



HAL
open science

Figuration des sociétés secrètes et méga-complot, XIXe-XXIe siècles : de quelques continuités transséculaires et transnationales

Chloé Chaudet

► To cite this version:

Chloé Chaudet. Figuration des sociétés secrètes et méga-complot, XIXe-XXIe siècles : de quelques continuités transséculaires et transnationales. Nicolas Aude et Marie-Agathe Tilliette (dir.). L'Imaginaire des sociétés secrètes dans la littérature du XIXe siècle, SERD, 2021, <10.58079/u0dy>. <hal-05568092>

HAL Id: hal-05568092

<https://hal.science/hal-05568092v1>

Submitted on 26 Mar 2026

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

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



Copyright - All rights reserved

Figuration des sociétés secrètes et méga-complot, XIX^e-XXI^e siècles : de quelques continuités transséculaires et transnationales

Chloé CHAUDET
(Université Clermont Auvergne, CELIS)

Le XIX^e siècle apparaît à l'évidence comme une période extrêmement riche en discours complotistes quand on considère l'histoire française¹. Mais le curseur se déplace si l'on envisage l'histoire de la francophonie, où le XX^e siècle n'est pas en reste – ou encore si l'on prend en compte l'ensemble de l'espace atlantique en langues européennes², où le XIX^e siècle apparaîtrait presque comme moins intéressé par les complots que les XX^e et XXI^e siècles. Le XIX^e siècle français n'en reste pas moins une période fondatrice pour le développement ultérieur de discours complotistes allant de pair avec un imaginaire de la société secrète.

À ce titre, je souhaiterais m'intéresser à la mise en intrigue de sociétés secrètes liées à un *méga-complot* dans une perspective comparatiste, du début du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Outre la limitation que ce filtre notionnel apporte à un corpus énorme quelle que soit l'échelle concernée, il renvoie en effet à une grande continuité discursive et esthétique entre le XIX^e et le XXI^e siècle. L'existence de discours complotistes est avérée dans diverses régions du globe depuis quelques millénaires ; plus récent est le développement massif de discours mettant en scène des méga-complots, c'est-à-dire des complots à visée transnationale. J'entends par « visée transnationale » l'*ambition* dominatrice qui caractérise les figures de comploteurs concernées plus que la diversité nationale et/ou culturelle de ces figures ; l'une peut se conjuguer à l'autre, mais ce n'est pas une nécessité³.

Après avoir rapidement parcouru les principales périodes de cristallisation de discours et de fictions méga-complotistes depuis le tournant du XIX^e siècle dans l'espace atlantique, j'aborderai quelques grands traits structurels et narratifs de la fiction du méga-complot dans une perspective transséculaire et transnationale. Pour ce faire, je partirai de trois romans-fleuves à succès mettant en scène des sociétés secrètes emblématiques de leurs contextes de parution : *Joseph Balsamo* d'Alexandre Dumas (1846), *Atlas Shrugged* de la romancière états-unienne Ayn Rand (1957 ; trad. française *La Grève*), *La Forma de las ruinas* (2015) de l'écrivain colombien Juan Gabriel Vásquez (2015 ; trad. française *Le Corps des ruines*). Leur étude permettra *in fine* de poser les premiers jalons d'une esthétique – au sens large d'analyse des phénomènes de perception⁴ – ayant pour objet un type de fiction indissociable de la figure de la société secrète.

¹. Voir en particulier Jean-Noël Tardy, *L'Âge des ombres. Complots, conspirations et sociétés secrètes au XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

². De manière générale, l'espace atlantique constitue une échelle géographique intéressante pour envisager la mondialisation culturelle en langues européennes. Dans ce contexte, les études transatlantiques invitent à étudier les échanges *pluridirectionnels* entre les continents bordant un océan situé au confluent de dynamiques occidentales et extra-occidentales significatives pour l'époque contemporaine. (Voir Jean-Marc Moura, « Entre études postcoloniales et travaux sur la mondialisation : les "Oceanic studies" », dans Françoise Aubès, Silvia Contarini, Jean-Marc Moura *et al.* (dir.), *Interprétations postcoloniales et mondialisation. Littératures de langues allemande, anglaise, espagnole, française, italienne et portugaise*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 21-30.) Cette perspective est intéressante pour interroger les évolutions des fictions du complot depuis le XIX^e siècle, qui ne se limitent pas à des transferts entre l'Europe et les États-Unis.

³. De petits groupes de comploteurs peuvent tout à fait chercher à mettre en place un complot mondial voire un « complot cosmique », selon une formule d'Alessandro Leiduani (in Umberto Eco *et les théories du complot. Contre le complotisme. Au-delà de l'anticomplotisme*, Nice, Ovidia, coll. « Chemins de pensée », p. 72 *et al.*).

⁴. Je renvoie à la note 54 *infra*.

Périodisation des discours et des fictions méga-complotistes

Telles qu'elles se dessinent actuellement dans le corpus transatlantique de fictions que j'ai commencé à constituer, les quatre grandes étapes que je m'appête à présenter suivent la périodisation d'une histoire politique *relativement* classique, et résolument contemporaine.

La première étape est celle de l'émergence massive des discours méga-complotistes dans les littératures européennes. Leur avènement correspond à l'apparition de la modernité politique, et d'abord à son versant contre-révolutionnaire, qui relie la Révolution française à l'idée d'un complot maçonnique transnational⁵. Cette doctrine pénètre la fiction française, notamment par le biais d'Alexandre Dumas (*Mémoires d'un médecin*, 1846-1853) et de George Sand (*La Comtesse de Rudolstadt*, 1843). La diffusion de ce type d'imaginaire méga-complotiste implique également un versant « contre-contre-révolutionnaire », qui s'incarne par exemple dans la diabolisation des jésuites par un Eugène Sue dans *Le Juif errant* (1844-1845). À cet égard, une dynamique que la critique a tendance à considérer comme plus tardive est déjà en germe à cette même époque, et me semble caractériser tout particulièrement la fiction : « à [la] figure anti-moderne du complotiste se joint paradoxalement la revendication des valeurs de la modernité (dialogue, recherche de la vérité, débat démocratique⁶) », selon Aurélie Ledoux. Certaines fictions européennes de la première partie du XIX^e siècle puisent bien dans l'imaginaire contre-révolutionnaire tout en se nourrissant de cette revendication « moderne » ; c'est le cas pour Sand et Dumas. Au plan générique, cette première étape concerne surtout le roman, et donc le roman-feuilleton ; le théâtre ne met pas vraiment en scène de méga-complots, du moins en France⁷.

La deuxième période essentielle correspond au tournant du XX^e siècle. Elle se caractérise par une diversification *relative* des figures de méga-complotistes, dont émerge une dynamique de superposition qui en concerne certaines. La nouveauté, du moins en Occident, est l'apparition de figures d'anarchistes et d'espions – qui coïncident avec la naissance du roman d'espionnage. Mais cette époque se caractérise aussi par un phénomène moins nouveau : le développement de l'antisémitisme, en lien avec la fixation d'un imaginaire raciologique dans l'ensemble de l'Europe et de la Russie⁸. Certes, des personnages de méga-complotistes juifs apparaissent dans la fiction, par exemple chez l'écrivain allemand Sir John Retcliffe (*Biarritz*, 1868) et même chez Émile Zola (*L'Argent*, 1891), au sein de ce que l'on pourrait considérer comme des exemples précoces de romans à thèse. Mais ces figures font de fait se rencontrer les imaginaires du « complot maçonnique » et du « complot juif » internationaux, à l'image du faux plan de conquête du monde *Les Protocoles des Sages de Sion* (*Протоколы сионских мудрецов*, datant de 1903), qui aurait été rédigé à Paris⁹. L'entre-deux-guerres ne fera que prolonger et accentuer cette dynamique de superposition,

⁵. Voir entre autres Aurélie Ledoux, Frédérique Leichter-Flack et Philippe Zard (dir.), *Raison publique*, n°16 – « Complot et terreur », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 ; Emmanuel Kreis, *Les Puissances de l'ombre. Juifs, jésuites, francs-maçons, réactionnaires... La théorie du complot dans les textes* [2009], Paris, CNRS Éditions, 2012 ; Pierre-André Taguieff, *L'Imaginaire du complot mondial. Aspects d'un mythe moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2006.

⁶. Aurélie Ledoux, « Doute conspirationniste et regard critique », entretien paru dans *Esprit*, novembre 2015, p. 8-17, ici p. 10.

⁷. Voir Jean-Noël Tardy, *L'Âge des ombres*, *op. cit.*, chap. V, p. 321-424 ; convoquant notamment l'œuvre dramatique de Victor Hugo, Casimir Delavigne, René-Charles Guilbert de Pixérécourt ou encore Théaulon de Lambert, Tardy note que « ces récits de conspirations mettent principalement en scène une individualité phare aux prises avec le pouvoir politique » (*ibid.*, p. 336).

⁸. À cet égard, « Léon Poliakov semble avoir eu raison d'affirmer qu'en matière d'antisémitisme, la "palme" revient à la France de la fin du XIX^e siècle, tant [...] du point de vue quantitatif que du point de vue de la dissémination », souligne Marc Angenot (dans *Ce que l'on dit des Juifs en 1889 : antisémitisme et discours social*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 148). – La référence à Poliakov concerne l'*Histoire de l'antisémitisme*, tome IV – *L'Europe suicidaire (1870-1933)*, Paris, Calmann-Lévy, 1977, p. 45.

⁹. Voir notamment Pierre-André Taguieff, *Les Protocoles des Sages de Sion*, Paris, Berg International, 1992 ; Richard Landes et Steven T. Katz (dir.), *The Paranoid Apocalypse. A Hundred-Year Retrospective on The Protocols of the Elders of Zion*, New York University Press, coll. « Elie Wiesel Center for Judaic Studies Series », 2012.

en associant le communiste à l'anarchiste, au juif et, là encore, au franc-maçon, personnages qui conditionneront l'apparition de contre-figures de comploteurs nazis.

La troisième période emblématique est celle de la Guerre froide, qui voit se généraliser un nouvel imaginaire de la paranoïa n'empêchant pas, là encore, la résurgence de modèles fictionnels et génériques plus anciens. D'une part, la vague d'ufologie succédant à l'Affaire Roswell (1947) donne naissance à des œuvres de science-fiction faisant intervenir des comploteurs extra-terrestres, que ce soit dans le domaine des romans, des séries télévisées ou des films. D'autre part, le climat de suspicion généralisé lié à la rivalité entre le bloc Ouest et le bloc Est, couplée à la vague des décolonisations qui ne favorise pas la croyance en une stabilité politique, se reflète dans des fictions méga-complotistes sans étiquette générique particulière, mais prend surtout le roman et le film d'espionnage comme vecteurs privilégiés ; or la primauté de ce genre n'est pas nouvelle, et rappelle le tournant du XX^e siècle. De même, on note durant cette période un essor des séries télévisées ; mais à l'évidence, celles-ci entretiennent une tension narrative proche de celle que créaient les romans-feuilletons durant leur apogée au XIX^e siècle. De nouveau, la diversification des thèmes et des genres concernés n'en permet pas moins de retrouver certains modèles fictionnels et génériques plus anciens.

La dynamique est la même durant la quatrième et plus récente période de cristallisation des discours et fictions complotistes, qui convoque un imaginaire inédit du terrorisme tout en réactivant certains éléments antérieurs. Si le 11 septembre 2001 a entraîné une nouvelle grande vague complotiste fondée sur le dogme du terrorisme fabriqué, encouragé par l'essor d'Internet, elle constitue par ailleurs une période reprenant la plupart des grands thèmes et genres précédemment attachés aux fictions complotistes. Dans ce contexte, l'imaginaire du complot est présent aussi bien dans la littérature « populaire » que dans la littérature « élitiste » (si tant est que la distinction soit encore pertinente à l'ère dite des postmodernités). Par ailleurs, le thème du méga-complot est d'une actualité notoire dans un certain nombre de séries et films récents qui se déploient, comme la fiction, au-delà des frontières de l'Europe.

Vers une (socio)poétique générale et comparée de la fiction du méga-complot

C'est précisément au-delà des frontières européennes que je porterai en partie le regard, en m'intéressant à trois fictions du méga-complot emblématiques de leurs époques respectives de parution : *Joseph Balsamo* (1846) d'Alexandre Dumas, *Atlas Shrugged* (1957) de la romancière états-unienne Ayn Rand (trad. française *La Grève*), *La Forma de las ruinas* (2015) de l'écrivain colombien Juan Gabriel Vásquez (trad. française *Le Corps des ruines*). Outre leur succès éditorial, un point commun notoire de ces fictions est leur structure axiologique fondatrice. Cette spécificité intratextuelle va me permettre de présenter l'argument des œuvres, avant d'en venir ensuite à une deuxième caractéristique qu'elles ont en partage : la dynamique de dévoilement, elle aussi liée aux figurations de la société secrète qui parcourent les trois romans.

Une structure axiologique fondatrice

Chacune des trois œuvres est structurée par une démarcation éthique entre les cibles du complot et les comploteurs, affiliés à une entité secrète. Cette structure de type axiologique est essentielle dans l'ensemble des romans, mais ne signifie pas que les comploteurs ne sont nécessairement ni systématiquement situés du « bon côté », et n'exclut pas non plus un floutage de l'opposition – en particulier quand il s'agit d'entretenir la tension narrative.

Consacré aux dernières années du règne de Louis XV (1770-1774), *Joseph Balsamo* de Dumas est le premier volume de la série *Mémoires d'un médecin*, composée de quatre romans-feuilletons gravitant autour de la Révolution française et de ses enjeux pour la monarchie¹⁰. Comme le souligne

¹⁰. Les œuvres suivantes sont *Le Collier de la reine* (1849-1850), *Ange Pitou* (1850), et le roman inachevé *La Comtesse de Charny* (1853).

Claude Schopp, « [i]l n'y aura pas de Mémoires ou de pseudo-mémoires ; il n'y aura pas de médecin avant longtemps, si ce n'est dans des rôles secondaires [...], mais [...] il y aura complot [*sic.*] qui structurera [...] la suite de romans que l'auteur se propose d'écrire¹¹ ». Présenté dès l'introduction de *Joseph Balsamo* (qui est donc aussi l'introduction à l'ensemble de la série), le complot dont il est question est transnational à tous égards. Porté par une société secrète cosmopolite qui tient à la fois d'une franc-maçonnerie présentée de manière à peu près réaliste et d'une représentation fantasmée des Illuminés ou Illuminati¹², ce complot possède un objectif clairement formulé par son meneur aux noms multiples, Joseph Balsamo : « moi et mes amis conspirons contre les monarchies de ce monde¹³ ». Si cet élément est typique de l'imaginaire contre-révolutionnaire qui se développe au tournant du XIX^e siècle, la société secrète dépeinte par Dumas suit des visées bénévoles et prône entre autres des valeurs chrétiennes – à la différence des comploteurs diaboliques fustigés par le prêtre jésuite Augustin Barruel dans ses *Mémoires à l'histoire du jacobinisme* (1797), parmi d'autres pamphlets contre-révolutionnaires de l'époque. Chez Dumas, l'ambition salutaire de la société secrète guidée par Balsamo apparaît par exemple durant l'une de ses conversations avec son maître Althotas : « Que t'en reviendra-t-il, à toi, du renversement de cette monarchie ? » demande Althotas, ce à quoi Balsamo répond : « À moi, rien ; mais à tous, le bonheur¹⁴. » En comparaison, les motifs qui animent les représentants de la monarchie française dépeints dans le roman apparaissent bien misérables, comme on le verra plus loin.

Cette structure axiologique n'empêche pas l'ambiguïté de Balsamo, ni son association systématique à l'obscurité, allusion à la face occulte du siècle des Lumières¹⁵. Faisant écho aux personnages de « voyageurs et aventuriers » abordés par Jean-Noël Tardy¹⁶, le personnage de Balsamo est inspiré de Cagliostro, mystérieux individu né à Palerme au milieu du XVIII^e siècle, qui prétendit posséder un élixir de jouvence, fonda à Lyon une loge maçonnique et fut accusé d'escroquerie en raison de son implication dans l'affaire du collier de la Reine¹⁷. Dans le roman éponyme de Dumas, Joseph Balsamo est présenté comme un « sorcier » (dans le titre du chapitre XLVII¹⁸), comme un « magicien disposant des cœurs et des esprits à volonté¹⁹ », ou encore comme un « étrange enchanteur²⁰ », dont les noms ne cessent en outre de fluctuer²¹. Il est révélateur que Balsamo place sur un même plan « [s]es secrets en science et en politique » – ce que révèle par exemple le parallélisme suivant : « Vous savez qu'Althotas a trouvé la pierre philosophale et cherche l'élixir de vie : voilà pour la science. Vous savez que moi et mes amis conspirons contre les monarchies de ce monde : voilà pour la politique », déclare-t-il à Lorenza, sa bien-aimée récalcitrante²². Le personnage souligne lui-même que le ciment de son identité et de ses combats est le mystère. En ce sens, Joseph Balsamo fait corps avec le milieu qui lui est associé : la société

11. Claude Schopp, « Préface. La boue et le sang », in Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo* [1846-1849], éd. Claude Schopp, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 3-33, ici p. 9-10.

12. La société secrète de *Joseph Balsamo* est présentée dans le chapitre introductif du roman, qui mêle des références plus ou moins réalistes à la franc-maçonnerie et des éléments nettement fantaisistes liés aux *Illuminati*. Ses descriptions disparaissent ensuite jusqu'au chap. CIII (« La loge de la rue Plâtrière »), où elle est plus explicitement associée à la franc-maçonnerie, avant de réapparaître au chap. CIV (« Compte-rendu »), où ressurgit la devise « *Lilia pedibus destrue* » associée aux *Illuminati* au début du roman.

13. Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, *op. cit.*, p. 900.

14. *Id.*, p. 533.

15. Voir Jean-Noël Tardy, *L'Âge des ombres*, *op. cit.*, p. 28, et Theodore Ziolkowski, *Cults and Conspiracies. A Literary History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2017, p. 69.

16. Jean-Noël Tardy, *L'Âge des ombres*, *op. cit.*, p. 41-43.

17. Pour de plus amples détails, voir la notice consacrée à *Joseph Balsamo* dans la section rédigée par Claude Schopp, « Personnages des romans de Dumas », in Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, *op. cit.*, p. 1225-1288, ici p. 1228-1230.

18. Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, *op. cit.*, p. 434.

19. *Id.*, p. 477.

20. *Id.*, p. 517.

21. Voir *id.*, p. 942.

22. *Id.*, p. 900.

secrète, dont la véritable identité reste mystérieuse voire ambiguë²³ du début à la fin de l'œuvre. De ce point de vue, la structure axiologique opposant les comploteurs aux cibles du complot ne signifie donc pas une approche caricaturale des personnages ni même de l'intrigue.

C'est davantage le cas chez Ayn Rand, dont le roman *Atlas Shrugged* (1957) s'inscrit dans un imaginaire typique de la Guerre froide. Dans cette fiction pour le moins anti-socialiste, les personnages associés au complot sont des entrepreneurs incarnant la logique états-unienne du *self-made man* et représentant libéralisme économique des plus implacables. Le personnage de Dagny Taggart, à la tête d'une puissante entreprise ferroviaire, son amour de jeunesse Richard d'Anconia, magnat des mines de cuivre, et son amant Hank Rearden, propriétaire de la plus grande entreprise d'acier des États-Unis, incarnent tous les trois la « philosophie » d'Ayn Rand, que l'auteure décrit ainsi dans la postface de son roman : « *My philosophy, in essence, is the concept of man as an heroic being, with its own happiness as the moral purpose of his life, with productive achievement as his noblest activity, and reason as his only absolute.* » (« Dans son essence, ma philosophie est fondée sur le concept de l'homme en tant qu'être héroïque, ayant son propre bonheur pour éthique de vie, son accomplissement productif pour occupation la plus noble, et la raison pour unique absolu²⁴. ») Les uns après les autres, les trois personnages feront la rencontre du mystérieux John Galt, instigateur d'un complot ciblant les représentants d'une économie plus solidaire. Le complot mené par Galt consiste ainsi à refuser de travailler, voire à saboter sa propre entreprise, et à se retirer dans une vallée secrète, au sud des États-Unis : la « grève » du titre français est celle de brillants auto-entrepreneurs refusant que leur travail ne bénéficie aux « pillards » (*looters*²⁵). À ce titre, la communauté de refus fondée par John Galt tient d'une assemblée de surhommes, comme le souligne à Dagny Taggart le personnage de Richard d'Anconia, l'un des premiers à rejoindre John Galt : « *John Galt is Prometheus who changed his mind. After centuries of being torn by vultures in payment for having brought to men the fire of the gods, he broke his chains—and he withdrew his fire—until the day when men withdraw their vultures.* » (« John Galt est Prométhée qui a changé d'avis. Pour avoir ravi aux dieux le feu du ciel et l'avoir apporté aux hommes, il était dévoré depuis des siècles par leurs vautours. Alors il a brisé ses chaînes et leur a retiré le feu, en attendant que les hommes retirent leur vautour [*sic.*]²⁶. ») L'axiologie est on ne peut plus claire, et s'inscrit dans un roman à thèse explicitement présenté comme tel par Ayn Rand dans sa postface.

La dimension internationale du combat de ce Prométhée capitaliste et de ses sbires apparaît dès lors comme un écho évident aux tensions entre le bloc occidental et le bloc soviétique, dont il s'agit de refuser la veule idéologie destructrice. C'est ce que met en valeur une discussion entre Richard d'Anconia et Hank Rearden, qui convoque cette fois une autre figure mythologique – celle du titre original de l'œuvre :

« *Do you care to purchase—at the price of your great endurance, at the price of your agony—the satisfaction of the need of your own destroyers? [...] Mr. Rearden [...], if you saw Atlas, the giant who holds the world on his shoulders, if you saw that he stood, blood running down his chest, his knees buckling, his arms trembling but still trying to hold the world aloft with the last of this strength, and the greater his effort the heavier the world bore down on his shoulders—what would you tell him to do? »*

« *I... don't know. What... could he do? What would you tell him? »*

« *To shrug.* »

« Voulez-vous vraiment continuer – au prix de votre incroyable résistance, au prix d'une grande souffrance – à satisfaire les besoins de ceux qui vous détruisent ? [...] Monsieur Rearden, [...] si vous voyiez Atlas, le géant qui porte le monde sur ses épaules, si vous le voyiez devant vous, du sang

23. Voir *id.*, p. 119 : « “[S]i vous ne me voulez point de mal à moi, vous en voulez peut-être à d'autres” [déclare Andrée de Tavernay] ; “C'est possible”, murmura Balsamo ».

24. Ayn Rand, « About the author », in *Atlas Shrugged* [1957], New York, Signet, 1996, p. 1070. Trad. Sophie Bastide-Foltz, « À propos de l'auteur », in *La Grève* [2011], Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 1337-1338, ici p. 1337.

25. « *[W]e will see [...] the day of our victory and of our return [...] [w]hen the code of the looters has collapsed* », Ayn Rand, *Atlas Shrugged*, *op. cit.*, p. 686. Trad. *op. cit.*, p. 855.

26. *Id.*, p. 478. Trad. *id.*, p. 593.

coulant sur sa poitrine, ployant sous son fardeau, les bras tremblants, mais essayant encore de porter le globe avec ses dernières forces, que lui diriez-vous ?
– Je... je ne sais pas. Qu'est-ce... qu'il pourrait faire ? Et vous, que lui diriez-vous ?
– De se libérer de son fardeau²⁷. »

Dans ce contexte, tourner le dos au « monde qui a renoncé²⁸ » à son « accomplissement productif²⁹ », n'est qu'une mesure transitoire visant à pousser à bout des adversaires qui finiront par révéler leur lâcheté consubstantielle. Ce sera le cas des personnages de Jim Taggart et Lillian Rearden, le frère de Dagny Taggart et la femme d'Hans Rearden, représentants d'« un monde en négatif, sans vie, [...] miroir de foire qui projette une image déformée à des gens qui n'ont pas vraiment de conscience³⁰ » ; et ce sera aussi le cas de « [l]a République populaire du Guatemala refus[ant] de prêter mille tonnes d'acier aux États-Unis³¹ ». L'utopie de la vallée s'avèrera ainsi supérieure à « l'utopie de la cupidité » (« *The utopia of greed*»), autre formule clivante donnant son titre au XXII^e chapitre du roman. Celui-ci se conclut en toute logique par la réplique suivante de John Galt : « *The road is cleared. [...] We are going back to the world.* » (« La voie est libre. [...] Nous retournons dans le monde³². ») Et l'instance narrative d'ajouter : « *He raised his hand and over the desolate earth he traced in space the sign of the dollar.* » (« Il leva la main et, dans l'air au-dessus d'une terre dévastée, il traça le signe du dollar³³. »)

Loin de se focaliser sur un unique protagoniste, le roman de Vásquez, *La Forma de las ruinas*, se distingue à la fois de ceux d'Ayn Rand et de Dumas : le complot n'y est pas le fait d'un personnage en particulier, mais s'avère bien plus englobant. Le narrateur, qui figure l'écrivain Vásquez, y fait la connaissance de Carlos Carballo, personnage obsédé par les meurtres d'hommes politiques et s'évertuant à lever le voile sur ceux qu'il considère être les véritables responsables des assassinats. Les meurtres abordés à titre principal paraissent à première vue avoir peu de points communs. La II^e partie du roman nous présente d'abord une interprétation complotiste du meurtre du leader socialiste colombien Jorge Eliécer Gaitán, tué à Bogota en 1948, dont l'évocation se mêle à celle de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy en 1963 à Dallas³⁴. Le texte traite ensuite plus longuement de l'assassinat trouble d'un autre homme politique colombien, le général Rafael Uribe Uribe, tué à Bogota lui aussi, mais en 1914³⁵. En dépit des contextes culturels et/ou historiques différents, le narrateur finit par désigner un même coupable : « un monstre, ce monstre immortel à plusieurs têtes qui porte plusieurs noms³⁶ ». Cette hydre complotiste est d'abord associée à l'histoire violente de la Colombie, juste avant que ne s'ouvre à la même page une réflexion sur la binarité de l'Histoire :

27. *Id.*, p. 422. Trad. *id.*, p. 521.

28. « “Given up?” said Hugh Akston. “Check your premises, Miss Taggart. None of us has given up. It is the world that has...” », *ibid.*, p. 677. Trad. *ibid.*, p. 842.

29. Ayn Rand, « About the author », *op. cit.*, p. 1070.

30. « [Dagny Taggart] had felt as if she were in some dreary non-world, where the words and actions were no facts any longer—not reflections of reality, but only distorted postures in one of those side-shows mirrors that project deformity for the perception of being whose consciousness is not to be treated as consciousness », *id.*, p. 1015. Trad. *id.*, p. 1269.

31. « “The People’s State of Guatemala”, said the newspapers on January 26, “declines the request of the United States for the loan of thousand tons of steel” », *id.*, p. 992. Trad. *id.*, p. 1241.

32. *Id.*, p. 1069. Trad. *id.*, p. 1336.

33. *Ibid.* Trad. *ibid.*

34. Voir Juan Gabriel Vásquez, *La Forma de las ruinas*, Madrid, Alfaguara, 2016, partie II, « Reliquias de muertos ilustres », p. 65-126. Trad. Isabelle Gugnion, *Le Corps des ruines*, trad., Paris, Seuil, coll. « Cadre vert », 2017, « Reliques de morts illustres », p. 61-116. – Cette II^e partie a pour spécificité de convoquer une iconographie dont la fonction s'avère à la fois documentaire et indiciaire.

35. Voir en particulier *id.*, partie VI, « La investigación », p. 301-356, et partie VII, « ¿Quiénes son? », p. 357-418. Trad. *ibid.*, « L'enquête », p. 275-326, et « Qui sont-ils ? », p. 327-384.

36. « *Hablo de un monstruo, un monstruo immortal, el monstruo de muchas caras y muchos nombres [...]* », *ibid.*, p. 537. Trad. *ibid.*, p. 491.

Hay dos maneras de ver o contemplar eso que llamamos historia: una es la visión accidental, para la cual la historia es el producto azaroso de una infinita cadena de actos irracionales, contingencias imprevisibles y hechos aleatorios [...]; y la otra es la visión conspirativa, un escenario de sombras y manos invisibles y ojos que espían y voces que susurran en las esquinas, un teatro en el cual todo ocurre por una razón, los accidentes no existen y mucho menos las coincidencias, y donde las causas de lo sucedido se silencian por razones que nunca nadie conoce.

« Il y a deux manières d’appréhender ce qu’on appelle l’Histoire : la vision accidentelle, selon laquelle l’Histoire est le produit hasardeux d’une chaîne infinie d’actes irrationnels, de contingences imprévisibles et de faits aléatoires [...] ; et la vision conspirative, une scène d’ombres et de mains invisibles, d’yeux aux aguets et de voix qui murmurent au coin des rues, un théâtre où les faits surviennent pour une raison précise, où les accidents et les coïncidences ne sauraient exister, où les causes des événements sont passées sous silence pour des motifs que nul ne connaît³⁷. »

Le méga-complot dont il est question chez Vásquez correspond *in fine* à celui de l’Histoire officielle dans son ensemble. Si cette idée paraît typique de notre époque « postmoderne », et plus spécifiquement de « l’ère de post-vérité » qui semble s’être ouverte depuis la généralisation de la notion (développée en 1992 par Steve Tesich³⁸), les réminiscences à la littérature du XIX^e siècle n’en sont pas moins frappantes. On pensera notamment à la phrase prononcée par Vautrin dissimulé sous les traits du prêtre espagnol Carlos Herrera dans la III^e partie des *Illusions perdues* : « Il y a deux Histoires : l’histoire officielle, menteuse qu’on enseigne, l’Histoire *ad usum Delphini* ; puis l’Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une Histoire honteuse³⁹. »

Dès lors, l’enjeu du roman de Vásquez me semble double. D’une part, il permet de faire (mieux) connaître et de rendre justice à l’histoire colombienne, qui se trouve articulée avec des événements autrement célèbres et d’une puissance symbolique avérée à l’échelle internationale : l’assassinat de Kennedy et les attentats du 11 septembre 2001, qui sont aussi abordés dans le roman⁴⁰. On peut à ce titre citer le passage suivant, porté par la voix du narrateur :

[E]l asesinato de Gaitán – el abogado de origen humilde que había legado llegado a las cimas de la política y estaba llamado a salvar a Colombia de sus propias élites despiadadas [...] – es parte de nuestras mitologías nacionales, como puede serlo para un norteamericano el asesinato de Kennedy o el 23 de febrero para un español. Como todos los colombianos, yo crecí oyendo que a Gaitán lo habían matado los comunistas, que lo habían matado los espías extranjeros, que lo había matado la clase obrera al sentirse traicionada, que lo había matado la oligarquía al sentirse amenazada; y muy pronto acepté, como hemos aceptado todos con el tiempo, que el asesino Juan Roa Sierra fue sólo el brazo armado de una conspiración silenciada exitosamente.

[L]’assassinat de Gaitán – l’avocat d’origine modeste parvenu au sommet de la vie politique et parvenu à sauver la Colombie de ses élites impitoyables [...] – est un de nos mythes nationaux, comme peuvent l’être le meurtre de Kennedy pour un Américain ou le coup d’État du 23 février 1981 pour un Espagnol. De même que tous les Colombiens, j’ai grandi en entendant dire que Gaitán avait été tué par les conservateurs, par les libéraux, par les communistes, par les espions étrangers, par la classe ouvrière qui se sentait trahie ou par l’oligarchie qui se sentait menacée ; très vite, j’ai accepté l’idée, comme nous avons tous fini par le faire avec le temps, que Juan Roa Sierra, l’assassin, n’était que le bras armé d’une conspiration réduite au silence avec succès⁴¹.

Cette articulation didactique entre les événements internationaux, donnant toute son importance à l’histoire colombienne, semble essentiellement destinée à un lectorat non colombien. Mais la portée du roman se veut aussi plus générale, par la réflexion sur l’Histoire dans son ensemble qui s’en

³⁷. *Ibid.* Trad. *id.*, p. 491-492.

³⁸. Voir notamment à ce sujet Myriam Revault d’Allonnes, *La Faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2018.

³⁹. Voir Honoré de Balzac, *Illusions perdues* [1837-1843], in *La Comédie humaine*, t. 3, éd. Pierre Citron, Paris, Seuil, coll. « L’Intégrale », 1966, p. 602.

⁴⁰. Juan Gabriel Vásquez, *La Forma de las ruinas*, *op. cit.*, p. 47-48. Trad. *op. cit.*, p. 43-44.

⁴¹. *Id.*, p. 25. Trad. *id.*, p. 23-24.

dégage. Celle-ci l'inscrit dans un imaginaire méga-complotiste transséculaire, qui va de pair avec une axiologie négative associée aux récits politiques officiels.

Une dynamique de dévoilement

J'en viens à présent à une deuxième grande caractéristique, essentiellement narrative, des trois fictions du complot qui m'intéressent ici : la dynamique de dévoilement qui les parcourt, et qui me semble renvoyer à une autre continuité transséculaire et transnationale dans les figurations de la société secrète. Celle-ci possède trois déclinaisons chez Dumas, Rand et Vásquez, qui nous présentent un dévoilement plus ou moins complet.

Le dévoilement le plus totalisant concerne le roman d'Ayn Rand. Le cheminement indiciaire qui le caractérise nous confronte d'abord aux manœuvres d'une société secrète, avant que ne soit dévoilée l'identité de cette société secrète. Comme le lecteur, les personnages principaux de Dagny Taggart et Hank Rearden sont d'abord extérieurs au complot. C'est ce que révèle par exemple le moment où Francisco d'Anconia, qui a déjà rejoint la société secrète des managers, rend visite à Hank Rearden :

Rearden [...] caught a brief instant when Francisco, not moving, looked at him with the hint of an amused smile that was like a wink between conspirators at a secret they both understood, but would not acknowledge. It was only an instant, almost too brief to grasp, because it seemed to him that Francisco rose at once at his entrance, with a movement of courteous deference.

Rearden crut voir son petit sourire amusé, semblable au clin d'œil de deux conspirateurs partageant un secret qu'ils préférèrent ne pas évoquer. Une impression fugitive, presque trop rapide, car il lui sembla en même temps que Francisco s'était levé à son arrivée avec une déférence courtoise⁴².

Le lecteur découvrira ainsi la raison de ce sourire de conspirateur en même temps que les personnages principaux, dans la lignée de l'expérience de lecture proposée par une George Sand dans *La Comtesse de Rudolstadt*.

Mais la révélation peut aussi être plus limitée. Dans *Joseph Balsamo*, c'est le personnage principal, situé à l'intérieur du complot, qui va conditionner la dynamique de dévoilement élaborée par Dumas. Le lecteur n'assiste pas au dévoilement progressif du but de la société secrète : on le connaît dès le début de l'œuvre. Ce qu'il s'agit de dévoiler, ce sont ses manœuvres pour fragiliser la monarchie, sous la houlette de Balsamo. Le magicien apprend par exemple à Marie-Antoinette, en différant sa révélation auprès du lecteur comme auprès du personnage de la reine, qu'elle finira guillotinée⁴³. Si cette prophétie connue par la reine fait ainsi d'elle un personnage tragique, le dévoilement des manœuvres de Balsamo implique plus généralement une mise au jour de la petitesse des personnages associés à la « boue de la monarchie », pour reprendre une formule de Claude Schopp⁴⁴. Dans sa préface, Schopp souligne à juste titre que dans *Joseph Balsamo*, « [l]e phallus supplante le sceptre⁴⁵ » – marque de dégénérescence qui concerne évidemment le roi, au sein du roman de Dumas : « Louis XV était coquet. Son grand bonheur consistait à donner de la jalousie à ses maîtresses, pourvu cependant que cette jalousie ne se traduisît point par des querelles et des bouderies trop prolongées⁴⁶. » En d'autres termes, le dévoilement des manœuvres de la société secrète va de pair avec le dévoilement de la supériorité morale et éthique des membres de la société secrète ; en cela, Dumas rejoint Rand.

Chez Vásquez, le dévoilement s'avère également partiel, mais cette fois en raison du scepticisme du narrateur principal. La VI^e partie du roman, intitulée « L'enquête » (« La

⁴². Ayn Rand, *Atlas Shrugged*, *op. cit.*, 416. Trad. *op. cit.*, p. 514.

⁴³. Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, *op. cit.*, p. 171-175.

⁴⁴. Claude Schopp, « Préface », *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵. *Ibid.*

⁴⁶. Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, *op. cit.*, p. 545.

investigación »), met en scène une figure historique qui ne possède pas la superbe des personnages de Rand et Dumas, mais qui finit par aboutir à des conclusions concrètes au sujet de l'assassinat, en 1914, d'Uribe : l'avocat Marco Tulio Anzola, dont nous sont rapportées les tentatives pour percer à jour ce mystère. Anzola découvre ainsi que les responsables de l'assassinat de l'homme politique colombien sont de puissants jésuites⁴⁷ – coupables qui ne sont pas des plus novateurs dans les discours et fictions complotistes en langues européennes⁴⁸. En dépit de son importance quantitative, l'enquête au terme de laquelle les jésuites sont accusés de complot n'est toutefois pas l'enjeu principal du roman, le narrateur-écrivain exprimant clairement son scepticisme quant à la fiabilité des analyses de l'enquêteur⁴⁹. C'est donc seulement dans une certaine mesure que j'associerais le roman de Vásquez à un « roman policier complotiste », selon la catégorie développée par Jean-Christophe Sarrot et Laurent Broche⁵⁰.

La Forma de las ruinas me semble davantage relever de ce que Susan Elizabeth Sweeney définit comme un « roman policier métaphysique », « texte qui parodie ou détourne de manière subversive les codes du récit policier traditionnel [...] avec pour effet, d'interroger les mystères de l'être et de la connaissance au-delà du simple artifice de l'intrigue policière⁵¹ ». Car le scepticisme du narrateur-écrivain qui émaille certains passages du roman ne doit pas nécessairement nous rendre dupes : à la fin de l'œuvre, le lecteur est confronté à l'idée d'une Histoire officielle trompeuse. Et le roman de se conclure par l'évocation pour le moins binaire d'un passé colombien tissé « de sagesse et de démesure, de réussites et d'erreurs, d'innocence et de crimes⁵² ». À ce titre, la communauté secrète et transnationale des manipulateurs de l'Histoire officielle n'est pas incarnée, ou pas incarnée aussi précisément que les sociétés secrètes de Dumas et Rand ; mais n'est-ce pas justement ce qui permet de la présenter comme tentaculaire, et de fait, comme encore plus massive et puissante ?

Quoi qu'il en soit, la dynamique de dévoilement que partagent les trois romans participe à des degrés divers du « style paranoïaque » (« *paranoid style* ») associé à l'imaginaire complotiste. Le terme provient des travaux de l'historien états-unien Richard Hofstadter : il l'emploie en 1964 dans son plus célèbre essai⁵³, qui couvre une période de la vie politique états-unienne allant de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au maccarthysme. Selon Hofstadter, l'image d'un groupe de persécuteurs insidieux, dirigé non contre une personne en particulier – à l'inverse de la paranoïa comprise comme une pathologie clinique – mais contre tout un État, une nation ou une culture, est l'un des éléments constitutifs du « style paranoïaque » caractéristique des discours complotistes en politique. Au plan de la fiction littéraire et artistique, il me semble que la dynamique de dévoilement dont j'ai présenté quelques déclinaisons est l'une des manifestations emblématiques de ce « style » – que la critique de langue française considérerait plutôt comme une « rhétorique », correspondant davantage à l'extension du terme anglais « *style* ». En l'occurrence, ces procédés d'expression mis au

47. Juan Gabriel Vásquez, *La Forma de las ruinas*, *op. cit.*, p. 368-369 et 390. Trad. *op. cit.*, p. 338 et 358.

48. Bien avant leur fictionnalisation dans *Le Juif errant* d'Eugène Sue, les discours méga-complotistes mettant en scène des jésuites ont précédé la vague de discours du méga-complot ayant déferlé sur l'Europe suite à la Révolution française : « [d]ès le début du XVIII^e siècle, circule en Europe un document apocryphe intitulé "Instructions secrètes de la Société de Jésus" », qui prétend divulguer une conspiration ourdie par les Jésuites afin de leur assurer une domination universelle ». (Jacob Rogozinski, *Ils m'ont haï sans raison. De la chasse aux sorcières à la Terreur*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015, p. 103.)

49. Juan Gabriel Vásquez, *Le Corps des ruines*, trad. *op. cit.*, p. 445 et al.

50. Jean-Christophe Sarrot et Laurent Broche, *Le Roman policier historique. Histoire et polar : autour d'une rencontre*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2009, chap. I. 4., « Le cas particulier du roman policier complotiste », p. 359-372.

51. Voir notamment Susan Elizabeth Sweeney, « Traces gothiques dans le roman policier métaphysique : la lumière dans *Vente à la criée du lot 49* de Pynchon et *Identification des schémas* de Gibson », trad. Stéphane Bouquet, in Antoine Dechéne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016, p. 91-106, ici p. 91 (note 1).

52. « [M]e levante de la cama [...] entre los ruidos de la ciudad: [...] esa ciudad y ese país cuyo pasado heredarán mis hijas como lo he heredado yo: con su cordura y sus desmesuras, sus aciertos y sus errores, su inocencia y sus crímenes », Juan Gabriel Vásquez, *La Forma de las ruinas*, *op. cit.*, p. 547. Trad. *op. cit.*, p. 500.

53. Richard Hofstadter, « The Paranoid Style in American Politics » [1964], in *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York, Vintage Books, 1996.

service d'une *Weltanschauung*⁵⁴ conspiratoire ne concernent pas uniquement des romans mettant en scène des comploteurs néfastes.

Remarques conclusives : de l'art de (re)créer une cohérence

À l'aune du corpus que j'ai brièvement parcouru, il apparaît que la présence d'une structure axiologique fondatrice ainsi que la dynamique de dévoilement participant d'une rhétorique conspiratoire peuvent être considérées comme deux constantes transnationales et transséculaires de la fiction du méga-complot.

En guise d'ouverture, on peut noter que ces constantes aboutissent à un résultat commun à chacune des œuvres : la production d'une cohérence par temps de crise (géo-)politique et/ou épistémologique. À ce titre, la cohérence élaborée par les trois romanciers concerne autant l'imaginaire complotiste qu'ils façonnent que leur écriture fictionnelle en tant que telle, ce que suggérerait la mise en perspective de certains registres récurrents. Si elle n'est pas des plus novatrices, cette catégorie d'analyse esthétique – visant à mettre au jour la perception du « réel » élaborée et encouragée par les textes – n'en permet pas moins d'articuler l'étude de la rhétorique conspiratoire à une approche pragmatique de l'intrigue, dont les enjeux métadiscursifs sont ici intéressants :

(1) Chez Dumas, la société secrète est essentiellement liée au merveilleux, au polémique et à l'épidictique ; mais on note aussi la présence du didactique, le roman intégrant des événements et figures historiques dont la description s'articule avec celle du Paris boueux de l'époque ; et l'œuvre tient aussi, entre autres, du satirique, dans certaines sections consacrées au monde de la Cour, qui se rapprochent de la comédie d'intrigue. On peut associer ce mélange des registres à un passage au potentiel métalittéraire, moment où Balsamo s'adresse à ses compagnons comploteurs : « Messieurs, messieurs, abandonnons ces hauteurs trop sublimes et redescendons sur la terre⁵⁵. » L'efficacité souhaitée, par Balsamo, de son complot pourrait être ici articulée à l'efficacité souhaitée, par Dumas, de sa fiction : tous deux, pour être véritablement efficaces, ne pourraient se complaire dans le merveilleux.

(2) Dans le roman de Rand, le polémique et l'épidictique prédominent, se conjuguant à une touche d'épique. Dans la mesure où le caractère théâtral du récit est explicitement revendiqué par l'auteure, ne pourrait-on pas jouer sur le double sens du terme « *plot* » en anglais (qui signifie « intrigue » mais aussi « complot ») en envisageant *La Grève* comme un *plot* capitaliste – faisant intervenir l'auteure et tout lecteur qui adhère, ne serait-ce qu'un instant, aux visées des personnages principaux ?

(3) Dans *Le Corps des ruines*, enfin, le registre didactique est essentiel, au même titre que les évocations récurrentes de son processus d'écriture par le narrateur-romancier, couplées à la mention finale du caractère fictif de l'œuvre⁵⁶. De ce point de vue, ce roman ne suggérerait-il pas sans cesse au lecteur qu'il se laisse séduire par une fiction – qu'il est « cum-ploté », environné de fiction ?

Jeux de mots mis à part : dans les trois œuvres, une approche esthétique fondée sur l'étude des registres *peut* faire émerger un glissement de la représentation d'un complot de la société secrète à la figuration d'un complot de la fiction. Cette potentialité commune aux trois auteurs ouvre la

⁵⁴. De même que pour l'acception large de la notion d'esthétique que je présente en introduction, je me réfère ici au vocabulaire de Kant, qui associe la notion de *Weltanschauung* à une vision intuitive du monde et de l'existence, dissociée d'une approche systématique objective ou d'une étude empirique. (Voir en particulier Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin/Libau, Lagarde und Friedrich, 1790, erster Teil, zweites Buch, §26.) Le terme me semble du reste assez pertinent pour caractériser ce que l'on qualifie communément de « théories du complot ».

⁵⁵. Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, *op. cit.*, p. 815.

⁵⁶. « La Forma de las ruinas es una obra de ficción. Los personajes, incidentes, documentos y episodios de la realidad, presente o pasada, se usan aquí de forma novelada y con las libertades propias de la imaginación literaria », Juan Gabriel Vásquez, « Nota del autor », in *La Forma de las ruinas*, *op. cit.*, p. 549. (« *Le Corps des ruines* est une œuvre de fiction. Les personnages, les incidents, les documents et les épisodes relevant de la réalité présente ou passée sont ici retracés sous forme romancée, avec toutes les libertés qu'autorise l'imagination littéraire », « Note de l'auteur », trad. *op. cit.*, p. 500.)

voie à une approche métafictionnelle du méga-complot depuis son développement au sein des fictions en langues européennes – qu’elles relèvent du roman, de la série télévisée ou du film, voire du *storytelling* politique.