



**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI**  
**FACULTÉ**  
**DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS**

**STUDII ȘI CERCETĂRI**  
**FILOLOGICE**

**SERIA LIMBI ROMANICE**

**LITTÉRATURE ET POLITIQUE**

**Volume 1 / Numéro 21 / 2017**

**Editura Universității din Pitești**  
**iunie**  
**2017**

**Président du comité scientifique**

*Alexandrina Mustăţea*, Université de Piteşti, Roumanie

**Rédacteur-en-chef**

*Diana-Adriana Lefter*, Université de Piteşti, Roumanie

**Comité éditorial et de rédaction**

*Anna Jaubert*, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

*Béatrice Bonhomme*, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

*Maria de Jesus Cabral*, Université de Lisbonne, Portugal

*Francis Claudon*, Université Paris Est, France

*Bernard Combettes*, Université Nancy 2, France

*Claude Muller*, Université Bordeaux 3, France

*António Bárbolo Alves*, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

*Arzu Etensel Ildem*, Université d'Ankara, Turquie

*Andrei Ionescu*, Université de Bucarest, Roumanie

*Mihaela Mitu*, Université de Piteşti, Roumanie

*Marco Longo*, Université de Catania Ragusa, Italie

*Sanda-Marina Bădulescu*, Université de Piteşti, Roumanie

*Cătălina Constantinescu*, Université de Piteşti, Roumanie

**Secrétaire de rédaction**

*Silvia-Adriana Apostol*, Université de Piteşti, Roumanie

**Secrétaire adjoint de rédaction**

*Marina-Iuliana Ivan*, Université de Piteşti, Roumanie

*www.philologie-romane.eu*

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,  
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

**Editura Universităţii din Piteşti**

Bun de tipar: 20 iunie 2017

Tiraj 220 buc

**ISSN : 1843-3979**

**ISSN online: 2344-4851**

**ISSN-L: 1843-3979**

### NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France  
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne  
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France  
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France  
Francoise AUBES, Université Paris III, France  
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil  
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse  
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil  
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada  
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne  
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France  
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne  
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique  
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France  
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France  
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela  
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France  
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France  
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne  
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal  
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France  
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse  
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie  
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne  
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie  
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas  
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie  
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France  
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France  
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France  
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie  
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France  
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France  
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France  
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique  
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie  
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie  
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie  
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France  
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne  
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie  
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne  
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France  
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil

François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse  
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique  
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France  
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne  
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie  
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France  
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne  
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie  
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie  
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil  
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France  
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

## Sommaire

### **LITTÉRATURE ET POLITIQUE**

<b>Adriana APOSTOL</b>	7
<i>La guerre dans trois nouvelles de Marcel Aymé : La Carte, Le Décret, Légende poldève</i>	
<b>Grégory COSTE</b>	24
<i>« Déshumanisation » et « réhumanisation » dans le roman d'avant-garde espagnol : Le tournant politique de l'avant-garde ou la construction du « sujet agissant »</i>	
<b>Marine DEREIGNONCOURT</b>	45
<i>Charles IX ou l' Ecole des rois de Marie-Joseph Chénier : le théâtre face au défi révolutionnaire</i>	
<b>Fabrizio DI PASQUALE</b>	58
<i>Il romanzo noir italiano : tra letteratura, politica e discorso sociale. Arriverderci, amore, ciao : il caso Carlotto</i>	
<b>Mohammad Reza FALLAH NEJAD</b>	70
<i>Le discours politique dans le Roland Barthes par Roland Barthes : de la préfiguration fragmentaire au romanesque</i>	
<b>Diana-Adriana LEFTER</b>	83
<i>L'oubli du dictateur dans L'Automne du Patriarce de Gabriel García Márquez</i>	
<b>Laure LÉVÊQUE</b>	95
<i>Combats pour l'histoire, Michelet vs. Quinet : fiction et friction, l'histoire entre histoire et histoire</i>	
<b>Fábio Roberto LUCAS</b>	112
<i>Le poétique et le politique : Ultima verba de Paul Valéry</i>	



**LA GUERRE DANS TROIS NOUVELLES DE MARCEL AYMÉ :  
LA CARTE, LE DÉCRET, LÉGENDE POLDÈVE**

**THE WAR IN MARCEL AYMÉ'S SHORT STORIES: LA  
CARTE, LE DECRET, LÉGENDE POLDÈVE**

**LA GUERRA IN TRE NOVELLE DI MARCEL AYMÉ: LA  
CARTE, LE DÉCRET, LÉGENDE POLDÈVE**

**Adriana APOSTOL<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Pourquoi ces nouvelles ? Elles ont été publiées en pré-originale dans des journaux de droite ou collaborationnistes - le prétexte pour certains de mettre très vite l'étiquette de collaborateur à leur auteur. Pourtant le contenu de ces récits en dit autrement. A lire les trois nouvelles de Marcel Aymé, « La Carte », « Le Décret » et « Légende poldève », réunies dans le recueil « Le Passe-muraille » (1943), un élément commun saute aux yeux, la guerre. Dans le présent article, nous nous proposons d'analyser la manière dont la guerre y est envisagée dans la matérialité de l'expérience fantastique. Les « aventures » fantastiques des trois récits choisis pour l'analyse ont lieu par **temps** de guerre mais offrent également un spectacle absurde, délirant, amer, tragi-comique du **temps** ... de la guerre.*

*Mots-clés : guerre, temps, ironie, fantastique*

**Abstract**

*Why these three particular short stories ? They have been prepublished in collaborationist papers, which was an easy pretext for some critics to consider their author a collaborationist himself. Yet, the text of these short stories says quite the opposite. When reading Marcel Aymé's 'La Carte', 'Le Décret' and 'Légende poldève', gathered in the volume 'Le Passe-muraille'(1943), there is a common element that draws the reader's attention. The aim of the present paper is to analyse the way in which the war appears in the materiality of the fantastic experience. The fantastic 'adventures' related in the short stories selected for analysis occur in wartime, offering an absurde, delirious, bitter and tragicomic show of the time ...of war.*

*Key words : war, time, irony, fantastic*

**Riassunto**

*Perchè queste novelle? Sono state pubblicate inizialmente nei giornali di destra o collaborazionisti – il ché ha offerto un pretesto superficiale ad alcuni di considerare anche il loro autore un collaborazionista. Eppure, il contenuto di*

---

<sup>1</sup> [adriana.apostol@upit.ro](mailto:adriana.apostol@upit.ro), Université de Pitesti, Roumanie



questi racconti dice il contrario. La lettura delle tre novelle di Marcel Aymé “*La Carte*”, “*Le Décret*” e “*Légende poldève*”, raccolte nel volume “*Le Passe-muraille*”(1943), mostra un elemento comune – la guerra. Nel presente articolo, ci proponiamo di analizzare il modo in cui la guerra viene rappresentata nella materialità dell’esperienza fantastica. Le “*aventure*” fantastiche delle storie selezionate per l’analisi accadono in tempi di guerra, offrendo nello stesso tempo uno spettacolo assurdo, delirante, amaro, tragicomico del tempo ...della guerra.

Parole chiave : guerra, tempo, ironia, fantastico

### **Introduction : Ni raciste, ni antisémite, ni collaborateur**

*La Carte*, *Le Décret*, *Légende poldève* sont trois nouvelles de Marcel Aymé réunies, dans cet ordre, dans le recueil « *Le passe-muraille* » (1943). L’ordre de leur publication en pré-originale est : *Le décret*, publiée le 29 octobre 1941 dans l’hebdomadaire *Candide* ; *La Carte*, publiée le 2 avril 1942 dans *La Gerbe* ; *Légende poldève*, publiée le 2 octobre 1942 dans le journal de Robert Brasillach<sup>1</sup>, *Je suis partout*<sup>2</sup>.

Le fait d’avoir publié ces récits, ainsi que d’autres, dans des journaux de droite ou d’extrême-droite a été une raison suffisante pour certains d’accoler l’étiquette de collaborateur à Marcel Aymé. Il faudrait pourtant considérer tout d’abord le contenu des textes publiés par Marcel Aymé dans de tels journaux et le contexte. C’est ce que souligne Michel Lécureur, l’un des plus grands spécialistes de l’œuvre de Marcel Aymé, qui a montré de la manière la plus claire possible, déjà depuis longtemps, le fait que celui-ci n’a pas soutenu le régime hitlérien, ni d’autre régime, comme il résulte tant de son œuvre littéraire, que de ses articles et de sa biographie. Tant son œuvre que sa vie témoignent de sa liberté d’expression et de pensée et c’est peut-être justement cette démarche d’homme libre qui lui a valu des médisances et des accusations assez graves. Les propos de Michel Lécureur dans un article de 2003, où il fait encore une fois le point sur l’attitude de Marcel Aymé pendant l’Occupation, résumant le mieux ce faux débat :

---

<sup>1</sup> Rappelons que l’écrivain français Robert Brasillach, provichyste et pronazi, rédacteur en chef du journal collaborationniste et antisémite *Je suis partout* a été condamné à mort et fusillé à la Libération, en 1945, pour crime d’intelligence avec l’ennemi, en dépit de la pétition signée par des écrivains, artistes et des intellectuels tels que Paul Valéry, Paul Claudel, Albert Camus, François Mauriac, Jean Cocteau, Jean Anouilh, etc., demandant au général de Gaulle, de gracier Robert Brasillach. Marcel Aymé a fait circuler la pétition en faveur de Robert Brasillach.

<sup>2</sup> *Candide*, *La Gerbe*, *Je suis partout*, publications de droite ; *La Gerbe* et *Je suis partout* étaient des organes de la collaboration.

*En fait, aucun propos et aucun écrit ne peut être reproché à Marcel Aymé pendant l'Occupation. Seule peut être regrettée la présence de sa signature dans les feuilles de la collaboration, parce qu'elles voisinaient avec d'autres, de sinistre mémoire, et contribuait peut-être à faire vendre des journaux qu'il aurait mieux valu ignorer. [...] Quant à son idéologie, on peut affirmer qu'il n'a été **ni raciste, ni antisémite, ni collaborateur**<sup>1</sup>. Il s'est toujours élevé contre les excès d'où qu'ils vissent. Etranger à droite et déçu par la gauche, il s'est forgé une attitude critique vis-à-vis des partis et a dénoncé leurs compromissions. Il a proclamé le droit à la contradiction et à la liberté d'expression. Individualiste, il était hostile à toute pensée enrégimentée, de droite comme de gauche, car les familles politiques lui semblaient avant tout hostiles à l'homme. Est-ce un délit d'être humaniste et de vouloir un peu d'honnêteté dans la vie publique ? Est-ce un crime de ne pas pouvoir se reconnaître dans tel ou tel credo politique ? Certes, non. Mais Marcel Aymé paye très cher, encore aujourd'hui, son indépendance d'esprit.<sup>2</sup>*

Cette indépendance d'esprit dont parle Michel Lécureur se voit également dans son refus de l'Académie (et de l'invitation à l'Élysée) et de la Légion d'honneur. Si en 1950, Marcel Aymé répond de manière courtoise à François Mauriac pour motiver son refus, il explose dans *Le Crapouillot* :

*Je regrette à présent de n'avoir pas motivé mon refus et dénoncé publiquement à grands cris de putois l'inconséquence de ces très hauts personnages dont la main gauche ignore les coups portés par la main droite. Si c'était à refaire, je les mettrais en garde contre l'extrême légèreté avec laquelle ils se jettent à la tête d'un mauvais Français comme moi, et, pendant que j'y serais, une bonne fois, pour n'avoir plus à y revenir, pour ne plus me retrouver dans le cas d'avoir à refuser d'aussi désirables faveurs, ce qui me cause nécessairement une grande peine, je les prierais qu'ils voulussent bien, leur légion d'honneur, se la carrer dans le train, comme aussi leurs plaisirs élyséens .<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> Lécureur, M., « Marcel Aymé Collaborateur ? » in *Lettres comtoises*, no. 8, octobre 2003. Consulté en ligne <http://pppculture.free.fr/lecuraym1.php> (le 15 mai 2017).

<sup>3</sup> Aymé, M., cité dans Robert, G., Lioret A., *Marcel Aymé insolite*, Illustrations de Ralph Soupault, Editions de la Revue Indépendante, Paris, 1958, p. 23.

Il est à remarquer la rhétorique de ces propos, car le refus non motivé initialement se voit motiver dans cette forme hypothétique de la prétérition qui dénonce ses propres moyens et dénonce justement « à grands cris de putois l'inconséquence » des académiciens et des « chevaliers » : « je regrette ... de n'avoir pas motivé mon refus et dénoncé publiquement », « si c'était à refaire, je ... ». Et voilà donc que c'est refait dans *Le Crapouillot*, que son refus est motivé, que l'inconséquence est dénoncée et qu'il n'aura plus à refuser de telles « désirables faveurs ». Les propos d'Aymé peuvent choquer, ils ont certainement choqué, mais ils sont fidèles à Marcel Aymé, « l'homme de la fidélité »<sup>1</sup> à soi-même.

Pour revenir au reproche de la présence de sa signature dans les journaux de la collaboration, évidemment, les journaux autorisés durant l'Occupation étaient ceux qui répondaient au régime, ne pas y publier aurait signifié ne pas être présent en tant qu'écrivain sur la scène littéraire française, en plus Marcel Aymé était écrivain, il y avait là également des raisons d'ordre économique. Nous renvoyons de nouveau aux études de Michel Lécureur pour envisager ce problème d'une autre perspective : jeune étudiant, soucieux de trouver la réponse à la question si le seul fait d'avoir écrit dans *Je suis partout* et la *Gerbe* était en soi une compromission, Michel Lécureur raconte d'avoir posé la question à un libraire de Caen, ancien prisonnier dans un stalag. La réponse du libraire projette une nouvelle lumière sur le problème qui nous occupe : le libraire avait pu lire *La Vouivre* publiée en feuilleton dans *La Gerbe* et il s'était félicité que Marcel Aymé y ait pu la publier car « son esprit et son talent nous apportaient le ballon d'oxygène dont nous avons tant besoin. »<sup>2</sup> Si quelque chose dans le contenu du roman *La Vouivre* pouvait être associé à un soutien du nazisme, cela aurait été certainement saisi, dénoncé et accusé par ceux qui ont vécu cette époque là. La même considération peut être faite pour les autres œuvres que Marcel Aymé fait publier dans les feuilles servant le régime.

A trop nous arrêter sur cet aspect qui soulève finalement un faux problème, nous risquons de nous éloigner de l'essentiel –

---

<sup>1</sup> Robert, G., Lioret A., *Marcel Aymé insolite*, Illustrations de Ralph Soupault, Editions de la Revue Indépendante, Paris, 1958, p. 22.

<sup>2</sup> Lécureur, M., « Marcel Aymé Collaborateur ? » in *Lettres comtoises*, no. 8, octobre 2003. Consulté en ligne <http://pppculture.free.fr/lecuraym1.php> (le 15 mai 2017).

l'œuvre ayméenne en tant que telle, l'esprit ayméen, « son talent ». Et si l'expérience de la lecture ou de la relecture de son œuvre nous apportait « le ballon d'oxygène » dont nous avons parfois tant besoin ?

### **Pourquoi la guerre chez Marcel Aymé ?**

Notre intérêt à ce sujet part de la nouvelle *Légende poldève* sur laquelle nous avons eu l'occasion de nous arrêter plus longuement il y a quelque temps, lors d'un exercice de traduction de cette nouvelle en roumain<sup>1</sup>. Le prétexte se trouvant à la base de la guerre entre le peuple poldève et son voisin, le peuple molleton, est pour le moins ridicule (un petit garçon molleton fait pipi par-dessus la frontière sur la terre poldève et, en plus, il le fait « avec un sourire sardonique). Ce n'est là qu'une ébauche de l'ironie amère que renferme ce récit, car le déplacement du cadre de l'histoire aux Portes du Ciel apportera des surprises d'autant plus incisives qu'elles projettent l'impossibilité de l'être humain d'échapper à l'absurde de la guerre dans l'au-delà non plus. En « amuseur »<sup>2</sup>, Marcel Aymé construit une histoire à l'air drôle et léger qui cache un sens plus profond. Le contenu de ce texte ne cèle pourtant aucune trace de sympathie pour la collaboration, au contraire, le ridicule de la guerre donne l'image d'un Marcel Aymé dégoûté par tout conflit.

La nouvelle *La Carte* parle d'un décret imposant de nouvelles restrictions par temps de guerre (La Seconde Guerre Mondiale, supposée au début et confirmée par la suite du récit par des détails tels : zone occupée, zone non occupée, référence à Céline et à son égarement antisémite).

La toute première phrase de la nouvelle *Le Décret* place le lecteur « au plus fort de la guerre », une guerre longue, tellement longue que l'on se demande si elle finirait un jour. Tous, les civils, les soldats, les dirigeants en ont assez.

---

<sup>1</sup> Dans le cadre du master de « Science et pratique de la traduction. Domaine franco-roumain », de la Faculté des Lettres, Université de Pitesti (Roumanie) nous avons traduit, en 2003, la nouvelle *Légende poldève* comme partie pratique du mémoire de D.E.A. 15 nouvelles de Marcel Aymé, traduites en roumain par les étudiants du master et révisées par les professeurs Jean-Louis Courriol et Florica Courriol, ont été réunies et publiées en 2008. Aymé, M., *Eloiza. 15 nuvele*, trad. : Florica și Jean-Louis Courriol, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 2008.

<sup>2</sup> Robert, G., Lioret A., *op.cit.*, p. 64.

Dans *Légende poldève*, la guerre est imaginée et placée dans ce pays fictif, la Poldévie (ou Poldavie), mais, pour paraphraser Marcel Aymé, on ne peut pas faire qu'il ne soit pas de son époque<sup>1</sup>.

En ce qui est des deux autres nouvelles choisies pour l'analyse, elles traitent d'une guerre bien réelle, la Seconde Guerre mondiale. Quel que soit le cadre des événements narrés, il est question dans toutes les trois nouvelles de l'absurde de la guerre et d'un monde qui semble dépourvu de voie de salut. D'ailleurs, quel est l'absurde, l'invraisemblable, le fantastique ? Une guerre qui éclate à cause du fait qu'un enfant fait outrage à l'honneur national en faisant pipi sur le territoire de la nation voisine ? Une pauvre vieille demoiselle, pieuse catholique, morte de grippe, qui se voit refuser l'entrée au Paradis en raison de la primauté accordée aux soldats et à tous ceux qui servent la cause suprême de la guerre ? (*Légende poldève*) L'avancement du temps de dix-sept ans pour espérer d'y trouver un monde où la guerre soit finie ? Le réveil dans un village où les hommes portent l'uniforme des armées allemandes pendant l'Occupation ? (*Le Décret*) ; L'introduction d'une carte du temps qui rationne les journées de vie par mois en fonction de la productivité ? Les tickets de vie des Juifs réduits à demi-journée d'existence par mois ? (*La Carte*) Au lieu de se trouver quelque part loin dans un pays fictif, fantastique, irréel, le lecteur est ramené à des événements (hélas) réels, il fait un saut en pleine réalité cruelle.

### **Le prétexte d'une guerre et le hasard de la Justice divine**

Une vieille demoiselle, Marichella Borboïe, exemple de piété et de ferveur, avait dédié sa vie à l'église, « entendait au moins une messe par jour, communiait deux fois par semaine, donnait largement pour le denier du culte ». L'épreuve la plus douloureuse de son accomplissement dans la perfection religieuse était de devoir élever

---

<sup>1</sup> L'action de la pièce de théâtre *La tête des autres* a comme cadre le même pays de fiction, la Poldavie ; à propos de cette pièce qui a eu un écho extraordinaire à l'époque (création au Théâtre de l'Atelier le 15 février 1952, mise en scène d'André Barsacq ; ed. Grasset, 1952) et a failli être interdite et mettre en prison son auteur, Marcel Aymé écrit : « *Et s'il leur (n.n les critiques qui ont crié au scandale et dénoncé le crime de lèse-magistrat – dont François Mauriac) restait de l'indignation à dépenser, ils s'indigneraient à l'idée qu'il existe peut-être en Poldavie des magistrats aussi peu scrupuleux que ceux de la Tête des Autres. Dieu sait que j'ai fait de mon mieux pour éviter toute ressemblance avec des personnages réels, mais je ne peux pas faire que je ne sois pas de mon époque.* » cité par Robert, G., Lioret A., *op.cit*, p. 29.

un neveu orphelin, Bobislas, le contraire de l'enfant aimable qu'elle espérait. La mauvaise conduite de Bobislas, violeur et voleur, était redoutée dans la ville de Cstwertksk. La guerre éclate entre le peuple poldève et le peuple molleton. Bobislas est mobilisé au régiment des hussards et après « six mois de vie de voyou et de coupe-jarret », il va au front. La vieille demoiselle meurt à cause d'une épidémie de grippe. Le spectacle qui s'étale aux Portes du Ciel déconcerte Mlle Borboïe : les soldats, tant poldèves que molletons, ont la primauté, ils entrent au Ciel sans aucun examen des péchés commis durant leur vie, car ils ont servi une « cause sacrée ». En dépit du récit de sa vie dédiée à la prière, le Paradis est refusé à la vieille demoiselle, les civils doivent attendre la fin de la guerre pour pouvoir être pris en considération par saint Pierre. Parmi les soldats, elle reconnaît son neveu, lequel était mort au front. Non sans ironie et suprématie, Bobislas la prend en croupe. Le Royaume de Dieu s'ouvre pour elle aussi, car son neveu prétend qu'elle est « la catin du régiment ». « Ah ! bon ...Passez », répond alors saint Pierre.

Le titre de la nouvelle *Légende poldève* joue sur l'information paratextuelle du contrat ou du pacte générique (dans l'acception de Genette<sup>1</sup>) qui s'installe entre le texte et son lecteur. Dès le premier contact avec le récit, le lecteur reçoit une information générique : il lira une légende. Du point de vue des caractéristiques génériques de la légende, elle est une narration des événements présentés comme incertains du point de vue de la vérité, renvoyant à un passé indéfini (« il y avait », « une fois ») et à un espace réel<sup>2</sup>. Mais l'espace réel est ici la Poldévie, pays imaginaire<sup>3</sup>. Pourtant, l'incipit de la nouvelle

---

<sup>1</sup> Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>2</sup> On reprend certaines des caractéristiques de la légende données par Silviu Angelescu, *Legenda*, Valahia, Colecția Rânduiala, București, 2008, pp. 62-63.

<sup>3</sup> Pour la chronologie des mentions poldèves en France, nous renvoyons à un article de Michèle Audin, intitulé *La vérité sur la Poldévie*, dont le but est de « rendre la Poldévie à ses véritables amis, Bourbaki, Queneau, Weil, Roubaud... ». La première mention de la nation poldève en France serait repérable dans les milieux normaliens dès 1910, selon André Weil, cité par Michèle Audin.

Il est regrettable pourtant que l'on y retrouve des points de suspension lorsque l'auteur de l'article évoque la nouvelle *Légende poldève* dans la chronologie, pour souligner justement le fait qu'elle a été publiée premièrement dans *Je suis partout* et pour accoler ainsi l'étiquette de collaborateur à Marcel Aymé : « (...) puisque Marcel Aymé était à la fois un ami de Brasillach et un collaborateur (!) du journal collaborationniste *Je suis partout*... »

Audin, M., « La vérité sur la Poldévie », juillet 2009, in OULIPO, <http://oulipo.net/sites/oulipo/files/docannexe/file/20714/poldevie.pdf>.

respecte la construction du cadre réaliste, dans un souci de vraisemblance : « Il y avait dans la ville de Cstwertksk, une vieille demoiselle nommée Marichella Borboïe ». La suite du récit semble revêtir la forme de la légende dans son acception étymologique, liée au récit de la vie de saints<sup>1</sup>, présentée comme modèle à suivre. L'énumération des preuves de la « réputation de piété et de virginité » de la vieille demoiselle ne tarde pas de jeter un regard oblique sur cette observance dévote des lois de l'Eglise, car on y entrevoit un faux éloge. L'amplification en paraphrase (l'énumération des actes pieux de la vieille demoiselle) permet de saisir un double langage. Pour compléter le tableau générique, il y a également le personnage antagonique dont le rôle devrait être justement de mieux mettre en évidence, par contraste, la valeur de modèle de l'héroïne de la légende. L'énumération des pratiques religieuses occupant la vie de la vieille demoiselle cède la place à l'énumération des actes abominables du jeune Bobislas.

L'on y découvre plutôt une anti-légende (par rapport à la légende, telle que définie par André Jolles), cette lecture à rebours se dénonce avec l'épisode où l'on raconte l'origine de la guerre entre deux peuples voisins. Voilà comment le sort d'un peuple est décidé par un incident risible :

*Depuis longtemps, le peuple poldève vivait en mauvaise intelligence avec son voisin le peuple molleton. A chaque instant, de nouvelles contestations s'élevaient entre les deux grands Etats qui avaient d'autant moins de chances de s'entendre qu'ils avaient raison tous les deux. La situation était déjà très tendue, lorsqu'un grave incident mit le feu aux poudres. Un petit garçon de Molletonie pissa délibérément par-dessus la frontière et arrosa le territoire poldève avec un sourire sardonique. C'en était trop pour l'honneur du peuple poldève dont la conscience se révolta, et la mobilisation fut aussitôt décrétée.<sup>2</sup>*

Une ironie amère, sans doute, car le destin des peuples et du monde entier est soumis à des incidents dont l'importance ne dépasse pas celle de l'épisode poldève. Et puisque les guerres existent, où est

---

<sup>1</sup> Jolles, A., *Formes simples*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

<sup>2</sup> Aymé, M., *Légende poldève*, in *Le Passe-muraille. Nouvelles*, Gallimard, 1943, p.151.

la justice divine ? Elle est peut-être occupée à faire entrer au Paradis les combattants des guerres :

- *Est-ce possible ? murmura la vieille fille. Mais ce serait affreux...*

- *Rien n'est plus juste, au contraire. Ceux qui meurent pour une cause sacrée ont bien mérité d'entrer au Ciel. C'est justement le cas des soldats poldèves qui, luttant pour le bon droit, ont mis Dieu de leur côté. Et c'est aussi le cas des combattants de Molletonie. On ne nous le disait pas, mais Dieu est avec eux aussi. Tout ça fait beaucoup de monde, et j'ai peur que la guerre dure encore longtemps. Des deux côtés, le moral des troupes est élevé et les généraux n'ont jamais eu autant de génie. Il ne faut pas compter qu'on s'occupe de nous avant la fin de la guerre. Trop heureux encore si nos dossiers n'ont pas été égarés dans la pagaie.<sup>1</sup>*

Le hasard de la rencontre avec son neveu aux Portes du Ciel lui vaut le salut divin, car en « catin du régiment », ayant donc soutenu la « cause sacrée », la vieille demoiselle peut entrer au Royaume de Dieu. Heureusement, elle ne doit pas penser aux moyens utilisés pour accéder au Paradis puisque là « les pourquoi et les comment ne signifient plus rien du tout »<sup>2</sup>.

Un regard biaisé naît d'une distance ou non-correspondance entre la forme légère, simple, comique du récit et un sens grave, sérieux. La satire vise la dévotion exacerbée, le zèle clérical. « Le meilleur esprit chrétien n'est pas forcément l'esprit clérical »<sup>3</sup>, dit Marcel Aymé. Mais elle traduit également un pessimisme lucide qui rend prosaïque le merveilleux chrétien.

### **Comment disposer du temps par temps de guerre**

La guerre s'étire jusqu'à occuper l'espace divin (de manière ridicule) dans *Légende poldève* et l'héroïne de la nouvelle faillit à devoir attendre à l'infini que la guerre finisse pour entrer au Paradis, si ce ne fût pour un artifice rusé.

L'attente du temps de paix est à la base d'un jeu fantastique avec le temps dans *La Carte* et *Le Décret*. Ces deux textes se répondent tant par la parenté au niveau des titres, par le thème du

---

<sup>1</sup> Aymé, M, *Légende poldève*, *op.cit.*, p. 155.

<sup>2</sup> Aymé, M, *Légende poldève*, *op.cit.*, p. 163.

<sup>3</sup> Ganne, G., « Marcel Aymé l'anticonformiste », in *Les œuvres libres*, no. 71, avril 1952, p. 137.



temps qui occupe la place centrale de la diégèse, que par un indice intertextuel (le texte du *Décret* renvoie explicitement à la Carte de temps<sup>1</sup>, un essai scientifique auquel les gouvernements ont fait recours, en secret, une fois qu'ils se sont rendus compte qu'ils pouvaient disposer du temps).

Dans *Le Décret*, tous sont las d'une guerre qui tarde d'arriver aux termes et comme « l'honneur » et « d'autres considérations » défendent, « bien entendu », de faire la paix, les gouvernements décident de mieux disposer du temps. Puisqu'il est si facile d'user de l'heure d'été, il devient clair que l'on peut avancer le temps à son gré. Le paisible dieu Chronos est détrôné. Les peuples sont délivrés du cauchemar de la guerre par une trouvaille scientifique. Le temps est avancé de dix-sept ans. Le monde fait un saut dans l'avenir et ne paraît pas être déboussolé par les changements survenus dans ce laps de temps non vécu :

*En somme, tout se passait pour le genre humain comme s'il eût réellement vécu ces dix-sept années qui avaient pourtant tenu dans une fraction de seconde. Et peut-être les avait-il réellement vécues. On a beaucoup disputé sur ce point. Philosophes, mathématiciens, médecins, théologiens, physiciens, métaphysiciens, théosophes, académiciens, mécaniciens, ont écrit à ce propos un grand nombre de thèses, de parenthèses, d'antithèses et de synthèses.<sup>2</sup>*

Rentrant d'un voyage au Mexique, le narrateur se retrouve à Paris, dix-sept ans plus tard, dans un appartement qui lui semble à la fois familier et inconnu. Il sait qu'au lieu de deux enfants, comme il avait avant le décret, il en a quatre. Les lettres de sa femme pendant le voyage au Mexique lui avaient envoyé des nouvelles sur les quatre enfants. Il fait connaissance avec les deux derniers, Louis et Juliette, âgés de huit et six ans. Au début de l'été il doit faire un voyage dans le Jura où il est censé retrouver un ami qui s'était retiré dans son

---

<sup>1</sup> *Le Décret* est publié en préoriginale avant *La Carte*. La première nouvelle est publiée le 29 octobre 1941, alors que la seconde est publiée le 2 avril 1942. Dans le recueil qui les réunit, *La Carte* précède *Le Décret*, ce qui rend d'ailleurs possible l'intertextualité. Nous n'avons pas consulté les deux textes tels qu'ils ont été publiés initialement, nous ne savons pas si le renvoi intertextuel existait ou non initialement dans *Le Décret*. C'est un devoir à faire prochainement. Mais s'il y figurait, quel voltige métatextuel, que ce renvoi à un texte futur dans une nouvelle dont l'histoire propose un saut dans l'avenir pour échapper au temps de la guerre !

<sup>2</sup> Marcel, Aymé, « Le Décret », in *Le Passe-murailles*, *op.cit.*, p.100.

village natal. La veille de son départ, lors des courses qu'il devait faire, accompagné par la petite Juliette, il remémore, devant l'hôtel de la Marine, le temps de l'occupation allemande :

*- Tu n'étais pas encore née, toi. C'était la guerre. La France était vaincue. Les Allemands occupaient Paris. Leur drapeau flottait sur le ministère de la Marine. (...) partout, il y avait des uniformes verts. Et les Français qui étaient déjà vieux pensaient qu'ils ne les verraient jamais partir.<sup>1</sup>*

Lors de son voyage, dix-huit kilomètres le séparent du village où habitait son ami mais manquant l'autobus il doit s'y rendre en bicyclette. Il remet le départ après midi. La chaleur encore épaisse après un bon repas et un bon vin lui procure un fort mal de tête. Il part néanmoins et prenant un chemin de traverse, il se trouve perdu dans une forêt, lorsque l'orage éclate. A l'abri d'un toit de fascines, en attendant que l'orage finisse, il s'endort. Au réveil, il ne retrouve plus le même scénario que lorsqu'il s'était endormi : le sol est sec, aucune trace d'orage et des hommes en uniforme vert. Il apprend petit à petit que la guerre n'était pas finie. Il espère pourtant que ce village n'a pas appliqué le décret et qu'en rentrant à Paris il retrouverait le monde tel qu'il l'avait laissé - dix-sept ans en avance. Mais à la gare de Lyon, il est certain qu'il se retrouve dix-sept ans en arrière : Paris était occupé. Il habite son ancien appartement à Montmartre, les deux derniers enfants n'existent pas encore. Il se retrouve dans une époque triste. Mais ce qui est encore plus triste c'est le fait qu'il connaît l'avenir et déplore sa « triste condition d'un dieu » qui n'a que des certitudes et ne connaît plus d'espoir. Mais petit à petit, le narrateur oublie son avenir et l'avenir du monde. Il regrette de ne pas avoir été plus discipliné dans la notation du récit de son aventure :

*Il y aura bientôt un mois que je n'ai noté le récit de mon aventure et à le relire aujourd'hui, j'éprouve le regret très vif de n'avoir pas été plus précis. (...) Durant ces quelques semaines, je me suis si bien remboîté dans notre triste époque, que j'ai perdu la mémoire de l'avenir. (...) Je ne sais plus rien du sort de la guerre. Je ne sais plus quand ni comment elle*

---

<sup>1</sup> Aymé, M., « Le Décret », *op.cit.*, p. 102.

*finira. J'ai tout oublié et un jour viendra peut-être où je douterai  
d'avoir vécu ces tribulations.<sup>1</sup>*

Le narrateur, un écrivain, se retrouve « remboîté » dans une triste époque. Où est le fantastique ? Se retrouver dans un temps sans guerre, menant une vie paisible, avec quatre enfants déjà grands, avec douze autres livres publiés (tombés d'ailleurs dans l'oubli – « le public est ingrat ») ou vivre sous l'occupation, sans savoir quand et comment la guerre finira ?

La première aventure temporelle, l'avancement du temps de dix-sept ans, ne pose pas de questionnements quant à sa possibilité : elle est donnée comme un fait bien possible et imaginable. La vie dans l'avenir est saluée sans hésitation, sans trop de pourquoi ou de comment. Le narrateur accepte sans effort la vie dans l'avenir, tout s'inscrit dans l'ordre du naturel :

*Les souvenirs que je gardais de cette existence illusoire  
n'étaient ni moins sûrs, ni moins attachants que ceux se  
rapportant à la période antérieure. Je n'avais nullement  
l'impression d'avoir été frustré de quoi que ce fût, et si je  
n'avais eu connaissance du décret, je n'aurais certes pas eu le  
moindre soupçon de mon aventure.<sup>2</sup>*

L'aventure incroyable, celle qui donne plus de peine et de frustration à être vécue et acceptée, ce n'est pas le saut dans l'avenir mais la chute dans le passé, lequel n'est ici qu'un présent malheureux. On pense au saut dans le temps comme *escapisme*, comme évasion, comme fuite devant une réalité trop dure à supporter et même comme refus de participer à un monde fait de guerre :

*Rien ne me permettait de croire avec certitude que je  
réussirais à échapper à cette emprise. Je me rassurai avec des  
raisons assez fragiles. Etre d'une époque, pensais-je, c'est sentir  
l'univers et soi-même d'une certaine manière qui appartient à  
cette époque.<sup>3</sup>*

Nous soulignons justement le verbe « échapper » dans le fragment cité, échapper à une époque que le narrateur ne reconnaît pas comme sienne, car il ne s'y reconnaît pas, il n'y appartient pas.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 125-126.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 112.

Voilà pourquoi le saut temporel dans l'avenir apparaît comme l'époque réelle – il s'y reconnaît. Devant les indices qui le transportent de nouveau dans l'époque du cauchemar de la guerre, il cherche désespérément des signes de l'époque rêvée, désirée, celle dans laquelle il peut vivre en accord avec l'univers et soi-même.

Heureusement, le paradoxe « des souvenirs de l'existence future » ne dure pas longtemps. Même si le narrateur regrette de ne pas avoir consigné plus de détails de ses souvenirs de sa vie future, c'est toujours lui qui, lors de la superposition du passé revécu et des souvenirs du futur, déplore le manque d'espoir. Vivre de manière consciente le chagrin d'un avenir qui ne soit que répétition du passé serait trop pénible. « La volonté de sortir d'angoisse »<sup>1</sup>, telle est la clé de la fuite, du désir d'échapper au temps de la guerre.

Dans *La Carte*, Marcel Aymé propose une autre expérience du temps. Comme dans *Le Décret*, les « puissances belligérantes »<sup>2</sup> du monde disposent non seulement du sort des peuples mais également du temps. « La Carte » du titre est en fait une carte de temps, car, le 10 février d'une année de guerre (la Seconde Guerre Mondiale, selon des indices qui apparaissent plus tard dans la matérialité du texte), dans un Paris sous l'Occupation, de nouvelles restrictions sont annoncées pour des raisons d'ordre économique et pour « assurer un meilleur rendement de l'élément laborieux ». Il s'agit notamment de la mise à mort (provisoire, *naturellement*) des inutiles, de tous ceux qui ne produisent rien de matériel pour la société : vieillards, retraités, rentiers, chômeurs, et d'autres inutiles. Le narrateur, un tel Jules Flegmon, celui qui nous apprend ce bruit de restriction dans son journal (la nouvelle se présente sous la forme des extraits du journal de Jules *Flegmon* (!)), salue d'abord la mesure mais il ne tarde pas de changer d'avis aussitôt il comprend que le décret s'applique également aux artistes, y compris aux écrivains, dont il fait partie lui-même. « L'infamie », « le déni de justice », « le monstrueux assassinat » entre en vigueur le 1<sup>er</sup> mars et toutes les catégories de personnes vouées à une existence partielle doivent se rendre à la mairie pour retirer leur carte de temps, laquelle comprend un certain nombre de tickets correspondant au nombre de jours de vie

---

<sup>1</sup> « En ouvrant les journaux, en songeant aux événements politiques, j'essaie de réveiller ma mémoire, avec la volonté de sortir d'angoisse, mais toujours en vain. C'est à peine si de temps à autre et de plus en plus rarement j'éprouve la très banale sensation du déjà vu. » *Ibid.*, p. 126.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

auxquels ont droit les soi-disant consommateurs improductifs en fonction de la catégorie socio-professionnelle à laquelle ils appartiennent. Les écrivains ont droit à quinze jours d'existence par mois, les vieillards tel Roquenton, le voisin du narrateur, à six jours de vie par mois, les prostituées ont droit à sept jours par mois, les Juifs, quels que soient leur âge, leur sexe ou leur activité, ont droit à demi-journée d'existence. Une fois épuisés les tickets pour un mois, chacun des inutiles s'évapore et ressuscite le 1<sup>er</sup> du mois suivant. C'est une mort provisoire. Bientôt les vivants à part entière finissent par envier les damnés pour être les bénéficiaires d'une expérience extraordinaire et, dans le même temps, il naît tout un marché noir des tickets, les riches achetant les tickets des pauvres, lesquels ont besoin d'argent pour pouvoir nourrir leurs enfants. Comme certains réussissent, grâce notamment au marché noir, à avoir plus de trente ou trente-et-un tickets de vie par mois, ils finissent par vivre trente-deux, trente-neuf, quarante-cinq, soixante-six jours dans un seul mois. Le journal de Jules Flegmon comprend des notes du 32, du 34 ou du 35 juin. Mais ce que les « damnés de la terre » ou les « rebuts d'humanité » vivent pendant les journées supplémentaires n'est présent que dans leur conscience, ceux qui ont droit à moins de jours par mois ou ceux qui vivent à part entière, même s'ils interagissent avec les autres pendant les jours supplémentaires acquis illégalement, ne se souviennent pas de ce temps étiré que seuls les possesseurs des tickets supplémentaires se rappellent. Le narrateur a une belle histoire d'amour avec Elisa, qu'il rencontre le 31 juillet. Le 35 juin, ils se séparent avec la promesse qu'elle sera de retour avant le 60 juin. Mais Jules use de son dernier ticket du mois le 35 juin et ressuscite le 1<sup>er</sup> juillet. Elisa ne se souvient plus de lui. Le trafic des cartes de temps produit les effets économiques contraires au projet initial. Les riches accaparent les tickets de vie. Les journaux parlent de « l'Affaire des tickets ». Finalement, le 6 juillet un décret supprime la carte de temps, ce qui laisse indifférent le narrateur.

L'absurde de la situation d'imaginer que des hommes inventent une loi qui dispose une certaine durée de la vie pour d'autres hommes en fonction du degré de leur inutilité dans la société frappe moins si on est à l'abri (même fictionnel) d'une telle loi invraisemblable. Jules Flegmon, l'auteur du journal dont on lit les extraits dans *La Carte*, se croit à l'abri de ce décret, puisque la restriction temporelle ne s'appliquerait qu'aux inutiles. Lui, il est écrivain. Son ami, conseiller à la préfecture de la Seine, lui explique

qu'il ne s'agit « naturellement » pas d'une mise à mort des inutiles, comme le bruit courait, mais « simplement » d'une diminution de « leur » temps de vie. Quelle « infamie », quel « déni de justice », quel « monstrueux assassinat », ce décret qui s'applique aux artistes et aux écrivains aussi !

*A la rigueur, j'aurais compris que la mesure s'appliquât aux peintres, aux sculpteurs, aux musiciens ! Mais aux écrivains ! Il y a là une inconséquence, une aberration, qui resteront la honte suprême de notre époque. Car, enfin, l'utilité des écrivains n'est pas à démontrer, surtout la mienne, je peux dire en toute modestie. Or, je n'aurai droit qu'à quinze jours d'existence par mois.<sup>1</sup>*

Marcel Aymé se plaît à l'ironie ; le double langage montre du doigt l'hypocrisie humaine et l'individualisme. L'attitude du personnage-narrateur est fidèle aux connotations de son nom : « flegme » ou indifférence par rapport au sort des autres, ceux qui ne sont pas de la même classe ou caste (fût-elle sociale, professionnelle, religieuse, nationale, etc.), et « phlegmon » ou inflammation qui brûle aussitôt que l'affaire le concerne lui aussi.

La diminution des jours de vie par mois est acceptée plus aisément si le même sort est partagé par les confrères écrivains et artistes : Céline, Gen Paul, Daragnès, Fauchois, Soupault, Tintin, d'Esparbès. La référence à l'égarement antisémite est faite de manière délicate mais claire :

*Céline était dans un jour sombre. Il disait que c'était encore une manœuvre des Juifs, mais je crois que sur ce point précis, sa mauvaise humeur l'égarait. En effet, aux termes du décret, il est alloué aux Juifs, sans distinction d'âge, de sexe, ni d'activité, une demi-journée d'existence par mois.<sup>2</sup>*

Par trop cohabitation avec l'absurde, on s'accommode à cette nouvelle loi à tel point que la mort relative devient l'expression à la mode, on organise des soirées pour fêter entre amis « l'agonie ». Le ridicule, s'il en manquait, c'est qu'au moment de la mort provisoire, le corps s'évanouit et il n'en reste que les vêtements, mais lors de la résurrection mensuelle on réapparaît nu. Les conséquences de cette

---

<sup>1</sup> Aymé, M., *La Carte*, in *Le Passe-murailles*, op.cit., p. 72

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 75.

affaire sont à la fois drôles et dramatiques. Le monde ne s'arrête pas pendant la disparition des inutiles dans le néant.

Le décret de réduction du temps de l'existence des inutiles semble en première phase porter ses fruits. « Une atmosphère de quiétude et d'allègement » semble s'installer en l'absence des rationnés. Mais ce n'est que le calme précédant la tempête. Le marché noir des tickets naît bientôt et les riches s'emparent du temps des pauvres ou des malades, forcés à vendre leurs tickets afin de nourrir leurs familles. Un tel arrive à vivre cinq ans et quatre mois dans un seul mois. Le dérèglement du temps amène des drames individuels. En plus, le but initial du décret échoue. La morale : « 6 juillet. – Un décret supprime la carte de temps. Ça m'est indifférent. »<sup>1</sup>

Jules *Flegmon* est indifférent.

La guerre est une carte de temps – à cette différence qu'elle dispose de la durée de vie des hommes de manière plus aléatoire, sans tout ce calcul du pourcentage de productivité dans la société et sans l'espoir d'une résurrection le 1<sup>er</sup> du mois suivant la mort provisoire.

### **Conclusion**

Dans les trois nouvelles, publiées initialement dans des journaux de la collaboration, il y a question de la guerre. Le prétexte ridicule de l'éclatement de la guerre entre deux peuples dans *Légende poldève* souligne dans le style ironique propre à Marcel Aymé le mépris de tout conflit. *Le Décret* déploie le spectacle d'une vie soumise au brouillage temporel comme issue de l'angoisse d'une vie menée par temps de guerre. L'aventure inquiétante, impensable n'est pas le saut dans l'avenir mais la chute dans le passé-présent de la guerre et d'une France sous l'occupation. *La Carte* présente l'absurde d'un décret qui rationne l'existence des hommes, toujours dans un Paris sous l'occupation, en fonction de leur utilité ou inutilité dans la société. Elle dénonce l'indifférence des hommes à tant d'événements qui les concernent directement : un décret humain décide du droit des hommes à l'existence, on en prend connaissance, on s'y soumet, on est indifférent. Dans ces nouvelles, la guerre est prétexte pour une ironie amère des hasards de l'existence humaine, une existence humaine qui n'échappe à l'absurde de la guerre ni dans l'au-delà.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 95.

### **Bibliographie**

- Angelescu, Silviu, *Legenda*, Valahia, Colecția Rânduiala, București, 2008
- Aymé, Marcel, *Le Passe-muraille. Nouvelles*, Gallimard, Paris, 1943
- Aymé, Marcel, *Eloiza. 15 nuvele*, trad. : Florica și Jean-Louis Courriol, Biblioteca pentru toți, Ed. Minerva, București, 2008
- Audin, Michèle, « La vérité sur la Poldévie », juillet 2009, in OULIPO, <http://oulipo.net/sites/oulipo/files/docannexe/file/20714/poldevie.pdf>.
- Ganne, Gilbert, « Marcel Aymé l'anticonformiste », in *Les œuvres libres*, no. 71, avril 1952, p. 133-160
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982
- Jolles, André, *Formes simples*, Editions du Seuil, Paris, 1972
- Lécureur, Michel, « Marcel Aymé Collaborateur ? » in *Lettres comtoises*, no. 8, octobre 2003. Consulté en ligne <http://pppculture.free.fr/lecuraym1.php> (le 15 mai 2017)
- Robert, Georges, Lioret André, *Marcel Aymé insolite*, Illustrations de Ralph Soupault, Editions de la Revue Indépendante, Paris, 1958



**« DÉSHUMANISATION » ET « RÉHUMANISATION » DANS  
LE ROMAN D'AVANT-GARDE ESPAGNOL : LE TOURNANT  
POLITIQUE DE L'AVANT-GARDE OU LA CONSTRUCTION  
DU « SUJET AGISSANT »**

**DEHUMANIZATION AND REHUMANIZATION IN THE  
SPANISH VANGUARD NOVEL : THE AVANT-GARDE'S  
POLITICAL TURNING POINT OR THE CONSTRUCTION OF  
AN « ACTING SUBJECT »**

**DESHUMANIZACIÓN Y REHUMANIZACIÓN EN LA NOVELA  
VANGUARDISTA ESPAÑOLA : LA INFLEXIÓN POLÍTICA DE  
LA VANGUARDIA O LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO  
COMPROMETIDO Y ACTIVO**

**Grégory COSTE<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Nous analysons ici les dernières évolutions du roman d'avant-garde espagnol, au moment où celui-ci entend dépasser les principes doctrinaux formulés par Ortega y Gasset, dans *La deshumanización del arte* (1925), pour embrasser le postulat d'une nécessaire « réhumanisation » de la littérature. Une telle « réhumanisation » correspond à la volonté d'inscrire le romanesque dans un emploi social et politique, aux fins de produire une authentique avant-garde, aventureuse sur le plan formel et révolutionnaire dans ses intentions politiques. Tenaillé entre l'esthétisme avant-gardiste et le militantisme du roman social, le roman « réhumanisé » peine à construire la figure d'un « sujet agissant » et thématise la problématique de l'engagement dans la littérature.*

*Mots-clés : roman espagnol, avant-garde, déshumanisation, réhumanisation, José Díaz Fernández*

**Abstract**

*We analyze here the latest evolutions of the Spanish Avant-Garde novel when it intends to go beyond the doctrinal principles formulated by Ortega y Gasset, in *La deshumanización del arte* (1925), to embrace the postulate of a necessary rehumanization of Literature. Such a rehumanization process corresponds to the desire to inscribe the novel in a social and political employment in order to produce a genuine Avant-Garde, adventurous on the formal level and revolutionary in its political intentions. The rehumanized novel, struggling between Avant-Garde aesthetics and the militancy of the social novel, seems however reluctant to construct the figure of an "acting subject" and thematizes the problematic of engagement in Literature.*

---

<sup>1</sup> [gregorycoste@hotmail.com](mailto:gregorycoste@hotmail.com), Université de Reims Champagne-Ardenne, France.

*Keywords : Spanish Novel, Avant-Garde, Dehumanization, Rehumanization, José Díaz Fernández*

### **Resumen**

*El presente análisis se centra en las postreras evoluciones de la novela vanguardista española, cuando ésta pretende superar los principios teóricos que formulara Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925) para acogerse al postulado de una necesaria rehumanización de la literatura. Dicho proceso rehumanizador responde a la voluntad de dotar la novela de una función social y política con el fin de dejar paso a una auténtica vanguardia, transgresora en sus módulos estéticos y revolucionaria en cuanto a sus intenciones políticas. Atrapada entre el esteticismo vanguardista y la militancia de la narrativa social, la novela rehumanizada se muestra algo reacia a la hora de construir la figura de un sujeto comprometido y activo, tematizando la problemática del compromiso en la literatura.*

*Palabras clave : novela española, vanguardia, deshumanización, rehumanización, José Díaz Fernández*

L'avant-garde espagnole est communément présentée comme un *continuum* historico-littéraire qui fait se succéder dans le temps une première option « déshumanisante », encadrée et encouragée par l'œuvre théorique maîtresse de José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925), avant que ne triomphe, dès l'orée des années 1930, un impératif de « réhumanisation » du roman, sous l'impulsion de l'ouvrage-manifeste de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* (1929).

Le mouvement de la « réhumanisation », lequel peut être défini comme la réintégration de la littérature dans une temporalité socialisée et dimensionnée par la vie humaine, se veut avant tout une réponse à l'agitation et à la passion politiques qui saisissent l'Espagne à la fin de la dictature du général Primo de Rivera et au début de la Seconde République espagnole. Les auteurs qui se placent sous sa bannière entendent corriger les défauts d'une avant-garde esthétique perçue comme imparfaite, obsolète, voire réactionnaire – déclarée élitiste et indifférentiste, « au-dessus de la mêlée » et simplement formelle – pour réaliser la synthèse de l'innovation esthétique et du progrès politique. Dans le discours théorique, l'avant-garde se scinde en deux, opposant une littérature *de vanguardia* jugée déclinante et, de fait, de plus en plus désertée, à une littérature *de avanzada*, triomphante dans les années 30 et promesse d'une pleine réalisation des objectifs libérateurs propres à l'esprit avant-gardiste. Une telle évolution ne peut être comprise en dehors des conditions

sociohistoriques dans lesquelles émerge et évolue le roman avant-gardiste espagnol.

C'est sur le plan du sujet, compris comme une réalité romanesque ou actantielle, mais aussi morale et politique, que se manifeste le plus nettement l'inflexion qu'imprime le courant de la « réhumanisation » par rapport à celui de la « déshumanisation ». Dans le roman dit « déshumanisé », l'homme est envisagé comme l'objet à constituer, il est l'enjeu problématique et dramatique, qui se réalise sous la forme d'une subjectivité effective dans l'ordre de la création. Dans le roman « réhumanisé », l'homme est envisagé comme le sujet (moral) à instituer, il est l'enjeu éthique et politique qui se réalise sous la forme d'une objectivité se voulant effective dans l'ordre de la société.

La trajectoire de José Díaz Fernández, héraut de la « réhumanisation », illustre les rapports difficiles et, à certains égards, excluants entre l'avant-garde, aventure esthétique et éthique faite de liberté et d'insoumission, d'autonomie et de continuel repositionnement (toujours en avant), et les exigences d'un positionnement politique, d'un enracinement de parti qui ne vise plus qu'un seul but : la construction d'un sujet politique pleinement effectif, allégé de sa propre liberté, donc de ses doutes, de ses questionnements, au profit d'un idéal d'engagement révolutionnaire.

### **Le contexte politique de l'avant-garde romanesque espagnole**

Loin de provoquer une levée de boucliers, le coup d'État militaire de Miguel Primo de Rivera, en septembre 1923, fut reçu avec une certaine apathie, voire avec complaisance et bienveillance, de la part de la société civile, des organisations politiques et des intellectuels. Pour beaucoup, le recours à un régime fort, à un « chirurgien de fer » (Joaquín Costa), apparaissait comme une urgence et une nécessité à l'extirpation des maux dont souffrait la société espagnole. Il importe donc de relever l'approbation tacite, parfois le soutien explicite, de nombreuses individualités du monde intellectuel, qui voyaient dans la dictature de Primo de Rivera l'héritière directe de l'élan *regeneracionista* de la fin du siècle dernier, la créditant de la capacité à détruire la vieille politique de la Restauration, à remplacer l'irrationalité et l'inefficacité du système *caciquil* par un État plus transparent et indépendant des grands intérêts, à éduquer les masses, à moderniser l'Espagne en l'alignant

sur les standards européens. Bien qu'elle n'éveillât, à proprement parler, ni ferveur ni enthousiasme, la dictature récemment installée eut le mérite d'attirer à elle l'intérêt et la confiance de beaucoup :

*[...] De manera paulatina, Primo de Rivera siguió sumando adeptos. [...] Fueron muchos los que prácticamente le entregaron una letra en blanco al poder militar, bien por acción, bien por omisión, y ciertamente la casi romántica deportación de Unamuno a Fuerteventura con posterior fuga incluida, fue un episodio novelesco muy poco representativo de la actitud de los intelectuales españoles ante el directorio militar<sup>1</sup>.*

En dépit du contexte sombre de surveillance, de traque et de restriction des libertés, la dictature présenta deux visages, l'un menaçant, l'autre amène, ce qui en fait toute l'ambivalence et explique que les années 20 aient pu paraître « heureuses » (« los felices veinte »).

Quel que soit le fondement des critiques émises contre le bilan politique, social et économique de la dictature<sup>2</sup>, il est un fait incontestable que durant l'intervalle 1923-1929 tous les indices étaient favorables à une modernisation accélérée de la société espagnole. Se sont mêlées dans le régime militaire de Primo de Rivera des caractéristiques clairement modernes (réformes administratives, développement des infrastructures, urbanisation, généralisation des loisirs de masse et des nouveaux moyens de transports et de communications) avec des réminiscences pré-modernes (suppression de la division des pouvoirs, absence de démocratie représentative, maintien de la prépondérance de l'Église dans l'éducation, militarisation de l'ordre public). Un tel contraste, en plus d'une certaine méprise sur la personnalité et les intentions de Primo de Rivera, sont à l'origine de la clémence avec laquelle fut reçue la dictature et même de l'espoir que certains purent y placer. Les réussites enregistrées sur le plan économique ont certes pu

---

<sup>1</sup> Civantos Urrutia, Alejandro, « La izquierda radical en la crisis de la Monarquía », in Vicente Hernando, César (éd.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada*, Stockcero, Miami, 2013, p. 78.

<sup>2</sup> Un bilan que nous livre par exemple Eduardo González Calleja dans « La Dictadura de Primo de Rivera: Los Límites de la Modernización desde el Estado », in *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada*, op.cit., p. 73 sq.

anesthésier une partie de la société, apaisée par la confiscation du débat politique au profit de la seule *Union Patriótica* et ébahie face aux progrès vertigineux d'un cadre et d'un mode de vie qui commençaient à changer après des décennies de sclérose ou de paralysie, mais l'état plus ou moins « de grâce » dont bénéficia la dictature ne fut pas long à se dissiper.

La crise mondiale de 1929 marqua un point d'inflexion très net, en privant le régime de son principal argument (les progrès économiques). Toutefois, c'est avant tout par la mobilisation massive du monde universitaire et la progressive prise de distance des intellectuels, qui furent nombreux à varier de l'indifférence ou de l'assentiment tacite à la résistance, que la dictature commença à vaciller, puis finit par succomber<sup>1</sup>. Les écrivains et intellectuels, méprisés ou poursuivis par le régime, passèrent du statut d'observateurs distants à celui de juges implacables, instillant dans la presse leurs mordantes philippiques, sans que le directoire n'osât toujours les réprimer. Les intellectuels en vinrent ainsi à former, avec le temps, un bloc compact d'opposition, qui se révéla être la plaie ou le pire « cauchemar » de la dictature<sup>2</sup>.

Le directoire militaire, puis civil, réussit donc, en sept ans, à dresser contre lui une bonne partie de la société (réactivation du mouvement ouvrier, prise de distance de l'oligarchie, défection de

---

<sup>1</sup> Aux motifs des mécontentements se trouvaient des critiques générales, comme l'excessive durée d'un régime théoriquement provisoire, et des inquiétudes plus sectorielles, comme celles de milieux d'affaires qui, une fois éliminé le terrorisme anarchiste et mis au pas les syndicats, supportaient mal le contrôle officiel et redoutaient l'éventualité d'une réforme fiscale. Par ailleurs, la dévaluation de la *peseta* en 1929 porta le coup de grâce au prestige économique du régime, en provoquant la défiance des investisseurs étrangers et la sortie du capital espagnol. Enfin, les mouvements victimes de la répression (organisations ouvrières et catalanistes) retrouvaient leur dynamisme: la CNT reconstituait ses forces et, paradoxalement, la dictature mit en évidence la solidité de la catalanisation de la société civile locale – jamais la presse catalane ne fut aussi riche en titres, jamais les livres en catalan ne furent aussi nombreux. Dans le même temps, le PSOE et L'UGT abandonnaient leur neutralité et faisaient campagne en faveur de la démocratie et de la République. L'armée elle-même se rangeait parmi les mécontents, en raison des atteintes portées par Primo de Rivera aux privilèges d'un corps d'élite, l'artillerie. C'est cependant la crise universitaire qui fut fatale au régime, en provoquant la démission de Primo de Rivera le 28 janvier 1930 et son remplacement par la *dictablanda* de Dámaso Berenguer.

<sup>2</sup> Ainsi que le consigne Luis Fernández Cifuentes dans *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982, p. 253.

l'appui de la monarchie) et, surtout, à favoriser la constitution d'une alliance des intellectuels, un front commun où ils se rangèrent, par-delà les différences générationnelles et personnelles, en ordre de marche contre la dictature, dans les années 1929-1931.

L'évolution du monde littéraire et intellectuel par rapport au régime primorivériste se dessine donc assez nettement : l'attente précéda le silence, qui fut suivi d'une immense clameur. L'étouffoir politique qu'a voulu être la dictature n'a pas empêché une faction radicalisée de fourbir ses armes militantes, ni la passion politique d'enflammer les cœurs et les esprits, au moment où le régime donnait des signes palpables d'essoufflement et de déclin.

L'urgence à participer activement en tant qu'intellectuel ou artiste à une vie politique turbulente, marquée par les oppositions et les affrontements, entraîna parfois le monde littéraire dans des options radicales, les uns trouvant dans l'URSS le modèle d'une nouvelle société à construire, les autres faisant de l'option fasciste et de l'exemple du *Duce* le patron du futur État espagnol. L'intérêt croissant des cercles intellectuels pour les affaires politiques et sociales, ainsi que les affrontements idéologiques qui en découlaient, imprégnèrent profondément la vie culturelle espagnole. L'option libérale décriée était, notamment, celle que représentait Ortega y Gasset<sup>1</sup>, promoteur, par ailleurs, de la littérature « déshumanisée ». Le rejet du libéralisme en politique et du purisme dans l'art étaient donc, pour beaucoup, étroitement corrélés. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que l'avant-garde espagnole fût très vite accusée et répudiée, autant par la droite fascisante que par la gauche socialiste et révolutionnaire. Même à l'écart de la vie politique et de ses enjeux, l'avant-garde dite « déshumanisée » ne pouvait échapper à une définition politique ou idéologique. Son silence pendant la dictature était éloquent, la tolérance du régime primorivériste envers son expression signant, aussi, sa coupable accointance.

L'avant-garde « déshumanisée » était donc, selon les partisans de l'engagement, d'arrière-garde, elle n'était pas révolutionnaire, mais réactionnaire, elle n'épousait pas la dynamique rageuse d'une authentique modernité, ni n'ouvrait de perspective réellement libératrice pour l'homme.

---

<sup>1</sup> « La identidad de los jóvenes nacía de su ruptura con un mundo de liberalismo democrático que había sido y seguiría siendo el de Ortega ». Tussel, Javier et Queipo de Llano, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, Nerea, Madrid, 1990, p. 92.

L'avant-garde devint ainsi progressivement, dans le contexte historique et politique que nous avons décrit, un concept polémique et un enjeu de disputes et de confrontations. Au fil du temps, de la dictature à la République, l'avant-garde prit une tournure critique, elle suscita des débats, donna lieu à des enquêtes, à des tentatives de bilan, mais aussi à des exercices de redéfinition ou de réappropriation. Car c'est dans ce contexte que se produisit une lutte pour la conquête de la légitimité avant-gardiste, opposant deux versions de l'avant-garde, l'une en retrait, l'autre en expansion, sur la base d'une distinction construite entre engagement politique et esthétisme, entre une avant-garde déclarée authentique et une modernité réputée décadente.

### **De la littérature de *vanguardia* vers le roman de *avanzada***

En Espagne, l'inclusion des dimensions sociale et politique dans le discours littéraire fut rarement présentée sous la dénomination de l'« engagement » (« *compromiso* »). Ce sont bien davantage les expressions de « *literatura rehumanizada* », « *rehumanización* », « *literatura de avanzada* » ou « *arte de avanzada* » qui s'imposèrent dans la nomenclature fixée par le débat théorique. Ce simple constat de préférence terminologique est pourtant édifiant, dans ce qu'il présuppose de positionnement par rapport à l'avant-garde, qui reste le point d'ancrage des évolutions que projette le courant « réhumanisé ».

Ce dernier se présente donc explicitement comme une réaction à la « déshumanisation » de l'art nouveau tel que l'avait défini Ortega y Gasset, mais aussi comme une autre voie possible pour l'avant-garde, par la redéfinition de ses logiques et dynamiques. La substitution du terme *vanguardia* par celui de *avanzada* laisse entendre que la littérature « réhumanisée » ne saurait renoncer à l'esprit avant-gardiste ; elle en change seulement la lettre, galvaudée, selon elle, par une pratique qui a conduit à la défection de l'homme dans le champ de l'expression artistique. C'est donc une avant-garde plus authentique, moins abstraite ou éthérée, plus engagée dans le réel, redynamisée par la conquête du terrain social, que les auteurs de la « réhumanisation » entendent promouvoir.

Le manifeste théorique qui sert d'étai au mouvement de la « réhumanisation » est le texte que José Díaz Fernández publie en 1930 : *El nuevo romanticismo: Polémica de arte. Política y literatura*. Contre l'option esthétisante et déshumanisante, l'auteur réclame pour la littérature un retour à l'homme et à sa problématique

vitale. Il y évoque les grands noms de la littérature pacifiste (Henri Barbusse, Ernst Glaeser, Erich Maria Remarque, Stefan Zweig), en les présentant comme les champions de la fraternité universelle, mais aussi comme les défenseurs d'une responsabilité de l'écrivain à l'égard de la communauté des hommes. Cependant, c'est surtout du côté de la Russie que se lève, pour lui, une aurore nouvelle. La littérature russe préconise ce que Díaz Fernández appelle « la vuelta a lo humano », qui devient, dans la doctrine de la littérature « de avanzada », la valeur *princeps*, le socle d'une nouvelle définition de l'œuvre artistique, liée à l'apport de la modernité esthétique des avant-gardes, et notamment du futurisme :

*Esta vuelta a lo humano es la distinción fundamental de la literatura de avanzada, que agrega a su pensamiento y a su estilo las cualidades específicas del tiempo presente. Aquellos valores aportados por el futurismo de Maiakovski no han sido desdeñados por los nuevos escritores: síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas: todo eso se encuentra en Ivanov, en Leonov, en Pilniak, en Rodionov<sup>1</sup>.*

Ainsi, Díaz Fernández, en reprenant l'idée selon laquelle les avant-gardes, qui nous étaient baillées comme des accoucheuses d'avenir, ont été, en réalité, l'ultime soupir d'un monde en voie d'épuisement, prétend-il proposer aux écrivains espagnols le modèle d'une « véritable avant-garde », où s'équilibrent et se répondent le renouvellement des moyens expressifs et une nouvelle sensibilité humaine :

*[...] [L]o que se llamó vanguardia literaria en los años últimos no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte<sup>2</sup>.*

L'auteur valide donc tous les progrès réalisés par le mouvement avant-gardiste en matière de conquêtes esthétiques et

---

<sup>1</sup> Díaz Fernández, José, *El nuevo romanticismo* [1930], in *Prosas*, Fundación Central Hispano, Madrid, 2006, p. 356.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 357.



stylistiques, et ne saurait encourager les écrivains à céder à l'innovation formelle. Le refus de la rhétorique, le retour aux formes pures, l'esprit de synthèse, la valeur de la métaphore et la hardiesse de l'image neuve sont autant de caractéristiques stylistiques que Díaz Fernández considère comme des apports substantiels de la modernité littéraire et de l'avant-garde. Le défaut de celle-ci ne réside donc pas dans l'excès de la forme, mais dans l'insuffisance de sa définition politique, soit qu'elle se dissimule derrière un apolitisme auquel Díaz Fernández ne croit pas, soit qu'elle s'inscrive nettement dans des schémas de pensée caducs ou répréhensibles, du point de vue du progressisme politique.

À la transgression de la forme, à l'audace de la lettre, doivent donc correspondre, comme corrélats indispensables, une subversion de la pensée, un courage de l'esprit, une capacité à avancer des idées innovantes qui bousculent les représentations convenues et les schémas du réel. La « véritable avant-garde » est celle qui fraye de nouveaux chemins dans l'ordre de l'esthétique mais aussi dans le domaine de la pensée : « Porque el escritor de vanguardia, en la firme aceptación del término será el escritor que va delante lo mismo en pensamiento que en estética » (p. 379). C'est aux fins de lever l'équivoque sur le terme « avant-garde » que Díaz Fernández propose ainsi de la renommer, en retenant l'expression « de avanzada » (« por esta razón hay que buscar otra palabra para designar el movimiento de la auténtica vanguardia literaria », p. 353). À la différence de celle labellisée « vanguardista », la littérature « de avanzada » réalise toutes les exigences d'un véritable mouvement avant-gardiste. Elle est la forme pleine, intégrale, parachevée d'une avant-garde littéraire qui mène le combat sur tous les fronts, ouvrant la voie à de nouveaux possibles dans la création et l'organisation de la société.

Car, pour Díaz Fernández, l'innovation et le courage dans la pensée vont de pair avec l'idée politique. Il souhaite ainsi donner un emploi éthique et politique à la littérature, mais à partir d'une précaution qu'il martèle : « Yo no soy de los que confunden la ética con la estética, que sería tanto como confundir la gimnasia con la magnesita » (p. 359). Contre le préjugé qui voudrait que la considération pour la justice sociale et la défense de valeurs humanistes soit une intrusion insupportable de la logique des partis dans le domaine réservé de la littérature, il revendique la validité et la nécessité d'un engagement moral de l'auteur, exprimé en termes artistiques :

*Nadie pide que la obra de arte sea política ni contenga esencialmente una finalidad proselitista a favor de tal o cual tendencia, extraña al arte mismo. Lo que se solicita es una atención para aquellos temas susceptibles de interpretación artística que posean, por propia naturaleza, un contenido moral<sup>1</sup>.*

Pour Díaz Fernández, la politique n'est pas un domaine scindé du reste de l'expérience des hommes, et la littérature y apporte une contribution décisive : « privar a la política de la ayuda magna de las letras que tan decisivo papel en el orden de las ideas desempeñaron en la historia parece, más que pernicioso, punible » (p. 370). La question de l'homme et sa situation particulière à une époque donnée ne peuvent donc être étrangères à la littérature. De la même façon que Díaz Fernández justifie l'innovation esthétique par la nécessité de mettre en adéquation les formes de la création avec celles du monde moderne (de la technique, de la machine, ou de la vitesse), le temps présent exige de l'auteur une attention au politique, car celui-ci est l'une des composantes majeures de l'expérience du sujet moderne.

Cependant, l'écueil à éviter est celui de la propagande politique, qui transforme l'artiste en tribun, l'œuvre en brûlot, l'exercice littéraire en manœuvre grossière de racolage ou de prosélytisme. Sur ce point, Díaz Fernández fait du travail sur la forme et de l'intention expressive le plus sûr rempart, le garde-fou le plus efficace, pour retenir l'œuvre de verser dans une foncière impureté où la qualité littéraire se perdrait au profit d'une parole militante, et où la modernité stylistique cèderait face à la clarté, attique ou classique, d'un propos exclusivement politique. Il réclame donc, pour la littérature « de avanzada », une pureté impure, c'est-à-dire une intransigeance dans la revendication des valeurs esthétiques modernes, couplée à une intention politique qui s'y indexe comme un complément d'humanité. L'œuvre « réhumanisée » n'est donc pas moins innovante selon les critères de la modernité esthétique, mais elle est plus humaine selon les exigences de l'éthique et du politique.

Bien que publié en 1930, l'essentiel des considérations qu'expose Díaz Fernández étaient parues dès 1927 et furent mises en pratique dans son roman de 1929, *La Venus mecánica*, emblématique de la nouvelle orientation qu'il souhaitait donner à l'avant-garde.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 360.

***La Venus mecánica et la construction du (possible) « sujet agissant »***

Le roman de José Díaz Fernández, *La Venus mecánica*, se déroule dans un cadre historique « réel », dans le Madrid de la fin de la Dictature militaire, avec son climat de persécutions politiques, de conspirations, de grèves, qui constituèrent la toile de fond des trois dernières années du régime.

Les deux protagonistes du récit sont Víctor Murias, un écrivain et journaliste de trente ans, dont la ressemblance avec l'auteur a souvent été soulignée, et Obdulia, une jeune femme de vingt ans, issue d'une famille bourgeoise ruinée, exerçant le métier de *tanguista* dans un cabaret. Le roman expose la métamorphose politique de Víctor, son engagement politique explicite et actif, au terme d'un long parcours d'hésitations. Il relate aussi la transformation ontologique et idéologique d'Obdulia qui, de « venus mecánica », aspire à l'émancipation, en tant que femme, et à l'action révolutionnaire, en tant que citoyenne éprouvée par l'injustice et par l'exploitation du prolétariat.

Víctor est présenté comme un intellectuel hésitant et excessif, conformiste et nihiliste. Antithétique par excellence, il est pendant une longue partie du roman un homme transitoire, pris entre le héros avant-gardiste, empreint de scepticisme, d'égoïsme et d'individualisme, et l'homme actif, déterminé, engagé dans l'action révolutionnaire que le roman « de avanzada » veut construire :

*Pero ¡cuánto miedo le daba el corazón de Víctor, centro de corrientes confusas, de ambiciones encontradas, de afirmaciones y de dudas! Obdulia lo veía fluctuar entre el escepticismo y la acción, como un corcho entre dos olas. Era un hombre inadaptado y desconfiado como pocos, hasta el punto de juzgar irremediables los males humanos; pero a la vez sufría como nadie de las injusticias del mundo<sup>1</sup>.*

La trajectoire romanesque d'Obdulia, en tant que « Venus mecánica », est une mise en scène de la production capitaliste d'une humanité artificielle, avant sa refonte sous les traits d'une féminité combattante et révolutionnaire. Le récit narre en effet les différents stades de mercantilisation par lesquels passe la jeune femme, en

---

<sup>1</sup> Díaz Fernández, José, *La Venus mecánica* [1929], Laia, Barcelona, 1983, p. 81.

laissant entendre, de plus en plus nettement, la voix de la conscience de celle qui devient objet, de la femme consommée, artificialisée, fétichisée dans le monde marchand de la société capitaliste. Tout au long du récit, Obdulia, désireuse de s'extirper de sa misère sociale, est successivement *tanguista*, puis mannequin de mode, avant qu'elle ne décide de monnayer ses charmes auprès d'hommes fortunés.

L'un des moments décisifs de la transformation d'Obdulia en « virgen roja » (p. 193) se joue lors de sa visite des mines de charbon, à Langreo, en compagnie de celui qui est devenu son amant pourvoyeur de fonds, don Sebastián. Le paysage géographique et social de la mine que découvre la protagoniste forme une rupture esthétique totale avec l'univers urbain référencé dans le roman, celui, madrilène principalement, de l'élégance, des cafés, des cabarets, des *jazzbands*, des automobiles ou des aviateurs :

*El pueblo era ancho y destartalado. Altas chimeneas de ladrillos, balcones desvaídos, fachadas sin encalar [...]. En frente, la montaña, horadada, con grandes calvas, como un yerto esqueleto de elefante. La enorme oruga de un tren minero les condujo desde el pueblo hasta las minas. [...] Obdulia iba sintiendo la angustia de un paisaje negro y hermético, donde el mismo sol se empavonaba y se hacía opaco. [...] Alrededor de los almiarés de carbón [...] trabajaban mujeres despeluchadas y asténicas, niños casi desnudos, cargadores de pecho negro, que lanzaban a los recién llegados miradas oblicuas. [...] Un mundo distinto, el del esfuerzo muscular, el de la esclavitud asalariada, se le revelaba de pronto como un ángulo siniestro de la vida<sup>1</sup>.*

Dans un geste quelque peu théâtral, Obdulia décide de revêtir le bleu de travail du chef d'équipe pour descendre dans les abysses de la mine. Elle y découvre une infra-humanité terrifiante, des mineurs « pegados a la tierra como sabandijas » (p. 114), des « espectros » errant dans les sous-sols d'un paysage hostile. Revenue de son séjour infernal, Obdulia se demande quel type de faute peuvent bien expier ces hommes plongés dans un tel purgatoire et sent poindre en elle une révolte violente : « Su alma estaba en rebelión y sentía como nunca una furiosa rabia contra el dominio y la fuerza » (p. 115).

Le récit se recentre sur la figure de Víctor, délaissé le temps de dérouler le parcours de déchéance et de mercantilisation d'Obdulia. À l'immersion de la jeune femme dans les entrailles de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 113.

terre et à la découverte sordide de tout un pan d'humanité malmenée et esclavagisée, fait pendant le mouvement de plongée en soi qu'expérimente Víctor, reclus dans sa pension après le départ d'Obdulia, dont il s'était épris. Au fond de son désespoir, Víctor entreprend la lecture de la biographie de Lénine par Trotski. Le héros de la révolution russe lui fait l'effet d'un surhomme ou, du moins, lui apparaît comme le modèle de l'« homme » véritable, voué à une « grande œuvre », ce par quoi l'existence peut trouver un sens :

*Aquél sí era un hombre. Aquél sí cumplía un alto mandato humano. [...] La existencia de Lenin estuvo en constante función de inteligencia para comprender y reparar. Víctor también sentía en ocasiones la necesidad de consagrarse a una gran obra, de perecer heroicamente en ella. Veía sufrir a su alrededor a los débiles; veía al Moloch de la opulencia devorar mujeres y niños en medio de la impasible estupidez cósmica<sup>1</sup>.*

Plus tôt dans le texte, Víctor était qualifié de dévoreur de femmes (« Usted, Víctor, es de esos hombres que no nos convienen a las mujeres. De esos que quieren devorarnos al primer minuto », p. 48). On retrouve ici l'image de la dévoration, associée au Moloch du capitalisme. Víctor accède ainsi à la conscience que son comportement d'homme du monde, d'amateur de femmes, le rend complice d'un système d'exploitation et d'oppression. La véritable virilité ne s'éprouve pas dans le batifolage érotique avec la femme, mais dans l'engagement héroïque dont la figure paradigmatique est celle du révolutionnaire russe. Il lui apparaît donc nécessaire de contribuer à la réparation des injustices du monde, non seulement en éveillant le peuple à une conscience politique (« era preciso crear una conciencia, despertar un ideal nacional », p. 121), mais aussi en se commettant dans l'action directe : « Había que hacer más. [...] Acción, acción. Armar a los obreros, sublevar a los soldados, inyectar rebeldía a los proscritos » (p. 121 sq.).

Obdulia et Víctor, bien que séparés, cheminent donc dans une même direction : leur conscience se politise et se radicalise, en envisageant de plus en plus clairement la nécessité de passer à l'action.

Réunis de nouveau à Madrid, Víctor et Obdulia décident de s'installer ensemble et conçoivent un enfant, promesse de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 121.

naissance d'une nouvelle humanité, délestée du poids de l'injustice.

Víctor s'engage, à la faveur des circonstances et de l'effervescence sociale, dans l'accompagnement de l'action révolutionnaire. Le récit décrit un Madrid étouffé par la surveillance des cerbères du général Villagomil (double fictionnel de Primo de Rivera). Si Víctor décide de ne pas quitter la ville aux mille yeux, c'est parce que son jeune fils, conçu avec Obdulia, est tombé malade de la fièvre typhoïde. Deux agents de police se présentent chez lui pour procéder à une perquisition et lui signifier son arrestation, après la découverte de livres et de documents comportant la mention « Rusia [...], la palabra que lleva dentro un explosivo » (p. 210). Mis en détention, Víctor, qui aspirait à l'héroïsme, fait alors l'expérience de la dépossession de soi, de la « pérdida repentina de la personalidad » (p. 212). Le texte insiste : « Víctor ya no era Víctor », et la victoire, inscrite dans son nom, se fracasse sur l'horizon fermé d'une cellule lugubre, froide et répugnante.

Obdulia se présente quelques jours plus tard au parloir de la prison, les yeux asséchés, ardents. Elle annonce à Víctor la mort de son fils, en accusant le régime de l'avoir tué : « ¡Me lo han asesinado! » (p. 215). Víctor, dont l'apparence est changée (« parece otro », p. 216), lui déclare que ses jours passés en prison ont servi à embraser son âme, en le rendant disponible pour un engagement actif, aux allures de vengeance :

*–[...] Hasta ahora yo no sabía lo que era el dolor. Pero advierto que el dolor no puede conmigo. Obdulia, amor mío, me encuentro más dispuesto que nunca. Cuando salga...*

*–Cuando salgas, yo te ayudaré a preparar nuestra venganza.*

*Venganza, venganza. Que bien sonaba la palabra allí, bajo las bóvedas sombrías, bajo el techo ingrato y polvoriento.*

*La boca de Obdulia parecía morderla como un fruto, el único que rueda, verde y apetecible, por el piso de todas las cárceles<sup>1</sup>.*

La mort de l'enfant, qui représentait les illusions d'un avenir de perfection par la simple grâce du changement des générations, fait surgir, comme une évidence, la nécessité d'une régénération conduite par les hommes du présent. C'est donc au terme du roman, après moult hésitations et engagements manqués, que se dessine clairement,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 216.

quoique renvoyée dans un hors-texte, la figure de l'homme et de la femme agissants. Car, jusqu'alors, Víctor, comme Obdulia, ont été les comparses d'une dynamique révolutionnaire à laquelle ils n'ont été que tangentiellement associés.

En effet, si Obdulia a connu les affres de la marchandisation de son corps, c'est avant tout pour éviter de se fondre dans le corps collectif du prolétariat, pour échapper à la vie ordinaire de l'ouvrière, en raison d'un immense « amour-propre »<sup>1</sup>. Lorsqu'elle descend dans les entrailles de la mine, pendant « quelques minutes », pour approcher la cruelle réalité d'une humanité asservie et ensevelie, elle revêt l'uniforme du chef d'équipe (« el "mono" azul del capataz »), et non celui du simple mineur, avant de s'empresser, revenue à la surface, de réendosser son « fin manteau » de laine grise<sup>2</sup>.

Pour sa part, Víctor, grisé par l'atmosphère pré-révolutionnaire d'un Madrid effervescent, suit le mouvement de grève en tant que journaliste, et non en tant que militant. Il est la plume qui consigne et qui informe, non un agent de la transformation sociale et de la rébellion. Jeté en prison, il l'est pour avoir détenu des livres et des documents trahissant une sympathie révolutionnaire, mais en aucun cas pour avoir participé à une quelconque action de déstabilisation du régime.

Notons, enfin, que le motif qui sert de déclencheur à la volonté commune des protagonistes de s'impliquer dans le combat révolutionnaire est des plus ambigus et des plus obscurs. C'est la « vengeance » qui leur sert d'aiguillon, contre le régime qui est accusé, sans aucune raison, d'être responsable de la mort de leur enfant. L'expérience vive et personnelle de la « douleur » que Víctor éprouve pour la première fois (« Hasta ahora yo no sabía lo que era el dolor ») est ce qui lui permet de rejoindre, par analogie et par transfert, le monde de l'humanité souffrante, d'une façon tout aussi

---

<sup>1</sup> « [...] [S]e resistía a confesarle a Víctor su pobreza, su debilidad porque así se veía disminuida, insignificante, un poco mendiga de cariño y de bienestar. [...] Para tal pasión, ella quería ser fuerte, poderosa, eficaz, modelar su destino con las mismas manos que ella atrás, en el colegio, modelaban la vía aérea de la pelota de "tenis". "Tienes mucho amor propio", le decía con frecuencia Víctor » (p. 80 sq.).

<sup>2</sup> « Cuando Obdulia se encontró arriba indemne creyó recobrase a sí misma. ¡Oh, qué delicia! Estaba otra vez ilesta y libre, cerca de los caminos ligeros, de los vientos flexibles y de la luz radiante y total. Mientras se quitaba el "mono" de mahón y volvía a ponerse el fino abrigo gris, pensó: "Yo también he bajado unos minutos al infierno [...]" » (p. 114).

artificielle<sup>1</sup> qu'Obdulia qui, tout en vivant dans son écrin de luxe, à l'opposé de ces femmes « despeluchadas y asténicas » (p. 93) de la mine, se projette comme une figure allégorique du prolétariat (« virgen roja »).

Ainsi, il nous apparaît que, dans ce roman, la figure collective du prolétariat et celle du « sujet agissant » ne sont qu'un horizon asymptotique qui maintient en tension un récit centré, paradoxalement, sur l'extrême individualité<sup>2</sup>, voire l'individualisme<sup>3</sup>, des personnages et leurs difficultés à « passer à l'action ».

Ce roman de la « réhumanisation » est, en réalité, nourri en grande partie par une matière autobiographique ou personnelle<sup>4</sup>, qui thématise les tensions et contradictions de l'intellectuel bourgeois, et sa difficulté à prendre part à un combat dont son statut l'exclut *a priori*. Muni de sa seule plume et préservé de la violence de l'exploitation capitaliste, sa sympathie pour les opprimés est-elle suffisante pour en faire une figure morale, supérieure à celle de l'auteur du roman « déshumanisé » ? Quel type d'engagement est disponible à celui qui ne possède ni les armes de l'action pour transformer le monde, ni la légitimité de l'opprimé pour crier sa colère et sa révolte ? C'est à ces questions que tente de répondre le roman, en passant à côté, néanmoins, de l'engagement effectif, au profit de sa problématisation.

---

<sup>1</sup> Ainsi que l'a relevé Laurent Boetsch : « A pesar de tanta resolución, la actitud revolucionaria de Víctor no es más que una reacción frente a una circunstancia individual. No revela una verdadera solidaridad con el proletariado porque no lo conoce. La verdadera conciencia revolucionaria surge de otro tipo de experiencia que Víctor no puede experimentar ». Boetsch, L., *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*, Pliegos, Madrid, 1985, p. 113.

<sup>2</sup> « Le falta [a la novela] el carácter colectivo que pertenece a la verdadera novela social. Sus protagonistas no son representativos sino individuos cuyo desarrollo forma la materia principal de la novela ». *Ibid.*, p. 126.

<sup>3</sup> Comme le pointe Víctor lui-même : « Sureda diría que ésta es otra de mis contradicciones. Pero es que no sé si soy individualista o colectivista; si quiero la disciplina o el desorden » (p. 181).

<sup>4</sup> Nous avons signalé plus haut que la critique (Fuentes, López de Abiada, Boetsch) considère que Víctor est une représentation fictionnelle de Díaz Fernández, ce que la fin du roman vient confirmer en plaçant le personnage et son auteur dans une situation rigoureusement identique, c'est-à-dire dans une cellule de prison. Díaz Fernández a, en effet, et ainsi qu'il le consigne à la fin de l'œuvre, rédigé ce roman alors qu'il purgeait une peine de trois mois de prison, de février à avril 1929, auxquels se sont ajoutés trois autres mois d'exil forcé à Lisbonne, de juin à août de la même année.



La littérature engagée se caractérise, en effet, par le fait qu'elle inscrit explicitement au cœur du texte l'image du destinataire qu'elle choisit. C'est en déterminant le public auquel il s'adresse que l'écrivain engagé situe son œuvre socialement, politiquement et idéologiquement, dans la mesure où cette élection du public commande les buts, les sujets et les moyens de son entreprise. On n'écrit pas pour les prolétaires comme on écrit pour les bourgeois ou pour ses pairs en littérature. L'efficacité de l'engagement tient donc à cet ajustement étroit entre le propos du texte et les lecteurs pour lequel il est écrit. Quelles que soient sa bonne volonté et sa sincérité, l'écrivain bourgeois est marqué par ses origines sociales et les porte comme un stigmate. Déchiré entre son appartenance primitive et son désir généreux de rejoindre le prolétariat en lutte, il se sent irrémédiablement séparé de cette classe dans laquelle il voudrait se fondre, sans jamais y parvenir, parce que son individualisme, son goût pour la liberté, son expérience personnelle, sa façon d'habiter le monde, créent entre lui et la classe ouvrière une distance infranchissable<sup>1</sup>.

Aussi, Díaz Fernández, dans ce roman de la « réhumanisation », refuse-t-il d'écrire *pour* le prolétariat, c'est-à-dire à son intention et à sa place, afin de se choisir un public qui lui ressemble, l'intellectuel ou le bourgeois, en le/se mettant face à un devoir moral de solidarité et d'engagement. Le roman se veut donc moins une dénonciation des injustices sociales et une légitimation de la lutte révolutionnaire qu'une réflexion sur la possibilité, pour l'intellectuel et le bourgeois, de rejoindre l'ouvrier en s'affranchissant de ses conditionnements sociaux et mentaux, économiques et culturels.

Le sujet du roman « réhumanisé », tel que le pratique Díaz Fernández, n'est donc pas un héros positif, linéaire, unidimensionnel,

---

<sup>1</sup> Cette conscience malheureuse qui habite l'écrivain révolutionnaire est un leitmotiv de la littérature engagée de l'entre-deux-guerres (voir, par exemple, *Mort de la pensée bourgeoise* d'Emmanuel Berl, pamphlet publié en 1929). Par ailleurs, Sartre, dans le chapitre 3 de *Qu'est-ce que la littérature* (1947), a formalisé le déchirement de l'écrivain en proposant la distinction entre « public réel » et « public virtuel » : le premier constitue le public traditionnel et bourgeois de la littérature, le second est celui que l'écrivain engagé cherche à atteindre, alors même qu'il ne constitue pas son public naturel. L'écrivain engagé est ainsi piégé par son projet et se trouve contraint à une forme de déloyauté : il lui faut feindre d'écrire pour des lecteurs qui ne le lisent pas et faire semblant d'ignorer qui le lit vraiment.

doté d'un « système de valeurs inambigu, dualiste »<sup>1</sup>. C'est, au contraire, un sujet miné par la contradiction, déchiré entre son être social et son idéal politique, en proie aux doutes, et conduit, *in fine*, à l'engagement explicite et à l'action révolutionnaire par des motifs plus personnels qu'idéologiques. C'est une morale de l'action qui se dessine à la fin du roman, par-delà toute logique partisane, inscrite dans une individualité stricte, et qui renvoie chacun à la nécessité de trouver sa propre motivation pour agir<sup>2</sup>.

Mais le roman de Díaz Fernández ne va pas au-delà de la construction du (possible) héros agissant, laissant le récit de la « vengeance » ou de l'action révolutionnaire à l'état de projet, un projet littéraire et politique.

À la suite de ce roman, Díaz Fernández abandonne la littérature de fiction pour se consacrer à la critique littéraire, couplée à un engagement effectif dans la vie politique nationale. Remarquons, malgré tout, avec Víctor Fuentes, que les mêmes contradictions exposées dans le roman, les mêmes difficultés à rejoindre depuis sa position culturelle et sociale les masses prolétariennes, se retrouvent dans l'action politique de Díaz Fernández :

*La tensión entre el artista y el político, presente en todos sus escritos, se resolvió a favor de este último; la contradicción entre las técnicas estilísticas vanguardistas, marcadas por el subjetivismo estético y el propósito de novelar una realidad objetiva político-social también debió contribuir al final abrupto de su carrera como novelista. Y, lo más decisivo a mi parecer, las contradicciones del intelectual pequeñoburgués en que se debatían sus personajes las resolvió él en los años del 31 al 39 con su militancia en una política pequeñoburguesa, la de Azaña, de desconfianza a las masas populares. De espaldas a las masas revolucionarias campesinas y obreras, su literatura, que había*

---

<sup>1</sup> Tel que définit Susan Rubin Suleiman le personnage du roman engagé ou du « roman à thèse ». L'universitaire américaine identifie trois caractéristiques essentielles à ce type de narrations : « la présence d'un système de valeurs inambigu, dualiste », « la présence, fût-elle implicite, d'une règle d'action adressée au lecteur », et la présence d'un intertexte doctrinal. Rubin Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Coll. « Écriture », Paris, 1983, p. 11 sq.

<sup>2</sup> On retrouve de semblables caractéristiques dans *La Peste* (1947) d'Albert Camus. Les convictions idéologiques des personnages y sont, sinon problématiques, du moins problématisés. L'auteur refuse à ses personnages le statut de héros positifs, pour faire de la question du choix de l'action l'enjeu principal du roman. L'engagement des différents protagonistes contre le fléau de la peste est progressif et étroitement lié à des motivations individuelles et subjectives.

*abogado por marchar hacia ellas, quedó sin posibilidad de continuación*<sup>1</sup>.

Sur le plan littéraire, la réalisation du projet qui se dessine à la fin du récit conduit à l'acceptation des postulats doctrinaux et esthétiques du roman social, que Díaz Fernández encourage sans y participer<sup>2</sup>.

*La Venus mecánica* offre bien un modèle de transition entre l'avant-garde et la littérature sociale et militante. Le roman se rattache à la littérature d'avant-garde par ses thèmes, son inspiration esthétique, le regard ambivalent porté sur la modernité, la faible constitution de ses personnages, en même temps qu'il aspire à les dépasser par une vision politique qui engage une réformation du réel :

*Por sus esfumadas individualidades, sus protagonistas, que se afirman a través de la inacción, la ironía, el deseo erótico, entronca con los antihéroes de los relatos vanguardistas. Sin embargo, su ideal de vida, el de la solidaridad y la acción revolucionaria, les relaciona con el personaje militante de la novela social-revolucionaria de los primeros años de la República*<sup>3</sup>.

Le récit de Díaz Fernández s'arrête donc au seuil d'une nouvelle histoire, qui est celle, à proprement parler, du roman social. Díaz Fernández, sans condamner le « roman révolutionnaire » ou prolétarien, préféra poursuivre l'histoire de ses protagonistes par son propre engagement politique dans la vie nationale, plutôt que dans la littérature sociale. Ce n'est pas le choix que firent d'autres figures de la « réhumanisation », comme Joaquín Arderús ou César M. Arconada, issus tous deux des rangs de l'avant-gardisme, qui accentuèrent, au fil du temps, l'engagement social-révolutionnaire

---

<sup>1</sup> Fuentes, Víctor, préface de Díaz Fernández, J., *El blocao* [1928], Turner, Madrid, 1976, p. 16.

<sup>2</sup> « Díaz Fernández no participa como novelista en el lógico desarrollo de la novela que su propia obra ayuda a iniciar, pero una vez que la literatura se dirige más intensamente hacia temas humanos otros novelistas van a convertir la novela en un instrumento de análisis crítico de la sociedad para luego proponer soluciones revolucionarias a las injusticias que sus libros descubren. Necesariamente este desarrollo exige que la novela deje de orientarse hacia la burguesía para ir directamente a la masa proletaria, único grupo capaz de llevar a cabo la revolución ». Boetsch, L., *op.cit.*, p. 131.

<sup>3</sup> Fuentes, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)* [1980], La Torre, Madrid, 2006, p. 100.

dans leurs récits, au point de flirter avec la littérature de propagande.

Díaz Fernández dessine donc un chemin qui mène de l'avant-garde vers l'action politique, en faisant l'impasse sur la littérature sociale et engagée. Certes, il aura à cœur de défendre le roman social, même s'il n'acceptera jamais le prosélytisme dans l'art ni ne s'aventurera, à titre personnel, sur le terrain miné de la littérature engagée. Le politique gravite autour de son œuvre, mais n'en constitue pas la trame, ni ne dicte le sens exclusif de ses romans.

Que la politisation de l'avant-garde ait conduit à son extinction, le mouvement de la « réhumanisation » le prouve, en prétendant définir un « sujet agissant », qui cesse, par conséquent, de problématiser le rapport à soi, aux autres, au monde, pour déployer une action politique ou idéologique. Díaz Fernández, lucide et prudent, conduit ses personnages à la lisière de l'action. Mais l'ambition de la « réhumanisation », réalisée dans le roman social, est bien de clore la problématique du sujet, enjeu thématique et poétique central de la modernité, au profit d'une solution politique :

*En el proceso de la rehumanización, la narrativa española busca una salida a la crisis de identidad del sujeto moderno, situando de nuevo al individuo en relación con la sociedad. Mientras que los autores de la avanzada izquierdista varían el modelo de una solidaridad de clases a favor del progreso, las visiones de los escritores prefascistas abarcan un panorama que va desde la utopía de la reconciliación social en la vida privada, pasando por el retrato de personajes dirigentes protofascistas, hasta la ilustración narrativa de determinados conceptos político-sociales de la Falange<sup>1</sup>.*

Les mille et un parcours du sujet dans le monde de la modernité finissent donc par déboucher, dans l'Espagne fiévreuse des années 30, sur le carrefour de l'idéologie, avec ses deux chemins également risqués du « soviétique » et du « fascio ». Le foisonnement du sens, la liberté créative, la célébration de l'érotisme, l'errance du sujet, se disciplinent et cèdent face à l'identité ferme d'une idéologie, emportés par une conviction politique pour laquelle la littérature et les hommes étaient disposés à mourir.

---

<sup>1</sup> Mechthild, Albert, *Vanguardistas de camisa azul*, Visor, Madrid, 2003, p. 61.

### **Bibliographie**

Boetsch, Laurent, *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*, Pliegos, Madrid, 1985.

Díaz Fernández, José, *El nuevo romanticismo* [1930], in *Prosas*, Fundación Central Hispano, Madrid, 2006.

Díaz Fernández, José, *La Venus mecánica* [1929], Laia, Barcelona, 1983.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982.

Fuentes, Víctor, préface de Díaz Fernández, J., *El blocao* [1928], Turner, Madrid, 1976.

Fuentes, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)* [1980], La Torre, Madrid, 2006.

Mechthild, Albert, *Vanguardistas de camisa azul*, Visor, Madrid, 2003.

Rubin Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Coll. « Écriture », Paris, 1983.

Tussel, Javier et Queipo de Llano, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, Nerea, Madrid, 1990.

Vicente Hernando, César (éd.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada*, Stockcero, Miami, 2013.

**CHARLES IX OU L'ÉCOLE DES ROIS  
DE MARIE - JOSEPH CHÉNIER :  
LE THÉÂTRE FACE AU DÉFI RÉVOLUTIONNAIRE**

**CHARLES IX OU L'ÉCOLE DES ROIS  
BY MARIE - JOSEPH CHÉNIER :  
THEATRE FACING REVOLUTION**

**CHARLES IX OU L'ÉCOLE DES ROIS  
DE MARIE - JOSEPH CHÉNIER :  
EL TEATRO Y LA REVOLUCIÓN**

**Marine DEREGNONCOURT<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Comment la Révolution Française questionne-t-elle le théâtre ? Telle est la problématique que nous nous proposons de traiter dans cet article. Pour ce faire, notre argumentation se divisera en deux grandes parties. La première d'entre elles se focalisera sur le syntagme « théâtre révolutionnaire ». Que désigne précisément cette acception ? En ce qui concerne la seconde partie, elle concernera « Charles IX ou l'école des rois » de Marie -Joseph Chénier. Nous tenterons de démontrer que cette pièce de théâtre, prise entre son conservatisme formel et son esthétique novatrice, confronte les lecteurs/spectateurs aux impasses de la liberté révolutionnaire.*

*Mots clé : théâtre, Révolution française, Marie-Joseph Chénier*

**Abstract**

*In this article we will see how the French Revolution question the theatre. To do so, this article will be divided into two parts. In the first part, the word "théâtre révolutionnaire" will be considered. In the second part, we will focus on "Charles IX ou l'école des rois" to Marie-Joseph Chénier. We will see that these production questions the freedom of French Revolution.*

*Keywords : acting, French Revolution, Marie-Joseph Chénier*

**Resumen**

*¿Cómo la Revolución Francesa interpela al teatro ? Tal será la problemática que trataremos en este artículo. Para esto, nuestra argumentación se dividirá en dos grandes partes. La primera se centrará en la expresión "teatro revolucionario". Qué significa exactamente esta acepción? En cuanto a la segunda parte, se centrará en "Charles IX ou l'école des rois" de Marie-Joseph Chénier. Intentaremos demostrar que la obra de teatro, atrapada entre su conservacionismo*

---

<sup>1</sup> marianni1@skynet.be, diplômée de l'UCL, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

*formal y su estética innovadora, confronta los lectores/espectadores a las incoherencias de la libertad revolucionaria.*

*Palabras clave: teatro, Revolución francesa, Marie-Joseph Chénier*

### **Introduction**

« La Révolution française est le plus puissant pas du genre humain »<sup>1</sup>. Comment la Révolution Française questionne-t-elle le théâtre ? Telle est la problématique que nous nous proposons de traiter dans cet article.

Pour ce faire, notre argumentation se divisera en deux grandes parties. La première d'entre elles se focalisera sur le syntagme « théâtre révolutionnaire ». Que désigne précisément cette acception ?

En ce qui concerne la seconde partie, elle concernera plus spécifiquement *Charles IX ou l'école des rois* de Marie – Joseph Chénier. Nous tenterons de démontrer que cette pièce de théâtre, prise entre son conservatisme formel et son esthétique novatrice, confronte les lecteurs/spectateurs aux impasses de la liberté révolutionnaire.

### **Un « théâtre révolutionnaire » ?**

Évènement éminemment politique, la Révolution Française est considérée comme une régénération, une résurrection, un renouveau et un recommencement. Cet évènement fonde même la modernité par ses idéaux utopiques d'une nouvelle ère solaire et éclairée. Ces idéaux utopiques sont incarnés par un Nouveau Régime républicain (subséquent à l'Ancien Régime) et par le triptyque : Liberté – Égalité et Fraternité. Lesdites valeurs deviendront d'ailleurs le *leitmotiv* français par excellence.

Drame épique et tragédie nationale, la Révolution Française pose également les questions de la modernité non seulement politique mais aussi théâtrale. Que serait un théâtre libre ? Du seul ressort du peuple ou anti- démocratique ? La Révolution Française ne fait dès lors pas fi du théâtre. Au contraire, les révolutionnaires croient au théâtre. Ce genre est lui aussi pris dans le tourbillon de la politique et de l'Histoire et se voit confronté à un nouveau rapport au public. Le théâtre dix-huitiémiste passionne les foules et suscite les plus vives querelles, à l'instar de « la Bataille de Charles IX ».

Même si cette littérature révolutionnaire est, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, disqualifiée en raison de sa forte corrélation politique,

---

<sup>1</sup> Hugo V., « Fantine », *Les Misérables*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1986, p. 78.

le théâtre fait pourtant alors l'objet d'« une déstabilisation féconde » sur laquelle nous nous axerons ultérieurement.

Initialement, la Révolution Française voit le jour pour raisons économiques intrinsèquement liées aux dépenses royales. En 1781, Necker, le ministre des finances de Louis XVI, rédige un *Compte-Rendu au Roi*. Ce document va révéler au monarque et à sa cour la hauteur de la dette publique. Parallèlement, la bourgeoisie montante s'oppose à la monarchie qui coûte davantage à l'état qu'elle ne lui rapporte. En 1789, ladite bourgeoisie est profondément « antimonopoliste ». Elle entend briser l'entièreté des monopoles de l'ancien régime, établir une libre concurrence au nom de la « liberté » bourgeoise, reflet idéologie du *libéralisme* économique<sup>1</sup>.

Le 8 août 1788<sup>2</sup>, Necker convainc Louis XVI de convoquer les États Généraux. En respectant scrupuleusement une certaine hiérarchie héritée du féodalisme, le souverain fait réunir les représentants de la Nation, à savoir l'aristocratie, le clergé et le Tiers-État. Les deux premiers sont des ordres privilégiés. Alors qu'ils représentent seulement 8% de la population, ils s'entendent néanmoins sur les votes. Reste ainsi le Tiers État qui, quant à lui, représente 92% de la population. Même si ce Troisième État obtient une double représentation, il compte, *in fine*, pour une seule voix. Dès lors, les représentants du Tiers-État vont tenter de se rallier lors des votes jusqu'à se considérer comme les représentants de la Nation tout entière, en d'autres termes se réclamer de la volonté générale de la Nation, animés « par l'idéal d'une *totalité* homogène »<sup>3</sup>. Un divorce de la représentation politique se produit ainsi avec l'émergence d'une Constitution de laquelle le roi serait dépendant et devrait tenir compte. Encouragé par cette convocation des États généraux, Marie-Joseph Chénier rédige en juin et fait publier en juillet – soit le mois suivant - une brochure intitulée *De la liberté du théâtre en France*. Il y met en exergue le fanatisme et la tyrannie qu'il considère comme étant les deux plus grands fléaux de la société dix-huitièmiste. Alors qu'existe d'ores et déjà la liberté de la presse, le théâtre est, quant à lui, encore et toujours soumis à l'arbitraire de la loi. En effet, le théâtre monarchique est corrélé à l'absolutisme de droit divin et

---

<sup>1</sup> Hamiche D., *Le Théâtre et la Révolution. La lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*, Paris, Union Générale d'Éditions (coll. 10/18), 1973, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup> Starobinsky J., *1789. Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979, p. 36.



dépend donc d'une instance de jugement identifiée à la royauté. Le souverain fixe la valeur et la légitimité artistique. Louis XIV est le monarque mécène d'artistes tels que Jean-Baptiste Poquelin dit Molière ou Jean Racine. Par conséquent, la création théâtrale est intrinsèquement liée à la monarchie et cette corrélation se voit remise en cause au XVIII<sup>ème</sup> siècle, notamment avec la figure tutélaire de Denis Diderot, lequel désire revenir au théâtre antique de la cité. Un révolutionnaire tel que Marie- Joseph Chénier se doit de se positionner face à cette crise du théâtre dramatique. C'est précisément ce que nous allons envisager dans la deuxième partie de notre étude.

### ***Charles IX ou l'école des rois* de Marie - Joseph Chénier ou la confrontation aux impasses de la liberté révolutionnaire**

« J'ai conçu, j'ai exécuté avant la Révolution une tragédie que la Révolution seule pouvait faire représenter »<sup>1</sup>. *Charles IX ou l'école des rois* est une œuvre emblématique de la Révolution Française dans la mesure où d'une part le dramaturge Marie- Joseph Chénier est, comme souligné précédemment, un révolutionnaire bercé par l'idéal de la Révolution. Auteur de tragédies dites patriotiques, cet auteur « est au théâtre ce que David est à la peinture : l'incarnation même de la Révolution »<sup>2</sup>. Selon son biographe, il est le « poète de la Révolution »<sup>3</sup>. Pour autant, un artiste, quel qu'il soit, se doit de rédiger non *avec* mais *pour* la Révolution. Marie- Joseph Chénier entend établir avec le monarque Louis XVI un pacte révolutionnaire. Ce dramaturge va pourtant être rapidement oublié en raison de son conservatisme esthétique sur lequel nous allons nous axer ultérieurement.

D'autre part, le titre et le propos de cette pièce de théâtre sont évocateurs. Roi chétif, fragile et influençable, Charles IX, gouverneur, en 1572, de la France durant le *Massacre de la Saint-Barthélémy*, doit apprendre à être un « bon roi ». Pour ce faire, il se doit d'être éduqué selon un modèle monarchique inédit. Le contenu

---

<sup>1</sup> Chénier M.-J., « *Charles IX* : épître dédicatoire à la Nation française (15 décembre 1789) », *Théâtre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 66.

<sup>2</sup> Quatrième de couverture d'Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Théâtre. Marie- Joseph Chénier*, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>3</sup> « A. Liéby, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, 1901, rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1971, p. 6 [désormais *ÉTMFC*] ».

Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 7.

théâtral est donc extrêmement révolutionnaire car la monarchie absolue de droit divin et les privilèges de la noblesse et du clergé se voient profondément remis en cause. Cette œuvre est considérée par les révolutionnaires « comme le glas du despotisme »<sup>1</sup>. En filigrane, Marie- Joseph Chénier laisse sous-entendre qu'il souhaite un nouvel état de la monarchie, autrement dit une monarchie constitutionnelle au sein de laquelle le roi serait le premier entre ses pairs, un roi citoyen qui n'hésiterait pas à s'allier au peuple. Son écriture dramatique est donc intrinsèquement liée à la liberté de penser.

Le conservatisme formel caractéristique de cette pièce de théâtre est, dans le contexte révolutionnaire, pour le moins déroutant. Or, c'est une tendance généralisée à tous les arts. Le « retour à l'antique » est en fait antérieur à la Révolution. En effet, dès 1750, le goût néo- classique s'affirme et se diffuse. Le courant néo- classique et les tendances républicaines et romaines se voient dès lors privilégiés face aux alexandrins. Choisir de revenir à Rome et à l'art antique est une décision raisonnée, éclairée et méditée. Les formes, dont la Révolution va se servir, précèdent donc l'année 1789. L'art est vraisemblablement plus apte à exprimer les *états* d'une civilisation qu'une rupture sociétale. Loin d'emblée d'innover artistiquement, la Révolution se calque plutôt sur les formes dont elle hérite. Or, elle entend revendiquer la déchéance de l'Ancien Régime. 1789 renvoie, *in fine*, à l'éclosion de la Révolution et non à ses effets sur le long terme.

Genre noble, la tragédie demeure le terrain esthétique et idéologique dans lequel « s'opère le changement du style de jeu »<sup>2</sup>. Il s'agit de faire passer des idées révolutionnaires sous le couvert de la forme classique voltairienne et néo-classique révolutionnaire. Par ce biais, la démarche théâtrale reproduit celles des peintres, à l'instar de David et de ses toiles antiques. Les artistes du temps se méfient de l'art et du faste corrélés à la monarchie absolue de droit divin car « cette magnificence est le produit de la sueur du peuple »<sup>3</sup>. L'art devrait être placé sous l'autorité de la pensée. Or, il demeure le

---

<sup>1</sup> Hubert M-Cl., *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 315.

<sup>2</sup> Hubert M-Cl., *Op. cit.*, p. 314.

<sup>3</sup> Citation de Rabaut Saint-Etienne (député du tiers) quant à la procession du Tiers État lors de la Convocation des États Généraux en 1789.

Il est en effet témoin du divorce entre le Tiers-État, la noblesse et le clergé ; ce qu'il qualifie de « distinction impolitique ».

Hamiche D., *Op. cit.*, p. 14.

caprice honteux et le privilège d'une aristocratie corrompue. Cette méfiance vis-à-vis de l'art se traduit de deux façons. La première est néo-classique et consiste à reprendre les formes existantes d'un art citoyen, antique et gréco-romain. « Néo-classique » signifie imité du classique, autrement dit de l'antique. La tragédie dix-huitièmiste est néo-classique car elle parvient difficilement à s'arracher des archétypes tragiques cornéliens et raciniens. Classicisme et transparence sont précisément les maîtres-mots de *Charles IX ou l'école des rois* de Marie- Joseph Chénier. Quant à la seconde manière, elle est davantage utilitariste et vise à exprimer des idées, des slogans et des idéaux. L'art est ainsi instrumentalisé dans un but éloqu岸 et rhétorique.

Par ailleurs, la légitimité du pouvoir est au cœur même de la crise du théâtre dramatique dont il était d'ores et déjà question dans la première partie de notre analyse. Cette question paraît être le point de convergence entre des formes théâtrales apparemment incompatibles. Nous allons dès à présent tenter de légitimer la démarche esthétique de Marie- Joseph Chénier dans *Charles IX ou l'école des rois* en suivant trois axes d'analyse : thématique, institutionnelle et dramaturgique.

Tout d'abord, attardons-nous sur le plan thématique. Deux conceptions de la royauté se font face : la monarchie absolue de droit divin et la monarchie constitutionnelle. De ce duel ressort la force persuasive du langage et l'arbitraire du règne de Charles IX :

*Moi, je vous punirais ! Non, non, des traits de flamme  
Tandis que vous parliez ont pénétré mon âme<sup>1</sup>.*

Quelles sont dès lors les raisons de la légitimité du détenteur du pouvoir ?

Axons-nous maintenant sur les conséquences institutionnelles. Rappelons que Marie- Joseph Chénier rédige *Charles IX ou l'école des rois* en 1788, soit avant le 14 juillet 1789, date de la prise de la Bastille. Alors que cette tragédie a été « reçue »

---

<sup>1</sup> Vers 1031-1032 prononcés par Charles IX dans *Charles IX ou l'école des rois* de Marie- Joseph Chénier.

et acceptée, le 2 septembre 1788, par la Comédie-Française, les comédiens dits les « noirs » refusent de l'interpréter<sup>1</sup> :

*« Les comédiens français ordinaires du Roi étant rassemblés, M. le Chevalier de Chénier est entré dans l'assemblée et a proposé à la Société de jouer la tragédie de Charles IX dans ce moment où il n'y a point de censure.*

*M. le Chevalier de Chénier s'étant retiré pour laisser délibérer l'assemblée, les voix ont été prises et ayant été unanimes, M. Dazincourt, semainier, a dit à M. de Chénier, rentré dans la salle, de la part de la Société :*

La Comédie me charge, comme semainier, de vous dire, Monsieur, qu'elle ne peut pas se faire dans ce moment un nouveau régime : elle s'en tient absolument aux anciens règlements qu'elle suivra jusqu'à ce qu'on lui en ait donné d'autres.

*M. le Chevalier de Chénier a répondu à M. Dazincourt*

Ayez la bonté, Monsieur, de faire retirer Charles IX du tableau »<sup>2</sup>

Les comédiens français souhaitent strictement s'en tenir aux « anciens règlements » et adoptent une attitude légaliste en se nommant « Théâtre de la Nation ». Néanmoins, ils restent les comédiens « ordinaires du roi » afin de continuer à percevoir leur pension. Ensuite, la Comédie-Française se verra scindée et nommée Théâtre de Richelieu ou Théâtre de la République.

Les trente/ trente-cinq dernières années du règne louis-quatorzien constituent un interrègne. Pour autant, 1700 n'est

---

<sup>1</sup> « Les « noirs » de la Comédie-Française étaient les comédiens qui professaient sinon une hostilité déclarée, du moins une réserve très nette à l'égard des principes de la Révolution. Le terme était né à l'Assemblée nationale, où il désignait les députés les plus proches du roi lors du vote du 11 septembre sur le veto suspensif. Les « noirs » de l'Assemblée étaient l'abbé Maury, Cazalès et Mirabeau-Tonneau (frère de l'orateur) ». Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> Hamiche D., *Op. cit.*, p. 39-40.

« In, *Démêlés entre M.-J. Chénier et la Comédie-Française à l'occasion de la tragédie de Charles IX*, Bibliothèque rétrospective ou historique, 3<sup>ème</sup> série, T. III (1838), p. 265-266 ». Hamiche D., *Op. cit.*, p. 144.

absolument pas pour la Comédie-Française une date de rupture. La tragédie continue d'hésiter entre Pierre Corneille et Jean Racine tout en cherchant inlassablement une originalité romanesque ou horrifique. La comédie, quant à elle, paraît plus vivante et trouve son inspiration dans la libération progressive des mœurs et le bouleversement des classes sociales (décadence nobiliaire, ascension des financiers, l'omnipotence monétaire, la corruption et les mésalliances).

Bien que l'histoire du théâtre du XVIII<sup>ème</sup> siècle n'évolue pas de façon linéaire, il y a tout de même deux moments historico-politiques fondamentaux :

- La Régence et la libération des idées neuves ;
- La Guerre de Sept Ans et ses vives luttes philosophiques. En effet, c'est le moment de *Candide* de Voltaire, des grandes œuvres philosophiques de Jean-Jacques Rousseau et du *Neveu* de Jean-Philippe Rameau.

Cela se ressent également dans la production dramatique dont les sujets traitent de l'actualité politique et notamment de ladite guerre.

Le théâtre réfléchit sur ses propres pratiques. Alors que Jean-Jacques Rousseau renie entièrement son activité théâtrale et publie sa *Lettre à d'Alembert*, Denis Diderot entend transformer le théâtre et rédige *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et le *Discours sur la poésie dramatique*. C'est ainsi que se développe, entre la fin du règne de Louis XV et le début du règne de Louis XVI, le drame. Ce nouveau genre rejoint ainsi le panthéon comédie / tragédie.

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, la vie théâtrale parisienne est divisée entre<sup>1</sup> :

- La Comédie-Française : née en 1680 sous le règne louis-quatorzien de la fusion entre la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et celle de Molière (elle-même alliée dès 1773 au reste de la troupe des Marais), la Comédie-Française est la troupe privilégiée qui a, elle seule, théoriquement le droit de faire jouer des pièces parlées.

---

<sup>1</sup> Truchet J., *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. 1, 1972-1974, XV.

C'est à la fois un théâtre de répertoire et un théâtre vivant, sous réserve de censure. Il s'agit que les pièces proposées respectent le ton tragique ou comique littéraire.

- La Comédie-Italienne : héritière de la *commedia dell'arte*, la Comédie-Italienne révèle, sous la Régence, le dramaturge Marivaux.

Or, en 1723, durant et après la Régence, plutôt que la comédie, c'est davantage la tragédie qui triomphe, à l'instar de l'*Œdipe* de Voltaire dont la signification est d'importance tant sur le plan dramaturgique que sur le plan idéologique.

Devenue entre-temps la seconde troupe officielle, la Comédie-Italienne va, en 1762, fusionner avec l'Opéra-Comique.

- Les théâtres de foire et de boulevard : la fin du règne de Louis XIV, la mise en place de la Régence, l'absence des Italiens et la censure dont la Comédie-Française est victime font triompher les forains.

Tantôt illégal (il n'a de cesse de violer les privilèges de la Comédie-Française ou de l'Opéra), tantôt toléré, tantôt traqué, ce théâtre de foire fait preuve de ruse et d'audace. Sa précarité même fait son succès.

De ce théâtre forain naît d'une part l'opéra-comique (expression qui apparaît en 1715 seulement sur les affiches des spectacles). D'autre part, le théâtre de boulevard voit également le jour dans des habitations désaffectées connues et reconnues, dès le milieu du siècle, en tant que lieux de promenade.

Soulignons que, lors de la Révolution, Paris ne possède pas moins de six théâtres de ce type.

- Les scènes lyriques : dépend de l'Académie royale de musique, en d'autres termes de l'Opéra dont le monopole était alors attribué à feu Jean-Baptiste Lully.

Installée à proximité du Palais-Royal et veillant avec attention sur ses privilèges, l'Académie royale de musique triomphe, entre 1700 et 1750, avec les opéras ramistes avant d'être vivement attaquée lors de la Querelle des Bouffons qui oppose les partisans ramistes aux partisans lullistes.

- Les théâtres de société : le théâtre se fait partout, à Paris, en province, dans les châteaux, dans les hôtels, dans les collèges, dans les armées et surtout au sein des demeures fortunées des financiers et des aristocrates. C'est précisément ce type de théâtre

qui est dénommé « théâtre de société » et qui paraît véritablement en 1768.

Certains théâtres privés restent d'ailleurs célèbres :

- Sceaux, dès le début du siècle, chez la duchesse du Maine ;
- Les Petits-Cabinets animés par Madame de Pompadour que Louis XV est contraint, pour raisons financières, de supprimer.
- Le Trianon avec Marie-Antoinette, dans lequel a lieu la célèbre représentation du *Barbier de Séville* avec la reine elle-même dans le rôle de Rosine et le comte d'Artois (futur Charles X) dans celui de Figaro.
- Les Délices avec Voltaire.

C'est surtout le duc d'Orléans (petit-fils du Régent et père de Philippe-Égalité) qui contribue à diffuser ce phénomène de « théâtre de société », lequel bénéficie d'un répertoire spécifique et développe le genre licencieux de la parade. Il était bien entendu loisible aux hôtes de faire jouer des œuvres qui étaient interprétées dans les théâtres publics.

Néanmoins, de nombreuses pièces sont rédigées pour ce type de théâtre au style tout à fait différent de celui du théâtre officiel proche vraisemblablement de nos chansonniers actuels.

Beaumarchais fait d'ailleurs ses premières armes dans ce style.

Une des fonctions principales de ce type de théâtre est d'égayer, par des plaisanteries, la vie mondaine.

En outre, le « théâtre de société » permet d'animer les matinées des enfants, de moraliser avec tact et de perpétuer la tradition du marivaudage. En toutes circonstances, il s'agit de jouer et de faire jouer dans une ambiance sans doute proche des « créations collectives » contemporaines.

Dans ce contexte, *Charles IX ou l'école des rois* apparaît comme un emblème politique et comme la figure de proue de l'anti-censure. Cette tragédie « représente précisément l'idéologie bourgeoise dans la révolution à ses débuts, en lutte, au niveau de la superstructure, contre l'idéologie aristocratique qui n'a pas disparu »<sup>1</sup>. Marie-Joseph Chénier désire un théâtre du Peuple et un théâtre Citoyen. Le théâtre semble dès lors être l'école de la Vertu. Tribune et tribunal, cet art tente de transformer le spectateur en

---

<sup>1</sup> Hamiche D., *Op. cit.*, p. 15.

citoyen. « Innovation de l'art » et « progrès de la raison publique »<sup>1</sup>, le théâtre s'avère être le lien grâce auquel la Nation prend conscience d'elle-même. Marie- Joseph Chénier obtient, *in fine*, la permission de faire jouer sa tragédie le 4 novembre 1789 et révèle le talent de Talma au grand public. La représentation se fait sur acclamations et connaîtra autant de succès que *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Avec cette pièce de théâtre, Beaumarchais arrive à synthétiser tous les genres (la parade, le drame, l'opéra-comique, la comédie psychologique et la pièce philosophique). À propos de *Charles IX*, Danton affirme que « si Figaro avait tué la noblesse, Charles IX tuerait la royauté »<sup>2</sup>. C'est désormais au peuple de s'approprier le patrimoine théâtral. À lui de décider de ce qui doit être joué ! Dès la troisième représentation de cette tragédie, un spectateur propose de modifier le titre de cette œuvre<sup>3</sup> !

Pour autant, avant cette date fatidique, cette tragédie fait l'objet d'une querelle, laquelle se déroule en trois étapes<sup>4</sup> :

- La censure du censeur royal Jean-Baptiste Suard : le combat mené par le dramaturge pour faire jouer ses pièces de théâtre s'intègre dans une réflexion globale sur la liberté de pensée, d'expression et sur la liberté théâtrale.
- Le sens et l'effet de la représentation génèrent une interrogation de fond sur le passé national sur la légitimité de la monarchie.
- Les ruptures et les oppositions :
  - entre les « noirs » et les « rouges », lesquels sont les adjouvants de Talma ;
  - avec la vision traditionnelle qui associe la parole du comédien au pouvoir.

Avant de conclure, abordons l'axe dramaturgique et la question des impasses de la liberté révolutionnaire. *Charles IX ou l'école des rois* appartient à la dramaturgie classique voltairienne et oppose le « bon » roi (monarque de droit constitutionnel) au

---

<sup>1</sup> Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 23.

<sup>2</sup> « Cité dans *ÉTMJC*, p. 48 ». Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> *Charles IX, ou la Saint-Barthélémy* est le titre original de cette pièce de théâtre.

En 1790, elle s'intitule désormais *Charles IX ou l'école des rois*. Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 16.

<sup>4</sup> Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 10.



« mauvais » roi (monarque absolu de droit divin)<sup>1</sup>. Comment être sûr d'incarner l'expression de l'intérêt et de la volonté générale ? Comment être un « bon » roi ? Il n'y a pas de solution ! Marie-Joseph Chénier est confronté à une aporie. Il faut donc éduquer les rois. Un « bon » roi est celui qui sait s'entourer des bonnes personnes. La puissance et la manipulation de la parole sont en filigrane mises en scène. La logique de l'action théâtrale est structurée par une absence de vérité transcendante. Le roi est enfermé dans un monde de mots. Il est prisonnier du langage. La forme et le fond paraissent dès lors en contradiction. *Charles IX ou l'école des rois* de Marie-Joseph Chénier est une tragédie rhétorique qui capte la force oratoire des révolutionnaires tout en dénonçant simultanément l'emprisonnement du langage.

En définitive, quel(s) critère(s) permet(tent) de définir un théâtre (contre-) révolutionnaire ? Y-a-t-il eu, durant la décennie 1789-1799, un théâtre révolutionnaire ? C'est l'analyse des idéologies exprimées dans les conditions données et leurs répercussions sociales qui permettent de répondre à cette question<sup>2</sup>. La réponse doit en tout cas être nuancée :

- Oui car de nombreuses pièces de théâtre voient le jour et traitent des problèmes intrinsèquement liés à la Révolution.
- Non car la majorité de cette production dramatique n'innove pas ni dans les structures, ni dans l'écriture ni dans la conception théâtrale globale. Avant 1793-1794, il s'agit plutôt d'un « replâtrage » avant que ne se crée un théâtre inédit et novateur, à savoir le mélodrame et le drame romantique.

Ceci étant dit, le théâtre révolutionnaire annonce tout de même d'une part des auteurs tels qu'Alfred de Musset ou Alexandre Dumas et d'autre part les vaudevilles de la « Belle-Époque ».

En outre, le théâtre révolutionnaire interroge la notion de « théâtralité » caractéristique de la multitude générique de ce type de théâtre (comédie italienne, boulevard, foire et théâtre de société).

---

<sup>1</sup> En 1778, Marie-Joseph Chénier est à Paris pour assister au triomphe de Voltaire qu'il admire beaucoup ainsi que les autres Philosophes des Lumières. Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 9. Hamiche D., *Op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> Hamiche D., *Op. cit.*, p. 17.

### **Conclusion**

Comment la Révolution Française questionne-t-elle le théâtre ? Telle était la problématique que nous avons traitée dans cet article. Pour ce faire, notre argumentation s'est divisée en deux grandes parties.

La première d'entre elles s'est focalisée sur le syntagme « théâtre révolutionnaire ». Nous avons vu que cette acception désignait initialement un évènement politique majeur qui va très fortement influencer le discours théâtral.

En ce qui concerne la seconde partie, elle concernait plus spécifiquement *Charles IX ou l'école des rois* de Marie – Joseph Chénier. Nous avons tenté de démontrer que cette pièce de théâtre, prise entre son conservatisme formel et son esthétique novatrice, confrontait les lecteurs/spectateurs aux impasses de la liberté révolutionnaire, à l'emprisonnement et à la manipulation langagière.

### **Bibliographie**

Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Théâtre. Marie- Joseph Chénier*, Paris, Flammarion, 2002

Hamiche D., *Le Théâtre et la Révolution. La lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*, Paris, Union Générale d'Éditions (coll. 10/18), 1973.

Hubert M-Cl., *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008

Starobinsky J., *1789. Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979

Truchet J., *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. 1, 1972-1974

**IL ROMANZO NOIR ITALIANO :  
TRA LETTERATURA, POLITICA E DISCORSO SOCIALE.  
ARRIVERDERCI AMORE, CIAO: IL CASO CARLOTTO**

**ITALIAN CRIME FICTION :  
LITERATURE, POLITICS AND SOCIETY.  
ARRIVEDERCI, AMORE CIAO: THE CARLOTTO CASE**

**LE ROMAN NOIR ITALIEN :  
ENTRE LITTÉRATURE, POLITIQUE ET DISCOURS SOCIAL.  
ARRIVEDERCI, AMORE CIAO : LE CAS CARLOTTO**

**Fabrizio DI PASQUALE<sup>1</sup>**

**Riassunto**

*Il romanzo noir italiano ha iniziato ad imporsi all'inizio degli anni novanta e si è conquistato, nei due decenni successivi, uno spazio senza precedenti sia nelle librerie che nella discussione mediatica. Molti autori, nel corso degli anni, si sono sempre più affermati. Un caso emblematico è rappresentato dallo scrittore Massimo Carlotto. Vittima di uno dei casi più controversi della storia politica italiana, Massimo Carlotto usa il romanzo noir come sostituto della ricerca giudiziaria, sulla base degli atti processuali dei casi già passati in giudicato. Nei suoi romanzi troviamo mescolati discorso politico e discorso sociale, oltre ad una rappresentazione della società fortemente distopica: avvocati, giudici, poliziotti, imprenditori e amministratori pubblici corrotti.*

*Il presente articolo propone un'analisi del romanzo Arriverderci, amore ciao, pubblicato nel 2001. Protagonista del romanzo è Giorgio Pellegrini, fuggiasco, criminale e narratore, esempio perfetto di un criminale in ascesa e integrato socialmente. Ancora una volta, lo scrittore padovano sceglie di ambientare le sue storie nel ricco Nord-est italiano, con l'intento di denunciare la collusione tra istituzioni politiche, giudiziarie e i grandi investitori locali.*

*Parole-chiave : romanzo noir, distopia, crimine, politica, società, finzione letteraria*

**Abstract**

*The Italian crime fiction found its ground at the beginning of the 1990s and, in the following twenty years, acquired widespread popularity in both bookshops and media. Throughout the years, several authors took their distances from the American hard-boiled model, by focusing more on the representation of the criminal world and*

---

<sup>1</sup>[fabriziodipasquale@hotmail.com](mailto:fabriziodipasquale@hotmail.com), Université de Limoges, 39e Rue Camille Guérin, Bureau 201, Limoges, France.

*the Italian political and social issues. Their works reflect the need for a better adherence to reality, as other literary genres also felt this.*

*In the current phase in which the narrative dignity and literarity of the genre is no longer under discussion, crime fiction becomes the preferred means through which it is possible to tell and interpret the “dark side” of the contemporary society. A symbol of this is the writer Massimo Carlotto. Victim of one of the most controversial cases of the Italian political history, Massimo Carlotto uses the novel as a substitute of the judiciary research, based on the trial files of previous cases. In his novels, it is possible to find not only a mixture of politics and society, but also a representation of a heavily dystopic society, with corrupted lawyers, judges, police officers, entrepreneurs, and member of the public administration.*

*This article presents an analysis of the novel Arriverderci amore, ciao, published in 2001. The main character of the novel is Giorgio Pellegrini, who is a fugitive, a criminal, and the narrator. He is the perfect example of a socially integrated criminal on the rise. Once again, the Paduan author chooses the wealthy North-East of Italy as the settings, with the aim to denounce the collusion between the political and judiciary institutions and the biggest local investors.*

*Key-words: roman noir, crime fiction, dystopia, crime, politics, society*

### **Résumé**

*Le roman noir italien a commencé à s'imposer au début des années quatre-vingt-dix en occupant une place importante autant dans le débat médiatique que dans les librairies. Au cours de ces dernières années, beaucoup d'auteurs se sont éloignés des modèles hard-boiled américains, en se focalisant davantage sur la représentation du monde criminel et sur les questions sociales et politiques de l'Italie contemporaine. Leurs œuvres manifestent un fort ancrage dans la réalité, également ressenti dans d'autres genres littéraires.*

*Le roman noir est ainsi un moyen privilégié pour raconter et interpréter « le côté obscur » de la société contemporaine, tout en conservant sa dignité narrative. L'un des auteurs les plus représentatifs du roman noir italien est Massimo Carlotto. Victime de l'une des affaires les plus controversées de l'histoire politique italienne, il utilise le roman noir pour dénoncer les dysfonctionnements du système judiciaire auxquels il a été confronté. Dans ses romans s'entremêlent discours politique et discours social, ainsi qu'une représentation dystopique de la société : avocats, juges, policiers, entrepreneurs et fonctionnaires publics corrompus.*

*L'article propose une analyse du roman Arriverderci, amore ciao, publié en 2001. Fugitif, criminel et narrateur, le protagoniste du roman, Giorgio Pellegrini, est l'exemple parfait d'un criminel en ascension et intégré socialement. L'écrivain choisit de dérouler son histoire dans le Nord-est italien, avec la volonté de dénoncer l'imbrication entre pouvoirs politiques et judiciaires.*

*Mots-clés : roman noir, dystopie, crimes, politique, société, fiction littéraire*

### **Radiografia del romanzo noir italiano**

In questi ultimi anni, il dibattito critico sulla definizione delle caratteristiche tematiche e stilistiche inerenti il romanzo noir sembra ormai aver perso quell'interesse che tendeva a racchiuderlo entro recinti prestabiliti. L'intervento del *New Italian Epic*<sup>1</sup>, e le varie prese di posizione che ha suscitato, ha ottenuto come risultato, ampiamente condivisibile, quello di intendere il genere noir non più come un'etichetta ma come un approccio narrativo alla realtà<sup>2</sup>. La poetica della modernità diventa così un territorio da solcare con leggerezza e coscienza delle implicazioni storiche, politiche e culturali che esso racchiude.

In area italiana, l'impronta crociana sugli studi critici è ancora ben evidente, al punto che i maggiori esiti scientifici sul romanzo noir provengono per lo più da convegni o gruppi di ricerca all'estero. Le tematiche affrontate sembrano interessanti, in quanto propongono un attraversamento dei testi funzionale alla messa in luce dei raccordi tra una tradizione letteraria italiana «alta» e una più specificatamente di natura poliziesca.

Gadda e Sciascia sono state delle eccezioni nel vasto panorama della narrativa classica, tra i pochi autori ad aver utilizzato, seppur marginalmente, i codici e gli schemi del romanzo poliziesco tradizionale, ma senza mai per questo dedicarsi completamente al genere. Con *Il giorno della civetta* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in effetti, il romanzo poliziesco si prepara ad accogliere nuove prospettive e nuovi contenuti, storicamente e socialmente specifici<sup>3</sup>. Diventa realistico, genera insicurezza, ma non svilupp

---

<sup>1</sup>La definizione di *New Italian Epic* è coniata da Wu Ming 1 nel Marzo 2008 durante un *workshop* sulla letteratura italiana contemporanea, *Up Close & Personal*, tenutosi in Canada alla McGill University di Montréal. Il NIE si definisce come un tentativo recente di sistemazione teorico-letteraria, volto a definire opere scritte in Italia da autori diversi, le quali hanno in comune alcune caratteristiche stilistiche e tematiche a metà strada tra romanzo e reportage, narrativa e giornalismo. Si tratta di romanzi ibridi, di romanzi che sfuggono ad una definizione e che per questo vengono classificati come UNO (Unidentified Narrative Object). Si veda Ming Wu, *New Italian Epic, Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi Stile libero, Torino, 2009.

<sup>2</sup>Si veda Mondello Elisabetta, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni duemila*, Perrone Editore, Roma, 2010.

<sup>3</sup>Per approfondimenti si rimanda a De Paulis-Dalembert Maria Pia (a cura di), *L'Italie en jaune et noir: la littérature policière de 1900 à nos jours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010; Milanese Claudio (a cura di), *Il romanzo poliziesco: La storia, la memoria*, Astræa, Bologna, 2009.

ancora quelle tensioni strutturali che sono invece avvertibili in modo esemplare nei romanzi di Raymond Chandler, Cornell Woolrich e James Ellroy.

Soltanto dopo l'esplosione mediatica del caso Camilleri si è riscoperto uno scrittore come Giorgio Scerbanenco, che dopo il successo di pubblico degli anni sessanta era stato ben presto dimenticato. Il ritorno a Scerbanenco nasce da un'esigenza ben precisa: quella di tornare ad una narratività in grado di esprimere la molteplicità del reale e di mostrare senza tabù, così come avveniva in America con gli scrittori hard-boiled, il crimine in tutta la sua violenza.

Con tale autore, criminalità e poliziesco si adattano l'uno all'altra e il romanzo riflette la storia politica, nonché lo sviluppo esagerato e incontrollato, di una città: Milano. *Venere privata*, il ciclo dei racconti della *Milano calibro 9*, *Traditori di tutti*, *I ragazzi del massacro* e *I milanesi ammazzano al sabato*, sanciscono in Italia l'affermazione di un romanzo noir metropolitano molto vicino al modello statunitense, così come ricorda Massimo Carloni:

*Scerbanenco con Venere privata (1966) inaugura una nuova fase decisiva per molti aspetti nel giallo italiano: ambientazione metropolitana di taglio fortemente realistico (Milano), precisa consapevolezza dei profondi mutamenti a cui è sottoposto il nostro paese in seguito alla sua massiccia industrializzazione, difesa accorata e rabbiosa dell'uomo nei confronti della crescente e crudele disumanizzazione operata dalla razionalità onnicomprensiva della società capitalistica<sup>1</sup>.*

L'esempio di Scerbanenco ha stimolato, in breve tempo, altre esperienze simili ed ha favorito la costituzione sull'intero territorio nazionale di vere e proprie scuole locali, le quali si dispongono intorno a tre aree geografiche che hanno come punti di riferimento Milano, Bologna e Roma.

La *Scuola dei duri* di Milano, il *Gruppo 13* di Bologna, il *Neonoir* di Roma, hanno imposto, soprattutto a partire dagli anni novanta, un nuovo modo decisamente originale di raccontare gli splendori e le miserie di un paese, di un territorio o di una città. Scrittori come Lorian Macchiavelli, Marcello Fois, Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli, Laura Grimaldi, Giancarlo De Cataldo, ai

---

<sup>1</sup>Carloni Massimo, «Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo (1966-1984)», in *Critica letteraria*, XIII (1985) n. 46, p. 176.

quali se ne potrebbero citare molti altri, ripercorrono la storia d'Italia situandosi a metà strada tra realtà documentaria e finzione letteraria<sup>1</sup>.

I romanzi di Lorianò Macchiavelli, ad esempio, raccontano non soltanto di eventi criminali che hanno caratterizzato la città di Bologna, ma anche dei cambiamenti che in negativo hanno investito l'intero territorio emiliano, e lo stesso si potrebbe dire di alcuni romanzi di Carlo Lucarelli. Altri, invece, hanno spostato la loro attenzione su aree geografiche diverse, come nel caso di Marcello Fois e Massimo Carlotto.

Si tratta di autori che parlano di storie criminali ancorate ad un territorio, ad una nozione geografica, tanto che il riferimento allo spazio diventa una vera e propria matrice narrativa. L'Emilia-Romagna di Macchiavelli, la Sardegna di Fois, il Nord-est di Carlotto, possono essere letti all'interno di una «geografia criminale» che si iscrive a sua volta in un contesto politico non più soltanto nazionale bensì internazionale.

Nei romanzi di Carlotto, in particolare, troviamo avvocati, giudici, poliziotti, imprenditori e amministratori pubblici corrotti. Questo incontro tra criminalità e istituzioni politiche ha finito per creare una «zona grigia» in cui il senso del limite, sorretto dalla propensione ad un agire sempre più violento e criminale, si traduce nell'indifferenza verso qualsiasi forma di illegalità. Volgendo lo sguardo verso questa «zona grigia», lo scrittore padovano propone la visione di un mondo capovolto dominato dal conflitto:

*[...] una visione del conflitto determinato dalla crisi, basato sul controllo e il consenso, opponendo quello che per scelta o distrazione non viene raccontato<sup>2</sup>.*

Tutti questi aspetti tematici appaiono evidenti, più che nei romanzi del ciclo dell'Alligatore, in *Arrivederci amore, ciao*, laddove la corruzione è intesa come ansia del guadagno facile e come ricerca

---

<sup>1</sup>Queste scuole sembrano aver perso oggi quella carica propulsiva che le ha caratterizzate per quasi un ventennio, e molti dei loro esponenti hanno continuato la loro esperienza autonomamente o all'interno di progetti collettivi. Ne è un esempio il collettivo *Mama Sabot*, nato da un'idea di Massimo Carlotto e un gruppo di scrittori emergenti appassionati di romanzi noir e giornalismo d'inchiesta. Tra i romanzi più importanti si ricordano *Perdas de Fogu*, *L'albero dei microchip* e *Donne a perdere*.

<sup>2</sup>Carlotto Massimo, *Noir, dalla letteratura di genere alla letteratura di contenuti*, in *Roma Noir 2012/2013. Letteratura della crisi, letteratura del conflitto*, Robin Edizioni, Roma, 2014, p. 106.

morbosa dell'affermazione sociale. Il romanzo sembra assumere qui i contorni di una contro-narrazione che intende smascherare l'opposizione tra giustizia reale e giustizia istituzionale attraverso gli occhi di un criminale: Giorgio Pellegrini. La riflessione sui fenomeni sociali si intreccia ad un'attenta analisi del Nord-est italiano, di questo spazio geografico al crepuscolo del miracolo economico, con le sue mafie e i suoi traffici illeciti.

### **Arrivederci amore, ciao. L'altro volto del Nord-est.**

Nella fase attuale, in cui non si discute più sulla letterarietà e sulla dignità narrativa del genere, il romanzo noir diventa il mezzo privilegiato attraverso il quale raccontare ed interpretare il «lato oscuro» della società contemporanea. Agli scrittori noir è tradizionalmente attribuito un ruolo eversivo rispetto al sistema. La loro particolare visione del mondo nasce da vicende ed esperienze personali vissute in ambito giornalistico, politico o giudiziario. Un caso emblematico riguarda lo scrittore Massimo Carlotto. Quest'ultimo è stato infatti vittima di uno dei più seri casi di ingiustizia politica che l'Italia abbia avuto negli ultimi quarant'anni.

Dopo aver trascorso diversi anni in carcere per un delitto mai commesso, Carlotto riceve la grazia nel 1993 dal Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro. L'urgente bisogno di portare all'attenzione dell'opinione pubblica il fallimento del sistema giudiziario italiano spinge Carlotto a scrivere romanzi noir in cui la componente autobiografica, al pari di quella dello spazio, diventa centrale. Tutti questi aspetti sono ben evidenti nel romanzo *Arrivederci amore, ciao*.

In questo romanzo che racconta il cuore nero del Nordest e, più in generale, dell'Italia patinata ed emergente, Carlotto mette a frutto le pessime conoscenze che ha fatto in carcere di criminali e personaggi politici, dando così uno sconvolgente ritratto dell'Italia nera dagli anni settanta al duemila. Tutta la storia ruota intorno al protagonista, Giorgio Pellegrini, fuggiasco, criminale e narratore: un esponente della lotta armata finito nei guai per un attentato riuscito male in cui perde la vita un metronotte.

Costretto a scappare in Centroamerica per sfuggire alla giustizia, decide di arruolarsi nella guerriglia rivoluzionaria. Lì commetterà il suo primo omicidio: l'esecuzione a sangue freddo dell'amico fuggito con lui dall'Italia. Stanco della guerriglia e di ideali politici a cui non crede più, Pellegrini ha solo uno scopo: lasciarsi alle



spalle una storia politica in cui non ha mai creduto veramente ed entrare nel mondo dei vincenti.

La storia parte dal Centroamerica per arrivare finalmente in Italia, nel cuore di quel Nordest tanto caro all'autore. Dal punto di vista narrativo, essa segue il canovaccio di un romanzo di formazione, dove un giovane entrato a far parte di un'organizzazione terroristica, più per inclinazione alla violenza che per vero ideale politico, intraprende un percorso che lo porterà a comprendere la sua vera natura: quella di un uomo egoista e prevaricatore che prova un piacere sadico nel sottomettere gli altri.

Contrariamente ai romanzi che compongono il ciclo dell'Alligatore, in cui il passato dei protagonisti lascia trapelare in una certa misura l'intervento di una nemesi consolatoria e riparatrice, *Arrivederci amore, ciao*, racconta l'ascesa di un *self-made-man* spregiudicato e perfino amorale, pronto a qualsiasi compromesso o turpitudine, un perfetto arrampicatore sociale senza scrupoli, dovizioso e preciso, metodico ed esauriente:

*Quando rimasi finalmente solo, fissai a lungo l'immagine del mio volto deformato dal sottopiatto d'argento. Poi mentalmente compilai la lista delle persone che dovevano morire. [...] Poi mi sarei trasferito in Veneto per cambiare vita. [...] Succhiando le chele dell'astice pensai a come farli fuori. Bisogna sempre scegliere il sistema più facile, più veloce e più pulito. E in questo caso un colpo alla nuca era la soluzione migliore. Il proiettile devasta il cervello e la vittima non ha nemmeno tempo di dire addio al mondo. E la zozzura, sangue, frammenti ossei e materia cerebrale schizzano esattamente dal lato opposto al foro di entrata. Mi sarei seduto sul sedile posteriore della loro macchina e li avrei freddati. Prima il conducente. Poi quello a fianco. Con una pistola col silenziatore. Quando avevo giustiziato Luca in Centroamerica, la detonazione mi aveva assordato, rovinandomi in parte il senso di meraviglia e di potere che si prova nel togliere la vita a un uomo tirando il grilletto<sup>1</sup>.*

Giorgio Pellegrini è un antieroe noir, un convertito senza pentimento il cui unico obiettivo è l'affermazione di se stesso in un mondo corrotto e decadente; un uomo che trova la propria vocazione nel delitto per diletto, per inclinazione, quasi per passione. Il continuo incalzare degli avvenimenti mostra, inoltre, come il viaggio del

---

<sup>1</sup>Carlotto Massimo, *Arrivederci amore, ciao*, Edizioni e/o, Roma, 2001, p. 89-90.

protagonista si compia sotto il segno dell'infamia: protegge in carcere un travestito brasiliano esigendo il novanta per cento di ciò che guadagna prostituendosi, cerca di vendere delle ballerine a dei kosovari implicati in traffici illeciti, collabora con un membro delle forze dell'ordine per infine ucciderlo, intrattiene delle relazioni saltuarie con il mondo della politica per trarne profitto economico.

Le sue vicende personali sono tappe di una carriera scellerata, di una fortuna costruita crimine su crimine in un crescendo orrido di perfidia tra Milano, Padova, Treviso, Gorizia e Varese. A fare da sfondo c'è un Nord-est irricognoscibile in cui vengono descritti misfatti, violenze e giri d'affari illegali:

*La seconda idea riguardava il patrimonio del locale, e cioè le ballerine. Il Blue Sky sarebbe stato posto sotto sequestro e loro si sarebbero trovate a spasso. Un vero peccato. Io invece avrei potuto ricavarci un bel po' vendendone alcune alle bande di kosovari che da tempo ronzavano intorno ai locali del nord-est a caccia di ballerine professioniste per i locali di pristina. [...] Così da un giorno all'altro la mafia kosovara, emanazione diretta di quella albanese, aveva aperto locali di tutti i tipi. I lap dance erano quelli che rendevano di più, ma non era facile trovare ballerine professioniste<sup>1</sup>.*

Appena uscito di galera Pellegrini si rende conto di essere un marginale. Per riscattarsi cerca di tornare rispettabile e vincente entrando di nuovo in affari con la mafia, riciclandosi nel «mercato dell'infamità». Due sono i principali paradigmi che sembrano caratterizzare la diegesi: il movimento e la staticità, cioè lo spostamento continuo di Pellegrini nelle regioni del Nord-est italiano e l'esperienza a loco delle città che lo compongono.

Ancora una volta la pregnanza dell'urbanità appare essenziale. Carlotto rivela quella che preferisce, quella che conosce meglio: un'urbanità mutata dall'onnipresenza recente della mafia internazionale, dai nuovi traffici illegali e dai meccanismi di contropotere. Si tratta di aspetti tematici che, come ricorda Jean-Bernard Pouy in *Une brève histoire du roman noir*, nascondono una vera e propria psicopatologia e un pessimismo a tratti depressivo:

*Le roman noir se doit par essence de ne pas être rose, c'est la moindre des choses. Sa préoccupation essentielle, celle de dépeindre des êtres brisés et menacés par une société aveugle et*

---

<sup>1</sup>Ivi., p. 57

*corrompue, lui a confié toute une génération d'auteurs qui, eux-mêmes, pour diverses raisons, quelquefois personnelles, ne voyaient aucunement l'espoir se lever derrière les brouillards dépressifs de toutes sortes<sup>1</sup>.*

I luoghi descritti si inscrivono sistematicamente nella praxis individuale e sociale e, in un certo senso, condensano i valori, le norme, i simboli, le identità, ma anche i sentimenti, le incertezze e le paure del narratore omodiegetico. Pellegrini è la chiave dell'esperienza dell'attuale società industriale, così come la città assurge a parametro stesso di questa società. L'individualità dell'antieroe noir si dissolve così nella nuova modernità, dove la città, da simbolo ed epicentro della razionalità, si trasforma in luogo delle contraddizioni, del vizio e del commercio :

*Andavo in centro e guardavo per ore la gente e le macchine. Giravano un sacco di soldi e molte persone trasudavano sicurezza. Io, invece, mi sentivo solo smarrito. Cercavo di agganciare le quarantenni eleganti. Milano era piena di donne come Régine, ma molto più graziose e scopabili. Dieta, palestra, parrucchiere. [...] Ben presto cominciai a disperare. Non era facile nemmeno fare il delinquente. La città era blindata e tutto quello che si poteva arraffare era già sotto il controllo di bande provenienti dall'est, dal nord Africa e dall'estremo oriente. Il prete mi costrinse ad accettare il lavoro in un bar. E fu la mia fortuna. Una mattina servii il caffè a una vecchia conoscenza di San Vittore. Un barese che aveva accorciato la galera infamando un boss della Sacra Corona Unita<sup>2</sup>.*

Il Nord-est di Massimo Carlotto è fatto di economia sommersa, di complicità fra potere economico, magistratura e criminalità, di perdita di identità collettive e rottura dei legami familiari e sociali, ma anche di personaggi labili ai quali può applicarsi la «riconoscenza delle intenzioni<sup>3</sup>».

Tutti i personaggi non hanno scrupoli e agiscono secondo una logica che potremmo definire individualista e amorale, in alcuni casi legata alla violenza. Quest'ultima lascia sempre qualche segno, più o meno visibile, nelle loro vite private e, sottoforma di vendetta o di

---

<sup>1</sup>Pouy Jean-Bernard, *Une brève histoire du roman noir*, L'Œil neuf, 2009, Paris, p. 49.

<sup>2</sup>Carlotto Massimo, *Arrivederci amore, ciao*, cit. p. 31-32.

<sup>3</sup>Si veda Lukács György, *Scritti di sociologia della letteratura*, Mondadori, Milano, 1976.

ricatto, serve a regolare temporaneamente litigi o contenziosi. Ne è un esempio lo stesso Pellegrini che si serve, con la collaborazione di Ferruccio Anedda, di tre anarchici spagnoli e due ex criminali croati accusati di crimini di guerra per rapinare un furgone portavalori, per poi ucciderli.

Il mondo descritto da Pellegrini è fatto di istinti e pulsioni nascoste, in cui quasi tutti i personaggi, indipendentemente dal ceto sociale, sembrano manifestare comportamenti scorretti, accecati dall'avidità e dalla smania di potere. In questo universo finzionale troviamo giudici, avvocati, ex detenuti, ma anche negozianti, imprenditori ed esponenti delle forze dell'ordine:

*L'ipotesi sbirri era meno pericolosa ma più complessa. Il problema era di quale sbirro fidarsi, perché come i malavitosi, anche quelli ti usavano e poi ti scaricavano. Poliziotti e carabinieri lo facevano per disprezzo, non per tornaconto. Con il loro stipendio da fame, i rischi e l'ulcera, il mondo per loro era diviso tra cittadini da difendere feccia da sbattere in galera. Feccia da odiare e riempire di sputi in faccia e calci nelle palle. Ma di Anedda, lo sbirro della Digos, sentivo di potermi fidare. C'era qualcosa in lui che mi aveva sempre suggerito l'idea che fosse marcio. Non solo corrotto. Marcio.*

Carlotto confronta i personaggi con l'eterogeneità della loro realtà sociale, riuscendo a definirli doppiamente sia per la loro fisicità sia per il loro spirito individualista. Ferruccio Anedda, ad esempio, rappresenta la corruzione delle istituzioni, l'egoismo di un uomo dello stato che abusa del proprio potere per trarre profitto dal racket e dalle estorsioni, così come l'avvocato Sante Brianese il quale finanzia Pellegrini con l'unico vero intento di entrare in politica.

È a partire da questo fondo diffuso e indeterminato che possiamo reperire certi aspetti caratteriali specifici dei personaggi, in primo luogo l'irritabilità e l'imprevedibilità, in quanto se da un lato la prima si manifesta sotto la forma di manifestazioni emozionali incontrollabili, la seconda si esprime nella crudeltà delle azioni, le quali si concretizzano quasi sempre nell'atto di uccidere.

Tali aspetti definiscono però, nella loro unicità, soltanto alcuni dei personaggi, secondo il loro sviluppo e la loro funzione all'interno della narrazione. Infatti, non possiamo dire la stessa cosa per le figure

---

<sup>1</sup>Carlotto Massimo, *Arrivederci, amore ciao*, cit. p. 53.

femminili le quali appaiono come delle vittime da manipolare ed usare ad ogni costo, da dominare sessualmente e socialmente.

La rappresentazione della realtà veicolata dal romanzo si presta dunque ad una nuova lettura. Essa consente all'autore di descrivere l'affermazione di un nuovo ordine sociale nel quale la criminalità agisce con modalità esclusive rispetto al passato. Gli intenti politici e la critica sociale si dispiegano in un intreccio volutamente non razionale, con l'intento di dipingere un ritratto quanto più preciso possibile dell'evoluzione della criminalità e delle sue forme di organizzazione.

### **Conclusioni**

I romanzi noir di Massimo Carlotto possiedono due grandi caratteristiche: un ancoraggio sociale, con uno sguardo critico, sulla società contemporanea e una visione disincantata che tende a preservare spesso una componente morale. Si tratta di un vero e proprio modo di lettura delle complessità sociali che consente di rimettere in discussione il diritto istituzionale. La dominazione del male è dunque sociale e politica. Essa si concretizza nella rappresentazione di un universo finzionale distopico e disordinato, in cui non mancano riflessioni sullo stato psicologico dei personaggi e sui loro interrogativi esistenziali. In definitiva, per lo scrittore padovano l'immaginario noir costituisce una modalità dell'esperienza attraverso la quale decifrare e interpretare la realtà. I suoi romanzi costruiscono un sapere, forniscono delle chiavi di lettura perfettamente originali, e nel contempo «rinviano all'impegno civile e culturale, alle scelte scomode e al coraggio di essere autori e interpreti<sup>1</sup>».

### **Bibliografia**

Carloni, Massimo, «Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo (1966-1984)», in *Critica letteraria*, XIII (1985) n. 46.

Carlotto, Massimo, *Arrivederci amore, ciao*, Edizioni e/o, Roma, 2001

Carlotto, Massimo, *Noir, dalla letteratura di genere alla letteratura di contenuti*, in *Roma Noir 2012/2013. Letteratura della crisi, letteratura del conflitto*, Robin Edizioni, Roma, 2014

---

<sup>1</sup> Milanese Claudio, «Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto», in *Cahiers d'études romanes*, n° 9, 2003, p. 89/102.

- De Paulis-Dalembert, Maria Pia (a cura di), *L'Italie en jaune et noir: la littérature policière de 1900 à nos jours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010
- Lukács, György, *Scritti di sociologia della letteratura*, Mondadori, Milano, 1976
- Ming Wu, *New Italian Epic, Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi Stile libero, Torino, 2009
- Milanesi, Claudio (a cura di), *Il romanzo poliziesco: La storia, la memoria*, Astræa, Bologna, 2009
- Milanesi, Claudio, «Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto», in *Cahiers d'études romanes*, n° 9, 2003
- Mondello, Elisabetta, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni duemila*, Perrone Editore, Roma, 2010
- Pouy, Jean-Bernard, *Une brève histoire du roman noir*, L'OEil neuf, Paris, 2009

**LE DISCOURS POLITIQUE DANS LE ROLAND BARTHES  
PAR ROLAND BARTHES : DE LA PRÉFIGURATION  
FRAGMENTAIRE AU ROMANESQUE**

**THE POLITICAL DISCOURSE IN ROLAND BARTHES PAR  
ROLAND BARTHES : FROM THE PREFIGURATION OF  
FRAGMENTARISM TO THE NOVEL**

**EL DISCURSO POLITICO EN ROLAND BARTHES PAR  
ROLAND BARTHES : DE LA PREFIGURACIÓN DEL  
FRAGMENTARIO A LA NOVELA**

**Mohammad Reza FALLAH NEJAD<sup>1</sup>**

**Résumé**

*La recherche d'une « nouvelle » identité littéraire est au cœur de l'œuvre de Barthes. Il se transforme ainsi à la fin de sa vie en théoricien du roman écrivant la Chambre claire, La Préparation du roman et le Roland Barthes par Roland Barthes. Dans cet article, nous pourrions voir la métamorphose des mots et du discours politique en ceux romanesques dans le Roland Barthes par Roland Barthes.*

*Mots clés : politique, discours, romanesque, Barthes*

**Abstract**

*The search for a “new” literary identity is a main question for Barthes. He transforms himself at the end of his life into a theorist of the novel writing the Camera Lucida, The Preparation of the novel and the Roland Barthes by Roland Barthes. In this article, we can see the metamorphosis of words and political discourse in the frame of the novel in the Roland Barthes by Roland Barthes.*

*Key words: policy, discourse, fiction, Barthes*

**Resumen**

*La búsqueda de una nueva identidad literaria es un principal problema en la obra de Barthes. Este último se transforma en el final de su vida teórico de la novela escritura la Camera Lucida, La Preparación de los nuevos y Roland Barthes por Roland Barthes. En este artículo, vamos a ver la metamorfosis de las palabras y los discursos políticos en esas novelas en Roland Barthes por Roland Barthes.*

*Palabras clave : política, discurso, ficción, Barthes*

---

<sup>1</sup> [rfallahnejad1@gmail.com](mailto:rfallahnejad1@gmail.com), Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran.

## Introduction

La fin de la carrière de Barthes est marquée par un *désir* : écrire un roman. L'homme de lettres s'interroge sur le processus de la création dans sa *Préparation du roman* exprimant sous une forme « romancée » ses théories. Cette procrastination du romanesque se réalise d'ailleurs à travers le poème, qui tout comme les textes politiques et sociaux, entraîne un « renouveau » littéraire. Le discours politique est aussi présent dans la *Préparation du roman* et dans d'autres ouvrages tel que le *Roland Barthes par Roland Barthes* : il préfigure une renaissance littéraire. Celle-ci est présente chez l'écrivain paraissant ainsi à la *recherche* d'un renouveau artistique qu'il retrouve dans le politique. Nous verrons ainsi comment Barthes « détourne » le discours politique afin de créer celui littéraire et romanesque dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. À cette fin, nous observerons d'abord la redéfinition des mots dans le texte. Puis nous examinerons l'utopie et le rôle de la politique dans le livre. Nous étudierons enfin la transformation du langage politique en celui littéraire.

## Des mots à la phrase

Barthes n'écrit pas seulement des livres mais ses chefs-d'œuvre ressemblent aussi parfois à des dictionnaires, nous voyons ainsi que l'auteur y définit les mots et passe aux phrases en les mettant les uns à côté des autres et en utilisant les fragments. Nous observons alors la mise en place d'un discours, l'auteur reprend des expressions comme « l'autonomie : le strabisme inquiétant [...] comme un anagramme. »<sup>1</sup> Un autre langage prend place dans le texte de l'écrivain voulant « décoller le réel politique de son discours général, *répété*, que le politique lui est forclos. »<sup>2</sup> Barthes commence son travail à la recherche d'un point de vue, d'une image, d'une « photo » étant ce qui « “a été” et elle est en cela plus proche du court poème. »<sup>3</sup> Il observe la formation du texte en s'interrogeant même,

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes, Oeuvres Complètes IV*, Nouvelle édition revue et corrigée par Éric Marty, Seuil, novembre 2002, p. 629.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 633.

<sup>3</sup> Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le “haïku” et la création romanesque dans *La Préparation du roman* de Roland Barthes », *Études de langue et littérature françaises, Revue des Études de la langue Française*, Revue semestrielle de la Faculté des Langues Étrangères de l'Université d'Ispahan, Iran, Septième année, n° 12, Printemps-Été 2015, p. 48.



s'il ne faut pas « sacrifier sa vie langagière au discours politique ? »<sup>1</sup> Grâce à l'*autre*, le politique, l'écrivain refait sa parole, il reforme le littéraire et le reformule. Barthes traite de plusieurs discours que sont ceux : « de la sociologie, de la sémiologie et de la psychanalyse [...] »<sup>2</sup>

L'écrivain recherche la vérité retrouvant la littérature à travers le politique. Cette intention s'observe dans ses différents travaux « romanesques » tels que le *Roland Barthes par Roland Barthes* ou la *Chambre Claire*. Dans ces livres, Barthes est à la recherche du texte littéraire et reflète sa propre biographie et celle des autres. Il s'interroge cependant dans la photo sur le Jardin d'Hiver sur la « vérité du visage qu'il avait aimé »<sup>3</sup> Dans les *Fragments d'un discours amoureux* « une sensation de vérité » est décrite étant « ce qui est à côté »<sup>4</sup> Enfin dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, il s'agit de voir « l'instance de la Vérité »<sup>5</sup> Chez Barthes, la création, tout comme une « sensation » s'y trouve liée. Nous pouvons aussi parler de « l'anamnèse » : le « mélange de jouissance et d'effort »<sup>6</sup> que Barthes associe au *biographème* et au poème japonais qu'est le haïku. Tel n'est pas le cas du texte politique ressemblant à tous les autres : il se répète, se généralise et « se fatigue »<sup>7</sup> surtout. Barthes affirme lui-même que le « Père politique »<sup>8</sup> a été le seul qu'il a connu finissant par mélanger « l'éthique dans le politique » dont le discours est défini comme appartenant au genre délibératif.<sup>9</sup> Même si certains affirment que la présence du « Père, c'est comme [le] Fils »<sup>10</sup>, Barthes s'exprime toutefois différemment sur sa relation avec la figure paternelle<sup>11</sup> :

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 633.

<sup>2</sup> Barthes, Roland, *La Chambre Claire*, *Œuvres Complètes V*, *op. cit.*, p. 794.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 844.

<sup>4</sup> Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres Complètes V*, *op. cit.*, p. 281-2.

<sup>5</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 704.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 633.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 701.

<sup>9</sup> Barthes, Roland, *La Préparation du roman*, cours au Collège de France, sous la direction d'Éric Marty, Seuil, 2015, p. 319.

<sup>10</sup> Figuié, Richard, « La volonté d'image. Le parcours d'Alphonse Dupront », *Critique*, mars 2017, n° 838, p. 245.

<sup>11</sup> Coste, Claude, « Bataille de Barthes », *Roland Barthes ou l'art du détour*, Éditions Hermann, Collection « Savoir lettres », 2016, p. 167.

*La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il à l'Œdipe ? [...]*<sup>1</sup>

Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, il revient à ses premiers amours et désire<sup>2</sup> désormais un « roman nouveau<sup>3</sup> » répétant ce qu'il a toujours affirmé. Barthes veut, tout comme Montaigne, redéfinir le « romanesque » autobiographique et même :

Le texte politique

*Le Politique est, subjectivement, une source continue d'ennui et/ ou de jouissance ; c'est, de plus et en fait (c'est-à-dire en dépit des arrogances du sujet politique), un espace obstinément polysémique, le lieu privilégié d'une interprétation perpétuelle [...]. On pourrait conclure de ces deux constations que le Politique est du textuel pur : une forme exorbitante, exaspérée, du Texte, une forme inouïe qui, par ses débordements et ses masques, dépasse peut-être notre entendement actuel du Texte.*<sup>4</sup>

La politique est aussi attachée à d'autres domaines étant ceux de la psychologie et de « la morale »<sup>5</sup> Barthes décrit aussi le politique comme la « dimension même du réel.<sup>6</sup> » Il déclare même que celui-ci (le politique) est constamment présent en tant que « discours »<sup>7</sup> dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Il étudie également le texte d'un autre point de vue, il songe désormais à un livre ethnologique ayant tous les caractéristiques de celui « aimé ».<sup>8</sup> Le politique est alors un « fantasme » permettant de passer « du Vouloir-Écrire au

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte, Œuvres Complètes IV, op. cit.*, p. 248.

<sup>2</sup> Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le “désir d'écrire” dans *La préparation du roman* de Roland Barthes », in *Roland Barthes, Vision plurielle d'un parcours pluriel*, Actes de la Journée Scientifique du 29 octobre 2015, Sous la direction de Nicole Saliba-Chalhoub et Samar El Hage, Presses de l'Université de Saint-Esprit de Kaslik, Jounieh, Liban, 2016, p. 26.

<sup>3</sup> Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Barthes et “Le ‘milieu’ de notre vie” », *Études de langue et littérature françaises (ELLF)*, Revue semestrielle du département de français, Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université d'Ahvaz en Iran, troisième année, numéro 1, printemps/ été 2012, numéro de série 5, p. 32.

<sup>4</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 720.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 703.

<sup>6</sup> Barthes, Roland, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *Œuvres Complètes IV, op. cit.*, p. 862.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 863.

<sup>8</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 661.

*Pouvoir-Écrire*, du *Désir d'Écrire* au *Fait d'Écrire*. »<sup>1</sup> Celui-ci (le politique) a même un pouvoir « initiatique »<sup>2</sup> : c'est une « machine de l'écriture » que Barthes définit comme « le pouvoir de dire quelque chose ».<sup>3</sup>

Ainsi nous pouvons dire que les expressions relatives à l'exercice du pouvoir sont présentes chez Barthes. Ce dernier s'inspire cependant de ce genre de discours et le reformule sous d'autres termes. Nous étudions de la sorte le texte et nous observons que le thème politique est présent dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Nous voyons ainsi des mots, des expressions aboutissant à la phrase. Mais le thème existe aussi sous une autre forme imaginaire dans l'ouvrage que nous pouvons voir dans une autre partie.

### **L'utopie politique**

Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'homme de lettres ne définit pas seulement un nouveau lexique mais un autre univers se met aussi en place. Il s'agit en effet pour l'auteur de décrire un projet littéraire se décrivant entre le présent et le passé. L'auteur aspire à une identité artistique en mélangeant la vie et l'œuvre. Il projette des livres sous les formes de :

*Journal de Désir* [...]. *La Phrase* (idéologie et érotique de la Phrase) [...]. *Une Vie des hommes illustres* [...]. *Un recueil de stéréotypes visuels* [...]. *Le Livre/ la vie* [...]. *Incidents* [...], etc.<sup>4</sup>

Aussi ce dessein relève chez Barthes d'autres notions. L'auteur mélange ainsi le « Politique et [le] Domestique [...], [la] science et [l'] utopie, [...] »<sup>5</sup> et les écrivains se posent même des questions à ce propos : « Pouvons-nous nous passer d'utopies ? »<sup>6</sup> Le mot se décompose en deux parties : « *ou-topos*, autrement dit un *nulle part* »<sup>7</sup> Alors que le politique se définit comme une « purge

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>3</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 686.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 732.

<sup>5</sup> Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres Complètes III*, *op. cit.*, p. 778.

<sup>6</sup> Vidler, Anthony, (traduit de l'anglais par Philippe Roger), «L'utopie, encore et toujours» », *Critique*, août-septembre 2016, n° 831-832, p. 668.

<sup>7</sup> Deregnoncourt, Marine, « La comédie musicale "Le Roi Soleil" : entre utopie et dystopie », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 20, volume 1, « Mythe et littérature rencontres et retours », Editura Universitatii din Pitesti, Roumanie, novembre 2016, p. 52.

nécessaire ; [...] »<sup>1</sup> Ces notions sont reprises dans *Sade, Fourier, Loyola*, l'auteur songe désormais à passer à une autre étape dans la formation de son univers. Une union des formes littéraires se produit et Fourier est « l'enfant qui se détourne de la purge, [...] »<sup>2</sup> Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'écrivain donne une autre définition de son univers imaginaire :

*Dans Le Degré zéro, l'utopie (politique) a la forme (naïve ?) d'une universalité sociale, [...]; l'utopie [...] consiste alors à imaginer une société infiniment parcellée, [...].*<sup>3</sup>

L'auteur s'exprime ainsi sur la communauté l'entourant et la décrit en mettant les éléments les uns à côté des autres : le politique donne naissance au romanesque. L'utopie se relie aussi au livre « projet », il relève du « couvent du phalanstère »<sup>4</sup> Des écrivains comme Proust et Fourier n'ont d'ailleurs écrit que des « Prospectus »<sup>5</sup> Barthes affirme également que le pouvoir produit les types d'écritures « les plus purs »<sup>6</sup>. Ce dernier décrit également l'histoire de l'écriture politique comme la meilleure des « phénoménologies sociales »<sup>7</sup>. En politique, comme lors de sa création romanesque, Barthes préfigure le livre en empruntant des chemins « détournés » pour s'exprimer au sujet du chef-d'œuvre. Tout reste ainsi à l'état de prologue, l'œuvre est une procrastination du texte dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* :

*Toute écriture politique ne peut que confirmer un univers policier, de même toute écriture intellectuelle ne peut qu'instituer une para-littérature, qui n'ose plus dire son nom. L'impasse de ces écritures est donc totale, [...], c'est-à-dire, de toute manière, à une aliénation.*<sup>8</sup>

Ainsi après avoir examiné la relation entre le chef-d'œuvre et son contexte, le critique étudie aussi que le rapport entre le *Texte* et le

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres Complètes III, op. cit.*, p. 778.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 655.

<sup>4</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 615.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 746.

<sup>6</sup> Barthes, Roland, *Écritures politiques, Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 184.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 188.

*petit-bourgeois* qui forment « une même substance universelle »<sup>1</sup>. Barthes s'intéresse tout particulièrement à la bourgeoisie bayonnaise constituant son modèle social. Il se rappelle d'ailleurs des « noms propres »<sup>2</sup> et ceux des « lieux »<sup>3</sup> entendus dans sa jeunesse. Il ressemble alors à Proust et Mondiano établissent aussi des rapports entre la vie de leurs héros et la géographie en utilisant Combray<sup>4</sup> et Paris<sup>5</sup> dans leurs romans. Cette relation entre les noms « mythiques »<sup>6</sup> et la création s'observe aussi chez Proust. L'écriture s'inspirant de la bourgeoisie est jugée somme toute « moins dangereuse »<sup>7</sup>. Barthes n'ignore pas cependant que depuis la Révolution française (1789) plusieurs « types de bourgeois »<sup>8</sup> se sont succédés au pouvoir. Le bourgeois évoque<sup>9</sup> ainsi les systèmes sociaux du présent comme ceux du passé. Les arcanes politiques sont rappelés sous les formes des plus utopiques et le désir, voire même la passion, de l'écrivain laisse songer à la possibilité d'un :

Contre-Écrire et d'un Non-Écrire, d'une Para-graphie (*qui consisterait à dévier le Désir d'Écrire sur autre chose qu'écrire*)  
ou d'une A-graphie [...].<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 718.

<sup>2</sup> Barthes, Roland, « Proust et les noms », *Œuvres Complètes IV, Ibid.*, p. 66-77.

<sup>3</sup> MARTY, Éric, *Roland Barthes le métier d'écrire*, Seuil, 2006, p. 168.

<sup>4</sup> Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le Conte de *Combray* et les noms persans : du voyage à l'écriture », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 19, « Littérature et voyage », Editura Universitatii din Pitesti, Roumanie, mai 2016, p. 84.

<sup>5</sup> Fallah Nejad, Mohammad Reza, « ' Un point d'ancrage dans le sable mouvant ' : Cas d'étude : *Accident nocturne* de Patrick Modiano », *Recherches en langue et littérature françaises*, n° 18, année 10, automne-hiver 2016, Université de Tabriz en Iran, printemps-été 2017, p. 78.

<sup>6</sup> Fallah Nejad, Mohammad Reza, « *Retour des personnages mythiques persans dans le Temps Retrouvé : Du conte au roman* », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 20, Volume 1, « Mythe et littérature rencontres et retours », Editura Universitatii din Pitesti, Roumanie, novembre 2016, p. 63-77.

<sup>7</sup> Barthes, Roland, « Écriture et révolution », *Le Degré zéro de l'écriture*, *Œuvres Complètes I*, p. 215.

<sup>8</sup> Barthes, Roland, « La bourgeoisie comme société anonyme », *Mythologies*, *Œuvres Complètes I*, op. cit., p. 849.

<sup>9</sup> Schaeffer, Jean-Marie, *Lettre à Roland Barthes*, Éditions Thierry Marchaisse, 2015, 13.

<sup>10</sup> Barthes, Roland, *La préparation du roman*, op. cit., p. 283.

Dire ou ne pas dire, être ou ne pas être, écrire ou ne pas écrire telle est la question. Un esprit révolutionnaire pousse cependant à la création et les écrivains communistes soutiennent<sup>1</sup> paradoxalement la cause bourgeoise. L'ouvrage se forme ainsi à travers les plaisirs de la *recherche*, Barthes marcotte<sup>2</sup> son roman : une littérature « vécue comme une utopie, à venir »<sup>3</sup> que nous pourrions voir dans une autre partie.

### **La politique et le roman**

La carrière de Barthes est marquée par de nombreux soubresauts. Ce dernier est en effet éclectique et s'intéresse à tout dans ses ouvrages : il exprime ses points de vue linguistique et sémiologique et se permet d'en avancer de nouveaux. Le récit se transformera cependant peu à peu en la plus grande préoccupation du critique affirmant : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman »<sup>4</sup>. C'est que Barthes enfant s'ennuie « beaucoup et souvent »<sup>5</sup>. Plus tard, il jouera le rôle de l'empereur mythique perse Darios<sup>6</sup> au théâtre et déclare à ce propos :

*[...] Il est possible de compléter maintenant la définition sémiologique du mythe en société bourgeoise : le mythe est une parole dépolitisée. Il faut naturellement entendre : politique au sens profond, comme ensemble de rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde ; il faut surtout donner une valeur active au suffixe dé : il représente ici un mouvement opératoire, il actualise sans cesse une défection.<sup>7</sup>*

Pour Barthes, la figure du professeur se dégrade et la littérature, tout comme la langue, se meurt, il faut donc qu'elles renaissent car elles s'inscrivent dans notre vie. Il pense aussi que l'enseignant joue un rôle essentiel : Proust fait ainsi une « apologie de

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, « Écriture et révolution », *op. cit.*, *Œuvres Complètes I*, p. 215.

<sup>2</sup> Barthes, Roland, *La préparation du roman*, *op. cit.*, p. 282, voir également R. Barthes, *O. C. V*, *op. cit.*, p. 656.

<sup>3</sup> Barthes, Roland, *La préparation du roman*, *Ibid.*, p. 10.

<sup>4</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 577, voir également p. 695.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 606.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>7</sup> Barthes, Roland, *Mythologies*, *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 854.

la littérature »<sup>1</sup> et des choses écrites. Après avoir comparé des écrivains qu'il connaît bien tels : Proust, Racine, Euripide ; Barthes conclut d'ailleurs qu'il faut peut-être prolonger encore la description des « données politiques par une sorte d'enquête idéologique ou mythologique ».<sup>2</sup>

Le professeur du Collège de France procède aussi comme Proust en esquissant le roman et tente de s'écrire par fragments. Le lecteur meurt et un « autre artiste » prend forme et renaît. « Ce livre de moi »<sup>3</sup>, comme aime l'appeler l'auteur, se retrouve aussi dans d'autres pages de *Roland Barthes par Roland Barthes*. C'est que la substance de ce livre est « totalement romanesque »<sup>4</sup>. L'écrivain mélange aussi la création artistique et le politique en donnant un exemple et en déclarant :

*Bref, de Gaulle est toujours ailleurs. [...] Politique, sa langue devient celle d'un grand écrivain, dans la mesure même où sa "carrière" n'est pas la littérature [...].*<sup>5</sup>

Le « grand écrivain » s'inspire du politique, nous pouvons ainsi voir l'émergence d'une nouvelle écriture. Barthes réinvente ainsi les éléments sociaux désirant passer au « *neuf/nouveau* : "nouveau" est bon, c'est le mouvement heureux du Texte »<sup>6</sup>. Il ressemble alors à l'amoureux écrivain non pas le roman mais du « romanesque »<sup>7</sup> qui se définit comme s'intéressant « à tout ce qui se passe dans la vie »<sup>8</sup>. En écrivant son livre, Barthes raconte aussi, tout comme Proust, « sur un mode romanesque »<sup>9</sup> le Texte qui tout comme les « calligraphies de Mao »<sup>10</sup> peut être politique. Ces écrits sont une « Préparation du Roman [...] d'une robe [...] car notre

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *La préparation du roman*, *op. cit.*, p. 508.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Barthes, Roland, « Sur le régime du général de Gaulle », *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 995.

<sup>6</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 706.

<sup>7</sup> Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres Complètes V*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>8</sup> Barthes, Roland, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *Œuvres Complètes IV*, *op. cit.*, p. 866.

<sup>9</sup> Schulte Nordholt, Annelise, *Le moi créateur dans 'À la Recherche du temps perdu,' critiques littéraires*, L'Harmattan, 2002, p. 70.

<sup>10</sup> Barthes, Roland, « Alors, la Chine ? », *Œuvres Complètes IV*, *op. cit.*, p. 518.

“biographie” est aussi une “autobiographie” »<sup>1</sup> du récit romanesque, tout comme le « discours » politique préfigure l’autobiographique dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Ces lectures déchiffrent le « livre intérieur »<sup>2</sup> permettant de voir la métamorphose du lecteur en créateur devenant un « rapporteur du livre antérieur » inspiré par le « lecteur-écrivain »<sup>3</sup>. La « vérité »<sup>4</sup> d’un texte devant être recherchée chez l’auteur souhaitant réaliser le « livre d’avenir »<sup>5</sup> mais il constate son échec<sup>6</sup> en « descendant du train »<sup>7</sup>. Et même si certains disent que Barthes n’a pas écrit une autre *Recherche*, il a au moins rédigé un *Contre Sainte-Beuve*. Tout comme le « Piano préparé » de John Cage devenant une « matrice d’œuvres à-venir »<sup>8</sup>.

Cette nouvelle littérature barthésienne préfigure la « présence d’une absence »<sup>9</sup> : l’homme de lettres aspire désormais au « roman nouveau » futur s’écrivant, tout comme la *Recherche*, sur ceux que nous aimons. Le deuil donne naissance à la figure de l’auteur et Barthes décrit « la mort de la mère (qui a eu lieu en 1905)<sup>10</sup> » comme le fondement biographique de la *Recherche du temps perdu*, c’est le « chemin de la vie »<sup>11</sup>. C’est aussi la propre mort de R. Barthes qui apporte enfin une réponse aux interrogations de l’auteur sur la « *Vita*

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *La préparation du roman*, op. cit., p. 57.

<sup>2</sup> Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, IV, pléiade, Gallimard, 2002-3, p. 458.

<sup>3</sup> Barthes, Roland, *La préparation du roman*, op. cit., p. 253.

<sup>4</sup> Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, IV, op. cit., p. 490.

<sup>5</sup> Rabaté, Dominique, « Une conversion intérieure », *La Vita Nova*, Ensemble de textes réunis sous la direction de Marie Gil et Frédéric Worms, Hermann, 2016, p. 144.

<sup>6</sup> Chevrier, Jean-François, « Proust par Roland Barthes », *Prétextes : Roland Barthes colloque de Cerisy*, sous la direction d’A. Compagnon, Christian Bourgois, 2003, p. 436.

<sup>7</sup> Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, IV, op. cit., p. 314.

<sup>8</sup> Alfandary, Isabelle, « Deuil et vie nouvelle : la *Vita Nova* comme genre », *La Vita Nova*, op. cit., p. 253.

<sup>9</sup> Gil, Marie, « “L’homme affranchi de l’ordre du temps” Pour une ontologie de la *Vita Nova* selon Proust et Barthes », in *ibid.*, p. 210.

<sup>10</sup> Barthes, Roland, *La préparation du roman*, op. cit., p. 222.

<sup>11</sup> Barthes, Roland, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Œuvres complètes V*, op. cit., p. 467.



*nova* et le désir d'ouvrir un chapitre supplémentaire dans la continuité de l'œuvre »<sup>1</sup>.

*La Préparation du roman* « tente [aussi] une théorie »<sup>2</sup> du romanesque et ses deux ouvrages que sont : le *Roland Barthes* par Roland Barthes et les *Fragments d'un discours amoureux* pouvant être considérés comme des romans. Barthes ressemble alors à Sainte-Beuve « rêvant d'écrire comme Montaigne »<sup>3</sup>, il souhaite à la fin de sa vie ressembler à l'homme Proust et à son narrateur, « c'est-à-dire vers l'écrivain en devenir »<sup>4</sup>. Le discours politique constitue ainsi un élément clé dans la constitution de son univers romanesque dans le *Roland Barthes* par Roland Barthes.

### Conclusion

Barthes demeure, comme nous l'avons vu, un auteur éclectique touchant à tout en littérature. Notre étude montre aussi une critique à la recherche d'une autre identité « d'écriture ». Même si la redéfinition des mots est un point essentiel permettant d'accéder au monde du créateur. Il n'en demeure pas moins que celui-ci aspire à une utopie politique et sociale et songe en particulier à la bourgeoisie de son temps. Celle de sa ville natale Bayonne retient son intention. Le discours politique est ainsi l'une des sources essentielles lors de la constitution de son texte romanesque autobiographique qu'est le *Roland Barthes* par Roland Barthes.

En écrivant son roman, Barthes échappe à l'ennui et donne naissance à une *autre* création artistique certes différente de l'ancienne mais *affiliée* au passé et orientée vers une nouvelle identité : la sienne. Sur la voie artistique, Barthes cite constamment Proust, Tolstoï et Pascal cherchant pendant très longtemps des formes différentes évoquant le « roman nouveau ». Il est toutefois à la recherche d'un seul livre, le sien, qu'il refait avec le *temps*. L'auteur

---

<sup>1</sup> Coste, Claude, « Roland Barthes et Jean-Pierre Richard », *Roland Barthes ou l'art du détour*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>2</sup> Compagnon, Antoine, « Le Roman de Roland Barthes », *Revue des Sciences Humaines*, n° 266/ 267, *Le livre imaginaire*, Textes réunis par Philippe Bonnefis, Gérard Farasse et Jean-Luc Steinmetz, avril-septembre 2002, p. 231.

<sup>3</sup> Lepenies, Wolf, *Sainte-Beuve au seuil de la modernité*, Traduit de l'allemand par Jeanne Étoré et Bernard Lortholary, NRF, Gallimard, 2002, p. 470.

<sup>4</sup> Coste, Claude, « Le Proust radiophonique de Roland Barthes », « *Sur Barthes* », textes réunis par Cl. Coste, numéro spécial publié par la *Revue des Sciences Humaines*, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, n° 268, 4<sup>e</sup> trimestre 2002, p. 66.

quitte alors l'état d'indifférence, d'*acédie*, retourne à ses sources et accède au chef-d'œuvre manifestant un « désir ». Il revit le passé et recompose le discours politique en un autre *texte* : Barthes annonce ainsi le « roman d'avenir » en passant de la parole à l'*écrit*.

#### **Bibliographie :**

Barthes, Roland, *Oeuvres Complètes I à V*, Nouvelle édition revue et corrigée par Éric Marty, Seuil, 2002

Barthes, Roland, *La Préparation du roman*, cours au Collège de France, sous la direction d'Éric Marty, Seuil, 2015

Chevrier, Jean-François, « Proust par Roland Barthes », *Prétextes : Roland Barthes colloque de Cerisy*, sous la direction d'A. Compagnon, Christian Bourgois, 2003

Compagnon, Antoine, « Le Roman de Roland Barthes », *Revue des Sciences Humaines*, n° 266/ 267, *Le livre imaginaire*, Textes réunis par Philippe Bonnefis, Gérard Farasse et Jean-Luc Steinmetz, avril-septembre 2002

Coste, Claude, *Roland Barthes ou l'art du détour*, Éditions Hermann, Collection « Savoir lettres »

Coste, Claude, « Le Proust radiophonique de Roland Barthes », « *Sur Barthes* », textes réunis par Cl. Coste, numéro spécial publié par la *Revue des Sciences Humaines*, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, n° 268, 4<sup>e</sup> trimestre 2002

Deregnoncourt, Marine, « La comédie musicale "Le Roi Soleil" : entre utopie et dystopie », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 20, volume 1, « Mythe et littérature rencontres et retours », Editura Universitatii din Pitesti, Roumanie, novembre 2016

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le "désir d'écrire" dans *La préparation du roman* de Roland Barthes », in *Roland Barthes, Vision plurielle d'un parcours pluriel*, Actes de la Journée Scientifique du 29 octobre 2015, Sous la direction de Nicole Saliba-Chalhoub et Samar El Hage, Presses de l'Université de Saint-Esprit de Kaslik, Jounieh, Liban, 2016

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Barthes et "Le 'milieu' de notre vie" », *Études de langue et littérature françaises (ELLF)*, Revue semestrielle du département de français, Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université d'Ahvaz en Iran, troisième année, numéro 1, printemps/ été 2012, numéro de série 5

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le "haïku" et la création romanesque dans *La Préparation du roman* de Roland Barthes », *Études de langue et littérature françaises, Revue des Études de la langue Française*, Revue semestrielle de la Faculté des Langues Étrangères de l'Université d'Ispahan, Iran, Septième année, n° 12, Printemps-Été 2015

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le Conte de *Combray* et les noms persans : du voyage à l'écriture », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 19, « Littérature et voyage », Editura Universitatii din Pitesti, Roumanie, mai 2016

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « ' Un point d'ancrage dans le sable mouvant ' : Cas d'étude : *Accident nocturne* de Patrick Modiano », *Recherches en*

*langue et littérature françaises*, n° 18, année 10, automne-hiver 2016, Université de Tabriz en Iran, printemps-été 2017

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « *Retour des personnages mythiques persans dans le Temps Retrouvé : Du conte au roman* », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 20, Volume 1, « Mythe et littérature rencontres et retours », Editura Universitatii din Pitesti, Roumanie, novembre 2016

Figuier, Richard, « La volonté d'image. Le parcours d'Alphonse Dupront », *Critique*, mars 2017, n° 838

Gil, Marie et Frédéric, Worms, *La Vita Nova*, Ensemble de textes réunis, Hermann, 2016

Lepénies, Wolf, *Sainte-Beuve au seuil de la modernité*, Traduit de l'allemand par Jeanne Étoré et Bernard Lortholary, NRF, Gallimard, 2002.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu, IV*, Pléiade, Gallimard, 2002-3.

Marty, Éric, *Roland Barthes le métier d'écrire*, Seuil, 2006,

Schaeffer, Jean-Marie, *Lettre à Roland Barthes*, Éditions Thierry Marchaisse, 2015

Schulte Nordholt, Annelise, *Le moi créateur dans 'À la Recherche du temps perdu,' critiques littéraires*, L'Harmattan, 2002

Vidler, Anthony, « "L'utopie, encore et toujours" » (traduit de l'anglais par Philippe Roger), *Critique*, août-septembre 2016, n° 831-832

**L'OUBLI DU DICTATEUR DANS L'AUTOMNE DU  
PATRIARCHE DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**THE DICTATOR'S OBLIVION IN THE AUTUMN OF THE  
PATRIARCH BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**EL OLVIDO DEL DICTADOR EN EL OTOÑO DEL  
PATRIARCA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**Diana-Adriana LEFTER<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Notre travail propose une approche du personnage principal du roman L'Automne du Patriarche, envisagé comme être solitaire et oublié. En partant de l'affirmation de Gabriel García Márquez que le dictateur est le seul personnage mythique produit par l'Amérique Latine, nous montrons, à l'aide de la théorie de Claude Lévi-Strauss que la dimension mythique du patriarche se construit justement par le drame de la solitude et de l'oubli. La rupture/oubli entre le dictateur-patriarche et son peuple va en parallèle avec une rupture/oubli de soi-même, le but étant la préservation du pouvoir et l'acquisition, par le détenteur de celui-ci, d'une dimension mythique. Le mécanisme de l'oubli est le même, dans les deux cas : l'interruption de la communication – l'incommunication – comme résultat de l'effacement de la mémoire.*

*Mots-clés : solitude, oubli, incommunication, mémoire, dictateur*

**Abstract**

*Our paper is an analysis of the main character of the novel The Autumn of the Patriarch, who is viewed as a solitary and forgotten human being. Starting from García Márquez's statement that the dictator is the only mythical character created by Latin America, we demonstrate – using the theory of Claude Lévi-Strauss – that the patriarch's mythical dimension is the very result of his solitude and oblivion. The distance / oblivion between the dictator and the people is doubled by a self oblivion; the aim is his becoming a mythical character. The mechanism of oblivion is similar, in both cases: the ceasing of communication – the incommunication – as a result of the memory erasure.*

*Keywords: solitude, oblivion, incommunication, memory, dictator*

**Resumen**

*Nuestro trabajo propone un enfoque del personaje principal de la novela El otoño del patriarca, previsto como persona solitaria y olvidada. Partiendo de la afirmación de Gabriel García Márquez que el dictador es el único personaje mítico*

---

<sup>1</sup> [diana\\_lefter@hotmail.com](mailto:diana_lefter@hotmail.com), Université de Pitesti, Roumanie.

*producido por América Latina, mostramos, utilizando la teoría de Claude Lévi-Strauss, que la dimensión mítica del patriarca se construye precisamente por medio de este drama de la soledad y olvido. La ruptura/el olvido entre el dictador-patriarca y su pueblo existirá paralelamente con una ruptura/olvido de sí mismo, la finalidad estando preservar del poder poseído y adquirir una dimensión mítica. El mecanismo del olvido es el mismo en ambos casos: la suspensión de la comunicación- la incomunicación- como resultado de la memoria borrada.*

*Palabras clave: soledad, olvido, incomunicación, memoria, dictador.*

### **Le roman de la dictature, un produit culturel typique de l'Amérique Latine**

L'Amérique Latine est un espace géographique, culturel et politique où l'expérience de la dictature a été vécue dans la plupart des pays de la région. Dans un tel, contexte, la dictature et le dictateur représentent des topoï de la littérature, donnant naissance à *la novela del dictador*, le roman du dictateur, « la tradición temática mas claramente autóctona de la literatura latinoamericana »<sup>1</sup>, genre narratif incontournable de la littérature du *boom*. Centré sur le personnage du dictateur, le roman du dictateur met en premier plan des thèmes essentiels, tels le pouvoir et la solitude du dictateur, traduits en isolement, claustration, incommunication.

En 1975 paraît *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, texte qui répond, selon les paroles mêmes de l'auteur, à un besoin personnel et militant à la fois : écrire le roman du dictateur<sup>2</sup>, pour sonder « le pouvoir, le mystère du pouvoir »<sup>3</sup>.

Le roman apparaît donc comme le résultat de ce besoin de donner voix littéraire à un phénomène politique, historique, voire culturel qu'il étudie avec application : le docteur Duvalier de l'Haïti, le président Francia du Paraguay, Hernández Martínez de El Salvador, Juan Vicente Gómez du Venezuela, tous des dictateurs dont García Márquez connaît l'exercice du pouvoir et les plus curieuses

---

<sup>1</sup> Gonzales Echeverria, Roberto, *The Voice of the Masters. Writings and Authority in Modern Latin American Literature*, UTP, Austen, Texan, 1985, p. 65.

<sup>2</sup> Comme il est bien connu, et García Márquez le rappelle dans ses conversations avec Apuleyo Mendoza, à l'époque, Miguel Angel Asturias avait déjà publié *Señor Presidente*, que García Márquez qualifie de « pésima » (Apuleyo Mendoza, Plinio, *El olor de la Güayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2005, p. 130). Il revenait donc à García Márquez de rebâtir cette typologie romanesque.

<sup>3</sup> « el poder, el misterio del poder » (Apuleyo Mendoza, Plinio, *El olor de la Güayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2005, p. 130).

pratiques. De leurs traits caractéristiques et inhabituelles coutumes, García Márquez emprunte pour son patriarche, dictateur qui n'est finalement ni l'une ni l'autre de ces figures historiques, mais une synthèse de tous ces individus :

- *Mi intención fue siempre la de hacer una síntesis de todos los dictadores latinoamericanos, pero en especial del Caribe. Sin embargo, la personalidad de Juan Vicente Gómez era tan imponente, y además ejercía sobre mí una fascinación tan intensa, que sin duda el patriarca tiene de él mucho más que de cualquier otro.*<sup>1</sup>

### **Le dictateur de García Márquez : oubli et solitude**

Dans ses conversations avec Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez dressait en ces mots le portrait de son patriarche-dictateur : « un dictador muy viejo, incocebiblemente viejo, que se queda sol en un palacio lleno de vacas »<sup>2</sup>.

C'est la définition de la solitude qui caractérise le pouvoir, le pouvoir dictatorial, une solitude – thème récurrent chez García Márquez<sup>3</sup> – qui marque la séparation totale, l'incommunication du dictateur : séparation temporelle, car le dictateur se soumet à un temps a-historique, presque mythique<sup>4</sup>, séparation spatiale – le dictateur vit dans un palais-forteresse impénétrable et séparation humaine, car personne ne le connaît (plus) vraiment, peut-être même pas soi-même.

Placer le dictateur dans cette temporalité a-historique lui procure des dimensions mythiques, mais cela a comme pendant l'incommunication et l'oubli du sujet : le dictateur est oublié par les autres, par le temps, il s'oublie soi-même.

Rappelons, à ce moment, que selon Claude Lévi-Strauss, l'oubli est une « véritable catégorie de la pensée mythique »<sup>5</sup>, un motif

---

<sup>1</sup> Idem., pp. 130-131.

<sup>2</sup> Idem., p. 132.

<sup>3</sup> Rappelons aussi que le discours de réception du Prix Nobel pour la littérature, prononcé par García Márquez a comme titre *La Solitude de l'Amérique Latine (La Soledad de América Latina)*.

<sup>4</sup> [...] *el dictador es el único personaje mitológico que ha producido la América Latina*. (Apuleyo Mendoza, Plinio, *El olor de la Güayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2005, p. 137).

<sup>5</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Mythe et oubli* (pp. 253-263) in *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983, p. 252.

qui sert à fonder des pratiques rituelles<sup>1</sup>. Nous considérons, donc, que toute la vie, toute l'existence, l'évolution et surtout l'involution du patriarche – une existence ritualisée ou bien qui comprend des rituels – se trouve sous le signe de l'oubli et du malentendu<sup>2</sup>.

Rappelons aussi que García Márquez considère que le pouvoir absolu dispose à l'isolement, donc à la solitude, bien qu'il soit la plus haute réalisation de l'homme. *L'Automne du Patriarche*, ce « poème sur la solitude du pouvoir »<sup>3</sup> se présente donc comme l'expression artistique de l'intérêt de Gabriel García Márquez pour le pouvoir et pour son fonctionnement :

*[...] siempre he creído que el poder absoluto es la realización más alta y más completa del ser humano, y que por eso resume a la vez toda su grandeza y toda su miseria [...] el resultado es la incommuniación del poder – un problema de información que termina por aislar [...] de la realidad invasiva y cambiante.*<sup>4</sup>

Nous allons donc considérer que la solitude du dictateur est la conséquence, le résultat de l'oubli : le dictateur est seul parce que le peuple l'a oublié, parce qu'il vit dans un temps oublié, parce qu'il s'est oublié soi-même.

### **Le temps de l'oubli**

La séparation entre le dictateur-patriarche et son peuple est progressive et va en parallèle avec une séparation de soi-même. En s'éloignant de son peuple, dans l'isolement qu'il choisit comme moyen de protection, le patriarche oublie son peuple et s'en fait oublier. De même, il s'impose un oubli de soi, toujours pour la préservation du pouvoir. Le mécanisme de l'oubli est le même, dans les deux cas : l'interruption de la communication – l'incommunication – comme

---

<sup>1</sup> Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 259.

<sup>2</sup> *L'oubli nous apparaissait comme un défaut de communication avec soi-même [...] l'oubli formerait système avec le malentendu, défini comme un défaut de communication avec autrui et avec l'indiscrétion, définie comme un excès de communication, aussi avec autrui.* (Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 253)

<sup>3</sup> *poema sobre la soledad del poder.* (Apuleyo Mendoza, Plinio, *El olor de la Güayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2005, p. 134)

<sup>4</sup> *Idem.*, pp. 130-140.

résultat de l'effacement de la mémoire : « la memoria del protagonista se esfuma »<sup>1</sup>

Le patriarce conserve un seul lien avec son passé et avec la vérité de soi, un lien contre l'oubli : sa mère. Le lien avec la mère est d'ailleurs essentiel, comme nous l'avons montré ailleurs<sup>2</sup>, celle-ci étant la seule autorité à laquelle le dictateur se soumet, la seule qui renverse le rapport de pouvoir ; de plus, il n'y a aucun contrepoids paternel à cette figure maternelle, qui devient ainsi dominatrice : « la bastardía, la ausencia de la figura paterna será un rasgo más que determinante de la configuración del personaje »<sup>3</sup>.

Le palais présidentiel, espace démarqué du pouvoir dictatorial, se situe aussi dans une temporalité oubliée, mythisée, signe concret de l'oubli du peuple. En fait, le détenteur du pouvoir, en s'isolant dans sa forteresse, a oublié son peuple, mais le peuple, à son tour, a oublié le patriarce, a oublié son existence physique même, sa vraie image, réduite, dorénavant, à des images imaginées, construites sur les souvenirs des autres.

Les références à une temporalité passée, mais imprécise et tombée dans l'oubli sont récurrentes dans la description de l'espace du dictateur<sup>4</sup>. De plus, l'intérieur et l'extérieur du palais ne se soumettent pas à une même temporalité : au temps chronologique, historique, de l'extérieur s'oppose un temps a-historique, mythique, de l'intérieur :

*Fue como penetrar en el ámbito de otra época,  
porque el air era más tenue en los pozos de escombros de la  
vasta guarida del poder. (p. 5)*

La mémoire du peuple s'estompe progressivement, dans le passage du temps, qui devient a-historique : l'oubli s'installe. Pour son peuple, le dictateur est seulement un despote solitaire<sup>5</sup>, a-temporel et détaché du quotidien (*el despotismo de siglos*, p. 26), dont

---

<sup>1</sup> Moreno Turner, Fernando, *La madre del dictador. Otra lectura para « El otoño del patriarca »* in « Meridional », Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, Número 6, abril 2016, p. 18.

<sup>2</sup> Lefter, Diana-Adriana, *Poder y seducción del femenino en El Otoño del Patriarca de Gabriel García Márquez*, in « Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice », no. 8/2010, Editura Universitatii din Pitesti, pp. 44-55.

<sup>3</sup> Moreno Turner, Fernando, *op. cit.*, p. 26.

<sup>4</sup> *el tiempo estancado, el letargo de siglos* (p. 5)

<sup>5</sup> *despota solitario* (p. 8).



les gens méconnaissent le vrai visage : c'est l'une des formes de l'oubli.

Nous considérons que les six morts successives ou les six narrations de la mort du patriarche, racontées par un *nous* « que identifiquemos la mayoría del tiempo como el pueblo en general, pero también representa voces individuales »<sup>1</sup> représentent aussi une manifestation de l'oubli du peuple, aux yeux duquel la mort du général se réitère six fois, ou bien on la raconte six fois, avec des détails presque identiques, cherchant, en effet, par la répétition, la confirmation de l'identité oubliée du président.

Observons les six scènes du cadavre :

I. *La primera vez que lo encontraron, en el principio de su otoño, la nación estaba todavía bastante viva como para que él se sintiera amenazado de muerte hasta en la soledad de su dormitorio, y sin embargo gobernaba como si se supiera predestinado a no morir jamás.* (p. 10)

II. *La segunda vez que lo encontraron carcomido por los gallinazos en la misma oficina, con la misma ropa y en la misma posición, ninguno de nosotros era bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad.* (p. 47)

III. *Así lo encontraron en las vísperas de su otoño, cuando el cadáver era en realidad el de Patricio Aragonés, y así volvimos a encontrarlo muchos años más tarde en una época de tantas incertidumbres que nadie podía rendirse a la evidencia de que fuera suyo aquel cuerpo senil carcomido de gallinazos y plagado de parásitos de fondo de mar.* (p. 89)

IV. *Sin embargo, mientras se adelantaban los trámites para componer y embalsamar el cuerpo, hasta los menos cándidos esperábamos sin confesarlo el cumplimiento de predicciones antiguas [...]* (p. 129)

V. *Poco antes del anochecer, cuando acabamos de sacar los cascarones podridos de las vacas y pusimos un poco de arreglo en aquel desorden de fábula, aún no habíamos*

---

<sup>1</sup> Palencia-Roth, Michael, *El círculo hermenéutico en « El otoño del patriarca »* in « Revista iberoamericana », no. 128-129/1984, p. 102.

conseguido que el cadáver se pareciera a la imagen de su leyenda. (p. 169)

VI. Ahí estaba, pues, como si hubiera sido él aunque no lo fuera, acostado en la mesa de banquetes de la sala de fiestas con el esplendor femenino de papa muerto entre las flores con que se había desconocido a sí mismo en la ceremonia de exhibición de su primera muerte, [...] tan inmediato y visible en su nueva identidad póstuma que por primera vez se podía creer sin duda alguna en su existencia real, aunque en verdad nadie se parecía menos a él, nadie era tanto el contrario de él como aquel cadáver de vitrina que a la medianoche se seguía cocinando en el fuego lento del espacio minucioso de la cámara ardiente [...] (p. 219)

On peut noter, à considérer en parallèle ces scènes, qu'il y a, à quelques différences, un tableau similaire, présentant l'image du cadavre, comme si l'oubli des autres les empêchait de présenter, chaque fois, l'image exacte ou comme si l'on revivait la même scène pour ne pas oublier que le patriarche est mort. La scène est présentée, chaque fois, par la voix d'un *nous* (*nosotros*) «en el que se entrecruzan diferentes voces narrativas»<sup>1</sup>, comme si l'on avait besoin de mettre ensemble la mémoire de tous et de chacun pour réussir à construire cette image plongée dans un temps passé, mais incertain et que beaucoup ont oublié.

Dans toutes les scènes il y a une distance évidente entre le *nous* du narrateur collectif qui, sans acquérir une matérialité corporelle, se situe dans une temporalité logique, historique<sup>2</sup> et le corps/cadavre du dictateur, dont la seule évolution dans le temps est la pourriture, la décomposition.

Le président-dictateur échappe au temps chronologique aussi en se situant, mort, en dehors de la mort, car la première scène rappelle l'immortalité dans laquelle il avait toujours cru, comme s'il avait oublié son statut humain.

Toutes ces répétitions de la découverte du cadavre mettent en doute la vérité / la véracité de la mort du général, d'autant plus que

---

<sup>1</sup> Abad Montesinos, Jaime, *Poder, eternidad y dictadura: el Otoño del Patriarca de García Márquez. Notas para una lectura* in « Cuadernos del Hipogrifo » Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada, no. 2/2014, p. 89.

<sup>2</sup> Dans la première scène, *la nación estaba todavía bastante viva*, ensuite, dans la deuxième, *ninguno de nosotros era bastante viejo* nous fait penser aux générations, pour rester ensuite dans un passé indéfini.

le terme « cadavre », pour décrire le corps du dictateur, n'apparaît que dans la cinquième scène, alors que dans les quatre antérieures on soulignait le manque d'évidence de cette mort. C'est toujours la cinquième scène qui fait clair l'oubli du peuple : ils ne peuvent pas identifier le cadavre en le comparant à une image vécue du président, mais à une image que la légende en fournit. C'est l'oubli qui s'est installé.

L'image du cadavre ne s'éclaircit que dans la sixième scène, alors qu'elle devient évidente, c'est-à-dire réelle. Cela marque le passage du temps de l'oubli, celui a-chronologique, à celui historique. La nouvelle identité posthume du dictateur le fait sortir de l'oubli du peuple car ce n'est plus question d'établir une identité du cadavre selon la mémoire des autres, mais de constater une nouvelle identité. L'existence réelle du dictateur, que l'oubli des autres avait mise en doute, est confirmée non pas par le corps vivant, mais par le cadavre du général.

Les six scènes de la découverte du cadavre, mais surtout la sixième, avec sa construction presque théâtrale, nous apparaissent comme de vrais rituels dont la fonction est, selon la pensée de Lévi-Strauss, de « préserver la continuité du vécu »<sup>1</sup>, c'est-à-dire de préserver, contre l'oubli, la mémoire des générations opprimées par le président.

De manière paradoxale donc, dans le cas du général, la vie se trouve sous le signe de l'oubli, tandis que la mort fait reparaître la mémoire.

La mémoire individuelle du dictateur se construit jalonnée par des repères féminins : la mère et « mi única y legítima esposa » (p. 133), Leticia Nazareno. Par contre, l'oubli de soi commence à s'installer à partir du moment où le dictateur trouve un double, dans la personne de Patricio Aragonés. La confusion entre les deux est si grande que l'oubli de soi s'installe jusqu'à le faire oublier non pas seulement son identité, mais même son nom<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Lévi-Strauss, Claude, *op. cit.*, p. 259.

<sup>2</sup> [...] *un patriarca que ya no conoce, tal vez, ni su propio nombre*. Apuleyo Mendoza, Plinio, *El olor de la Güayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2005, p. 141)

L'oubli de soi touche, chez le général, un double plan : celui officiel – sa qualité de président – et celui personnel : fils de Benedicción Alvarado et époux de Leticia Nazareno.

Publiquement, il évolue du président qui garde le contact avec son peuple vers celui qui ne se définit que par rapport à soi et à l'éternité : « [...] porque lo que soy yo no me pienso morir más, qué carajo, que se mueran los otros, decía, hablando sin pausas para pensar, como si recitara de memoria [...]» (p. 36). Au moment où il rencontre Patricio Aragonés et voit dans cet homme son double, le président décide de faire de lui son sosie en public, se basant sur les évidentes similitudes physiques. Pourtant, le général ne réussit plus à gérer la séparation entre son existence publique et celle privée et commence à transformer Patricio Aragonés de manière à le faire aussi son double intime. Patricio va aimer comme le général<sup>1</sup>, va être amené à effacer, par l'illettrisme induit, sa mémoire<sup>2</sup>.

Dans la sphère privée, le général a deux repères qui l'aident à construire sa mémoire, l'une étant associée à l'oralité, l'autre à l'écriture. La mère, Benedicción Alvarado, est constamment associée à l'oralité. Elle est de manière obsessionnelle évoquée dans le discours du président avec sa qualité et son nom complet, comme s'il s'efforçait constamment à ne pas l'oublier, car elle représente le seul repère immuable, incontestable et éternisé de sa vie, ses uniques racines car, bâtard, il ne connaîtra jamais son père. La mère est pour le général un permanent outils contre l'oubli. Elle est pour lui l'histoire qu'elle raconte, les mots qu'elle (lui) dit :

*[...] pero Bendición Alvarado era consciente de ser la única que se estaba muriendo y trataba de revelarle al hijo los secretos de familia que no quería llevarse a la tumba, le contaba cómo le echaron su placenta a los cochinos, señor, como fue que nunca pude establecer cuál de tantos fugitivos de vereda había sido tu padre, trataba de decirle para la historia que lo había engendrado de pie y sin quitarse el sombrero[...](p. 135)*

---

<sup>1</sup> *Aquella confusión de identidades alcanzó su tono mayor una noche de vientos largos en que él encontró a Patricio Aragonés suspirando hacia el mar [...] (p. 15).*

<sup>2</sup> *[...] poniéndome a beber trementina para que se me olvidara leer y escribir con tanto trabajo como le costó a mi madre enseñarme [...] (p. 28).*

Leticia Nazareno est celle qui essaie de lui construire la mémoire en lui enseignant l'écriture et la lecture, c'est à dire les instruments de la civilisation humaine qui figent la mémoire, luttant contre l'oubli. En écrivant et en (re)lisant, le président s'attribue un nom propre qu'il rejette immédiatement<sup>1</sup> et fait la chronique de ses amours pour Leticia, pour ne pas (s)'oublier :

*Sus únicos contactos con la realidad de este mundo eran entonces unas cuantas piltrafas sueltas de sus recuerdos más grandes, sólo ellos lo mantuvieron vivo después de que se despojó de los asuntos del gobierno y se quedó nadando en el estado de inocencia del limbo del poder, sólo con ellos se enfrentaba al soplo devastador de sus años excesivos cuando deambulaba al anochecer por la casa desierta, se escondía en las oficinas apagadas, arrancaba los márgenes de los memoriales y en ellos escribía con su letra florida los residuos sobrantes de los últimos recuerdos que lo preservaban de la muerte, una noche había escrito que me llamo Zacarías, lo había vuelto a leer bajo el resplandor fugitivo del faro, lo había leído otra vez muchas veces y el nombre tantas veces repetido terminó por parecerle remoto y ajeno, qué carajo, se dijo, haciendo trizas la tira de papel, yo soy yo, se dijo, y escribió en otra tira que había cumplido cien años [...] (p. 132)*

Leticia Nazareno est un autre jalon de la vie du patriarche et il s'efforcera à préserver la mémoire de son amour pour cette femme parce que l'oublier équivaudrait à s'oublier, à se perdre :

*[...]escribía los suspiros en las tiras de memoriales amarillentos que enrollaba como cigarrillos para esconderlos en los resquicios menos pensados de la casa donde sólo él pudiera encontrarlos para acordarse de quién era él mismo cuando ya no pudiera acordarse de nada, donde nadie los encontró jamás cuando inclusive la imagen de Leticia Nazareno acabó de escurrirse por los desagüeros de la memoria y sólo quedó el recuerdo indestructible de su madre Bendición Alvarado [...] (pp. 134-135)*

Avec ses notes de mémoire, le général se construit une sorte de bibliothèque de son vécu pour lutter contre l'oubli, mais il s'avère qu'il ne pas fils de l'écriture, mais de l'oralité : le bâtard qui oublie tout, sauf sa mère, pour lequel le mot écrit n'est pas un contrepois à

---

<sup>1</sup> C'est d'ailleurs le seul nom propre attribué au patriarche et il apparaît une seule fois dans le roman.

l'oubli. Il est légende moins qu'histoire<sup>1</sup>. L'oubli de soi-même se parachève, pour le président, au moment où il oublie Leticia Nazareno, ce qui représente l'oubli complet sur le plan personnel.

Méconnu par tous et par soi-même, se refusant l'existence dans une temporalité chronologique, du vrai et du vécu, le patriarche se refuse en effet l'accès à l'histoire, c'est-à-dire à la préservation de la mémoire. Oublié par tous et s'ayant oublié soi-même, il ne peut trouver de meilleure place que dans le temps et dans l'espace de l'oubli : la mort, seule preuve tangible de son existence :

[...] *un anciano sin destino que nunca supimos quién fue, ni cómo fue, ni si fue apenas un infundio de la imaginación, un tirano de burlas que nunca supo dónde estaba el revés y dónde estaba el derecho de esta vida que amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra que era ardua y efímera pero que no había otra, general, porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre con el dulce silbido de su potra de muerto viejo tronchado de raíz por el trancazo de la muerte, volando entre el rumor oscuro de las últimas hojas heladas de su otoño hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido [...]* (pp. 270-271)

#### **Texte de référence**

García Márquez, Gabriel, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janes, S.A., 1975

#### **Bibliographie**

Abad Montesinos, Jaime, *Poder, eternidad y dictadura: el Otoño del Patriarca de García Márquez*. *Notas para una lectura* in « Cuadernos del Hipogrifo » Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada, no. 2/2014

Apuleyo Mendoza, Plinio, *El olor de la Güayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2005

García Márquez, Gabriel, *La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982*, in « Educere », num. Enero-Abril, 2014, pp. 167-170.

Gonzales Echeverria, Roberto, *The Voice of the Masters. Writings and Authority in Modern Latin American Literature*, UTP, Austen, Texan, 1985

Herrera Montero, Bernal, *La soledad y el tiempo en Gabriel García Márquez* in « Filolo Y Línguís », no. 4(2), 1978, pp: 1-15

---

<sup>1</sup> Dans notre vision, la légende se lie à l'oralité, tandis que l'histoire est écrite.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythe et oubli* in « Le regard éloigné », Plon, Paris, 1983

Moreno Turner, Fernando, *La madre del dictador. Otra lectura para « El otoño del patriarca »* in « Meridional », Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, Número 6, abril 2016, pp. 13-35

Palencia-Roth, Michael, *El círculo hermenéutico en « El otoño del patriarca »* in « Revista iberoamericana », no. 128-129/1984

**COMBATS POUR L'HISTOIRE, MICHELET VS. QUINET :  
FICTION ET FRICTIONS, L'HISTOIRE ENTRE HISTOIRE ET  
HISTOIRE**

**FIGHTING FOR HISTORY, MICHELET VS. QUINET:  
FICTION AND FRICTION IN THE AFFAIR BETWEEN  
HISTORY AND NARRATIVE**

**LUCHAS POR LA HISTORIA, MICHELET VS QUINET:  
FICCIÓN Y FRICCIONES, LA HISTORIA ENTRE HISTORIA E  
HISTORIA**

**Laure LÉVÊQUE<sup>1</sup>**

**Résumé**

« Si vos personnages ne parlent pas politique », avance Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*, ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention ». Si chacun sait que les miroirs feraient bien de réfléchir avant de renvoyer les images, ils ne réfléchissent pas indifféremment, sans incidence car, pour poser la question en termes stendhaliens : « de quel parti est un miroir ? ». Cette question, qui emporte avec elle celle du statut de l'énonciation, prend toute son acuité dans ce XIX<sup>e</sup> siècle qui passe pour avoir « inventé l'histoire », notamment dès lors qu'il s'agit d'arrêter un récit national à même de fédérer, autour d'un consensus national, des positions politiques polarisées, eu égard notamment à l'interprétation de la Révolution. Ce sont ces combats, historiographiques autant qu'idéologiques, politiques en un mot, qui sont ici examinés, à travers la passe d'armes qui a opposé Michelet et Quinet à partir de leur lecture du processus révolutionnaire – 1789 vs. 1793, révolution bourgeoise vs. révolution populaire –, en ce qu'ils sont déterminants dans l'avènement progressif d'une identité nationale partagée.

Mots-clés : histoire, Michelet (Jules), Quinet (Edgar), récit national, Révolution

**Abstract**

“If your characters do not discuss politics then they are not French people of the 1830s and your book is no longer the mirror which you claim it to be,” asserts Stendhal in *The Red and the Black*. While everyone knows that mirrors would do well to reflect before presenting their images, it is also clear that they do

---

<sup>1</sup> laure-leveque@wanadoo.fr, Université de Toulon, France.



not reflect indifferently or without effect – given that, in Stendhalien terms, one might ask “whose side is the mirror on?” This question carries with it that of the status of enunciation and is of great pertinence in the context of the 19<sup>th</sup> century, which is often said to have “invented history”. This is particularly the case for the invention of a French national narrative which brought polarised political positions together in order to generate a national consensus, notably concerning the interpretation of the Revolution. This article addresses these struggles – historiographical as much as ideological or, in one word, political - through an examination of the conflict between Michelet and Quinet following their readings of the revolutionary process - 1789 vs. 1793, bourgeois revolution vs. popular revolution –, as their skirmishes were to be decisive in the progressive emergence of a shared sense of national identity.

Key words : history, Michelet (Jules), Quinet (Edgar), national narrative, Revolution

### **Resumen**

“Si sus personajes no hablan de política”, opina Stendhal en *Le Rouge et le Noir*, “dejan de ser franceses de 1830, y su libro ya no es un espejo, como usted pretende”. Si todos sabemos que los espejos harían bien en reflexionar antes de reflejar imágenes, tampoco reflejan de manera indiferenciada, sin incidencia ya que podríamos preguntar, en términos estendhalianos: “¿a qué partido pertenece un espejo?”. La pregunta, que conlleva la del estatuto de la enunciación, alcanza su mayor agudeza en aquel siglo XIX que pasa por haber “inventado la historia”, en particular en cuanto se trató de fijar un relato nacional capaz de federar, en torno al consenso nacional, posiciones políticas polarizadas, principalmente en relación con la interpretación de la Revolución. Son esas luchas, historiográficas como ideológicas, es decir, en una palabra, políticas, que se examinan aquí mediante la polémica que opuso Michelet a Quinet a partir de su lectura del proceso revolucionario – 1789 vs 1793, revolución burguesa vs revolución popular –, en cuanto dichas luchas fueron determinantes en el advenimiento progresivo de una identidad nacional común.

Palabras claves: historia, Michelet (Jules), Quinet (Edgar), relato nacional, Revolución

« La démocratie française a perdu ses bagages. Il faut qu'elle se refasse tout son bagage d'idées ». (Edgar Quinet, *Critique de la Révolution*, 1868)

Le XIX<sup>e</sup> siècle est communément regardé comme le siècle qui a vu l'« invention » de l'Histoire<sup>1</sup>. Quelque ambiguë que puisse être la formule, elle dit bien l'émergence d'un nouveau rapport à l'HISTOIRE, à l'heure où les Thierry, Guizot, Thiers, Michelet ou Quinet arment la France d'une véritable théorie de l'Histoire. Une

---

<sup>1</sup> Ce que recouvre la typographie différenciée d'*histoire* sera explicité *infra*.

théorie intimement tissée à la Révolution et à son retentissement, sensible tant dans les rouages institutionnels de l'édifice social que dans les mœurs et les habitudes de pensée.

Du passé faisant table rase, la rupture avec l'Ancien Régime imposait une refondation comme l'imposaient aussi, dans la France révolutionnée, des impératifs de réconciliation nationale pour mettre fin à l'antagonisme qui dresse l'une contre l'autre celles qu'on appelle alors « les deux France », ce dont témoigne l'intense et inédite effervescence historiographique qui vise à doter la France d'une Histoire pour la première fois nationale, démarche qui accouche d'une nouvelle discipline en l'espèce des sciences historiques et qui passe par la rationalisation, au prisme d'un discours de consensus, du tissu événementiel vécu dans la passion et la confusion. De là bien des distorsions idéologiques quand ne peut s'imposer qu'une Histoire (au sens historiographique du terme) qui aille dans le sens de l'HISTOIRE, c'est dire une Histoire libérale. C'est cette Histoire qui est appelée à s'ériger en vulgate, jusqu'à devenir le fondement idéologique de ce qu'il faut bien appeler l'identité nationale, en même temps que s'affermir le consensus que construit patiemment le long XIX<sup>e</sup> siècle et que réalise la Troisième République, consensus à la base des sommes qui, depuis Lavisson jusqu'à Malet-Isaac, ont formalisé l'identité constitutive de la nation et son contenu, éthique, civique, social. Ce grand œuvre, que diffusent de plus en plus largement enseignement et publications, définit des catégories – politiques, culturelles, sociales – qui contribuent à formater une mémoire officielle en patrimoine mémoriel qui sert de substrat et de fondement aux assises idéologiques de la nation au moins jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre Mondiale, pour ne pas dire jusqu'en 1968. Une certaine idée de la France, de ses racines, de son destin, de sa mission, commence, dès la Restauration, à se forger, servie par des publications qui se signalent tant par leur nombre que par leur importance et qu'Augustin Thierry, dans *Dix ans d'études historiques*<sup>1</sup>, qualifie, en 1835, d'« ouvrages de longue haleine dont

---

<sup>1</sup> Cité dans Caron J.-C., Chauvaud Fr., Mayaud J.-L., Riot-Sarcey M., Ivorel J.-J., « La concordance des temps : histoire, objets et catégories en construction au XIX<sup>e</sup> siècle », in Corbin A., Georget P., Guégan S., Michaud S., Milner M., Savy N. (éds.), *L'Invention du XIX<sup>e</sup> siècle, Le XIX<sup>e</sup> siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Klincksieck/Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1999, p. 141-152.

chacun présentait sous un nouveau jour, et restaurait, en quelque sorte, une époque, soit ancienne, soit récente, du passé », qui devaient faire de l'histoire « le cachet du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>1</sup>.

Or, très vite, et chez ceux-là mêmes qui sont en charge de l'écrire, cette Histoire se consigne en double registre. Je m'en tiendrai ici au couple que forment Michelet et Quinet, que l'on présente souvent comme des frères spirituels intellectuellement jumeaux, dont l'un – Michelet – s'est imposé comme gardien du temple, toujours regardé comme « l'homme histoire »<sup>2</sup>, quand l'autre – Quinet – a été renvoyé dans les ténèbres de l'Histoire officielle, lui dont le nom a été donné « à un navire qui s'échoua ; à un boulevard parisien qui débouche sur un cimetière » comme le note cruellement Jacques Vier qui l'exécute d'un « Personne ne le lit et son nom est partout. Pourtant, il avait du souffle, de vastes et confuses connaissances d'histoire et de littératures comparées »<sup>3</sup>.

Pour réducteur qu'il soit, le constat est bien indicial des enjeux qui tiennent à l'écriture de l'HISTOIRE et à la fabrique de la mémoire, où les rapports entre histoire et littérature définissent le champ des affrontements idéologiques. Or, sur ce point, en apparence, il y a bien, pour entériner les mécanismes de covalence qui règlent les relations entre littérature et HISTOIRE, gémellité entre Quinet et Michelet, dont le *Journal des idées* porte, en date du 20 septembre 1825 : « une idée qu'il peut m'être utile [...] de développer, c'est l'alliance de la littérature et de l'histoire. C'est un germe qu'il faut cultiver »<sup>4</sup>. Une homologie qui repose sur le fait que l'une et l'autre fondent la nation et qui va donc orienter vers une modalité particulière de la littérature : celle, précisément, où s'exprime la voix – en même temps que la voie – nationale, l'épopée. De là la détermination qui anime Quinet en 1831, attaché à sauver de l'oubli des épopées françaises du XII<sup>e</sup> s. qui dorment dans les

---

<sup>1</sup> Thierry A., *Dix ans d'études historiques*, in *Œuvres complètes*, VI, Furne et cie, Paris, 1851, p. 18.

<sup>2</sup> C'est le titre de l'excellente biographie de Michelet qu'a donnée Paule Petitier, *Jules Michelet, l'homme histoire*, Grasset, Paris, 2006.

<sup>3</sup> Vier J., « La prose d'idées au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Histoire des littératures*, III, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », Paris, 1958, p. 1198.

<sup>4</sup> La fécondité du matériau linguistique lui était au reste très tôt apparue puisque, dès 1819, le *Journal des idées* enregistre : « En lisant Sophocle, je conçus le projet d'un livre que je pourrai bien faire : Caractères des peuples trouvés dans leur vocabulaire. Ajourné ». Ajourné faute de documentation, mais l'idée suivra son chemin en l'espèce de la « philosophie historique des langues ».

bibliothèques, « précieux documents littéraires de l'ancienne France », au motif qu'elles combleraient un « vide [...] dans l'histoire nationale »<sup>1</sup>, quand c'est dès 1828 que Michelet songe, après Herder<sup>2</sup>, à une *Encyclopédie des chants populaires*, qui « révélerait aux historiens les vérités qu'ils essaient, d'ordinaire, de reconstituer à l'aide des archives »<sup>3</sup>. Parti retrouver Quinet à Heidelberg en août 1828, Michelet y a rencontré Joseph Görres, l'éditeur de tant de chants germaniques médiévaux et, de retour en France, il se lance dans la recension de chants et poésies populaires du Moyen Âge allemand, scandinave, français et italien, plaidant pour une épistémologie des savoirs renouvelée, destinée à totalement régénérer l'Histoire des nations européennes :

*La Grèce moderne travaille dans ce moment à composer son poème populaire mais elle n'a encore que des chants épars, elle n'est pas arrivée à l'épopée. Nous avons aussi des poésies serbiennes, lithuaniennes, nous avons des ballades écossaises, irlandaises, espagnoles ; les Basques et les Bas-Bretons ont aussi laissé des chants populaires. Nous n'avons besoin que de rappeler nos trouvères et nos troubadours. On sait aujourd'hui ce que c'est que poésie populaire<sup>4</sup>.*

Niebuhr et, plus encore, Wolf, « le premier qui ait appris au monde le caractère des chants nationaux et comment se forme une épopée »<sup>5</sup>, sont cités à l'appui de ce discours de la méthode où l'épopée est vue comme la manifestation d'un peuple qui fait corps, enfin parvenu à la plénitude de l'unité. Par où elle est l'expression du

---

<sup>1</sup> Le texte a d'abord paru sous le titre de *Rapport à M. le Ministre des travaux publics sur les épopées françaises du XII<sup>e</sup> siècle restées jusqu'à ce jour en manuscrits dans les bibliothèques du Roi et de l'Arsenal*, F.-G. Levrault, Paris, 1831. Quinet y défendait « l'urgence de la publication » de ces épopées pour combler un « vide de l'histoire nationale » (p. 406). En 1857, il sera repris comme *Des épopées françaises inédites du douzième siècle*, aux côtés de *Mes vacances en Espagne* et de *L'Histoire de la poésie*, dans le tome 9 des *Œuvres complètes* qu'assure Pagnerre, p. 403-424.

<sup>2</sup> En 1778 et 1779, Herder a donné deux recueils de poésies populaires, les *Volkslieder*, concernant plusieurs nations.

<sup>3</sup> Viallaneix P., *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Delagrave, Paris, 1959, p. 130.

<sup>4</sup> *Cours d'histoire romaine*, 1829-30 (15<sup>e</sup> leçon), d'après les notes inédites de Monin, Bibliothèque de l'École Normale.

<sup>5</sup> *Ibid.*

génie national si bien que le récit qu'elle prend en charge, aussi fabuleux soit-il, doit être regardé comme plus vrai que les faits les mieux attestés.

*le beau récit de Guillaume Tell a fait pendant des siècles l'enthousiasme de la Suisse. Eh bien ! Des historiens ont trouvé que ce fait n'était point réel [...] Ce récit peut bien n'être pas réel mais il est vrai, c'est-à-dire parfaitement conforme au caractère généreux et aux habitudes belliqueuses du peuple qui l'a donné comme historique. L'histoire de Roland, neveu de Charlemagne, est fautive dans ses circonstances : Eginhard ne nous dit qu'un seul mot sur ce paladin ; il rapporte qu'à Roncevaux périt Roland, préfet de la côte maritime. On a bâti sur un fondement si léger une histoire poétique très vraie, c'est-à-dire très conforme au génie et à la situation de ceux qui l'ont inventée<sup>1</sup>.*

En promouvant ces sources, orales et populaires, avant que le Second Empire ne les légitime pleinement en ordonnant, en 1852, une enquête sur les chansons et les poésies populaires<sup>2</sup>, comme des plaques tournantes dans la recherche d'un consensus national, Quinet et Michelet renouent avec Aristote pour qui « la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire »<sup>3</sup>, redécouvrant que la vérité historique est loin d'être la seule vérité du passé. Dans l'entreprise de *résurrection* qui emblématise la conception que Michelet se fait du travail de l'historien<sup>4</sup>, les grands récits fondateurs assument un rôle privilégié qui se fait jour dès 1842 dans un *Journal* devenu obituaire où l'historien est tout entier du côté des Lumières, occupé à rendre aux ombres qui peuplent les Champs

---

<sup>1</sup> *Cours d'histoire romaine*, 1829-30 (16<sup>e</sup> leçon), d'après les notes inédites de Monin, Bibliothèque de l'École Normale.

<sup>2</sup> Cf. Cheyronnaud J. (éd.), *Instructions pour un recueil général des poésies populaires de la France (1852-1857)*, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris, 1997.

<sup>3</sup> Aristote, *Poétique*, IX, 3.

<sup>4</sup> « L'Histoire, Thierry l'appelait *narration* et M. Guizot *analyse* : je l'ai nommée *résurrection* », Jules Michelet, *Le Peuple*, Lévy, Paris, 1877 [1846], p. XXXI. Cf. Hartog F., « Michelet, l'histoire et la vraie vie », *Le Genre humain*, 7-8, 1983, p. 245-252. Il y revient dans la préface de 1869 à *l'Histoire de France* : « J'ai défini l'histoire *Résurrection* », *Préface à l'Histoire de France*, in *Introduction à l'Histoire universelle. Tableau de la France. Préface à l'Histoire de France*, Armand Colin, Paris, 1962, p. 180.

Élysées une lisibilité qui leur échappe. Ces morts, immense peuple du passé :

*Il leur faut un Œdipe, qui leur explique leur propre énigme dont ils n'ont pas eu le sens, qui leur apprenne ce que voulaient dire leurs paroles, leurs actes, qu'ils n'ont pas compris. Il leur faut un Prométhée [...]. Il faut plus, il faut entendre les mots qui ne furent dits jamais [...]; il faut faire parler les silences de l'histoire<sup>1</sup>.*

Cette parole autorisée qui comble les vacances de l'histoire, c'est la littérature qui la restitue, et en 1864 l'ouverture de *La Bible de l'humanité* y revient avec force : « L'humanité dépose incessamment son âme en une Bible commune. Chaque peuple a son verset. Ces versets sont forts clairs, mais de forme diverse, d'une écriture très libre – ici en grands poèmes, ici en récits historiques ». Ainsi deux régimes d'écriture se trouvent clairement identifiés, et leur fonctionnement homologique énoncé : Histoire et littérature forment deux faces de l'aventure humaine et de la marche des sociétés, quand « les nobles récits » enferment « la forte et sublime histoire du passé »<sup>2</sup>.

Du passé. Mais qu'en est-il des modernes ? *Nos fils*, livre à valeur programmatique que Michelet entreprend en 1869, alors que les élections législatives du 24 mai amorcent pour lui une conjoncture favorable, ouvrant l'avenir, revient sur ce pacte de lecture, qui, d'hier à aujourd'hui, fait état de régimes d'historicité très différenciés : « Il est curieux de voir que depuis quarante ans » [*i.e.* 1829] « la science et la littérature ont suivi deux voies exactement contraires »<sup>3</sup>. Glosant l'hiatus, Michelet rattache ses livres<sup>4</sup> au « courant » « de la Science »

---

<sup>1</sup> Michelet J., *Journal*, I, 1828-1848, Viallaneix P. (éd.), Paris, Gallimard, 1959, p. 378. Voir aussi les analyses de Quinet, dans la préface à son *Napoléon* : « le devoir du poète n'est pas de le [le personnage épique] faire parler comme il a réellement et humainement parlé ; non seulement il faut qu'il lui fasse dire les choses que sa bouche n'a pas dites et que son cœur a pensées ; mais il faut encore qu'il lui fasse révéler le secret de sa vie, qu'il a lui-même ignoré. En un mot, il faut qu'il fasse parler en lui la providence et l'intelligence universelle », *Prométhée, Napoléon, les Esclaves*, in *Œuvres complètes*, Pagnerre, Paris, 1857, p. 150.

<sup>2</sup> Michelet J., *La Bible de l'humanité*, Chamerot, Paris, 1864, p. 169-170.

<sup>3</sup> Michelet J., *Nos fils*, Librairie internationale, Lacroix, Verboeckhoven et cie, Paris-Bruxelles, Leipzig, Livourne, 1870, p. 52.

<sup>4</sup> Tous ses livres, puisque l'affiliation vaut non seulement pour son œuvre historique mais bien aussi pour *L'Amour* et *La Femme* : « Ainsi gravitaient tous mes livres vers celui d'aujourd'hui. Ceux d'histoire naturelle, qu'on croyait

qui marche appuyé sur la nature et sur une base morale – le cœur du citoyen –, prenant soin de marquer ses distances d’avec « la Littérature, qui fort tranquillement à l’envers allait son chemin »<sup>1</sup>.

Histoire et littérature ne vont plus du même pas : la première, conquérante, positiviste, marche vers un avenir toujours plus lumineux qui relève d’une révélation<sup>2</sup>, l’autre, repliée, tourmentée, regarde vers un âge d’or demeuré en arrière : prises dans le jeu micheletien de la résurrection, l’histoire, c’est Prométhée, la littérature, Pénélope.

« L’humanité s’est faite elle-même par sa propre action. C’est l’homme qui forge sa fortune. Il est son propre Prométhée » (1726). « Cela tout à coup efface le discours de Bossuet, c’est la création de l’Histoire »<sup>3</sup>. Chez Michelet, la vision de l’histoire et des ressorts qui la meuvent est essentiellement binaire : « deux principes en face, le principe chrétien, le principe de 89 », adossé à celui de liberté : « la *liberté de l’homme* [...] qui fut la base de toute société a été formulée, promulguée souverainement par la Révolution française »<sup>4</sup>. Le juste et l’injuste, la justice et la grâce, les lignes de force idéologiques sont bien identifiées. Or, la production littéraire contemporaine la plus emblématique, le roman, est explicitement située du côté de la Grâce. C’est du moins ce que, cinq ans plus tôt, Michelet a établi dans *La Bible de l’humanité* :

*Une chose [...] apparaît toute nouvelle, d’infinie portée, — le Roman [...]. C’est la prise imprévue que saisit le roman [...]. L’amour est une loterie, la Grâce est une loterie. Voilà l’essence du roman. Il est le contraire de l’histoire, non seulement parce qu’il subordonne les grands intérêts collectifs à une destinée individuelle, mais parce qu’il n’aime pas les voies*

---

diverger de mes voies morales, historiques, étaient exactement dans ma ligne et mon sillon », *ibid.*, p. XVI. Dans la préface de *Nos fils*, Michelet dit avoir tiré la « foi, ce *credo* social qui sera l’aliment et la vie de nos fils » de « notre grande histoire nationale » (p. XVII). Une foi contrebalancée par le doute chez Quinet. Et qui explique aussi la fameuse « rupture » entre les deux hommes.

<sup>1</sup> *Id. ibid.*, p. XV.

<sup>2</sup> « Ô la grande révolution ! En un moment, je vis un monde, la vraie fin du moyen âge, la fin du dieu scolastique, du Dieu Parole (ou Dieu-Verbe), le règne du Dieu Action. Oui, l’homme est un créateur, un ouvrier, un artiste, né pour aider la nature à se faire et se refaire, né surtout pour se faire lui-même [...]. Un monde nouveau commence. Tu as vaincu, Prométhée ! », *ibid.*, p. 231.

<sup>3</sup> Dont Michelet crédite Vico, *ibid.*, p. 194.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

*de cette préparation difficile qui dans l'histoire produit les choses. Il se plaît davantage à nous montrer les coups de dés que parfois le hasard amène, à nous flatter de l'idée que souvent l'impossible devient possible<sup>1</sup>.*

Mensonge<sup>2</sup>, mécanique aliénante, la conception que Michelet se fait du genre est bien près de ressembler à ce « roman pour femmes de chambre » que stigmatise Stendhal. Prompt à pourfendre « la maladie du roman »<sup>3</sup> dont il décline la symptomatologie proprement bovaryste<sup>4</sup>, Michelet décrit ce que Balzac le premier, dans *Illusions perdues* (1837-43), avait reconnu comme relevant d'un usage frelaté de la littérature – qu'il appelle la littérature d'images –, qui ne recouvre en rien le grand romantisme critique dont lui-même relève et qui ressortit bien, lui, à la littérature d'idées. Or, on se souvient que c'est de 1829, l'année même du début de la carrière littéraire de Balzac, que Michelet datait le divorce entre littérature et histoire. Est-ce un hasard, quand Michelet exécute Balzac dans *Nos fils*, où il le taxe d'avoir commis un « pauvre livre », un « très-faible roman » sur « le plus beau sujet »<sup>5</sup> ? Le livre, c'est *La Femme de trente ans*, le sujet, le mariage, soit le lieu géométrique même des attaques du romantisme contre les bastilles qui restent à prendre, au premier rang celle de l'égalité, qui n'est pas que celle des sexes ; une institution que le Michelet de *Nos fils* porte aux nues, en bon défenseur de la reproduction sociale. Même le Balzac d'après la conversion au carlisme de 1832, gêné par le potentiel critique qui sourd de *La Femme de trente ans*, n'eût pas osé écrire, dans les si nombreux énoncés auctoriaux qui traversent *La Comédie humaine*, pensée si doxale que celle que défend Michelet dans *Nos fils*.

Au total, Michelet ménage donc un étagement entre trois registres d'écriture :

- celui de l'Histoire, estampillé scientifique ;
- celui des mythes, récits fondateurs, épopées, valorisé comme ayant trait à l'âme des peuples ;

---

<sup>1</sup> Michelet J., *La Bible de l'humanité*, op. cit., p. 403.

<sup>2</sup> Du chiasme fameux de René Girard, Michelet semble n'avoir retenu que le mensonge romantique, non la vérité romanesque.

<sup>3</sup> Michelet J., *Nos fils*, op. cit., p. 118. Le propos ressortit au thème de l'éducation, des femmes notamment.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 118-119. La publication de *Madame Bovary* date de 1857.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 101.



- celui du roman, donné comme spécieux : « Ce qu'ont peint nos romanciers, les caprices de la volonté, les écarts de la passion, tout cela heureusement est étranger aux masses »<sup>1</sup>.

L'écrivain du peuple, avec ou sans italiques, ne peut admettre un roman<sup>2</sup> qui détourne de la voie royale<sup>3</sup>, celle de l'assomption du peuple<sup>4</sup>, qui réalise l'HISTOIRE. Si sa conception organique de l'Histoire englobe la linguistique, l'une et l'autre étant conçues comme des marqueurs d'identité nationale, il s'agit de la linguistique conçue comme cadre partagé d'expression, pas de la mise en œuvre individuelle, particularisante et vue comme fractionniste que constitue la littérature. Pour parler en termes saussuriens, la langue, comme l'atteste l'intérêt qu'il manifeste très tôt pour la philologie comparée, pas la parole. De là vient qu'il a totalement manqué ce qu'a représenté le romantisme. Balzac, on l'a vu<sup>5</sup>. Et Chateaubriand quand, de *René*, il ne retient que le paratexte, l'inceste<sup>6</sup>, totalement aveugle au texte, un texte dont la prodigieuse réception a pourtant suffisamment montré combien il était en phase avec son époque. Chateaubriand que Quinet saura mieux lire, reconnaissant qu'« Une étrange maladie nous tourmente aujourd'hui sans relâche. Ce n'est plus, comme dans *René*, la maladie des ruines, c'est le mal de l'avenir »<sup>7</sup>. Au reste, l'un peut-il aller sans l'autre ? Si Volney a écrit *Les Ruines* (1791), il complète aussitôt en sous-titre : *Méditations sur les révolutions des empires* et c'est bien la gestion du sens de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>2</sup> « Aux Noëls le Roman succède, douceâtre délayage qui mondanisa la légende. Une littérature tout entière étend et remue le poison, le versant dans la plaie, ne donnant rien au cœur que la blessure aiguë du doute, au plus sensible point », *ibid.*, p. 473-474.

<sup>3</sup> Je renvoie ici au magistral essai de Paul Viallaneix, *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Et moins encore quand il est déjà si difficile, comme aussi le Victor Hugo des *Misérables* l'a montré, de donner voix au peuple : « comment viendront les livres populaires. Qui en fera ? Difficulté énorme » (Michelet J., *Nos fils*, *op. cit.*, p. 363). « Je suis né peuple. J'avais le peuple dans le cœur. Les monuments de ses vieux âges ont été mon ravissement. J'ai pu en 46 poser le droit du peuple plus qu'on ne fût jamais [...]. Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pas pu le faire parler », *ibid.*, p. 364-365.

<sup>5</sup> Michelet a lu *Les Paysans* en 1846. Cette même année, il tonne dans *Le Peuple* contre Sand et Balzac, dont les romans présentent à l'Europe une vitrine négative de la grande nation.

<sup>6</sup> Voir *Nos fils*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>7</sup> Quinet E., *Ahasvérus*, in *Œuvres complètes*, Pagnerre, Paris, 1858, p. 3.

Révolution, dans toutes les acceptions du terme, qui dévoile les positionnements, à la fois politiques, éthiques, poétiques.

Les parcours parallèles puis divergents de Michelet et de Quinet en rendent compte sur tous ces terrains et la rupture de septembre-octobre 1868 découle directement de la publication, en 1865, de *La Révolution* de Quinet qui officialise la vision quinettiste, en totale cohérence avec le choix qu'il fait de l'exil, dès le lendemain du Deux-Décembre, confirmé par son refus de l'amnistie, en août 1859. Une vision qui heurte de plein fouet l'affirmation de la philosophie de l'HISTOIRE que Michelet est en passe de monumentaliser avec sa nouvelle préface de *L'Histoire de la Révolution* qui, en 1868, jette les bases de la lecture libérale, bourgeoise dont le consensus dix-neuviémiste assure le triomphe. Téléologie positiviste à laquelle Quinet n'adhère pas : « J'achève ce que j'ai commencé sur cette Révolution qui est si souvent un immense avortement [...]. Vous avez écrit, en pleine espérance, et à moitié triomphe. Moi, j'écris en pleine ruine ; il faut que ces autres points de vue se produisent ». Intellectuellement, la rupture est consommée, qu'enregistre Michelet : « En politique aussi nous nous sommes trouvés écartés par ces points où nos ennemis se sont armés de votre livre disant comme Renan : "la Révolution est une affaire avortée" »<sup>1</sup>.

Par là, il sanctionne la formalisation nouvelle du débat historiographique, à la suite des réorientations, initiées par l'article sur « la philosophie de l'histoire en France » que Quinet fait paraître le 1<sup>er</sup> mars 1855 dans *La Revue des Deux Mondes*. Dès lors, la polarisation des positions commande *de facto* un réexamen critique, opéré par Renan dès 1858, du sens de la Révolution et de sa portée transformatrice, en France comme au-delà des frontières.

Quinet y a la formule particulièrement assassine : « Effort de géants, résultat nul »<sup>2</sup>, qui interroge : « En réalité, que reste-t-il [...]

---

<sup>1</sup> « Je me propose de rechercher pourquoi nos révolutions se sont accomplies [...] pourquoi de si vastes espoirs suivis de si extraordinaires avortements ». La séparation d'avec Michelet est patente : « D'autres ont eu à raconter les triomphes qu'ils croyaient définitifs, les enthousiasmes, les droits, les conquêtes politiques et morales, je n'ai eu en partage que les revers, les chutes, les défaites, les reniements. C'est cette face des choses surtout que je suis condamné à expliquer », Quinet E., *La Révolution*, 5<sup>e</sup> édition revue et augmentée de *La critique de la révolution*, Librairie internationale, Paris, 1868, I, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, p. 278.

de la Révolution ? [...] Un idéal, un drapeau, quelques mots de justice qui flottent sur l'abîme, et où sont attachés les yeux du genre humain. Jamais plus grand naufrage et plus rayonnants débris »<sup>1</sup>, révoquant les lectures optimistes de ceux pour qui les ferments sont là, et qui répondent avec Michelet : « Oui, la Révolution a avorté pour elle-même et dans le présent, fécondant toutefois le monde, l'avenir »<sup>2</sup>.

À l'horizon de l'HISTOIRE, une perfectibilité continue que couronnera une assomption. Il n'y a, chez ces hommes des Lumières, comme Michelet, qu'habite une vision messianique, pas place pour ce dangereux supplément dont Georg Lukács a montré qu'il fondait les pouvoirs de la littérature, du roman singulièrement, fort d'une portée démonique et démystifiante qui en fait un geste critique de l'idéologie dominante, une trace à contre courant, une réécriture de l'Histoire officielle<sup>3</sup>. La traduction poétique de cette position passe par une réconciliation bien peu baudelairienne de l'action et du rêve, dès lors que la vectorisation triomphale de l'histoire comme marche de l'Esprit abolit tout hiatus, annulant, au nom d'un nouveau providentialisme, la distinction entre les ordres du réel et du symbolique. Aussi Michelet peut-il présenter *Nos fils*, ce « livre des livres » qui vient couronner son édifice idéologique comme un ouvrage qui « vient à point [...] au jour grave de la transformation sociale. Plus tôt c'était un livre, aujourd'hui c'est un acte. Il intervient dans l'action »<sup>4</sup>. Or, Michelet y insiste, « Les livres qu'il nous faut [...] ce sont les livres d'action »<sup>5</sup>. C'est-à-dire ceux-là mêmes qui supposent l'adhésion à un état de société. S'il ne tarit pas de louanges sur *Robinson Crusoé*, alors même qu'il s'agit d'un roman, c'est que Michelet, qui touche du doigt les enjeux du réalisme, ne peut, point aveugle de l'idéologie qui le meut, en tirer toutes les conclusions : « [Foe] donne l'illusion complète d'une histoire qui serait réelle »<sup>6</sup>. Michelet mesure pleinement l'absence totale de solution de continuité entre le personnage, son parcours narratif, et les valeurs portées par

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, II, p. 374.

<sup>2</sup> Michelet J., *Correspondance générale, XI, 1866-1870*, [8 mai 1866], Champion, Paris, 2000, p. 52.

<sup>3</sup> Voir Lukács G., *La Théorie du roman*, Gallimard, « TEL », Paris, trad. franc. 1968 [1920].

<sup>4</sup> Michelet J., *Nos fils, op. cit.*, p. XVIII.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 197.

l'éthique protestante, au fondement de l'esprit du capitalisme<sup>1</sup>. Pour lui, le prix de l'ouvrage vient du total recouvrement entre axiologie et programme narratif. Il est donc des romans qui réfléchissent et qui font réfléchir : comme le dit Michelet, qui ne retient de la littérature que des *exempla*, « les Robinson de l'industrie, [...] ce sont nos saints »<sup>2</sup>. Mais que le miroir ne reflète plus « l'azur des cieux » mais « la fange des borbiers de la route » comme dans *Le Rouge et le Noir* (1830) et Michelet, loin d'accuser, comme l'y invite Stendhal, « le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former »<sup>3</sup>, désavoue le roman comme amoral ou vulgaire<sup>4</sup>. Ce faisant il entre en conformité avec toute une tradition, à la fois libérale et réactionnaire qui, depuis le milieu des années 1830 jusque tard dans le second XIX<sup>e</sup> siècle, fustige un genre dont Balzac a fait l'outil privilégié d'appréhension et de compréhension du réel et des contradictions qu'il recèle. Peut-être parce que, loin que le romanesque balzacien s'arrime à une mystique du salut, il relève expressément de ce que Balzac a appelé « l'école du désenchantement »<sup>5</sup>. Et qu'importe à Michelet si le genre est le plus populaire qui soit. École du désenchantement parce que, loin des robinsonnades édifiantes, le roman, sous l'éparpillement d'histoires particulières non réductibles à l'histoire universelle, dit la sécession du moi, privilégie la ligne brisée au moment où s'impose une lecture linéariste de l'histoire ; mobilisé contre le discours, le récit prend en charge résistances et blocages. Par son régime spécifique d'écriture, le roman saisit et exprime une réalité qui bouscule les lectures reçues et invite à questionner la représentation par le biais de l'histoire (au sens diégétique du terme), refuge, réserve et potentiel pour l'à venir de ce que la rationalisation tranchée du discours historique recèle d'indicible et de forcé.

C'est là que la distinction établie par Pierre Barbéris, qui partage sous trois graphies les différentes acceptions que reçoit le

---

<sup>1</sup> Pour reprendre le titre de Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904-1905].

<sup>2</sup> Michelet J., *Nos fils*, *op. cit.*, p. 362.

<sup>3</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Castex P. G. (éd.), Classiques Garnier, Paris, 1989, p. 342.

<sup>4</sup> Dans son axiologie générique propre, toujours, Michelet tranche contre le roman : « *L'Émile*, heureusement, ne suit pas *L'Héloïse* », Michelet J., *Nos fils*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>5</sup> Dans la 11<sup>e</sup> de ses *Lettres sur Paris* parue dans *Le Voleur* du 9 janvier 1831.

terme « histoire » s'avère éminemment opératoire, entre *HISTOIRE*, qui renvoie au tissu événementiel, à la chronologie, à « la réalité (?) historique », *Histoire*, qui en suppose la mise en ordre, la rationalisation, et a donc partie liée avec l'idéologie, et *histoire* qui, dans la fiction, recouvre « le récit, la fable, le mythe, tout ce qui, parlant du réel, constitue une autre manière d'appréhender l'HISTOIRE », désignant « ce que met en œuvre l'écriture, dans la saisie à la fois fantasmagorique et raisonnée [...] de réalités qui n'ont pas encore droit [...] à l'Histoire, mais qui appartiennent quand même, qu'on le veuille ou non, on le verra un jour, à l'HISTOIRE »<sup>1</sup>.

Qu'on le veuille ou non, effectivement, quand Michelet, quoi qu'il en ait, ne peut pas ne pas enregistrer ce qui est pour lui une chute : « nous avons un roman », tentant une conjuration : « Pourquoi ? parce que nous n'avons pas une grande poésie »<sup>2</sup>. Chez Michelet qui, dans la préface de 1869 à la réédition de *L'Histoire de France*, note, revenant sur sa publication : « Mon progrès fut énorme du second volume au troisième. J'avais été surtout écrivain et artiste. Je fus vraiment historien », il s'agit assurément d'une concession qui confirme l'aigre réponse faite à Taine : « Vous m'avez accablé d'éloges comme écrivain. [...] Seulement, [...] vous ignorez encore que ce nom de *poète* que vous me décernez est justement l'accusation sous laquelle on a cru jusqu'ici accabler l'historien [...]. J'ai eu beau donner à l'histoire une base sérieuse et positive [...], on n'en a pas moins écrit partout que j'étais un historien d'une heureuse imagination »<sup>3</sup>.

Une imputation que Quinet est loin, pour son compte, de récuser, qui revendique le terme pour ses « ouvrages d'imagination » : « Au milieu du triomphe incontesté de la poésie contemporaine, il m'a semblé qu'il reste des routes nouvelles encore à parcourir ». Hugo et Lamartine ne laissent plus de place au poète lyrique « mais les inventions épiques, les compositions de longue haleine qui embrassent l'humanité [...] manquent encore à la littérature française contemporaine »<sup>4</sup>.

Car l'HISTOIRE de l'humanité ne s'arrête pas à ce qu'a consacré le XIX<sup>e</sup> siècle, qui en réaliserait la fin (à tous les sens du

---

<sup>1</sup> Barbéris P., *Prélude à l'utopie*, PUF, Paris, 1991, p. 10.

<sup>2</sup> Michelet J., *La Bible de l'humanité*, op. cit., p. 403.

<sup>3</sup> Jules Michelet à Hippolyte Taine [sans date, vers 1855], in *Correspondance générale*, VIII, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 56.

<sup>4</sup> Quinet E., *Prométhée, Napoléon, les Esclaves*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. V.

terme). Si Michelet, en fils des Lumières, situe dans l'Histoire le seul discours de vérité qui en rende compte, Quinet, que sa suspicion des Lumières rejette dans le camp romantique, ne peut qu'investir le champ de l'histoire, espace de marginalité, de résistance au triomphalisme des vérités révélées. Par ce choix, l'auteur d'*Ahasvérus* (1833), de *Napoléon* (1835), de *Prométhée* (1838), des *Esclaves* (1853), de *Merlin l'Enchanteur* (1860) dit suffisamment combien il révoque en doute le caractère résolutif du discours historique et, au reste, dans ses ouvrages d'imagination, Quinet ne cesse de recommencer la création, de fouiller l'impossible enfantement d'un monde nouveau, d'*Ahasvérus*, où le Père Éternel annonce : « La terre était mauvaise. J'en vais demain créer une autre »<sup>1</sup>, à *Prométhée*, qui remet en branle les processus de conquêtes et de défaites de l'action des hommes par le biais du Titan : « Deux fois l'homme ébauché s'est brisé dans mes mains / Et le monde futur [...] toujours croule en poussière »<sup>2</sup>. Si le texte de Quinet n'est pas exempt de l'optimisme que la figure de Prométhée emporte généralement avec elle, c'est sans qu'il y ait bouclage : « En ce moment, les anciennes questions dont on se croyait pour jamais débarrassé, résonnent de nouveau. Qui es-tu ? Que crois-tu ? Qu'attends-tu ? En vain on détourne l'oreille, elles ne cessent point de retentir qu'on n'y ait fait une réponse »<sup>3</sup>.

Pas de « Tu as vaincu, Prométhée ! » comme chez Michelet ; chez Quinet, l'HISTOIRE n'est pas finie et le positivisme est battu en brèche pour « une communauté de doutes et d'angoisses morales. Il n'y a plus ni Grecs, ni Barbares, ni gentils, ni chrétiens, ni anciens, ni modernes, mais une même société d'hommes réunis autour d'un même abîme, et qui se font les uns aux autres la même question, presque dans les mêmes termes »<sup>4</sup> que Prométhée permet de poser parce que « Le personnage épique a franchi l'histoire »<sup>5</sup>, par le degré de symbolisation qu'il a acquis. Or, « peut-être [...] n'est-il aucun personnage qui se prête davantage » que ce prophète du génie humain « à l'expression des sentiments d'attente, de curiosité, d'espérances prématurées et mêlées de regrets, dans lesquels notre temps est enchaîné » : enchaîné ou déchaîné, telle est la question. Pour hier

---

<sup>1</sup> Quinet E., *Ahasvérus*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>2</sup> Quinet E., *Prométhée*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. XIII.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. XIV.

<sup>5</sup> Quinet E., *Napoléon*, *op. cit.*, p. 149.

comme pour demain, pour le mythe comme pour l'HISTOIRE, que l'articulation des différentes réalités envisagées permet de préciser : « L'épopée ne copie pas l'histoire ; elle ne la contredit point, elle la transforme. [...] Plus qu'aucune forme d'art, l'épopée concourt à la civilisation, parce qu'elle est elle-même la transformation continue du passé dans l'avenir »<sup>1</sup>.

Là réside la clé de la compréhension de l'HISTOIRE, laquelle est donc étroitement corrélée à une réflexion très poussée sur la forme, que développe la préface de *Napoléon* : « il y a deux systèmes [...] sous lesquels la poésie peut comprendre le monde ». Si elle recherche « l'harmonie du créateur et de la création », c'est « la poésie épique »<sup>2</sup>. Mais si elle est frappée par « la discorde », de l'homme et de la nature, de l'homme et de Dieu, de l'homme avec de lui-même, alors, elle est gouvernée par l'idée de la fatalité, et c'est « la poésie dramatique ». « Ainsi, deux aspects différents de l'univers et du Créateur, de la terre et du ciel, et deux ordres distincts de poésie qui sont réfléchis par l'histoire »<sup>3</sup>.

Quinet aura pratiqué l'une et l'autre selon une chronologie qui, de 1833 à 1853, d'*Ahasvérus* aux *Esclaves*, le mène de l'épique au dramatique, ce qui augure mal du rapport à l'Histoire, à la postérité aussi, quand de nouvelles servitudes condamnent à écrire un théâtre sans spectateurs et à crier dans le désert<sup>4</sup>. Alors, « Histoire, poésie, littérature, philosophie, tout cela devient impossible – non seulement en France, mais sur presque tout le continent ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 150. Toute forme esthétique relevant d'une historicité, l'épopée a évolué depuis les modèles antiques, ce que beaucoup ne voient pas, qui s'en tiennent au canon antique et « nient la présence des éléments épiques qui se remuent sous leurs yeux » (*ibid.*, p. 154). À commencer par le roman, qui réalise la forme renouvelée de l'épopée, intégrant la présence nouvelle de l'individu, que les Anciens ignoraient. Aussi « Le poème héroïque et le roman sont deux formes de l'épopée moderne » (*ibid.*, p. 154). L'une est collective, l'autre individuelle et Quinet, qui ne s'enferme pas dans la fidélité aux définitions, oppose, sur ces bases, *L'Illiade* à *L'Odyssée*, postérieure (*ibid.*, p. 155) et plus sensible à l'individuation.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>4</sup> Et Quinet sait où sont les contre-pouvoirs : « C'est à vous, poètes, de parler dans ce silence suprême », qui achève sa préface sur cette interpellation au lecteur bienveillant : « Je frappe l'air de ma cymbale, mais je ne sais si une voix répondra » (*Les Esclaves, op. cit.*, p. 345 et 346).

Dès lors on comprend pourquoi c'est Michelet, héraut d'une Histoire conquérante, qui hante les manuels scolaires et Quinet qui campe à la porte des cimetières.

#### **Bibliographie**

- Barbériis P., *Prélude à l'utopie*, PUF, Paris, 1991.
- Corbin A., Georget P., Guégan S., Michaud S., Milner M., Savy N. (éds.), *L'Invention du XIX<sup>e</sup> siècle, Le XIX<sup>e</sup> siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Klincksieck/Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1999.
- Lukács G., *La Théorie du roman*, Gallimard, « TEL », Paris, trad. franc. 1968 [1920].
- Michelet J., *La Bible de l'humanité*, Chamerot, Paris, 1864.
- Michelet J., *Nos fils*, Librairie internationale, Lacroix, Verboeckhoven et cie, Paris-Bruxelles, Leipzig, Livourne, 1870.
- Michelet, J., *Le Peuple*, Lévy, Paris, 1877.
- Michelet, J., *Préface à l'Histoire de France*, in *Introduction à l'Histoire universelle. Tableau de la France. Préface à l'Histoire de France*, Armand Colin, Paris, 1962.
- Petitier, P., *Jules Michelet, l'homme histoire*, Grasset, Paris, 2006.
- Quinet, E. *Prométhée, Napoléon, les Esclaves*, in *Œuvres complètes*, Pagnerre, Paris, 1857.
- Quinet E., *Ahasvérus*, in *Œuvres complètes*, Pagnerre, Paris, 1858.
- Viallaneix P., *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Delagrave, Paris, 1959.



**LE POÉTIQUE ET LE POLITIQUE :  
ULTIMA VERBA DE PAUL VALÉRY**

**THE POETIC AND THE POLITIC :  
PAUL VALÉRY'S ULTIMA VERBA**

**O POÉTICO E O POLÍTICO :  
ULTIMA VERBA DE PAUL VALÉRY**

**Fábio Roberto LUCAS<sup>1</sup>**

**Résumé**

*L'article propose une analyse du texte « Ultima Verba », écrit par Paul Valéry et paru dans un hebdomadaire gaullist immédiatement après la capitulation allemande. Il s'agit de la singulière contribution de l'écrivain à l'édition du journal qui alors annonçait la fin du conflit armé en Europe. Son énonciation poétique extrêmement complexe institue et prononce (ceux qui [ne] devaient [pas] être) les derniers mots du vainqueur de la guerre, en établissant ainsi une étrange célébration révélatrice de la proximité entre le poète et le souverain au sommet où le rituel de re-fondation du monde commun est alors mis en scène. Cette proximité entre l'écrivain et le vainqueur met en question la pertinence même de l'acte d'écrire par rapport au quotidien automatisé de la vie moderne et aux questions politiques issues des conflits militaires des années 1930 et 1940 : devant la guerre alors déclenchée, qu'est-ce qu'exercer l'écriture poétique ? Comment cette réunion entre le poète et le vainqueur au pinacle des ultima verba de la deuxième guerre mondiale est-elle possible ? Ce sont les questions qui nous ont engagé dans la composition de l'article.*

*Mots-clé : Paul Valéry, le poétique et le politique, souveraineté poétique*

**Abstract**

*The article analyzes "Ultima Verba", a text written by Paul Valéry and published in a gaullist weekly immediately after the German surrender. It's the writer's singular contribution to the newspaper's edition that announced the end of the armed conflict in Europe. It's extremely complex poetic enunciation institutes and pronounces (those that should [not] be) the last words of the war's winner. Consequently, it establishes a strange celebration that reveals the proximity between the poet and the sovereign in the summit where the ritual of the shared world's re-foundation is staged. This proximity between the writer and the winner brings into question the act of writing's pertinence in the midst of the automated*

---

<sup>1</sup> [fabio.lucas@usp.br](mailto:fabio.lucas@usp.br), Université de São Paulo (USP) et boursier du Conseil National de Développement Scientifique et Technologique (CNPq), Brésil.

*modern daily life and the political issues arising from the 1930 and 1940's military struggles: in the face of the war then launched everywhere, what's the meaning of the poetic writing's practice? How is this reunion between the poet and the winner in the pinnacle of the Second World War's ultima verba possible? These were the questions that engaged us in the composition of the present article.*

*Keywords: Paul Valéry – poetics and politics – poetic sovereignty*

### **Resumo**

*O artigo propõe uma análise do texto “Ultima Verba”, escrito por Paul Valéry e publicado em um hebdomadário gaullista imediatamente após a capitulação alemã. Trata-se assim da contribuição singular do escritor para a edição do jornal que então anunciava o fim do conflito armado na Europa. Sua enunciação poética extremamente complexa institui e pronuncia (aquelas que [não] deveriam ser) as últimas palavras do vencedor da guerra, estabelecendo assim uma estranha celebração reveladora da proximidade entre o poeta e o soberano no pináculo onde o ritual de re-fundação do mundo comum é então encenado. Essa proximidade entre o escritor e o vencedor põe em questão a pertinência mesma do ato de escrever diante do cotidiano automatizado da vida moderna e das questões políticas em jogo nos conflitos militares das décadas de 1930 e 1940. Face à guerra então declarada, o que o exercício da escritura poética? Como essa reunião entre o poeta e o vencedor no cume das ultima verba da segunda Guerra mundial é possível? São essas as questões que nos engajaram na composição desse artigo.*

*Palavras-chave : Paul Valéry – o poético e o político – soberania poética.*

Le présent article est le produit d'une recherche en cours, dont le but est réfléchir sur les affinités entre le poétique et le politique dans les derniers écrits de Paul Valéry, ceux qu'il a produits dans la première moitié des années 1940. L'article consiste en une analyse du texte « Ultima Verba », un écrit très énigmatique qui a paru dans *Carrefour* – un hebdomadaire gaullist<sup>1</sup> – du 12 mai 1945, c'est-à-dire, à l'apogée de la *libération française* et presque aussitôt après l'annonce de la capitulation allemande. Il s'agit donc de la singulière contribution de Valéry à l'édition du journal qui alors annonçait la fin du conflit armé en Europe. Voilà le texte complet :

## **ULTIMA VERBA**

**ARRÊTE ! ARRÊTE-TOI ! VAINQUEUR, SUR CE  
MOMENT SI HAUT DE LA VICTOIRE. PRENDS UN**

---

<sup>1</sup> L'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), lié au CNRS, atteste la filiation idéologique de la publication et la range parmi les journaux de la « Presse de la Libération », ceux qui étaient liés à la résistance française (URL : <http://www.ihtp.cnrs.fr>).

TEMPS DE SILENCE ET TE DEMANDE CE QU'IL TE FAUT PENSER SUR CE SOMMET, CE QU'IL TE FAUT PENSER QUI NE SOIT PAS SANS CONSEQUENCE.

C'EST UN VOEU, UN SERMENT, UN ACTE SANS RETOUR, UN MONUMENT DE L'ÂME, ET COMME UNE PRIERE SOLENNELLE, QUE TU DOIS, SUR LES MORTS ET SUR LES VIVANTS, PRONONCER ET INSTITUER, AFIN QUE CE MOMENT SILENCIEUX SI BEAU NE PERISSE PAS COMME UN AUTRE.

DECLARE EN TOI ET GRAVE DANS TON COEUR :

QUE LE JOUR NE LUISE JAMAIS OÙ  
LE SOUVENIR DE CE JOUR DE  
VICTOIRE PUISSE APPORTER UNE  
AMERTUME ET UN RETOUR  
FUNESTE VERS LA PRÉSENTE JOIE ;  
QUE JAMAIS REVIVANT CE QUI EST  
AUJOURD'HUI NE TE VIENNE À  
L'ESPRIT CETTE LOURDE PAROLE :

*À QUOI BON ?*

D'abord, il faut faire attention à l'alignement et à la typographie du texte, entièrement écrit en majuscules et avec une centralisation légère dans la disposition du paragraphe tracé en lettres visiblement majeures. La dernière ligne apporte un effort supplémentaire de focalisation des caractères, car elle non seulement maintient la taille des signes écrits, mais exprime aussi l'interrogation finale – « à quoi bon ? » – un peu plus centralisée et en italique.

Cet arrangement visuel des caractères nous suggère deux images textuelles. Premièrement, l'aspect d'annonce de journal, voire d'affiche publicitaire, ce qui certainement était plus évident lors de sa publication dans l'hebdomadaire et qui se manifeste aussi bien dans l'effort d'attirer le regard du lecteur que dans le premier mot, un verbe à l'impératif – « Arrête-toi ! » –, à la ressemblance de « Buvez-vous ! », « Achetez-vous ! » etc., le tutoiement, un peu inhabituel dans ce contexte, n'y étant pas sans conséquence, comme nous le

verrons par la suite. Deuxièmement, l'image d'épithaphe, d'inscription tumulaire<sup>1</sup>, évoquée aussi par l'alignement du texte, par l'impératif tutoyé – plus fréquent dans ce genre – et par le titre : « Ultima Verba », « derniers mots » en latin.

À cet égard, il faut remarquer que dans les deux livres de l'écrivain où ce texte sera publié plus tard – *Vues*<sup>2</sup> et *Regards sur le Monde Actuel*, l'édition du deuxième volume d'*Œuvres* de Valéry dans la collection Pléiade (OEII, p. 1159<sup>3</sup>) – « Ultima Verba » ne se trouve qu'à la page finale, reprisant le rôle de discours ultime, une vocation au demeurant renforcée par l'événement de la mort de l'auteur quelques semaines après la première parution de cet écrit. On serait donc non seulement devant l'annonce publique de la parole décisive adressée au vainqueur de la guerre (et qui à son tour devrait être prononcée par lui), mais aussi en face des derniers mots d'un célèbre et vénérable poète, dont le décès, on le sait, a mérité la réalisation d'une funéraille d'État (OEII, p. 71).

Cette tension entre affiche de journal et tombeau, la prise de parole dans l'espace public ou à partir d'un lieu inatteignable (la mort), retentit aussi dans d'autres textes de Valéry autour de la Libération Française. « Respirer »<sup>4</sup> décrit la force de la liberté en tant que sensation, « ample, fraîche, profonde prise de souffle... puissance extraordinaire, surgie de la vie même » et exemplifiée par les femmes parisiennes qui bravent « une hideuse forêt de chevaux de frise pour en faire de simples bûches ». Or, si le texte exalte tout ce « que peut faire une immense et illustre ville qui veut respirer » (OEII, p. 1157), il ne rappelle pas moins que, en reconquérant sa liberté et...

*... par le fait même qu'il se ressaisit, l'esprit retrouve  
tous ses droits et les exerce contre ce moment même qui les lui  
rend. Il n'est point de douceur de vivre ou de revivre qui le doive  
enchaîner. Il faut bien que se ranime en lui sa loi supérieure, qui  
est de ne pas s'abandonner à l'instant, et de ne pas se livrer tout*

---

<sup>1</sup> Je remercie M. Marcos Siscar (IEL-UNICAMP/Brésil) de m'avoir rappelé cette proximité – lourde de conséquences – entre « Ultima Verba » et le genre de l'épithaphe.

<sup>2</sup> Valéry, Paul, *Vues*, La Table Ronde, Paris, 1993, p. 402.

<sup>3</sup> OEI, OEII, CHI, CHII font référence aux volumes de l'*Œuvre* (1957) et des *Cahiers* (1974) de Valéry publiés dans la collection Pléiade (Gallimard, Paris). Les chiffres romains font référence à l'édition fac-similé des *Cahiers* publiée par le CNRS.

<sup>4</sup> Texte paru dans *Le Figaro* du 2 septembre 1944 et plus tard publié dans *Vues* et *Regards sur le Monde Actuel*, toujours immédiatement avant « Ultima Verba ».

à sa joie. Il faut aussi qu'il se garde des effets de choc ou d'éblouissement que produisent sur l'intelligence les événements énormes (OEII, p. 1158).

Il s'ensuit le fameux jugement valéryen à propos des événements : ils ne sont que l'écume des choses. Si la reconquête de la liberté apporte plusieurs responsabilités, la première serait de ne pas se laisser aller dans les vagues écumeuses des événements – les écumes des choses vagues contre lesquelles l'écrivain a été toujours en garde (OEII, p. 12, 619). Le geste mis en scène dans « Ultima Verba » ne serait pas différent : il s'agit d'arrêter la fête de la victoire et d'y réfléchir.

De même, « Un rien d'événement »<sup>1</sup> raconte les jours environnant la libération, ses sacrifices, moments périlleux (« il y eut du canon dans l'air »), certes, mais notamment les célébrations victorieuses qui en découlent : « Tout le monde était allégé, soulevé par le même souffle, et le mot UNANIME prenait un sens positif »<sup>2</sup>, s'en soucie l'écrivain. Pourtant, malgré la présence du même désir d'interrompre la festivité, comme observé dans « Ultima Verba », l'écrivain alors se recueille dans son propre travail solitaire de réflexion et rit : « Partis, me dis-je, ils sont partis... et le rire de l'homme libre se changea en médiation »<sup>3</sup>. Ainsi réaffirme-t-il un écart, une condition exceptionnelle, celle de l'homme libre, simultanément habitant du *sommet*, de l'endroit au-dessus des passions qui assujettissent les gens partout, et unique à la hauteur de la liberté que la ville, *dans son ensemble*, respire ou veut respirer.

Cependant, après la signature de la capitulation allemande, ce sujet exceptionnel trouve l'occasion pour suspendre la célébration de victoire, pour ordonner au vainqueur de s'arrêter un moment, *sur ce* sommet-là. Il rencontre alors un interlocuteur également exceptionnel, qui semble partager avec lui l'élévation, la prérogative ou responsabilité de décider de la destinée d'une victoire depuis le lieu très haut où elle est solennellement déclarée. Comment est-il possible cette rencontre entre le poète et le vainqueur dans le pinacle des *ultima verba* de la deuxième guerre ? Quelles sont leurs affinités, leurs complicités, et cela au point que l'un puisse tutoyer l'autre ?

---

<sup>1</sup> Cet écrit fut la contribution de Valéry au livre *Jours de Gloire, Histoire de la Libération de Paris*, paru en 1945 (OEII, p. 1561). À part cela, il n'apparaît que dans la dixième section de *Vues*, où il se joint à « Respirer » et « Ultima Verba ».

<sup>2</sup> Valéry, Paul, *op. cit.*, p. 395.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 396.

Or, le tutoiement dans cet écrit de Valéry évoque un très intéressant dialogue avec le poème homonymique de Victor Hugo. « Ultima Verba » est un des derniers textes du livre *Les Châtiments* (1853), ensemble de poèmes politiques qui expriment le militantisme de Hugo contre le *vainqueur* Louis Napoléon Bonaparte. En voici une strophe, dont les vers s'adressent au souverain :

*Je serai, sous le sac de cendre qui me couvre,  
La voix qui dit : malheur ! la bouche que dit : non !  
Tandis que tes valets te montreront ton Louvre,  
Moi, je te montrerai, César, ton cabanon<sup>1</sup>*

On peut y remarquer que le tutoiement joue un rôle opposé à celui en jeu dans le texte de Valéry. Dans le poème de Hugo, on tutoie pour renforcer le ton d'accusation, abaisser le souverain adressé (« *monarque malandrin* »), hausser le héroïsme du poète locuteur – alors habillé comme les prophètes bibliques en deuil à cause des péchés des hommes, notamment de leurs rois (cf. Est 4 ; Mt 11) – et ainsi expliciter une distance nette entre eux – y incluse celle de l'exil de l'écrivain. Par contre, les *ultima verba* valéryens tutoient apparemment dans le but de les rassembler, de les rapprocher, voire les embrouiller dans une étrange familiarité. Peut-être pourrait-on même dire que le poète rejoue son rôle immémorial de conseiller intime du souverain (OEII, p. 619).

Dans ce sens, il faut remarquer : si la strophe hugolienne semble entièrement traversée par une seule tonalité, celle de l'indignation<sup>2</sup>, le texte de Valéry semble subir d'importantes

---

<sup>1</sup> Hugo, Victor, *Les Châtiments*. J. Hetzel, Paris, 1872, p. 73.

<sup>2</sup> Plusieurs affinités existent entre l'auteur de *La Jeune Parque* et l'auteur de *Les Travailleurs de la Mer*. La comparaison entre leurs *ultima verba* est pourtant révélatrice d'une différence décisive. Selon Valéry, « Hugo ne sait pas moduler. Le changement du ton, fils de la divine continuité de la voix, lui est inconnu, comme elle-même le lui est. C'est un grandissime poète dont la voix m'est désagréable » (CHII, p. 1091-1092, VII, p. 155, 1918). Certes, il faut remarquer, dans ce commentaire, la présence de Mallarmé et de la « Crise de Vers » : « Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré » (*Divagations*, Eugène Fasquelle, Paris, 1897, p. 241). La notion de *modulation* joue un rôle clé dans la poétique de Valéry et révèle des changements majeurs non seulement dans le champ littéraire français, mais dans les relations entre la politique et la littérature qui ont eu lieu entre le romantisme et la première moitié du vingtième siècle. À cet égard, « Ultima Verba » de Valéry entretiendrait bien d'autres liens avec la poésie française du dix-neuvième siècle, parmi lesquels : « Avant-dernier mot » de Jules Laforgue avec ses jeux d'assonance

modulations de ton : de l'impératif initial au solennel caractéristique des prières, oraisons et leurs verbes subjonctifs (luise... *puisse...* *vienne...* ; il faut rappeler que ces deux modes verbaux – l'impératif et le subjonctif – expriment le désir de performativité du langage) et, ensuite, du solennel au interrogatif tranchant de la parole finale – « à quoi bon ? ». Tout au long de ces glissements « sur la corde de la voix » (CHI, p. 293, XXII, 1939), les relations entre le poète et le vainqueur s'explicitent, se déplient, notamment dans la double mise en scène du discours direct, celle qui introduit la prière solennelle (« Déclare en toi et grave dans ton cœur : ») et celle qui ensuite simultanément appelle et interdit la parole finale (« ... ne te vienne à l'esprit cette lourde parole : »).

Le texte commence avec un mot d'ordre un peu abstrait donné au vainqueur. Il lui faudrait s'arrêter sur la victoire et prendre un temps de silence. Ensuite, l'emploi des pronoms démonstratifs est très subtil et mène doucement l'interlocuteur par la main, en traversant l'asyndète entre les deux premiers paragraphes : d'une suggestion simple qui ne lui invite qu'à penser (« te demande *ce* qu'il te faut penser ») à la détermination de l'objet qui doit être pensé (« *c'est* un vœu, un serment... »). Plus que cela, la reprise suivante des verbes impératifs (« déclare en toi et grave dans ton cœur : ») précisera le contenu même de cette pensée, dont les mots le vainqueur non seulement devrait répéter, mais « prononcer et instituer ». C'est le poète qui appelle le souverain à jouer son rôle dans cette liturgie monumentale et qui en dicte chaque mot, chaque pas.

Pourtant, dans le glissement vers le ton solennel de la prière dictée au vainqueur, quelque chose échoue. Car si le texte semble y mettre en scène un discours direct avec l'exacte parole à dire, il maintient le pronom « te » là où l'on pourrait attendre l'emploi du pronom « me » – « ce qui est aujourd'hui ne *te/me* vienne à

---

et répétition syllabique qui se prolongent brièvement avant d'être coupés à la fin de chaque strophe, et cela jusqu'au dernier « en vérité, en vérité, voilà » ; ou même, quoique d'une manière très différente, « Novissima Verba » de Alphonse de Lamartine, où il est question de dire le « dernier mot à la création ». Sur la notion de modulation chez Valéry, cf. Jallat, Jeanine, *Introduction aux figures valéryennes*, Pacini, Paris, 1982, 421p. ; Stimpson, Brian, *Toute la modulation de l'être – La musique qui est en moi* in « Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique », Presses universitaires de Lille, Lille, 1993, p. 37-57 ; et idem, *Composer continu et discontinu : Modulation et fragmentation dans l'écriture valéryenne* in « Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry », Lettres modernes, Paris, 1995, p. 121-140.

l'esprit... ». Cela serait révélateur : quoique l'adressé soit celui censé avoir le pouvoir d'instituer, le poète est encore là, derrière les promesses de cette fondation souveraine, dans un détail qui apparemment retient le déplacement du sujet de l'énonciation<sup>1</sup>.

En fait, ce chevauchement entre la position du poète et celle du souverain reprend un vecteur constitutif de la pensée de Valéry, qui insiste dès *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) sur les enjeux des médiations linguistiques de la perception de la réalité : dans la plupart du temps, on ne voit pas les choses avec ses propres yeux, mais à travers ceux du langage, du *social* (OEI, p. 1165). Cette question sera toujours présente, on la trouve dans les derniers *cahiers* de l'écrivain aussi bien que dans les notes du cours de *poïétique* qu'il a donné au Collège de France entre 1937 et 1945 : tout ce qui est social est « langage », et ses trois chefs, la politique, la religion et le droit, ne sont qu'applications différentes d'un même pouvoir verbo-social (XXIX, p. 152, 1944<sup>2</sup>)

C'est pourquoi une boutade sera constamment reprise et modulée tout au long de l'œuvre valéryenne : « au commencement était la fable », « au commencement est le mépris », « au commencement sera le Sommeil »<sup>3</sup>, en tout cas, un discours fictionnel

---

<sup>1</sup> Sous différentes perspectives concernant la théorie du sujet et de l'écriture, Schmidt-Radefeldt (*Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Éditions Klincksieck, Paris, 1970, 202p.), Celeyrette-Pietri (*Valéry et le Moi – des cahiers à l'œuvre*, Librairie Klincksieck, Paris, 1979, 410p.), Jarrety (*Valéry devant la littérature – Mesure de la limite*, PUF, Paris, 1991, 463p.), parmi d'autres, ont tous montré que les *Cahiers* de Valéry furent, pendant sa longue période d'écriture (1894-1945), un champ d'expériences et de réflexions sur le langage, sur la nature de l'acte linguistique, son jeu d'interlocution et d'implication réciproque d'un « je » et d'un « tu » : « Qui donc es-tu – Je suis La Personne qui Parle! / Celle qu'on nomme JE et qui, de corps en corps, / De visage en visage et même en toute vie -> forme <- / A le moment pour acte et ne sait faire qu'Être » (XXIX, p. 54, 1944).

<sup>2</sup> cf. Zaccarello, Benedetta, *Drame, Lutte, Tragédie : une symbolique théâtrale à l'œuvre dans le Cours de Poétique* in « Revue des Lettres modernes. Cahiers Paul Valéry 10 », Minard, Paris-Caen, 2003, p. 95-133.

<sup>3</sup> À partir de la lecture des essais politiques valéryens entreprise par Derrida dans *L'Autre Cap* (Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, 128p.), on pourrait affirmer que le *sommet* d'« Ultima Verba » serait similaire au cap Pensée où Monsieur Teste est toujours debout (OEII, p. 39). Ce serait l'abri où l'avant-garde de l'intelligence européenne s'est réfugiée après avoir constaté les terribles conséquences du progrès technique auquel elle avait livré le monde, comme le dit Walter Benjamin dans son texte à propos du soixantième anniversaire de Valéry (*Paul Valéry on his sixtieth birthday* in « Selected Writings, Volume 2, Part 2 – 1931-1934 », Harvard University Press, Cambridge, 2005, p. 535). Selon Derrida, ce cap est la pointe



et performatif, qui s'approche de l'expérience dite directe d'autant plus qu'il a besoin de créer des personnages et des théâtres éloignés d'elle (OEI, p. 394) ; qui cherche dans un passé rêvé tous les causes à même de justifier les époques, les événements et les histoires les plus naïves (OEI, p. 867, 966) ; qui oublie sous les abîmes du sommeil les bruits de la bêtise et de l'animalité de soi (OEI, p. 1725 ; OEII, p. 461) ; et – surtout – qui méprise tout ce qui ferait obstacle à la volonté de réduire ou de séduire autrui (OEII, p. 1031<sup>1</sup>). Si l'histoire, les théories politiques et économiques sont des fabrications de la littérature, alors tout commencement, toute fondation de réalité serait de la même nature des chansons et des récits contés autour du berceau

---

avancée, le lieu de la décision qui détermine une idée de l'homme, un *eidōs* « à la fois comme *arkhē* – idée de commencement mais aussi de commandement (le cap comme la tête, lieu de mémoire capitalisante et de décision, encore le capitaine) – et comme *tēlos* – idée de la fin, d'une limite qui accomplit ou met un terme, au bout de l'achèvement, au but de l'aboutissement » (op. cit., p. 29). Dans ce livre, le philosophe expose la stratégie, occasionnellement présente dans les textes politiques que Valéry a publiés, de lier ce commencement discursif aux pouvoirs fondatrices d'un esprit qui surveille le sens de l'histoire, un ressource typiquement néohegelien (cf. Derrida, Jacques, *De L'Esprit : Heidegger et la Question*, Galilée, Paris, 1987, p. 97-100). Dans *La Bête et le Souverain* (Galilée, Paris, 2008, 467p.), par contre, la duplicité énonciative du récit de Monsieur Teste mène Derrida à lire d'une autre façon l'équivoque et la différence entre *la Fable* et *le Verbe* dans le proverbe : « Non pas au commencement était l'Acte, ni le Verbe, ou la Parole ou le *Logos*, mais la Fable, dont il faut néanmoins rappeler (...) qu'elle est, cette Fable..., d'abord une Parole » (op. cit., p. 257). Cette équivoque fable/verbe dans le commencement valéryen serait caractéristique du moment décisif de la crise, du cap pensée pris soit comme *sommet* autotélique, autonome, voire autoritaire (dont la négativité, en se prenant comme la régulation transcendantale des conditions de possibilités de changement de la direction et du *cap*, peut encore être la garantie de la réappropriation et de la conservation souveraine et tautologique de soi), soit en tant qu'ouverture à l'altérité, à la rencontre avec *un autre cap* (le cap de l'autre, également considéré comme différent de soi) et même avec *l'autre du cap*, c'est-à-dire, « l'autre qui n'obéisse plus à la forme, au signe ou à la logique du cap, pas même de l'anti-cap – ou de la décapitation » (1991, op. cit., p. 20-21).

<sup>1</sup> Autrement dit, tout commencement, tout passage de l'arbitraire au nécessaire, entre nature et culture, voix et pensée, *phoné* et *lógos*, entraîne une méprise (ou mépris) dans le comptage des parts, un tort dans la constitution du commun, selon les termes du philosophe Jacques Rancière (*La Méésentente*, Galilée, Paris, 1995, 192p). On verra par la suite si l'hésitation prolongée entre le son et le sens, la voix et la pensée, telle qu'elle est proposée par Valéry, est ou non capable de prendre le tort en charge, de reconfigurer le « rapport entre la parole et son *compte*, les domaines et les pouvoirs du *lógos* et de la *phônè*, les lieux du visible et de l'invisible » (op. cit., p. 65).

(XXVIII, p. 348-349, 1943 ; OEI, p. 966). Les hommes de lettres sont le sel de la terre, les seuls maîtres de soi et dégagés des influences mondaines, dit un fragment de *Rhumbs* (1926).

*Il en résulte que l'homme de l'action nette, grande et hardie n'est pas d'un type très différent de ces types maîtres et libres. Ils sont frères intérieurement.*

*(Napoléon, César, Frédéric, – hommes de lettres, éminemment doués pour la manœuvre des hommes et des choses – par les mots)*

*(OEII, p. 619).*

Le poète et le vainqueur sont frères intérieurement, et le *sommet* des *ultima verba* n'est que le lieu d'une réunion fraternelle, un espace paratopique, exceptionnel, à même de commencer une fable, inventer un monde à partir d'un discours, et de mépriser tout ce qui, dans les hommes et dans les choses, ne sert pas à la manœuvre verbale en action. Ce lieu paradoxal, à la fois au-dedans et au-dehors de la cité, rappelle la figure du *sacer* latin, bien sûr, comme Dominique Maingueneau et Giorgio Agamben l'ont perçu, et Valéry lui-même l'a brièvement rappelé dans une note du cours du poïétique<sup>1</sup>.

À cet égard, pourtant, il y a une tension : d'un côté, Valéry perçoit que ce pouvoir fabulateur poético-politique se trouve de plus en plus affaibli face au progrès technique, qui accélère et multiplie tous les échanges sociaux, en dépréciant la valeur et la *fiducia* accordées aux fictions fondatrices. L'époque « *du vague et de la lenteur* », où toutes ces fabulations-là étaient supportables, termine : l'ère du monde fini commence, un monde saturé de rapports et de relations de plus en plus astreignantes parmi les êtres, comme en témoigne plusieurs textes de *Regards sur le Monde Actuel* (OEII, p.

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'une remarque écrite dans les feuilles du cours de 1943-1944 (NAF 19094, F. 107), où il est question du poids tragique du *sacer*, dont l'acte est si éloigné de la convenance commune, si distant de ce que l'on considère *humain*, qu'il est regardé comme un dieu ou un porte-parole du destin. La figure de l'*homo sacer* est le paradigme central de la pensée de Giorgio Agamben sur la question de la souveraineté et de l'état d'exception dans la philosophie politique (cf. *Estado de Exceção – Homo Sacer II, 1*, Boitempo, São Paulo, 2004, 143p., et *O poder soberano e a vida nua – Homo Sacer I*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007, 198p.) et exemplifie aussi les affinités entre la parole du poète et celle du souverain dans le cadre de la paratopie et de l'irréductible duplicité énonciative du discours littéraire, selon Dominique Maingueneau (*Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, Paris, 1993, p. 35, 164). Cf. Zacarello, op. cit.

951-981) et les essais quasi-politiques de *Variété* (OEI, p. 988-1146) ; d'autre côté, il n'en demeure pas moins que ce déséquilibre entre la puissance technique de conservation de la vie et le pouvoir poético-politique d'invention de la vie commune, cette crise des traditionnelles valeurs fiduciaires – parmi lesquelles la nation<sup>1</sup>, le citoyen, l'électeur, le contribuable, etc. (p. 1143) – intensifient et prolongent une sensation générale d'indétermination dans toutes les choses publiques, une insécurité épouvantable qui ne peut que déclencher le désir, voire l'envie de la sensation opposée, celle de la sûreté, de la détermination nette, tranchante et même autoritaire.

Pas par hasard, dans l'Europe des années 1930, la dictature était « contagieuse, comme le fut jadis la liberté » (OEII, p. 981). Valéry lui-même semble parfois fasciné, contaminé par cette tendance autoritaire, notamment dans les deux articles qu'il a écrits au sujet de la dictature en 1934 (p. 970-981). Or, les promesses d'un despote éclairé, à même de « porter au plus haut point l'intelligibilité du système social qu'il est en possession de modifier » (p. 973), évoquent elles aussi les ressemblances entre l'artiste et le souverain :

*De toute façon, l'esprit ne peut, quand il s'occupe des « hommes », que les réduire à des êtres en état de figurer dans ses combinaisons. Il n'en retient que les propriétés nécessaires et suffisantes qui lui permettent... de faire d'une société humaine une sorte d'œuvre... Il y a de l'artiste dans le dictateur, et de l'esthétique dans ses conceptions. Il faut donc qu'il façonne et travaille son matériel humain... (OEII, p. 974).*

Il faut remarquer à cet égard que la cohabitation du poète et du vainqueur dans le sommet des *ultima verba* implique une critique, voire un mépris, envers l'activité politique commune, celle des débats et des négociations, où l'on ne trouverait que « les débris, les reflets, la caricature, l'exagération de produits intellectuels »<sup>2</sup>. Autrement dit, la politique du jour le jour fait partie de la *parlante* ère moderne, de ce que Mallarmé nommait « l'universel reportage », l'inflation de la publicité qui brutalise « notre sensibilité verbale » et qui fait de tous

---

<sup>1</sup> Comme le dit Valéry dans une note de ses *Principes d'An-archie pure et appliquée*, écrits entre 1937 et 1939 : «... la notion vague de *Nation* a été attaquée par deux autres. La *classe – Marx*, et la *Race – Hitler*. / Également contr'elle – mais nécessairement faible celle d'« intelligence ». / ... Ces nouveautés accusent la nature *conventionnelle* du type *nation*, / et *contractuelle* / Car *nation* = traités » (Gallimard, Paris, 1984, p. 97-98).

<sup>2</sup> Valéry, 1993, op. cit., p. 92.

les discours des bêtises interchangeables à bas prix. Dans ce régime de ventriloquie générale, « il faut difficilement se croire soi-même *sur parole*... la parole qui nous vient à l'esprit, généralement n'est pas de nous... Le langage s'use en nous » (OEI, p. 1080-1081).

Par contre, l'écriture poétique, selon Valéry, chercherait de la pureté, viserait *le nettoyage de la situation verbale* citée dans la conférence *Poésie et Pensée Abstraite* (OEI, p. 1316), c'est-à-dire, une formalisation à même de hausser le poète au sommet (la célèbre image de la tour d'ivoire), à la hauteur d'où il pourrait parler sans être parlé, soustraire les mots de leurs dérives indifférentes parmi les nombreux discours sociaux et les faire coïncider avec l'expérience singulière de l'énonciation en acte. Pour le poète comme pour Monsieur Teste, il s'agit de *tuer la marionnette*, de s'éloigner des bêtises de la vie quotidienne dans le but de soutenir la possession complète de soi, ce qui ne serait pas accompli sans se lancer vers le haut, toujours debout sur le cap Pensée, le regard le plus totalisant possible, et cela jusqu'au point où il en peut dire : « je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite... » (OEII, p. 25, 39 ; note sur le cap et l'autre cap ci-dessus).

Or, si le souverain est celui qui voit sans être vu, qui parle sans être parlé, il faut en conclure que l'écrivain est souvent plus souverain que le souverain lui-même. Car il est très commun que le Chef-d'État poursuive l'approbation d'autrui, qu'il perde tout son temps en se souciant du comment il sera vu, du comment ses mots seront entendus, comme l'a noté Jacques Derrida dans une lecture de *Monsieur Teste* entreprise dans une séance du *Séminaire la Bête et le Souverain*<sup>1</sup>. Selon le philosophe, c'est le besoin même de se trouver *sur parole* qui ouvre à l'écrivain...

... le champ quasiment infini d'une surenchère hyperbolique qui lui accorde un droit et un pouvoir supérieurs à la souveraineté, supérieurs à celui des hommes supérieurs, plus que souverain, en somme, plus que supérieur, si on peut dire<sup>2</sup>.

D'où le poète obtient-il cette surenchère de souveraineté ? C'est précisément cette question qui nous mène au deuxième glissement énonciatif et tonal d'« Ultima Verba », celui qui passe de l'oraison solennelle à l'interrogation funeste, lourde, « à quoi bon ? ». Il s'agit d'un discours direct rapporté par un autre discours rapporté

---

<sup>1</sup> Derrida, 2008, op. cit., p. 289.

<sup>2</sup> Derrida, 2008, op. cit., p. 267.

directement, dans un véritable jeu de marionnettes et de ventriloques : le poète appelle le vainqueur et lui dicte une prière qui, à son tour, rappelle (en interdisant) une autre parole. Et le passage à l'acte est explicité à nouveau<sup>1</sup>, « cette lourde parole : », et explicité d'une façon tout à fait redondante, par le deux-points ouvrant sur le discours direct aussi bien que par le pronom démonstratif et la nomination « *cette* lourde parole », la parole qui vient et doit venir maintenant. La chose fatale et amère, dont le retour avait été défendu et figé au niveau de l'énoncé – « une amertume et un retour funeste » – est réitérée mais, dans cette même réitération, se libère de la chaîne syntaxique et se fait sentir en acte – « que jamais revivant ce qui est aujourd'hui ne te vienne à l'esprit cette lourde parole : à quoi bon ? ». À ce moment-là, l'expérience concrète de ce qui devrait être interdit frappe la chair, la fait balbutier, ou, comme le dit Valéry, « vient tout près de la sensation de la vie – quand la chair trop près de la chair balbutie » (CHII, p. 673, XXI, 1939). Qu'est-ce que signifie cette transgression commise – pas seulement mentionnée, mais *commise* – dans l'institution même de son interdiction ?

En fait, il faut remarquer qu'il y a une torsion performative dans chacun des deux glissements énonciatifs et tonals du texte. Premièrement, le poète trouble la fête de la victoire pour demander la proclamation solennelle d'une défense contre... tout ce qui peut la troubler. Deuxièmement, l'oraison met en scène et dit la parole alors interdite. Si la première torsion était traversée par le chevauchement des positions interlocutoires du poète et du vainqueur (« ne te/me vienne à l'esprit »), la deuxième accomplit en effet une véritable contradiction énonciative, qui rend très difficile de préciser qui parle les *ultima verba* d'« Ultima Verba ». Peut-être s'agit-il d'une voix acousmatique, comme la comprend Mladen Dolar<sup>2</sup>, une voix venue d'ailleurs, d'une altérité anonyme, voire innommable, effroyable, mais qui vient au final et s'incarne, se laisse écouter à même l'énonciation – *cette* énonciation, *cette* lourde parole. Comment faut-il l'écouter ?

Certes, l'interrogation finale, à l'ombre de la prière sublime qui la proscrit, retentit comme une menace, périlleuse et transgressive. Elle semble rappeler les horreurs de la guerre, les poser

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'une hétérogénéité montrée, selon les termes de Jacqueline Authier-Revuz (*Hétérogénéité(s) énonciative(s)* in « Langages », 19, 73, 1984, p. 103).

<sup>2</sup> *A voice and nothing more*, MIT Press, Cambridge, 2006, p. 60-71.

en tant qu'extorsion, qu'imposition de la nécessité d'un sacrifice, celui réalisé en acte, c'est-à-dire, le sacrifice de l'interrogation même, dont le refoulement parachève le cercle d'auto-déclaration fondatrice de la victoire, et la rend tautologique. On serait alors en face d'une jouissance compensatoire, une transgression qui renforce l'interdit. Dans ce cas, c'est la grosse voix du surmoi, la voix du Grand Autre<sup>1</sup> qui énoncerait les derniers mots, une voix qui serait privilège du sommet<sup>2</sup>, cet endroit exceptionnel, l'unique à portée de rassembler le poète et le vainqueur en leur fraternité la plus souveraine, et d'en exclure l'angoisse devant ce qui fut la guerre dont la victoire est célébrée.

Ainsi, s'il faut interdire la parole finale, c'est parce que « à quoi bon », on le sait, n'est pas une véritable interrogation, mais une question rhétorique. Elle n'interrogerait pas la finalité de la célébration victorieuse, mais affirmerait l'inutilité et l'échec, non seulement de la politique, mais de tout le travail de l'esprit pendant la guerre, y compris celui de l'écrivain, écrasé par « journées de nullité, de perte brute » (XXVI, p. 714, 1942)<sup>3</sup>. Le bannissement de la question dernière servirait précisément à boucher ce trou affreux de l'absence de sens, de l'impossibilité de rendre compte de ce qui s'était passé.

Pourtant... Qu'est-ce qui serait plus quotidien que de demander « à quoi bon ? ». Qu'est-ce qui serait plus dépouillé de toute la sublimité du serment qu'un simple « à quoi bon ? », et cela même en tant que question rhétorique ? De plus, l'arrangement visuel

---

<sup>1</sup> Cf. Lacan, Jacques, *Le désir et son interprétation – Séminaire 1958-1959*, Association Freudienne Internationale, 1998, p. 428 ; cf. aussi Dolar, op. cit, p. 101.

<sup>2</sup> Selon Mladen Dolar, cette figure épouvantable de l'altérité insaisissable serait mise en scène par la voix du surmoi dans le but d'énoncer des injonctions et des normes sociales incompatibles avec l'universalité et la publicité de la loi écrite. C'est pourquoi ces énoncés demeurent implicites ; ils gonflent les interlignes, les sous-entendus, et engraisent la voix de l'énonciation. On trouve dans ce grossissement de la voix des règles qui souvent prennent la forme d'une transgression de la loi écrite, une transgression pourtant constitutive du tissu invisible rassemblant le groupe social. À cet égard, le psychanalyste slovène analyse la voix du dictateur Hynkel du film *Le Dictateur* de Charles Chaplin : il s'agirait d'une voix incompréhensible, mais à même de signaler à l'audience des exigences qui ne peuvent pas être directement énoncées (2006, p. 83-124).

<sup>3</sup> Cf. Pickering, Robert, *Régime scriptural, régime politique – dans les derniers cahiers de Paul Valéry* in « Bulletin d'Études Valéryennes », n° 90, 2001, p. 71.

du texte, qui place l'interrogation finale au centre de la scène, et l'emploi même du discours direct, qui intensifie la tension, l'hésitation entre le ton solennel et le ton interrogatif dans l'énonciation des *ultima verba*, tous ces artifices ne nous contraignent-ils pas de nous confronter à cette quotidienneté, de la refaire<sup>1</sup> résonner dans toute sa trivialité, voire sa bêtise même, et avec une voix débarrassée de tout aspect menaçant ?

Comment faut-il écouter cette voix, entendre cette parole ? Il y est question, bien sûr, d'hésitation entre son et sens, voix et pensée (OEI, p. 1333). Le changement le plus petit dans la tonalité, dans l'énonciation en acte de l'interrogation dernière, en change le sens et le rôle (question rhétorique, demande sincère ?). De même, tout changement de sens implique un glissement de tonalité (entre le ton sublime de la prière et le quotidien de l'interrogation). Dans ce va-et-vient continu entre tautologie et hétérologie, entre la compréhension du sens accordé à un son donné, ou l'écoute du son qui confirmerait un sens donné, et la mise en variation de l'ensemble son-sens, du point de jointure entre eux<sup>2</sup>, les limites entre la voix et la pensée, *phonè* et *lógos*<sup>3</sup>, seraient toujours flottantes et l'état poétique n'accomplirait le passage de l'arbitraire au nécessaire – l'acte souverain par excellence – qu'en jouant de leur contraste, comme le dit Valéry dans le *Discours sur l'Esthétique* :

*Qu'il le veuille ou non, l'artiste ne peut absolument pas se détacher du sentiment de l'arbitraire. Il procède de l'arbitraire vers une certaine nécessité [...]; et il ne peut se passer de la sensation constante de cet arbitraire et de ce désordre, qui s'opposent à ce qui naît sous ses mains et qui lui*

---

<sup>1</sup> « Mon instinct substituerait volontiers le verbe *faire* au verbe *être* dans bien des propositions. » (OEII, p. 1502). Comme l'a remarqué Jean-Michel Rey (*Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Éd. du Seuil, Paris, 1991, p. 59-88), l'importance du *faire* dans la pensée de Valéry implique l'ouverture continue à la répétition, la possibilité de *refaire*.

<sup>2</sup> Comme le dit Marcos Siscar à propos du ton chez Valéry, « s'il y a un ton, c'est dans la mesure où il peut sonner en désaccord, un ton faux... Le ton, lorsqu'il s'offre, lorsqu'il se donne, il se transforme » (*Poesia e Crise*, Ed Unicamp, Campinas, 2010, p. 221). Dans l'état poétique d'hésitation voix-pensée, cela est aussi vrai pour le sens.

<sup>3</sup> Entre *phonè* et *lógos*, *zoé* et *biós*, au seuil du langage et du politique, comme l'ont proposé Rancière (op. cit., p. 19-40) et Agamben (2007, op. cit., p. 9-20), en reprenant le commencement de la *Politique* d'Aristote ; cf. aussi Dolan (op. cit., p. 105 ; 201).

*apparaît nécessaire et ordonné. C'est ce contraste qui lui fait ressentir qu'il crée... (OEI, p. 1307)*

Par conséquent, la nécessité poétique devient tout à fait différente de la nécessité logique ou discursive. Le travail artistique se soutient entièrement sur ce contraste, puise toute sa force dans cette tension, dans l'instant de cette tension, son but étant celui de le retrouver, transposer, prolonger. La nécessité logique à son tour « résulte d'une certaine impossibilité de penser, qui frappe la contradiction » (Ibid). Elle interdit tout ce qui peut donner lieu au contradictoire et prend la conservation stricte du *parti pris* conventionnel comme cause finale de son discours, en réalisant ainsi un passage univoque et déterminé de l'arbitraire au nécessaire.

Selon Valéry, adopter ce principe de non-contradiction comme réglementation du discours conduit la pensée à mépriser tout ce qui n'est pas réductible à des postulats linguistiques. Par contre, le poète, en prolongeant le contraste initial, perçoit qu'« il n'y a pas de contradiction sans *diction*, c'est-à-dire, *hors du discours* » (Ibid). Or, dans la friction entre discours et diction, son et sens, voix et pensée, la *contradiction* valéryenne cesse d'être une catégorie logique. Au lieu d'orienter la forme de la prédication judicative (en exigeant son exclusion<sup>1</sup>), elle pousse l'hésitation entre l'énonciation et l'énoncé, entre le discours et sa diction, entre « le rythme et les accents de la voix », d'un côté, et « la pensée, le langage et ses conventions » (OEI, p. 1356), de l'autre.

Autrement dit, dans un texte poétique, la *contradiction* n'est pas une transgression, mais sa propre loi de fonctionnement. Une loi double, car toujours surdéterminée par au moins deux systèmes d'exigences hétérogènes<sup>2</sup> – par variables sémantiques et variables

---

<sup>1</sup> La *contradiction* valéryenne n'est pas non plus la contradiction de la dialectique hégélienne. Elle n'achève pas la liaison entre le logique et le réel à partir de son application, en tant que catégorie logique, à la notion de différence en soi. Elle n'est donc pas une détermination de prédicats contradictoires à partir d'une position-sujet, mais une friction entre l'énoncé et son énonciation, une *contradiction* énonciative, où cadre et tableau font irruption l'un dans l'autre (cf. Maingueneau, op. cit., p. 157-158 ; Maniglier, Patrice, *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2006, p. 300-333).

<sup>2</sup> « La poésie, et disons : la pensée, – n'est possible que parce qu'une représentation quelconque n'appartient jamais à un seul et unique système, à moins d'être abstraite et alors elle n'est plus représentation. Tout ce qui est visible et imaginable est par là même tout autre qu'*uniforme*. D'où s'ensuit que le meilleur moyen de *peindre* quelque chose est de restituer ce en quoi elle est multiforme, cette multiplicité



phonétiques (OEI, p. 1356), par ce que les vers *disent* et par ce qu'ils *sont* (OEII, p. 637), la voix et la pensée, la présence et l'absence (OEI, p. 1333), entre les demandes de ce qui vient d'être énoncé et celles posées par l'acte poétique qui l'énonce.

Le poète est donc *un politique* entre deux majorités, comme le dit Valéry à propos « de la diction des vers » (OEII, p. 1257). Deux majorités ! Comme si le poème mettait en scène plus d'un point de passage de l'enfance à la majorité citoyenne, plus d'un point tournant entre *zoé* et *biós*<sup>1</sup>, plus d'un point de virage entre *logós* et *phoné*, de friction entre la voix et la pensée ; comme si le poème devenait lui-même une assemblée où il n'y a jamais une seule majorité comptable<sup>2</sup> de voix individuelles et auto-identiques, où il n'y a jamais une seule voix majoritaire élevée sur le tumulte démocratique pour alors se faire sens, se faire discours ; une assemblée dont les limites sont toujours équivoques et dont les frontières sont continûment mises en variation dans l'espace de frottement, d'implication/irréductibilité réciproque parmi des majorités, des exigences hétérogènes et leurs différents seuils, leurs différents points d'articulation *phoné*  $\longleftrightarrow$  *lógos*<sup>3</sup>.

---

fondamentale d'un objet qui admet tant d'interprétations, de réponses, d'« hommes » réciproques chacun à elle... » (CHI, p. 1003, VI, p. 147, 1916). À propos de la notion de surdétermination en tant que mise en valeur de l'aspect fatalement équivoque du signe linguistique et de son appartenance simultanée à des systèmes hétérogènes (cf. Maniglier, Patrice, *Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud* in « Savoirs et clinique », 2005/1, n° 6, p. 149-160).

<sup>1</sup> Il faut rappeler la plurivocité du mot « majorité », qui indique le groupement des voix avec le pouvoir de décider le chemin à suivre dans l'assemblée ou corps électoral, aussi bien que l'âge à partir duquel on est reconnu comme pleinement responsable, « capable à se diriger soi-même », cela non seulement dans le cas du citoyen commun, mais aussi dans celui du dauphin/souverain. Cette question concernant soit le point de passage de la *phoné* au *lógos* (la transformation de la multiplicité des voix en univocité du sens) soit le point de passage entre *zoé* et *bios* (la vie nue, censée incapable de se diriger soi-même, et la vie supposée à même de le faire) est objet de plusieurs débats dans la philosophie politique contemporaine, parmi lesquels on indique celui entre Agamben (op. cit., 2004 et 2007) et Derrida (op. cit., 2008).

<sup>2</sup> Autre note des principes d'an-archie valéryens : «... le nombre suppose l'addition des unités, qui suppose une identification des éléments, qui suppose une conviction :  $A = 1$  ;  $B = 1$  ;  $A = B$ . /  $A + B = 1 + 1 = 2$  et il n'y plus de A ni de B. / Dire 2 hommes, c'est détruire un individu et un autre » (Valéry, op. cit., 1984, p. 71).

<sup>3</sup> À cet égard, on ne peut que rappeler les mots de Derrida à la fin de la douzième séance du *Séminaire La Bête et le Souverain*. Si l'écriture poétique refuse les

Dans l'interrogation finale d'« Ultima Verba », est-ce qu'on n'y écoute pas vibrer précisément cette rencontre, cette friction entre plus d'un point de jointure et de friction entre *lógos* et *phoné* ? La contradiction énonciative qu'elle met en scène serait donc bien plus que la transgression compensatoire d'un interdit, d'une *loi*, mais plutôt une *double* loi, une double injonction<sup>1</sup>, car chacun de ses modes hétérogènes d'énonciation suivrait des lois à la fois différentes mais néanmoins impliquées l'une dans l'autre : la première avec son exigence d'éprouver le vide, l'absence de justification pour l'horreur de la guerre, et même pour la joie et le soulagement obtenus par la victoire sur lui ; la deuxième, avec son exigence d'une nouvelle vie commune ouverte au questionnement quotidien et mondain de ses finalités, de ses principes, de ses commencements, en bref : une communauté où il n'y a pas de dernier mot, et même le lieu vide du pouvoir se met continûment à l'épreuve de l'hésitation entre la voix et la pensée<sup>2</sup>.

---

origines déjà données, les partis pris déjà conventionnés, ce n'est pas pour en chercher d'autres et couvrir l'abîme, mais pour découvrir que « l'abîme n'est pas le fond, le fondement originaire (*Urgrund*), bien sûr, ni la profondeur sans fond (*Ungrund*) de quelque fond dérobé. L'abîme, s'il y en a, c'est qu'il y ait plus d'un sol, plus d'un solide, et plus d'un seul seuil. Plus d'un seul seul » (op. cit., 2008, p. 443). Plus d'un seul *moi*, c'est-à-dire, non la présence de plusieurs mois individuels, mais un moi lui-même multiple, un moi continûment différent de lui-même et qui se transforme en « Protée... l'être qui ne peut être enchaîné, le mouvement tournant... le moi qui peut être entièrement nouveau et même multiple – à plusieurs existences – à plusieurs dimensions – à plusieurs histoires » (CHII, p. 285, IV, p. 181, 1908).

<sup>1</sup> Chez Derrida, la notion de « double injonction contradictoire » rassemble les conditions de possibilité de toute décision en affirmant aussi l'impossibilité même d'une décision censée tranchante, définitive (cf. notamment Bernardo apud Derrida, Jaques, *Vadios - Dois ensaios sobre a razão*, Palimage, Coimbra, 2009, p. 91).

<sup>2</sup> Une question majeure de philosophie politique sous-jacente à l'analyse d'« Ultima Verba » concerne la figure du sommet, ses limites et ses rôles par rapport à la communauté politique et au monde. Si l'« à quoi bon ? » à la fin du texte vide continûment le lieu du pouvoir, peut-être comme le veut Claude Lefort (*L'invention démocratique*, Fayard, Paris, 1994, 331p.), s'il expose que la souveraineté n'est *rien*, il faudrait aussi vérifier comment ce *rien* est conçu, envisagé. Or, la démocratie, comme le dit Nancy (*Vérité de la démocratie*, Galilée, Paris, 2008, p. 57), exige non seulement qu'il n'y ait pas de dernier mot, mais aussi que ce *rien* de la souveraineté ne se confonde pas avec les conditions de possibilité de son exercice présupposé. Si même l'avoir-lieu de l'action souveraine est en question et fait question, c'est parce que l'on ne peut pas se lancer vers le cap, vers le lieu de la décision, sans hésiter sur ses limites, sans la mise-en-variation des seuils qui font le partage – c'est-à-dire, à la fois disjonction et assemblage – entre le cap, l'autre cap

Or, si la prière solennelle, par comparaison à celle du « Notre Père », s'achève sur un « délivrez-nous » sous la forme de la conjugaison négative du verbe *venir* – non pas « que votre règne arrive », mais « que jamais... ne te *viene* pas... cette lourde parole : » –, il faut aussi y ajouter que, compte tenu de toutes les résonances mises en œuvre par la *contradiction* entre discours et diction, « à quoi bon ? » sonne justement en tant qu'anti-amén<sup>1</sup>, à même de briser les prétentions de tout « ainsi soit-il », d'arrêter tout vainqueur et d'interrompre toute parole supposée fondatrice ; enfin, à même de *desoeuvrer* toutes les attestations, certifications et garanties qui visent assurer – en les figeant – la victoire et son pouvoir performatif d'instituer, proclamer, déclarer<sup>2</sup>.

Contre toute univocité, contre toute convention inconsciente, la pensée poétique « est hésitation dans la pluralité des significations ou des signes, des formes possibles » (CHII, p. 1032, XV, p. 799-800, 1932), l'hésitation prolongée entre différentes « valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente » (OEI, p. 1356). Devant toutes ces évocations et conjurations intellectuelles concurrentes, le poète « doit donc être un profond politique » (OEII, p. 566), un politique dont la finesse consisterait non pas dans l'exercice direct de sa volonté contre les hasards, mais dans la création de « quelque puissance aussi imprévue, aussi vive et variable qu'eux-mêmes » (*Ibidem*). Il s'agit ainsi de susciter le retentissement des *contradictions* singulières, des virtualités fourmillantes sous la

---

et l'autre du cap (cf. note ci-dessus), l'hésitation prolongée en tant que surdétermination des hétérogènes, ce qui non seulement rend vide et flottant le signifiant paradigmatique de leurs systèmes de différences, mais exige aussi la confrontation de la différence, de l'hétérogénéité entre les systèmes en *contradiction* réciproque (cf. Zular, Roberto, *Ficção como variação de contexto*, 2017, accepté pour publication ; comparer aussi la notion de surdétermination conçue par Ernesto Laclau [*On populist reason*. London, Verso, New York, 2005, p. 129-171] avec celle conçue par Maniglier, op. cit., 2005 et 2006).

<sup>1</sup> Je remercie M. Lucius Provase (DTLLC-USP/Brésil) de m'avoir rappelé ces liaisons entre « Ultima Verba » et la prière du « Notre Père ».

<sup>2</sup> Selon Jean-Luc Nancy (*La Communauté Désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 192), un être littéraire est l'énonciation « inachevée et inachevante » d'un mythe interrompu (et le « arrête-toi ! » initial se fait écouter de nouveau), l'énonciation à même de *desoeuvrer* la communauté, de l'interrompre pour lui faire dire « la vérité de l'interruption de toutes les paroles fondatrices, des paroles créatrices et poétiques, de la parole qui schématise un monde et qui actionne une origine et une fin » (op. cit, p. 195).

surdétermination réciproque et du discours et de la diction, toujours l'entre-deux.

Par conséquent, il faudrait en conclure que le *sommet* d'« Ultima Verba » est bien plus le cap Pensée de Monsieur Teste, bien plus que la dimension antéprédicative des conditions transcendantales de possibilité du commencement et du discours fondatrice (cf. note sur le cap et l'autre cap ci-dessus). S'il y a sûrement un saut vers le haut, un écart par rapport à l'économie des échanges discursifs sur place, une prise de parole à partir d'un endroit inaccessible à l'inflation publicitaire, ce n'est pas dans le but de délimiter l'antériorité, l'*arkhè*, la cime finalement conquise d'où l'on atteindrait un point-de-vue totalisant sur la communauté de sens. Bien au contraire, il s'agit d'entraîner la liaison continuée et anti-prédicative – au sens d'insoumise à toute prédication univoque – *entre* souverainetés hétérogènes, sans que leur communauté – leur implication/irréductibilité réciproque dans le poème et dans la *pólis* – ne désire autre chose que la mise en variation de chacune, l'une à partir de l'autre, et cela en suscitant la modulation de leurs détails de plus en plus subtils<sup>1</sup>.

Le poète est un profond politique, un politique entre deux majorités. Mouvement double – la montée solitaire<sup>2</sup> du sommet,

---

<sup>1</sup> «... La subtilité consiste à voir 10 possibilités où la non subtilité en verra 3... » (XII, p. 403, 1927). La modulation, c'est précisément la recherche des « anatomies microscopiques du continu », des « nombres plus subtils » qui découlent de la fusion des hétérogènes : son et sens, voix et pensée, présence et absence, le moi et le non-moi, corps-esprit-monde, les ressources sonores, sémantiques et syntaxiques du langage, la surdétermination infinie de leurs liaisons dans un état poétique irréductiblement inachevé (XIII, p. 823, 1929 ; XIX, 403, 1936). En fait, « une seule chose importe – celle qui se dérobe, infiniment, indéfiniment, à l'analyse, – Ce rien, ce reste, cette décimale extrême. Et c'est pourquoi il faut faire des analyses et de plus en plus fines, serrées, subtiles, précises –, insupportables » (V, p. 10, 1913). Or, dans les *ultima verba* d'« Ultima Verba », la différence décisive entre la fondation méprisante et la modulation des hétérogènes se joue à demi-voix, c'est-à-dire, non dans son grossissement, mais dans la plus légère inflexion (OEII, p. 682), un « presque rien, à peine le temps ou le tour d'un souffle, la différence d'un souffle, la tournure d'un souffle à peine perceptible », comme le dit Derrida à propos du Zarathoustra de Nietzsche (2008, p. 21-22). À propos de la modulation, cf. note sur les affinités de Hugo et Valéry ci-dessus.

<sup>2</sup> À cet égard, il faut rappeler le « lieu très haut » du solitaire de *Mon Faust*. L'héro le monte avec « son affreux compère », mais ni même le diable ne peut l'accompagner dans le dernier pas. En outre, tout le drame de l'acte premier se développe autour du conflit avec le seul habitant du sommet de l'isolement : « Tu vois bien qu'il n'y a point ici de place pour deux : si l'on est deux, ce n'est plus une

l'hésitation entre-deux – donc parabole<sup>1</sup>. Cette politique de l'acte poétique valéryen serait elle-même révélatrice d'une poétique double, comme l'a noté William Marx<sup>2</sup>, une poétique dont le geste premier et plus connu, plus publique – la revendication d'autonomie de la *forme* du poème, du rôle souverain du poète sur le langage – sera toujours suivi d'un mouvement moins visible, plus caché, plus raffiné aussi, de déposition de cette souveraineté acquise en faveur des *forces* de subjectivation déclenchées dans l'expérience de « l'Être *vivant et pensant* » avec « leurs implexes, résonances et symétries ». (CHI, p. 293, XXII, p. 435-436, 1939<sup>3</sup>). En voilà la puissance de la poésie en tant que politique de la pensée : là où l'on veut mettre un terme ou instituer une fiction d'origine, le poème met en acte une *contradiction* énonciative, une friction entre discours et diction, l'énoncé et l'acte d'énonciation : le commencement non comme parole tranchante qui

---

solitude » (OEII p. 384). Dans ce sens, il est possible que le dialogue entre Faust et le Solitaire reprenne certaines tensions du rapport entre le poète et le vainqueur dans « Ultima Verba ».

<sup>1</sup> Ce mouvement de parabole – la revendication de la hauteur de la poésie, de sa distinction par rapport au discours commun, suivie par la chute de ce geste de sublimation dans le monde, dans l'intramondaine et dans l'intermondaine, l'état poétique étant précisément l'hésitation entre les forces hétérogènes qui traversent le quotidien même de ces mondes – est une part fondamentale de la réflexion de Michel Deguy (*Réouverture après travaux*, Galilée, Paris, 2007, 280p.) autour de la situation contemporaine de la poésie, une réflexion explicitement nourrie de la pensée valéryenne (op. cit., p. 10-18). Il resterait à savoir si l'hésitation prolongée raffine l'exercice du jugement – dans le sens de la troisième critique kantienne (op. cit., p. 219) – et ainsi soutient le rôle du cap, d'un lieu vide du pouvoir en tant que dimension quasi-transcendantale des conditions d'im/possibilité de la politique et de la médiation symbolique de la vie commune (op. cit., p. 114 ; 164-165 ; 221-222) ; ou s'il s'agit de moduler les éléments sensibles, significatifs et conventionnels hétérogènes les uns par rapport aux autres, en évoquant leurs détails de plus en plus subtils, et cela non dans le cadre du jugement, mais à même la contradiction énonciative entre discours et diction, l'énoncé et l'énonciation, l'hésitation sur des seuils de plus en plus délicats entre nature et culture, le continu et le discret ; la mise en variation des seuils entre le cap, l'autre cap et l'autre du cap (cf. note ci-dessus), le commun en tant que partage et résonance de leur hétérogénéité réciproque (cf. XXVI, p. 920, 1943).

<sup>2</sup> Marx, William, *Les deux poétiques de Valéry* in « Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature », <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php> 2011, page consultée le 10 décembre 2013.

<sup>3</sup> Cf. aussi Zular, Roberto, *O ouvido da serpente : algumas considerações a partir de duas estrofes de 'Esboço de uma Serpente' de Paul Valéry* in Cleusa Passos & Yudith Rosenbaum (orgs), « Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise », Ateliê, Cotia, 2014, p. 214-215.

détermine le limite entre *phoné* et *lógos*, *zoé* et *biós*, mais comme l'hésitation qui module et raffine infiniment le partage et les combinaisons des puissances aussi hétérogènes que son-sens, voix-pensée, être-convention, nature-culture (CHII, p. 1053, XXVIII, p. 427, 1944).

#### **Bibliographie – Œuvres de Paul Valéry**

*Œuvres I* (édition établie et annotée par Jean Hytier), Gallimard, Paris, 1957

*Œuvres II* (édition établie et annotée par Jean Hytier), Gallimard, Paris, 1957

*Cahiers I* (édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry), Gallimard, Paris, 1974

*Cahiers II* (édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry), Gallimard, Paris, 1974

*Vues*, La Table Ronde, Paris, 1993

*Les Principes d'An-archie Pure et Apliquée*, Gallimard, Paris, 1984

#### **Bibliographie générale**

Agamben, Giorgio, *Estado de Exceção – Homo Sacer II, I* (traduction Iraci D. Poleti), Boitempo, São Paulo, 2004

Agamben, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua – Homo Sacer I* (traduction Henrique Burigo), Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007

Authier-Revuz, Jacqueline, *Hétérogénéité(s) énonciative(s)* in « Langages », 19, 73, 1984

Benjamin, Walter, *Paul Valéry on his sixtieth birthday* in « Selected Writings, Volume 2, Part 2 – 1931-1934 » (traduction Rodney Livingstone et autres), Harvard University Press, Cambridge, 2005

Celeyrette-Pietri, Nicole, *Valéry et le Moi – des cahiers à l'œuvre*, Librairie Klincksieck, Paris, 1979

Deguy, Michel, *Réouverture après travaux*, Galilée, Paris, 2007

Derrida, Jaques, *De L'Esprit : Heidegger et la Question*, Galilée, Paris, 1987

Derrida, Jaques, *L'Autre Cap*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991

Derrida, Jaques, *Vadios - Dois ensaios sobre a razão* (traduction Fernanda Bernardo et al.), Palimage, Coimbra, 2009

Derrida, Jacques, *Séminaire la Bête et le Souverain – Volume I (2001-2002)* (Édition établie par Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaut), Galilée, Paris, 2008

Dolar, Mladen, *A voice and nothing more*, MIT Press, Cambridge, 2006

Hugo, Victor, *Les Châtiments*, J. Hetzel, Paris, 1872

Jallat, Jeanine, *Introduction aux figures valéryennes*, Pacini, Paris, 1982

Jarrety, Michel, *Valéry devant la littérature – Mesure de la limite*, PUF, Paris, 1991

Lacan, Jacques, *Le désir et son interprétation – Séminaire 1958-1959*, Association Freudienne Internationale, 1998

Laclau, Ernesto, *On populist reason*. London, Verso, New York, 2005

Lefort, Claude, *L'invention démocratique*, Fayard, Paris, 1994

- Mainueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, Paris, 1993
- Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Eugène Fasquelle, Paris, 1897
- Maniglier, Patrice, *Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud* in « Savoirs et clinique », 2005/1, n° 6
- Maniglier, Patrice, *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2006
- Marx, William, *Les deux poétiques de Valéry* in « Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature », <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php> 2011, consultée le 10 décembre 2013
- Nancy, Jean-Luc, *La Communauté Désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, 1986
- Nancy, Jean-Luc, *Vérité de la démocratie*, Galilée, Paris, 2008
- Pickering, Robert, *Régime scriptural, régime politique – dans les derniers cahiers de Paul Valéry* in « Bulletin d'Études Valéryennes », n° 90, 2001
- Rancière, Jacques, *La Méésentente*, Galilée, Paris, 1995
- Rey, Jean-Michel, *Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Éditions du Seuil, Paris, 1991
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Éditions Klincksieck, Paris, 1970
- Siscar, Marcos, *Poesia e Crise*, Editora Unicamp, Campinas, 2010
- Stimpson, Brian. *Toute la modulation de l'être – La musique qui est en moi* in « Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique », Presses universitaires de Lille, Lille, 1993
- Stimpson, Brian, *Composer continu et discontinu : Modulation et fragmentation dans l'écriture valéryenne* in « Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry », Lettres modernes, Paris, 1995
- Zaccarello, Benedetta, *Drame, Lutte, Tragédie : une symbolique théâtrale à l'œuvre dans le Cours de Poétique* in « Revue des Lettres modernes. Cahiers Paul Valéry 10 », Minard, Paris-Caen, 2003
- Zular, Roberto, *O ouvido da serpente : algumas considerações a partir de duas estrofes de 'Esboço de uma Serpente' de Paul Valéry* in Cleusa Passos & Yudith Rosenbaum (orgs), « Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise », Ateliê, Cotia, 2014
- Zular, Roberto, *Ficção como variação de contexto*, 2017, accepté pour publication.