pourrait bien fournir le triple modèle d'une productivité de l'excès s'exprimant dans une pure dépense, d'une jouissance imprescriptible qui institue le sujet en dehors de toute identité, et d'une prégnance de la pulsion de mort⁵¹ comme objet négatif et réflexif de cette jouissance. Si les textes sont conçus par Derrida en tant qu'écriture, comme des dispositifs à produire ce qui les excède et à faire implorer le sens, les sujets sont ceux qui jouissent de cette scénographie du vide où les signes deviennent à l'infini simulacres d'eux-mêmes, ou une fois encore ce qui creuse la parole en ramenant celle-ci au travail de la pulsion de mort. Jouissance essentiellement philosophique, me semble-t-il, où se manifeste une fois de plus un sujet abstrait et à travers lequel il convient de lire les prises de position politiques par ailleurs prises par le philosophe. Ce sujet présent-absent est celui qui sonne le « glas »⁵² de la métaphysique

⁴⁵ Voir R. Barthes : *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil 1971 (Tel Quel). Barthes imagine dans *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil 1977, p. 12) une « Société des amis du texte », qui partagerait à la fois l'égoïsme des désirs particuliers et le communautarisme du refus des « casse-pieds » et de ce qui entend barrer le désir.

⁴⁶ Cette image est reprise par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 9.

⁴⁷ Dès l'introduction de *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes disqualifie la violence (révolutionnaire) au profit de la subversion propre à l'effet érotique du *fading* : « Le bord subversif peut paraître privilégié parce qu'il est celui de la violence ; mais ce n'est pas la violence qui impressionne le plaisir ; la destruction ne l'intéresse pas ; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance. » (pp. 6-7).

⁴⁸ Voir Terry Eagleton : *Critique et théorie littéraires*. Paris : PUF 1994 (Formes sémiotiques), pp. 140-144.

⁴⁹ Voir Marcel Mauss : *Essai sur le don* [1924], chap. II. Paris : PUF 2002 (Quadrige).

⁵⁰ Voir G. Bataille : « La notion de dépense ». Dans *La Critique sociale* (janvier 1933), repris en 1949 en préface de *La Part maudite* (op. cit.).

⁵¹ Voir J. Derrida : « Freud et la scène de l'écriture ». Dans : *L'Écriture et la différence* (op. cit.), pp. 318-328.

⁵² C'est là, comme on sait, le titre d'un ouvrage de J. Derrida (Paris : Galilée 1974) dans lequel il met en face à face des textes

de la présence – Derrida lui-même, en somme ; il est celui qui est postulé par les textes comme le sujet transcendantal qui les portera à leur autodestruction, et dont la subversion suppose – de cette manière délibérément paradoxale qui est la marque nietzschéenne de l'époque – de désinstrumentaliser tous les outils qui permettraient de maintenir un lien entre révolution et subversion.

Ce déplacement de contenu de la notion de révolution dans la nouvelle critique ou dans la pensée d'un Derrida par exemple correspond, me semble-t-il, à un moment important de changement de modèles, et en l'occurrence de modèles métaphysiques – même si la sortie de la métaphysique est une antienne récurrente dans ce contexte. L'enjeu est celui d'une nouvelle caractérisation de la liberté, dont Heidegger – et l'on sait l'importance stratégique de ce philosophe pour la réflexion spéculative dans la France des années 50 à 80⁵³ – avait donné le programme dans son *Schelling* : « le réveil de la force insurrectionnelle, jusque-là tenue en réserve, de la question de la liberté »⁵⁴. Or cette libération passe par l'évacuation de tout fondement dans l'ordre des étants afin de laisser pleinement s'exprimer la dynamique de l'Être, libération qui suppose la liquidation de ce qui bloque ce pur procès : en l'occurrence ce qui reste de la métaphysique du fondement et de l'identité. On peut, me semble-t-il, proposer l'hypothèse que cette destruction que Heidegger à la suite de Nietzsche – à qui il reproche toutefois de ne pas être allé assez loin – appelle de ses vœux sous le terme de nihilisme, a précisément été la tâche, dans l'ordre de la critique littéraire et de la philosophie, de la « nouvelle critique » et de ce que les intellectuels nord-américains ont appelé la « *French Theory* ». Le terme utilisé par Heidegger pour qualifier le modèle post-métaphysique de cette insurrection de liberté est celui d'« ekstème », qu'il oppose à la pensée du « système » qui prévalait antérieurement et qui désignait dans l'idéalisme allemand la métaphysique de la modernité. Loin de moi la prétention de rendre compte de ce dernier paradigme⁵⁵, sinon pour souligner l'équilibre que vise celui-ci entre les trois pôles dont il assure, en l'absence de toute garantie théologique, à la fois la stabilité et la circulation dynamique : l'homme, le monde et l'être⁵⁶. Le « système », dans cette logique, formalisait une représentation du monde comme dynamisme producteur autonome et autorégulé, selon un modèle fonctionnel reposant sur un principe de croissance et de renouvellement historique de ses identités. C'est là la métaphysique qui convient au capitalisme, ainsi que l'a montré Pierre Caye dans son récent ouvrage *Critique de la destruction créatrice*⁵⁷, mais aussi à l'institution de la littérature moderne comme procès évolutif autonome permettant de représenter l'homme dans le monde. Et c'est aussi à l'évidence la métaphysique qui permet de légitimer les révolutions entendues comme changements de modèles et comme institutions d'un monde meilleur. La logique de l'« ekstème » consiste à porter à leur point de désintégration et d'indifférenciation les termes qui assuraient la circulation du système. On retrouve ici les propos convergents de Barthes, de Kristeva ou de Derrida : une mise en liberté totale du langage dans le texte, liberté déployée par la destitution des identités et l'incertitude dont se trouve affectée la sphère sémiotique. C'est le sens du titre emblématique d'Umberto Eco *L'Œuvre ouverte*⁵⁸ ; celui d'une absolutisation du sujet appelé à jouer librement des possibles de l'écriture et à jouir de l'évanescence des combinaisons de signifiants eux-mêmes instables. Le pôle du monde, défait par la décomposition des discours et des normes régulatrices, coupé du langage en raison même de la liberté plénière qui autonomise celui-ci dans l'écriture, devient dans ces conditions un pur horizon indéfiniment reculé dont Michel Collot a étudié la « structure » paradoxale⁵⁹ – horizon qui ne fait retour dans le texte que sous les espèces d'effets disjoints

de Hegel et des extraits autobiographiques de Jean Genet.

53 Sur l'influence de Heidegger sur la philosophie française depuis la Seconde Guerre mondiale, voir Dominique Janicaut : *Heidegger en France*. Paris : Albin-Michel 2001 ; Françoise Dastur : « Réception et non-réception de Heidegger en France ». Dans *Revue germanique internationale* 13. Paris : CNRS éditions 2011, pp. 35-57.

54 Voir Martin Heidegger : *Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*. Paris : Gallimard 1971 (nrf), p. 33. Cité par Pierre Caye (cf. infra, note 53), p. 93.

55 Pour une analyse de l'opposition entre « ekstème » et « système » chez Heidegger, voir Pierre Caye : *Critique de la destruction créatrice*. Paris : Les Belles Lettres 2015, pp. 93 sq.

56 Voir P. Caye, idem, pp. 85-89.

57 Idem, pp. 16-19. La « destruction créatrice » est selon l'économiste Joseph Schumpeter le propos définitoire du capitalisme (voir J. Schumpeter : *Capitalisme, socialisme et démocratie* [1942]. T.f. Paris : Payot 1998, p. 113. Cité par P. Caye (op. cit.) p. 16.)

58 Voir Umberto Eco : *L'Œuvre ouverte*. T.f. Paris : Seuil 1965.

59 Voir Michel Collot : *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : PUF 1989 (écriture).

que Barthes a qualifiés d'« effets de réel »⁶⁰, et que Kristeva identifie pour sa part aux déchirures opérées par les pulsions. Quant à l'être, absolutisé par la crise qui subvertit toute fixation identitaire des étants et des signes, il est devenu pure intensité de la puissance des possibles – comme tel appelé à être manifesté littérairement en tant que force d'irruption inconditionnée de l'événement⁶¹. Ce tournant qui subvertit la notion même de révolution en la poussant à une absolutisation destructrice qui se détruit elle-même, constitue en un de ses aspects déterminants, me semble-t-il, le substrat métaphysique de ce dont l'insurrection de mai 68 en France, sur un certain plan, a été le symptôme – de ce qu'on a appelé la pensée « soixante-huitarde » : un moment daté, mais fécond puisqu'il prépare sur le plan théorique le terrain d'un nouveau monde économique et social, et en l'occurrence d'un capitalisme dont la mondialisation a pleinement libéré la puissance et qui évacue les unes après les autres toutes les résistances institutionnelles et symboliques, instaurant la prégnance d'un sujet prioritairement défini comme consommateur-jouisseur.

Bibliographie

Sources

Barthes, Roland : « Changer l'esprit lui-même ». Dans *Esprit* 402 (1971).

— : *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1966.

— : *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil 1977.

— : *Leçon* (leçon inaugurale au Collège de France). Paris : Seuil 1978.

— : « L'effet de réel ». Dans *Communications* 11 (1968), pp. 84-89, repris dans R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt : *Littérature et réalité*. Paris : Seuil 1982 (Points), pp. 81-90.

— : « Introduction à l'analyse structurale des récits ». Dans *Communication* 8 (1966), rééd. Seuil 1981 (Points).

— : *Mythologies*. Paris : Seuil 1957.

— : *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil 1971 (Tel Quel).

— : *Sur Racine*. Paris : Seuil 1963.

— : *Le Système de la mode*. Paris : Seuil 1963.

— : *S/Z*. Paris : Seuil 1970.

Derrida, Jacques : *Artaud le Môme*. Paris : Galilée 2002.

— : *Glas*. Paris : Galilée 1974.

— : *De la grammatologie*. Paris : Minuit 1967.

— : « Freud et la scène de l'écriture ». Dans *L'Écriture et la Différence*.

— : *La Dissémination*. Paris : Seuil 1972.

— : *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit 1972.

— : « La Parole soufflée ». Dans : *L'Écriture et la Différence*.

— : « La pharmacie de Platon ». Dans : *La Dissémination*.

— : *L'Écriture et la Différence*. Paris : Minuit 1967.

Kristeva, Julia : *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil 1974.

— : *Polylogue*. Paris : Seuil 1977.

— : *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil 1969.

Tel Quel. Théorie d'ensemble. Paris : Seuil 1968.

⁶⁰ Voir Roland Barthes : « L'effet de réel », dans *Communications* 11 (1968), pp. 84-89, repris dans R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt : *Littérature et réalité*. Paris : Seuil 1982 (Points), pp. 81-90.

⁶¹ Pour cette approche d'inspiration heideggérienne de l'événement, voir Claude Romano : *L'Événement et le monde et L'Événement et le temps*. Paris : PUF 1998 et 1999 (Épiméthée).

Ouvrages critiques

- Althusser, Louis : *Pour Marx*. Paris : Maspero 1965.
- Bachelard, Gaston : *Essai sur la connaissance approchée*. Paris : Vrin 1928.
- : *La Formation de l'esprit scientifique*. Paris : Vrin 1938.
- Bataille, Georges : « L'abjection et les formes misérables » (s.d.). Dans : *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard 1970.
- : *La Littérature et le Mal*. Paris : Gallimard 1957.
- : « La notion de dépense ». Dans *La Critique sociale* (janvier 1933), repris en 1949 en préface de *La Part maudite*.
- : *La Part maudite*. Paris : Minuit 1949, rééd. Seuil 1967 (Points).
- : *L'Érotisme*. Paris : Minuit 1957.
- Burgelin, Olivier : « Le Double système de la mode ». Dans *L'Arc : Barthes*. Paris : Duponchelle 1990.
- Caye, Pierre : *Critique de la destruction créatrice*. Paris : Les Belles Lettres 2015.
- Chomsky, Noam : *Structures syntaxiques* [1957]. T.f. Paris : Seuil 1969.
- Collot, Michel : *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : PUF 1989 (Écriture).
- Dastur, Françoise : « Réception et non-réception de Heidegger en France ». Dans *Revue germanique internationale* 13. Paris : CNRS éditions 2011, pp. 35-57.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix : *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit 1972.
- : *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF 1962.
- Dosse, François : *Histoire du structuralisme. Tome 2 : Le Chant du cygne, de 1967 à nos jours*. Paris : Le Livre de poche 1995 (Biblio-essais).
- Eco, Umberto : *L'Œuvre ouverte*. T.f. Paris : Seuil 1965.
- Eagleton, Terry : *Critique et théorie littéraires*. Paris : PUF 1994 (Formes sémiotiques).
- Feyerabend, Paul : *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* (1975). T.f. Paris : Seuil 1979.
- Foucault, Michel : *Dits et écrits* (t. I). Paris : Gallimard 1994.
- : « La Pensée du dehors ». Dans *Critique* 229 (juin 1966), repris dans *Dits et écrits* (tome I, 1954-1975). Paris : Gallimard 2001 (Quarto), texte n°38.
- : *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard 1966.
- Heidegger, Martin : « Constitution onto-théologique de la métaphysique » (1957), repris dans *Questions I-II*. Paris : Gallimard 1968.
- : *Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*. Paris : Gallimard 1971 (NRF).
- Irigaray, Luce : *Speculum de l'autre femme*. Paris : Minuit 1974.
- Jakobson, Roman : *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit 1963.
- Janicaut, Dominique : *Heidegger en France*. Paris : Albin-Michel 2001.
- Kant, Emmanuel : *Critique de la raison pure* [1981-1987]. Paris : PUF 1967.
- Kuhn, Thomas : *La Structure des révolutions scientifiques* (1962). T.f. Paris : Flammarion 1972.
- Lévi-Strauss, Claude : *La Pensée sauvage*. Paris : Plon 1962.
- Mauss, Marcel : *Essai sur le don* [1924]. Paris : PUF 2002 (Quadrige).
- Pétrément, Simone : *La Vie de Simone Weil*. Paris : Fayard 1997.
- Picard, Raymond : *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris : J.-J. Pauvert 1965.
- Popper, Karl : *Logique de la découverte scientifique* [1934]. Paris : Payot 1995 (Bibliothèque scientifique).
- Romano, Claude : *L'Événement et le monde* et *L'Événement et le temps*. Paris : PUF 1998 et 1999 (Épiméthée).
- Saussure, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale* [1916]. Paris : Payot 1995.
- Schumpeter, Joseph : *Capitalisme, socialisme et démocratie* [1942]. T.f. Paris : Payot 1998.
- Starobinski, Jean : « Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Textes inédits ». Dans : *Mercure de France* (février 1964), pp. 243-262.
- : *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris : Gallimard 1971.
- Zima, Peter : *La Déconstruction. Une critique*. Paris : PUF 1994.