

Membre de l'université Paris Lumières

Estelle Bédée

L'Insurrection dans le roman du XIXe siècle

De Prosper Mérimée à Lucien Descaves

Thèse présentée et soutenue publiquement le 15 décembre 2017
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises de l'Université
Paris Nanterre
sous la direction de M. Pierre-Jean Dufief (Université Paris Nanterre)
Jury :

Rapporteur :	M. Pierre Loubier	Professeur, Université de Poitiers
Rapporteur :	M. Jean-Marc Hovasse	Directeur de recherche au CNRS
Membre du jury :	M. Pierre-Jean Dufief	Professeur émérite, Université de Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Matthieu Letourneux	Professeur, Université de Paris Nanterre

À mon beau-père, M. Alain BEDEE.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur Pierre-Jean DUFIEF, directeur de cette thèse, dont la direction attentive et le soutien permanent ont grandement facilité cet exercice scientifique à tous niveaux, qui m'a guidée et m'a enseigné tant de choses.

Mes remerciements vont également à Monsieur Matthieu LETOURNEUX, pour ses toujours précieux conseils, ses relectures intransigeantes et ses encouragements.

Je remercie toutes celles et ceux qui ont d'une manière ou d'une autre, contribué au façonnement de mes travaux et à la rédaction de cette thèse, dont :

M. Patrice BOIVIN, pour nos échanges enrichissants lors de la genèse de ma thèse de doctorat.

M. Gérard MARY, dont les travaux relatifs au sujet ont été une source considérable.

Je remercie celles et ceux qui m'ont soutenue et aidée :

Micaël Bédée, pour qui ma reconnaissance se passe de mots.

Ma sœur Karen HUILLET

Mme Pascale MALGUID, Anne CERVERA, Héloïse MARY, Elia LEADER TERRONI, Hélène COURAU, Nicolas BOUCHOUICHA, Matthias PARVEAU, Alexandra VIBOREL, Alexia PION, Jean-Baptiste SCREF, Emilie BLANEY, Valérie LAWSON, Iskander KADDOUR (1976-2015), Sanaa HAMADOUCHE, Titta ZAKHNOR, Lauren DEGHUN, Charlie RIVIERE, William « Sasha » MAITRE, Saskia LAURET, Clémence GILARDOT, Calypso et Mushuu BEDEE

TABLE DES MATIERES

Dédicace.....p.2
Remerciements.....p.4
Sommaire.....p.5

Introduction.....p.8

Définition de l'insurrection.

Les révolutions du XIXe siècle.

Echecs et bouleversements.

Le Second Empire : l'âge de la censure.

La Commune et les écrivains.

L'outil romanesque.

IERE PARTIE : LE CONTEXTE

1) L'évènement historique.p.20
1-1) En Francep.20
1-2) A l'étrangerp.37
2) Pensée politique et idéologiquep.54
3) Urbanisation et phénomènes de foule.p.71

IIEME PARTIE : ECRITURE DE L'INSURRECTION-TYPOLOGIES

1) **Les Personnages**p.80
1-1) Révoltes d'esclavesp.80
a) Esclaves antiques dans la fictionp.80

b) Révoltes d’esclaves au XIXe siècle.....	p.97
1-2) Jacqueries et chouannerie.....	p.127
a) Jacqueries, révoltes paysannes.....	p.127
b) Chouanneries.....	p.189
1-3) Acteurs de l’insurrection urbaine : composition des foules ...	p.220
a) Les ouvriers	
b) Les étudiants	
2) <u>Les Motifs</u>.....	p.264
2-1) La barricade.....	p.264
2-2) Les armes.....	p.287
2-3) L’attentat.....	p.304
<u>3) Les discours</u>.....	p.321
3-1) Ecrivains Parlementaires.....	p.321
3-2) Poétiques de tribune.....	p.333
<u>Conclusion</u>.....	p.372
<i>L’insurrection au miroir de la société</i>	
<i>Annexe.....</i>	<i>p.379</i>
<i>Bibliographie.....</i>	<i>p.392</i>
<i>Index.....</i>	<i>p.407</i>
<i>Iconographie.....</i>	<i>p.414</i>

INTRODUCTION

Définition de l'insurrection.

Le terme « insurrection » est polysémique. L'usage courant lui donne de nombreuses connotations sans toutefois appliquer une délimitation claire au fait insurrectionnel. L'insurrection a-t-elle d'abord une dimension physique, comme la révolte et l'émeute ? A-t-elle une portée intellectuelle et idéologique, comme la révolution qui peut être artistique, esthétique, morale, littéraire, scientifique, sociale ?

Si l'on s'en tient à la définition donnée par le Littré, l'insurrection est « l'action de s'insurger. L'insurrection est un soulèvement plus ou moins général contre l'autorité qui gouverne. La révolte est une résistance aux ordres de l'autorité. La révolte ne passe pas nécessairement à l'insurrection. » Le terme, du moins dans son application la plus commune et la plus utilisée, apparaît comme la concaténation de conceptions politiques et philosophiques. Il regrouperait ainsi la révolution et la révolte-ce qui expliquerait partiellement le *leitmotiv* de l'échec dont le processus est intrinsèquement lié à l'idée même d'insurrection. L'échec (l'insurrection manquée, la révolution avortée, les bouleversements sociaux balayés), du moins dans son évocation littéraire, apparaît comme le pendant obligatoire de la violence insurrectionnelle : en quelque sorte, il serait la sanction d'une violence momentanément légitimée et justifiée, la catharsis d'une humanité outrepassant ses droits. Si dans la réalité sociale, politique et historique, l'échec n'est qu'une donnée relative-en témoigne la récurrence de l'insurrection-dans son évocation littéraire, il devient le principal ressort tragique. L'échec n'est d'ailleurs pas envisageable dans le discours politique : « Il n'est pas une réforme religieuse, politique ou sociale, que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, au prix de leur sang par l'insurrection. » écrit Eugène Sue en préface de ses *Mystères du Peuple* (1849-1857) Le simple constat de la nécessaire violence occulte la crainte de l'échec: les conquêtes précédentes témoignent de la possibilité de réussite.

La définition philosophique de la révolution montre qu'elle a pour but d'instaurer un ordre nouveau de manière irréversible. Elle s'oppose en cela à la révolte et à la réforme : elle n'est pas réaction, elle est action durable. Dans son *Essai sur la Révolution* (1963), Hannah Arendt définit la révolution comme « rupture inaugurale » et s'interroge sur l'idée de « commencement ». Or, la révolte est au commencement de la révolution, elle est le refus catégorique d'un ordre établi oppressif, et ne saurait alors être opposée à la révolution :

Il convient d'abord de se libérer d'une hypothèse : celle de la « belle » opposition révolte-révolution, qui, malgré ses aspects « renversants », nourrit tranquillement l'idéalisme politique. Si l'on use du vocabulaire même de ceux qui s'alimentent à cette pseudo-contradiction notionnelle, l'antagonisme pourrait être situé à trois niveaux : celui de l'intensité : la révolte est petite, dispersée, disparate, la révolution est grande, totale, globale ; celui de la contrariété subjectivité/objectivité : la révolte est l'affaire d'individus qui réagissent brutalement dans des conditions subjectives, la révolution n'apparaît que lorsque l'histoire, le nouveau dieu, produit les conditions d'une fusion, d'une synthèse de ces tragédies multiples; celui, beaucoup plus sérieux cette fois, de la différence succès/échec : parce qu'elle est petite et subjective, la révolte, en fin de compte, échoue, parce qu'elle est grande et objective, la révolution triomphe.¹

Victor Hugo associe la révolte à l'émeute (c'est-à-dire à la réalité physique) et définit ainsi la dualité évoquée plus haut :

¹Définition en ligne, Encyclopédie Universalis

Il y a l'émeute, et il y a l'insurrection ; ce sont deux colères ; l'une a tort, l'autre a droit. Dans les états démocratiques, les seuls fondés en justice, il arrive quelquefois que la fraction usurpe ; alors le tout se lève, et la nécessaire revendication de son droit peut aller jusqu'à la prise d'armes. Dans toutes les questions qui ressortissent à la souveraineté collective, la guerre du tout contre la fraction est insurrection, l'attaque de la fraction contre le tout est émeute.²

La réflexion développée dans les chapitres *La surface de la question* et *Le fond de la question* s'appuie sur les tropes de l'insurrection : la foule –qui selon Hugo, « trahit le peuple », l'attentat, la « furie », le « trouble » touchant les masses, ce qui s'opposerait radicalement à l'idée même de l'insurrection, et serait à l'origine de son échec : ainsi Hugo propose-t-il une insurrection tournée vers le progrès (donc prise en charge par les élites, c'est-à-dire ceux qui ont accès à la connaissance et à la tribune, et à même-de leur point de vue- de juger de la légitimité d'une révolution):

Le branle des passions et des ignorances est autre que la secousse du progrès. Levez-vous, soit, mais pour grandir. Montrez-moi de quel côté vous allez. Il n'y a d'insurrection qu'en avant. Toute autre levée est mauvaise. Tout pas violent en arrière est émeute ; reculer est une voie de fait contre le genre humain. L'insurrection est l'accès de fureur de la vérité ; les pavés que l'insurrection remue jettent l'étincelle du droit. Ces pavés ne laissent à l'émeute que leur boue. Danton contre Louis XVI, c'est l'insurrection ; Hébert contre Danton, c'est l'émeute [...] l'émeute peut être le plus fatal des attentats.³

L'auteur recourt ici à l'apostrophe et use de l'impératif, ainsi que du présent gnomique: le caractère sentencieux et péremptoire de ce passage se traduit par un rythme saccadé (l'accumulation de petites phrases catégoriques-« toute autre levée est mauvaise. », « tout pas violent en arrière est émeute »...) On peut signaler que cet usage du « style coupé », tel que défini dans l'article « Style » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, ainsi que l'omniprésence du rythme binaire, celui que Jean Mourot appelle « binaire de combat »⁴ assoit un propos visant à définir strictement la « bonne » insurrection et condamner fermement les travers de toute impulsion sociale comme relevant de l'*hybris*. Il s'agit de condamner la violence révolutionnaire, et non d'interroger l'équivalence entre cette violence (qui est, de manière factuelle, défense) et la violence originelle (l'oppression). L'insurrection serait la manifestation de l'humanité, la révolte sa perte :

La violence fait partie de la lutte révolutionnaire, mais lors de chaque journée d'insurrection se joue la question du dépassement de la colère par une idée politique qui devrait au bout du compte manifester l'inverse de la violence, l'épiphanie du corps collectif.⁵

La définition de l'insurrection est donc ontologiquement subjective : la conception hugolienne donne à voir une insurrection vertueuse, une insurrection presque morale, proche des théories des socialistes utopistes et opposée à la pensée anarchiste. Cette moralisation du fait révolutionnaire sera balayée par la Commune de Paris, modelée (du moins dans l'intention) sur la première Commune, dont la Constitution en 1793 remet le principal intéressé au centre :

Quand le pouvoir viole les droits du peuple, l'insurrection est pour le peuple [...] le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs.⁶

²Victor Hugo, *Les Misérables*, Livre II, 1862, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1998, pp. 1418-1419

³*Ibid.*

⁴Jean Mourot, *Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les mémoires d'Outre-tombe*, p.116, cité par Anne Herschberg Pierrot in *Stylistique de la Prose*, Paris, Belin, 1993

⁵Paule Petitier, *Michelet, analyste de la violence révolutionnaire in Violence politique et Littérature au XIXe siècle*, textes rassemblés et présentés par Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard, Editions Le Manuscrit Coll. Recherche-Université, Paris, Avril 2010, p.29

⁶Cité par Guy Rosa dans les notes des *Misérables*, *Op.cit.*, p.1419

Se pose également la question de la confiscation de la pensée par les classes dirigeantes : il n'est pas réellement permis au peuple de se faire entendre autrement que par le truchement d'une voix parlementaire (et les écrivains seront nombreux à la tribune) ou par la rue, où sa prise de parole est vouée à l'échec car jugée violente et désincarnée. La mise en fiction de l'insurrection apparaît comme une résolution partielle de ce paradoxe : l'intégration de l'histoire et des réalités sociales implique l'écriture de ces figures archétypales composant ce peuple- bien que la foule soit souvent un trope négatif, comme vu plus haut. Certes les ouvriers, les bagnards, les étudiants, les prolétaires, les prostituées, les pétroleuses, les gamins de Paris, les esclaves fictionnels sont relativement éloignés de leurs modèles, mais leur apparition en littérature aux côtés des aristocrates, des bourgeois, des rois, des reines, des figures historiques leur permet d'être (relativement) représentés, tout en plaçant les problématiques insurrectionnelles et les réflexions inhérentes à l'insurrection au cœur de l'élaboration d'une histoire et d'une culture communes, dont jusque-là ils étaient totalement exclus.

Les révolutions du XIXe siècle.

Le XIXe siècle est jalonné d'insurrections. Il est fondamentalement le creuset de la société moderne, animé par les bouleversements sociaux, culturels, industriels, économiques, scientifiques. Si la révolution au sens politique du terme (c'est-à-dire le passage, souvent brusque, d'un régime à un autre) est traditionnellement envisagée comme le soulèvement populaire et de fait, l'apanage d'une classe opprimée, il est frappant d'observer qu'elle se trouve au XIXe siècle dans toutes les couches de la société :

La révolte [...] est quelquefois dans le pouvoir : Polignac est un émeutier ; Camille Desmoulins est un gouvernant.⁷

Le XIXe siècle est profondément contestataire : ce siècle n'avait-il que deux ans, pour paraphraser Victor Hugo, que déjà son histoire s'écrivait dans le refus et le renversement : en 1802 Napoléon Bonaparte devient consul à vie, balayant le Directoire, mettant fin aux derniers soubresauts de la Révolution Française. Si le XIXe siècle commence avec violence, c'est parce qu'il est l'héritier direct de la Révolution. Ce lien ne sera jamais totalement rompu en dépit des efforts des régimes successifs. Chaque révolte (donc révolution manquée), chaque mouvement insurrectionnel lorgne sur la Grande Révolution. 1830 et ses trois Glorieuses envoyèrent le dernier frère de Louis XVI (et chef des ultra-royalistes pendant la Révolution) en exil, l'insurrection républicaine de juin 1832 donna lieu à une importante répression et 1848 chassa le dernier Roi des Français dont le père (qui avait voté pour la mort de Louis XVI, son cousin) avait été guillotiné pendant la Terreur. La Commune de Paris se calquera sur le modèle de la Commune révolutionnaire de 1790.

La Révolution française a ouvert la voie. Face à un peuple réactif, agité par une bourgeoisie qui souhaite jouer un rôle politique de premier plan, les classes dirigeantes font aussi preuve de violence. Les gouvernants ne sont désormais plus à la tête de l'Etat par le droit divin. La République est passée par là, permettant une relative égalité- puisqu'un roturier corse prendra

⁷Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 1420

la tête de l'Etat et imposera sa succession-entérinant de fait le système politique ayant permis son ascension.

La République, héritage de la Révolution Française, est au centre du XIXe siècle. Imposée dans la douleur, elle est malmenée par ceux qui la réfutent : sa préservation est la clé de voûte des mouvements insurrectionnels ; elle est l'affirmation de l'humanité affranchie de toute forme de transcendance externe :

Voulez-vous donc savoir si une révolution a réussi, ce ne sont pas les choses qu'il faut regarder : c'est l'Homme, car c'est pour lui que la Révolution a été faite.⁸

Pourtant, elle sera aussi source de désillusions- notamment après la Commune de Paris.

L'Homme (au sens d'Humain) ayant été placé au centre par ses actions, la figure historique devient personnage de fiction et l'idéologie l'enjeu fondamental du pacte de lecture. Des « figures imposées » se dessinent alors d'un roman à l'autre : la foule, la ville, la barricade, la lutte des classes. L'histoire fictionnelle s'entremêle avec l'Histoire, prend parfois des détours narratifs pour aboutir à une relecture des événements à la lumière de l'épopée, de l'aventure, du réalisme, du récit testimonial, afin de participer à la création d'un lyrisme révolutionnaire.

Se distinguent notamment lorsque vient la nécessité d'envisager l'insurrection comme thématique centrale d'une œuvre romanesque, *Quatre-Vingt-Treize* de Hugo, *L'Insurgé* de Vallès, *La Colonne* de Lucien Descaves, *l'Education Sentimentale* de Gustave Flaubert dont l'épisode de 1848 constitue l'arrière-plan, auxquels il convient d'ajouter les récits de révoltes paysannes (les jacqueries) tels que *Jacquou le Croquant* d'Eugène Le Roy (1899), *La Jacquerie* de Prosper Mérimée (1828), *Les Paysans* de Balzac (1855) ou encore un récit de grève : *Germinal* (1885), qu'on peut rapprocher d'un roman antérieur des *Rougon-Macquart*, le séminal *La Fortune des Rougon* (1871) Quelques textes réactivent également le mythe du Grand Ferré, le « Robin des Bois français »-les républicains du XIXe siècle prenant pour symbole patriotique ce héros de la Guerre de 100 ans. Les révoltes d'esclaves sont aussi évoquées : *Bug Jargal* (1826) de Victor Hugo, et le poème dramatique en cinq actes de Lamartine, *Toussaint Louverture* (1850), *Atar-Gull* d'Eugène Sue (1831). Alexandre Dumas mentionne les révoltes d'esclaves du XVIIIe siècle dans son cycle romanesque *Mémoires d'un Médecin*, thème qu'il a exploré précédemment avec *George* (1843) L'évolution des récits de révoltes d'esclaves trouvera de tardifs échos dans les écrits politiques de Frantz Fanon et d'Angela Davis ; la révolte d'esclaves n'est d'ailleurs qu'une projection exotique de la révolte et souvent l'expression d'un paternalisme bienveillant envers les populations noires, mais elle a pourtant pour enjeu fondamental la quête d'humanité par l'émancipation. Citons enfin les romans antiquisants et plus particulièrement la figure de Spartacus : le roman *Spartacus ou la guerre des esclaves* de Benoît Malon, paru en 1873, établit un parallèle avec la Commune de Paris. Spartacus devient à la fin du XIXe siècle un symbole du communisme naissant, considéré comme un prolétaire. Chronologiquement, cette sélection dessine un cadre : celui de l'abandon progressif du romantisme au sens large dans le traitement romanesque de la thématique insurrectionnelle. De plus, les changements sociaux significatifs

⁸Edgar Quinet, *La Révolution*, 1865, éd. C.Lefort, « Littérature et Politique », 1987, p.144

lors des époques d'écriture permettent d'identifier des variables : par exemple, les nouvelles de Mérimée, dont le spectaculaire inhérent à la représentation de l'insurrection repose sur l'éloignement géographique ou temporel, donnent pourtant une idée de l'image médiatique des bouleversements sociaux d'une période précise. Descaves, à la fin du XIXe siècle, choisit de montrer ce que l'on ne veut plus voir en évoquant un évènement récent. Entre les périodes d'écriture de ces deux écrivains, les variations et les évolutions, si elles reposent toutes sur une typologie commune de motifs et de personnages, disent quelque chose des différents types et moyens d'insurrection.

Se pose alors la question générique : ces romans qui introduisent l'insurrection dans la fiction, c'est-à-dire qui réécrivent l'Histoire en créant ce que l'on pourrait désigner comme une forme d'épistémologie littéraire de l'insurrection, avec tout ce que cela implique de motifs récurrents, que sont-ils ? Quelle est la nature du message ? L'introduction d'un discours politique ne répond pas à la question générique, puisque il recourt à tous les genres (l'aventure, l'épopée, le mythe, etc.) pour servir un propos idéologique. En parcourant ces romans d'insurrection nous constatons que l'on a affaire à une littérature qui cherche moins à satisfaire les attentes qu'à les déplacer : ces écrits ont en commun le dépassement de la valeur testimoniale au service d'une volonté d'exemplarité.

En parallèle de ces œuvres nous trouvons, relégués dans l'infralettrature, les romans populaires, qui eux cherchent avant tout à satisfaire une attente, plaçant au centre le plaisir de la lecture, misant sur « la magie », la « féerie » évoquées par Emile Zola ou Paul Féval au sujet « ces mauvais livres » à propos desquels Antonio Gramsci se demandait :

Pourquoi cette littérature est-elle toujours la plus lue et la plus imprimée ? Quels besoins satisfait-elle ? A quelles aspirations répond-elle ? Quels sentiments et quels points de vue sont représentés dans ces mauvais livres, pour qu'ils plaisent tant ?⁹

Pourquoi associer la littérature populaire aux romans d'insurrection ? Parce que l'introduction des classes en littérature vient du feuilleton et plus particulièrement des *Mystères de Paris* (1843) d'Eugène Sue, « l'intrépide ami du peuple » évoqué par Victor Hugo dans *Les Misérables*. Cette mise en fiction du peuple, fondamentale dans les romans d'insurrection, est induite par le succès de cette littérature populaire, la première à écrire sur le peuple et à destination du peuple, forçant d'une certaine manière les classes dirigeantes à admettre la présence de ces classes laborieuses, associées bien vite aux classes dangereuses.

Echecs et bouleversements

Si les Trois Glorieuses (27-29 Juillet 1830) ont vu se dresser les barricades et l'émeute répondre à la décision de Charles X de dissoudre La Chambre, censurer la presse et restreindre le corps électoral, la Révolution de 1830, « arrêtée à mi-côte » selon le mot de Victor Hugo, échappe aux révolutionnaires. Le relatif échec de l'Insurrection républicaine à Paris en 1832 et sa violente répression inscrivent encore plus profondément les clivages de

⁹ Antonio Gramsci, Lettre du 22 avril 1929, *Lettres de prison*, Gallimard, collection « Témoins », 1971

classes.1830, 1832, 1848, 1871 : toutes ces insurrections, révoltes ou révolutions, deviendront des objets littéraires sous la plume de Hugo, Balzac, Flaubert, Vallès ou Zola. Ces moments historiques seront repris pour introduire le thème de la violence dans la fiction ; ils permettront aussi une relecture d'évènements contemporains (la Commune de Paris) à travers des évènements antérieurs : la violence libère l'imagination.

La réinvention permanente de la société et de ses enjeux interroge sur le foisonnement artistique inspiré en grande partie par la Grande Révolution dont le spectre rôde à chaque début de mouvement social et hante les pages de nos romans. On peut alors se demander comment s'est opéré le glissement sémiologique des assemblées parlementaires à la poétique de tribune et si l'on doit considérer l'engagement de l'écrivain comme la nouvelle marque d'un lyrisme spécifique. A ces questions s'ajoutent celles de l'acte d'écriture : lorsqu'il est admis que la littérature se fait subversive, l'acte même d'instaurer au sein du romanesque une relecture subjective d'évènements récents devient un engagement. Le refus de l'engagement, chez Flaubert, par exemple, est lui-même engagement. Les auteurs seraient-ils donc otages de l'Histoire quand ils l'écrivent ? Selon la théorie de Jürgen Habermas, l'espace public est voué à devenir un espace politique. L'occupation de cet espace par des poètes devenus parlementaires (Hugo, Sue, Lamartine...) traduit le syncrétisme entre littérature et idéologie. Il n'est pas anodin que la proclamation de la Seconde République ait été faite par Alphonse de Lamartine. C'est d'ailleurs celui que Lautréamont (Isidore Ducasse) désigna plus tard comme « La Cigogne larmoyante » qui sera le chef du gouvernement provisoire pendant trois mois. On l'accusera alors de pervertir sa muse au profit de ses idées politiques, car les écrivains se bousculent à la tribune :

Il semble que la parole soit la seule prédestination de l'homme et qu'il ait été créé pour enfanter des pensées comme l'arbre pour enfanter son fruit.¹⁰

Le résultat sera mitigé : si la postérité a retenu Hugo comme un orateur de talent, Eugène Sue fut notoirement incompetent et Lamartine obtiendra 0,26% des voix aux élections présidentielles.

Le Second Empire : l'âge de la censure

Le Second Empire et sa censure recréeront cette reprise en mains des acteurs de la culture caractéristique du Premier empire. Et si Victor Hugo reconnaît la grandeur du premier Napoléon, qui n'était pourtant pas exactement un fervent démocrate, et dans le poème *Napoléon II* le décrit en ces termes :

Cet homme
Qui, plus grand que César, plus grand même que Rome,
Absorbe dans son sort le sort du genre humain ?¹¹

¹⁰Alphonse de Lamartine, *Graziella*, XV, 1852, Edition de Jean-Michel Gadair, Folio Classique, 1979, p.3

¹¹Victor Hugo, *Les Chants du Crépuscule*, V, 1835, in *Les Chants du Crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres*, Edition de Pierre Albouy, Gallimard Poésie, 2002.

Il se déchaînera contre le cousin de l'Aiglon :

Et voilà ce malfaiteur !

Et l'on ne t'applaudirait pas, ô Vérité, quand aux yeux de l'Europe, aux yeux du monde, en présence du peuple, à la face de Dieu, en attestant l'honneur, le serment, la foi, la religion, la sainteté de la vie humaine, le droit, la générosité de toutes les âmes, les mères, les femmes, les sœurs, la civilisation, la liberté, la République, la France, l'avenir, devant ses valets, son sénat et son conseil d'État, devant ses généraux, ses prêtres et ses agents de police, toi qui représentes le peuple, car le peuple, c'est la réalité ; toi qui représentes l'intelligence, car l'intelligence, c'est la lumière ; toi qui représentes l'humanité, car l'humanité c'est la raison ; au nom du peuple enchaîné, au nom de l'intelligence proscrite, au nom de l'humanité violée, devant ce tas d'esclaves qui ne peut ou qui n'ose dire un mot, tu soufflettes ce brigand de l'ordre ! Ah ! qu'un autre cherche des mots modérés. Oui, je suis net et dur, je suis sans pitié pour cet impitoyable, et je m'en fais gloire.¹²

Plus que le ressentiment légitime de l'exilé, c'est la nécessité de secouer ce « tas d'esclaves » qui transparaît ici. Il n'est pas excessif de parler de restrictions draconiennes de la liberté d'expression. Les voix qui s'élèvent contre l'Empire le font depuis leur exil, leur prison ou la clandestinité.

Vers 1830, les spectacles humoristiques ainsi que les parutions comiques s'étaient multipliées: en 1832 le journal satirique *Le Charivari* devient le lieu d'expression de l'opposition républicaine. Si le journal peut se targuer d'une vingtaine de procès sous le règne de Louis-Philippe, il est impensable dans les années 1850 de revoir les célèbres Poires de Charles Philippon : la liberté de la presse n'est tout simplement pas envisageable pour Napoléon III. Le rire semble alors la réponse à la censure, mais un rire acceptable et clinquant, parodiant les mœurs parisiennes et ne remettant jamais en cause le pouvoir. Les journaux mondains ou humoristiques se multiplient. La presse politique n'est pas en reste : les publications serviles sont légion et les contestataires-comme Jules Vallès- distribuent inlassablement des journaux interdits au premier tirage. Avant le Coup d'Etat, la presse avait déjà été mise à mal : La Loi Riancey (1850) frappe d'un droit de timbre les journaux publiant des romans feuilletons, afin d'endiguer des raz-de-marée similaires à celui qui se déchaîna lors de la publication des *Mystères de Paris* (1843).

En 1852, toute l'œuvre d'Eugène Sue est mise à *l'Index Librorum Prohibitorum*. Dans le texte d'accusation publié par la chambre correctionnelle de la cour impériale lors du jugement rendu contre *Les Mystères du Peuple* le 25 septembre 1857 sont mentionnées-entre autres-les accusations suivantes :

L'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs ; 2° l'outrage à la religion catholique ; 3° l'excitation à la haine et au mépris des citoyens les uns contre les autres ; 4° l'apologie de faits qualifiés crimes ou délits par la loi pénale ; 5° les attaques contre le principe de la propriété ; 6° l'excitation à la haine et au mépris du gouvernement établi par la Constitution.

Les chapitres des *Mystères du Peuple* sont également accusés de véhiculer une « légende qui contient un appel à l'insurrection », et « le roman [exciterait] à arborer le drapeau rouge. » La répression est d'autant plus violente que l'œuvre parle du peuple et s'adresse directement à

¹²Victor Hugo, *Suite des Crimes*, Livre IV-Les Autres Crimes, *Napoléon Le Petit*, 1855, Edition de Jean-Marc Hovasse, Actes Sud, 2007

lui. On peut établir une corrélation avec la censure opérée sur les ouvrages d'Edgar Quinet, notamment son *Education du Peuple* (1850)

Eugène Sue est emblématique de l'union des lettres et de la presse. La relation entre presse et littérature est identifiée comme une menace, du fait de son implication sociale. Stuart Hall, principal théoricien des *Cultural Studies*, affirme que la culture peut se définir comme « le lieu de la lutte des classes sociales pour l'hégémonie » et définit la culture populaire comme étant « la manifestation de la lutte des classes dominées dans le champ culturel »¹³ : réfléchir est déjà désobéir, et si l'on donne au prolétariat les moyens de s'exprimer sur sa condition, l'insurrection est inévitable. Si *Le Siècle*, journal anticlérical et « moniteur de l'opposition », échappe à la censure impitoyable, c'est pour donner l'illusion d'une pluralité d'opinion, cette publication étant surtout portée par un lectorat bourgeois libéral. Les artistes (peintres, auteurs de théâtre) sont malmenés par la censure. Subséquemment l'art se redéfinit en tant que réponse à l'oppression, non plus seulement comme porteur d'un idéal esthétique mais comme porteur de la parole de ceux qui en sont privés : comme les classes laborieuses, les artistes contestataires sont désormais « une classe dangereuse ».

La Commune et les écrivains

La Commune de Paris joue un rôle fondamental dans les récits d'insurrection à la fois comme sujet (Vallès, Descaves...) et comme objet : à travers les récits d'insurrections antérieures, c'est le contexte social et politique de la Commune qui est mis en fiction. La Commune, si elle n'a duré que deux mois (du 18 Mars au 26 Mai 1871), est née d'un creuset révolutionnaire que Pierre Albertini désigne comme

La riche sédimentation des mouvements révolutionnaires parisiens depuis plusieurs générations. Ainsi l'on trouve à Paris, en grand nombre, des néo-jacobins, des blanquistes, des proudhoniens, des anarchistes, des vieilles barbes quarante-huitardes et de jeunes républicains de gouvernement positiviste.¹⁴

Ainsi la Commune, longtemps censurée par les historiens et les écrivains, concentre les représentations d'une apocalypse qui serait non plus le fait d'un Dieu, mais des Hommes, une Commune dont les représentations se rattachent à l'imaginaire « fin de siècle ». Un chaos marqué par la beauté de la destruction, une décadence hantée par les visions d'une ville en feu à la fois fascinante et terrifiante car associée à la folie de Néron. La Commune s'écrit comme une tragédie antique car elle prend place au cœur de la cité ; la ville livrée aux flammes devient le théâtre d'un mauvais rêve entaché de la fantasmagorie liée à la première Commune, celle de 93.

Ce que nous représentons, c'est le temps qui s'est passé de 93 à 71 avec le génie qui doit nous caractériser et qui doit relever de notre propre tempérament. Employons les termes que nous suggère notre révolution.¹⁵

L'appropriation de la Commune par les écrivains la différencie des autres mouvements insurrectionnels. Jules Vallès écrit sa Commune, Louise Michel versifie son implication,

¹³Stuart Hall, *Identités et cultures, Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, traduction de Christophe Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007

¹⁴Pierre Albertini, *La France du XIXe siècle*, Hachette Livres, 1995-2000, p.67

¹⁵Gustave Courbet, cité par Gérald Dittmar in *Anthologie de la Commune de Paris de 1871*, Editions Dittmar, 2005, p.51

Victor Hugo observe Paris, enjeu fondamental des révolutions et emblématique de la Commune : comme en 1793, Paris devient à la fois la concrétisation d'une utopie anarchiste au sens où l'entendait Thomas More dans son *Utopie* (1516), c'est-à-dire un lieu d'autogestion, et d'un rêve d'autodestruction anémique. La Commune appartient à tous et à personne, intrigue et terrifie. George Sand, pourtant favorable aux révolutionnaires de 1848, condamnera sévèrement les insurgés de 1871. Zola, que la postérité retient comme un écrivain « social », dépeint la violence des foules d'une plume réprobatrice. Arthur Rimbaud (trop jeune pour participer véritablement) quant à lui s'enthousiasme pour la Commune et rend hommage aux « pétroleuses » avec le poème *Les Mains de Jeanne-Marie* (1871) ; Paul Verlaine prit une part plus conséquente au mouvement en tant que chef du bureau de la presse à l'Hôtel de Ville, et son poème *Les Vaincus* rédigé un peu avant la Commune et repris à sa fin, souligne le « besoin pressant d'opportuns lendemains ». Sa *Ballade* de 1886 est dédiée à Louise Michel. S'il est vrai que le mouvement politique disparaît parfois au profit d'une vision fantasmagique, proche du symbolisme, les rares- écrivains communards ou sympathisants se voient comme des ouvriers au service de l'émancipation. Après tout, « la main à la plume vaut la main à la charrue » écrit plus tard Rimbaud, en accord avec sa définition du rôle de l'écrivain telle qu'il l'énonce en Mai 1871 dans *l'Orgie Parisienne ou Paris se repeuple* : « Le poète prendra le sanglot des infâmes, la haine des forçats, la clameur des maudits... »

Les écrivains anti-communards ne sont pas en reste et la frange réactionnaire ne se prive pas de décrédibiliser le peuple parisien ainsi que les principaux meneurs. Aux *Convulsions de Paris* de Maxime du Camp (1878-1880) se joignent les observations des Goncourt : « Quel appoint apporte à cette insurrection le vin, aux sentiments patriotiques, libéraux, communaux »¹⁶. Alphonse Daudet, Paul de Saint-Victor, Gustave Flaubert et d'autres n'auront de cesse d'user d'un art consommé de la description la plus outrancière pour peindre cette plèbe avinée qui les dégoûte et dont les idéaux égalitaires ne sont pour eux qu'un prétexte. L'ultime révolution du XIXe siècle est celle du paroxysme, des excès, du « grotesque », de la réalité insurrectionnelle, de l'apprentissage idéologique. Elle ne se prête pas au genre romanesque de bonne grâce, au contraire des révolutions antérieures. Elle n'a plus rien de romantique ; il lui faut l'écriture subjective de Jules Vallès ou les hypotyposes de Lucien Descaves. L'écriture romanesque de la Commune est avant tout un hommage aux insurgés et une incitation à l'insurrection, comme en témoignent la dédicace de *L'Insurgé* (1886):

Aux morts de 1871
 À TOUS CEUX
 qui, victimes de l'injustice sociale,
 prirent les armes contre un monde mal fait
 et formèrent, sous le drapeau de la Commune,
 la grande fédération des douleurs,
 Je dédie ce livre.
 Jules VALLÈS.

Et celle de *La Colonne* (1901)

A la descendance
 DES HEROS DE LA COMMUNE
 Dont la gloire est d'avoir jeté bas
 Le mât de cocagne impérial,
 Les hommes de bronze qui grimpent après
 Et le César qui excite leur émulation,

¹⁶Edmond et Jules de Goncourt, *Journal-Histoire de la vie littéraire*, 24 avril 1871, Editions Robert Laffont, 2004

Je dédie
Cet encouragement à recommencer.

L'outil romanesque.

Le XIXe siècle est celui de l'émergence des masses : l'individualisme et l'humanisme s'effacent au profit du collectif, passif ou actif, voué à disparaître ou force agissante. L'homme révolté se voit accorder une position centrale dans la littérature romantique, mais la foule devient véritablement l'objet et le sujet du roman d'insurrection. Positive ou négative, elle offre le spectacle fascinant de l'idéologie en marche. La fonction du poète au sens large s'ancre donc dans cette émergence du collectif : dès 1851, Victor Hugo définit ce que doivent être l'art et sa fonction libératrice et civilisatrice:

L'art, c'est la pensée humaine
Qui va brisant toute chaîne !
L'art, c'est le doux conquérant !
A lui le Rhin et le Tibre !
Peuple esclave, il te fait libre ;
Peuple libre, il te fait grand !¹⁷

L'écriture romanesque serait alors envisagée non plus comme uniquement fondée sur la volonté de peindre une réalité, mais comme participant activement à la propagation de l'idéologie. La peinture romanesque de la misère, de l'injustice, des réalités sociales n'est pas seulement le compte-rendu minutieux de faits, mais bien un moyen de pousser les classes dominées à agir.

Cependant le contexte historique mis en fiction et celui de l'écriture ne coïncident pas forcément. Ce parti pris de la distanciation chez Zola, Hugo et Flaubert, traduit la volonté de généraliser le propos : en décrivant des insurrections qui ont eu lieu dans le passé, ils universalisent le récit de révolte, donnant ainsi à voir un phénomène sociologique qui se répète. Dumas quant à lui choisit une « hyper-narration » de l'évènement, pliant le fait historique à la convenance des intrigues afin de produire des récits d'aventures qui rendront l'Histoire divertissante-et donc plus facile à apprendre. (*Les Blancs et les Bleus, Les Mémoires d'un Médecin, Blanche de Beaulieu, Les Compagnons de Jehu, Le Chevalier de Maison-Rouge*, etc.) Le récit d'insurrection peut être lu comme un témoignage distancié sur un évènement historique, ou comme un moyen de suggérer des engagements au lectorat. Il devient donc véritablement une fiction politique, et l'écriture romanesque utilise l'idéologie comme un procédé littéraire ; à travers la mise en fiction des idées, le fait politique devient esthétique, et le récit d'insurrection se fait outil idéologique.

Charles Baudelaire écrit à propos des *Misérables* :

N'est-il pas utile que de temps à autre le poète, le philosophe, prennent un peu le Bonheur égoïste aux cheveux, et lui disent, en lui secouant le mufle dans le sang et l'ordure : Vois ton œuvre et bois ton œuvre ?

Des écrivains ne partageant pas l'idéologie révolutionnaire ont compris le « potentiel » romanesque du « sang et de l'ordure ». De froids observateurs comme Zola ou même Flaubert ont saisi l'enchevêtrement d'Eros et de Thanatos propre aux grandes épopées dans leurs romans. D'un bord comme de l'autre, la fiction d'insurrection est avant tout réécriture de la

¹⁷Victor Hugo, *L'Art et le Peuple, Les Châtiments*, Œuvres Complètes, Editions Hetzel, 1874, Ed. Michel Levy Frère, Paris, pp.69-71

tragédie antique. La catharsis n'est jamais bien loin et les acteurs ont changé : ce n'est désormais plus la vindicte arbitraire de Dieux omnipotents qui pèse sur les épaules des Hommes, mais bien celle de leurs semblables. Le roman d'insurrection tend à démontrer que les opprimés sont désormais capables de renverser la transcendance, car elle est à leur portée. Une théorie à laquelle s'oppose celle, mystique, de Renan, qui considère la violence révolutionnaire comme inhérente à l'Histoire mais qui serait le fait d'un Dieu impitoyable. En ce sens sa conception se rapproche de l'idéologie de droite prônée par les chouans et les ultras, légitimant la torture et la violence au service de la dictature d'une élite, à la différence que celle de Renan serait composée de scientifiques et de savants quand celle des antirévolutionnaires serait la dictature monarchique de droit divin.

La violence est donc au cœur de la littérature au XIXe siècle : si elle est en quelque sorte esthétisée par le romantisme et considérée comme la meilleure expression des tourments de l'âme dans un premier temps, sa réalité prosaïque prendra le dessus sur l'Art en lui-même. Tout bouleversement étant un processus violent, les romans d'insurrection prendront acte de cette violence pour la condamner, la relater, l'expliquer ou l'exploiter à des fins sensationnalistes. (Ce que l'on constate par exemple avec les romans mettant en scène des groupes terroristes anarchistes de la fin du XIXe siècle.)

En étudiant les récits d'insurrection, nous avons pu observer le perpétuel va-et-vient entre le passé et le présent. L'insurrection dans le roman n'est donc plus simplement la toile de fond narrative d'une fiction mais bien un motif littéraire dont les enjeux dépassent la « simple » velléité artistique. La question générique se pose inévitablement : peut-on parler du genre insurrectionnel à part entière, ou le roman thématique de l'insurrection opère-t-il une transversalité générique à travers les diverses formes de romans? (roman d'aventure, roman historique, roman à thèse) Les romans de l'insurrection placent la pensée au centre et redéfinissent la fonction du poète, de l'artiste, de l'écrivain. Il nous paraît alors intéressant de se pencher sur l'insurrection en elle-même afin de comprendre ce qui en fait un objet littéraire privilégié et de voir pourquoi la littérature ressent le besoin d'inscrire son art dans l'Histoire, ou d'inscrire l'Histoire dans son art.

Première partie.

LE CONTEXTE

La contextualisation des romans d'insurrection s'appuie sur la définition de deux conjonctures : celle de la fiction et celle de l'époque d'écriture. Au XVIII^e siècle, le contexte d'écriture détermine à lui seul la subversion ; par exemple, la temporalité et la topographie des pièces de Beaumarchais *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784) n'apportent rien au discours polémique de l'auteur : en revanche, le moment où il écrit et fait jouer ses pièces renseigne le lectorat et le public contemporains sur la nature du message: la dénonciation des privilèges héréditaires.

Au XIX^e siècle, l'ancrage de la fiction dans un contexte particulier (la révolution de 1789, la jacquerie médiévale ou contemporaine, l'antiquité, la colonie...) a presque valeur rhétorique d'épiphraise : la jonction entre le moment de la fiction et celui de l'écriture éclaire la lecture, donc l'écriture de l'évènement devient discours idéologique. Ces moments historiques au sens premier du terme- c'est-à-dire déterminant la civilisation et la société, sont plus que des arrière-plans romanesques ; si l'on prend de manière très ethno-centrée pour point de départ la Révolution française, ses conséquences, sa récurrence dans les récits d'insurrection ainsi que le statut de référent insurrectionnel qu'elle représente, il apparaît que tous les mouvements sociaux et révolutionnaires découlent de cet évènement fondateur et qu'elle a plus ou moins directement façonné le XIX^e siècle.

1) L'évènement historique.

1-1) En France.

Concernant l'Europe, certains historiens fixent le début du XIX^e siècle en 1815 (la fin de l'Empire napoléonien) et sa fin en 1914. Il existe également une conception du XIX^e siècle « étendu », commençant dès 1789. On remarque que cette chronologie s'appuie sur des évènements durant lesquels la France occupe une place centrale, et, dans le cas du XIX^e siècle étendu, le fait insurrectionnel abouti devient originel.

La France est, pendant tout le XIX^e siècle, une nation originale sur le continent européen [...] Tout compte fait, c'est l'originalité de sa vie politique qui singularise le plus fortement le pays des coups d'Etat et des révolutions (1830, 1848, 1851, 1870-71) aux yeux de ses voisins.¹⁸

La première moitié du XIX^e siècle est marquée par l'épopée napoléonienne. L'Empire marque un retour à une antiquité idéalisée, surtout dans le domaine esthétique. La Révolution avait permis l'émergence d'une écriture politique, d'un lyrisme de tribune et ouvert la voie à la poétique des grandes séances. Des parlementaires tels que Desmoulins, Barnave, Mirabeau, Danton et Robespierre sont entrés dans l'Histoire par leurs actes et dans la littérature par leurs mots. Apocryphe ou authentique, la rhétorique révolutionnaire a donné lieu, après l'Empire, à un modèle politique et à un *topos* romanesque, qui seront repris pendant le Second Empire, à la façon d'une alternative au musèlement du parlement opéré par Napoléon III.

¹⁸Pierre Albertini, *La France du XIX^e siècle (1815-1914)*, Hachette Livres, Paris, 2000, p.7

Si l'on peut s'étonner du peu de place qu'occupe Napoléon Ier en tant que personnage de fiction en dépit de son omniprésence référentielle, on ne peut que constater les nombreuses occurrences des « grands révolutionnaires » dans le roman : outre *QuatreVingt-Treize* (1874) dont l'action se situe pendant la Terreur, la fresque révolutionnaire d'Alexandre Dumas, composée de *Joseph Balsamo* (1846-1849), *Le Collier de la Reine* (1849-1850), *Ange Pitou*, (1850-1851) *La Comtesse de Charny* (1853)) use, comme chez Hugo, de la prosopopée révolutionnaire. De même, on retrouve dans *l'Insurgé* de Jules Vallès des allusions à ces figures révolutionnaires, dont les idées sont reprises près d'un siècle plus tard au sein des différentes factions. Ce référent historique qu'est la « Grande Révolution » implique une mémoire collective désormais démocratisée. La confrontation de classes ne se fait plus uniquement par le conflit mais également sur la barricade :

Et puis, rive droite, rive gauche, sur les quais, sur les boulevards, dans le pays latin, dans le quartier des halles, des hommes haletants, ouvriers, étudiants, sectionnaires, lisaient des proclamations, criaient : aux armes ! [...] entassaient pavés, moellons, meubles, planches, faisaient des barricades. On forçait les bourgeois d'y aider.¹⁹

Démocratisation toute relative car si les prolétaires sont désormais éduqués politiquement du fait de leur participation physique aux révoltes et aux émeutes, ils ne font pas les révolutions, qui ont lieu à la tribune, sont décidées, votées et actées par la bourgeoisie libérale et républicaine. Le dévoilement de leur oppression est pareillement fait par des écrivains non issus de leur classe : « le mensonge du poète n'est pas d'ignorer les douleurs du prolétaire mais de les dire sans le savoir. »²⁰ Aussi la relation de l'évènement, au moins jusqu'à la Commune de Paris, est exclusivement une diction partielle, presque externe : les enjeux insurrectionnels théorisés et mis en fiction sont une formulation intellectualisée par ceux qui ont les moyens de le faire et à qui l'on donne majoritairement la parole ; l'on ne s'étonnera pas alors de l'absence de témoignage de prolétaires, de femmes, de colonisés, trois groupes sociaux rapidement dépossédés de leurs insurrections spécifiques et relégués dans une entité floue et fantasmée : la foule.

Cette foule, reliquat de 1789, occupe une place paradoxale dans l'évènement : elle doit à la fois signifier le mouvement (car la foule est ontologiquement mouvement), la révolte concrète, et endosser la responsabilité de l'échec tout en dédouanant le bourgeois, qui même libéral, ne prend pas part à l'émeute (ou du moins, de mauvais gré) Si l'on se penche sur les insurrections françaises énumérées par Albertini afin d'étudier la spécificité de l'évènement, à l'exception notable de la Commune, « le coup d'Etat et les révolutions » sont étonnamment répétitifs.

Pierre Loubier évoque la singularité de 1820, inédite puisque les attentats précédents, notamment envers Napoléon Ier, n'avaient pas donné lieu à une telle consigne de lamentation nationale : la presse titre « Français, fondez en larmes » ; cette injonction parue lors de l'attentat du 13 février 1820 contre le Duc de Berry permet d'étudier le rapport entre élégie et

¹⁹ Victor Hugo, *Op.cit.*, p.1433

²⁰ Jacques Rancière, *La Nuit des Prolétaires, Archives du rêve ouvrier*, Librairie Arthème Fayard, coll. Pluriel, 1981, réédition Arthème Fayard/Pluriel, 2012, p.30

politique. Rapport violent, puisque cet attentat fait écho à la Révolution de 1789, au régicide, et à l'extinction de la dynastie des Bourbons.²¹ « L'époque est détraquée »²²: de 1820 à 1829, les ultras connaissent une période faste, et l'avènement de Charles X en 1824, sacré à Reims, renoue avec une conception réactionnaire de la monarchie : pour paraphraser Paul Eluard, « le temps déborde ». Le surgissement d'un passé traumatique renvoyant à l'extinction des Bourbons victimes d'une forme de catharsis, ainsi que l'angoisse d'un futur inconnu traduisent le rapport du texte à l'évènement : c'est un rapport différé, où la mise en texte poétique travaille la représentation selon une rhétorique qui oscille entre une poétique de la déploration –l'élégie, et l'instrumentalisation de cette représentation à des fins politiques : en ravivant les spectres de la Révolution, la presse induit une intériorisation forcée du drame historique. L'attentat qui vient ponctuer une destinée tragique est une constante. L'assassinat est une tragédie, et l'Histoire est scénarisée avec une insistance particulière sur l'ironie tragique : selon Chateaubriand, « le poignard qui a tué le duc de Berry est une idée libérale »²³, faisant de l'idéologie antimonarchiste une malédiction.

Cette politique intolérante suscite des oppositions : la plus notable vient des sociétés secrètes antimonarchiques, et plus particulièrement de la Charbonnerie où se retrouvent des étudiants, des militaires, des notables bonapartistes ou républicains. Son action est paralysée par la répression dont elle fait l'objet, mais sa popularité, déjà importante (notamment grâce à la présence de La Fayette père et fils, inscrivant ainsi la Charbonnerie dans une continuité révolutionnaire) s'en trouve renforcée. Ces évènements (les enquêtes policières et les rassemblements clandestins) sont narrés dans *Les Mohicans de Paris* (1854-59) : le roman de Dumas met en scène un homme (Salvator) qui prépare la Révolution dans l'ombre aidé de ses amis, tous étant membres de la Charbonnerie et luttant contre le despotisme de Charles X. Cependant la révolution commence véritablement en 1830.

Les Trois Glorieuses (27-29 juillet 1830) sont la réponse parisienne aux ordonnances de Saint Cloud : le roi veut dissoudre la Chambre, restreindre le corps électoral et suspendre la liberté de la presse. Ces ordonnances, publiées le 26, donnent lieu à un manifeste de protestation des journalistes, lui-même publié en dépit de l'interdiction dans 4 journaux, *Le National* (principal journal d'opposition) *Le Temps*, *Le Globe* et *Le Journal du commerce* le 27, date à laquelle se montent les premières barricades et débute l'émeute, notamment suite aux affrontements entre la police et les ouvriers typographes . Le statut social ambigu de ces derniers offre un éclairage nouveau sur la sociologie de cette révolution : comme l'explique Jacques Rancière, la loi de castes régissant le monde ouvrier détermine sa position subordonnée,

D'où le rôle privilégié de cette étrange avant-garde de manieurs d'aiguilles et de petits carrés de plomb : ouvriers sans force et sans illusions sur leur qualification [...] ouvriers de hasard et de passage

²¹Pierre Loubier, « Français, fondez en larmes ! Elégie et assassinat politique - La mort du duc de Berry » in *Violence Politique et Littérature au XIXe siècle*, Textes rassemblés par Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard, Editions Le Manuscrit Coll. Recherche-Université, Paris, Avril 2010, p. 157

²²William Shakespeare, *Hamlet*, Acte I scène V, traduction de F-V Hugo, Le livre de Poche, 1985, p.32

²³ Cité par Pierre Albertini, *Op.cit.*, p.12

tenant leur importance de leur distinction sociale ou le revêtement matériel de leur pensée ; sensibles à ces révolutions d'en haut qui passent par les pouvoirs ascendants de la presse et de la mode.²⁴

Ces personnages incarnant des « anomalies » de classe sont les premiers concernés, avec les journalistes, par l'ordonnance sur la suppression de la liberté de la presse. Des réactionnaires comme Chateaubriand défendent malgré tout la liberté d'expression à partir de 1830 et condamnent la politique royale ; la plupart des romantiques, « d'abord ultra, par goût du Moyen Age »²⁵ passent à gauche sous l'influence de Victor Hugo à la fin des années 1820. Les étudiants érigent des barricades avec des ouvriers : les typographes, cette « étrange avant-garde » symbolisent l'union entre bourgeoisie républicaine, aristocratie libérale, étudiants déclassés et monde ouvrier, font le lien entre l'écrit et la rue.

Le 28, l'émeute devient révolution :

Personne n'avait de régiment, attendu qu'aucune conspiration n'était organisée. Mais il existait une conspiration immense, universelle, invincible : c'était celle de l'opinion publique, qui rendait les Bourbon solidaires de la défaite de 1815, et qui voulait venger Waterloo dans les rues de Paris. Cette conspiration, elle était dans les yeux, dans les gestes, dans les paroles, et jusque dans le silence des gens que l'on croisait, des groupes que l'on rencontrait, des individus isolés qui s'arrêtaient, hésitant à aller à droite ou à gauche, mais dont l'hésitation même, semblait dire : "Où se passe-t-il quelque chose ? Où fait-on quelque chose ? Afin que j'y aille et que je fisse ce que l'on y fait" ...²⁶

Le pittoresque témoignage d'Alexandre Dumas dépeint un mouvement hésitant et plein de confusion. Or, les armureries sont minutieusement pillées par une troupe insurgée encadrée par les élèves de l'École polytechnique, et La Fayette est désigné comme chef de la garde nationale reconstituée de Paris. Malgré de très nombreuses pertes (2000 morts), les républicains sont maîtres de la rue et le roi Charles X s'exile en Angleterre.

Pourtant, la Révolution de 1830 peut être considérée comme un échec. Elle est contenue toute entière dans cette phrase de Louis Blanc évoquant le bruit lointain des barricades: « Les clameurs étranges, aussitôt suivies d'un grand silence. »²⁷ Elle ne débouche pas sur une république, mais sur une monarchie constitutionnelle. Une fois de plus, les voix de la rue sont réduites au silence, la révolution « cadette » ayant malgré tout, selon Victor Hugo, « du bonheur dans sa déviation »²⁸. Les libéraux ont œuvré à l'accession au trône de Louis-Philippe par un rejet catégorique de la république, associée à la Terreur : « La Terreur avait été la première calamité ; une seconde, qui perdit la République, fut le procès fait à la Terreur »²⁹, entourant toute idée républicaine d'une fantasmagorie infernale évoquant « des lueurs de fournaise. »³⁰

²⁴ Jacques Rancière, *Op.cit.*, p.58

²⁵ Pierre Albertini, *Op.cit.*, p.15

²⁶ Alexandre Dumas, *J'ai vu les Trois Glorieuses, La Révolution de 1830*, préface de Christian Melchior-Bonnet, Bibliothèque mondiale, 1960, pp.30-31

²⁷ Louis Blanc, *Histoire de dix ans, 1830-1840*, Paris, Editions Pagnerre, 1841, XV, p.319

²⁸ Victor Hugo, *Op.cit.*, p.1125

²⁹ Edgard Quinet, *La révolution*, Lacroix, Paris, 1865, p.628

³⁰ Victor Hugo, *La Légende des Siècles (1859-1883, Nouvelle série, Le Temps présent XXI*. Dans le poème *Tout était vision*, les vers « Et le troisième esprit cria : — Quatre-vingt-treize. Devant mes yeux erraient des lueurs de

A la suite de cette première révolution, de nombreuses révoltes éclatent. Elles ne sont pas comptées parmi les révolutions du XIXe siècle au même titre que Les Trois Glorieuses, 1848 et la Commune en raison de leurs échecs, mais aussi à cause des protagonistes : lorsque l'insurrection est majoritairement ouvrière, et que la bourgeoisie n'y prend pas part, voire la condamne, l'insurrection non seulement est vouée à l'échec total- c'est-à-dire le retour à l'ordre initial et une forte répression- mais aussi à l'oubli. Comme l'explique Eric Hazan à propos des journées de juin 1848 (raisonnement que l'on peut appliquer à d'autres mouvements « mineurs » antérieurs) :

A ce refoulement, on peut trouver au moins deux raisons. La première tient à la nature même de cette insurrection : elle fut menée par le prolétariat parisien absolument seul. La bourgeoisie républicaine resta stupéfaite, quand elle ne participa à la lutte du côté de l'ordre. « Ils craignaient, écrit Tocqueville, que la victoire des ouvriers leur devînt bientôt fatale ». [...] Les chefs de barricade, eux, étaient tous des prolétaires [...] On ne trouve en Juin aucun de ces artistes, de ces jeunes gens de la bohème, de ces étudiants, de ces bourgeois révoltés dont les noms sont liés au souvenir de la Commune : ici, point de Courbet, ni de Delescluze, ni de Vallès, mais des n'importe qui, des inconnus, des pauvres qui furent fusillés et déportés par milliers. C'est cet anonymat qui donne aux journées de Juin leur couleur noire et qui explique en partie leur oubli.³¹

Ajoutons que l'absence de la bourgeoisie équivaut également à l'absence de diction d'une insurrection au sens où « ces déclassés, qui sautent du collège dans l'atelier »³² ne relatent pas les événements : la parole prolétarienne ne passe pas à la postérité. Il faut « un observateur, un rêveur, l'auteur de ce livre, qui était allé voir le volcan de près »³³ issu de la classe dominante pour inscrire le souvenir d'une insurrection encore plus « cadette » que celle de 1830 dans la mémoire collective par sa mise en fiction.

Entre 1830 et 1848, deux révolutions aboutissant à un changement de régime, éclatent de nombreuses émeutes qui n'aboutiront à rien. Le 22 novembre 1831 les Canuts de Lyon se révoltent suite à la grève du 18 novembre. La répression de cette première insurrection ouvrière n'est pas violente (une dizaine de canuts seulement sont arrêtés puis acquittés) ; néanmoins, les classes laborieuses deviennent définitivement une menace aux yeux des possédants, en témoigne l'article alarmiste daté du 8 décembre 1831 de Saint-Marc Girardin, rédacteur du *Journal des Débats*:

Notre société commerciale et industrielle a sa plaie comme toutes les autres sociétés ; cette plaie, ce sont les ouvriers. Point de fabrique sans ouvriers, et avec une population d'ouvriers toujours croissante et toujours nécessaire, point de repos pour la société [...] Les barbares qui menacent notre société ne sont point au Caucase ; ils sont dans les faubourgs de nos villes manufacturières.³⁴

fournaise. Par je ne sais quel étrange changement Chacun de ces trois mots, au fond du firmament, Était une des trois syllabes redoutables » décrivent l'ambiguïté du traitement de la Terreur par Hugo : s'il condamne sa violence, il souligne également la lumière qu'elle apporte.

³¹ Eric Hazan, *Paris sous tension*, La Fabrique, Paris, 2011, p.64

³² Jules Vallès, *Le Bachelier*, 1881, Folio-Classique, Editions Gallimard, 1974, p.57

³³ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.143

³⁴ Cité par Judith Lyon-Caen, note des *Mystères de Paris*, Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, 1843, Editions Gallimard 2009, Paris, p.35

Les barbares en question ne suivront pas les conseils du ministre Casimir Perrier dispensés en 1832 dans un Discours à la Chambre : « Il faut que les ouvriers sachent qu'il n'y a de remède pour eux que la patience et la résignation » ; ils se révolteront à nouveau en 1834, dénonçant une baisse des salaires. La Sanglante Semaine (9-15 avril), préfigurant la Semaine Sanglante de 1871, voit tomber ces « rien du tout » lyonnais dont l'une des rares évocations littéraires les consacre comme « classe dangereuse »³⁵, aux côtés des ouvriers parisiens saint-simoniens à l'origine de l'émeute anti légitimiste et anticléricale parisienne du 15 février 1831, et de ceux qui diffusent de la propagande dans les quartiers populaires en juillet de la même année, lors de la « Communion générale de la famille saint-simonienne ».

« En France, il y a toujours une révolution à l'Etat de calorique latent ». Cette observation de Victor Hugo lors de l'insurrection républicaine de juin 1832 traduit la pérennité du feu allumé par les révolutionnaires de 1789. On retrouve la métaphore calorifère et le champ lexical du feu, de la « fournaise », et de la lumière auxquels Hugo recourt dans son évocation du fait insurrectionnel, traduisant la part d'ombre et de lumière propre à chaque mouvement social, dans la lignée de 93. Cependant, l'insurrection de 1832 n'est pas considérée comme une révolution à part entière et sa reconnaissance doit beaucoup à sa mise en fiction : devenue arrière-plan romanesque des *Misérables* et évoquée dans *La Comédie Humaine*³⁶, cette révolte est définitivement associée à une vision romantique des barricades :

C'est sur cette barricade que meurt Michel Chrétien, le seul républicain honnête de *La Comédie Humaine* - veillé dans l'église Saint-Merry par Rastignac et de Marsay. Et c'est le souvenir de ces combats qui inspirera Victor Hugo pour sa description de la plus mythique de toutes les barricades, celle de la rue de la Chanvrerie, défendue par Jean Valjean, où meurent Enjolras et Gavroche.³⁷

Les journées de Juin font presque figure d'insurrection anecdotique au regard des mouvements sociaux de la Monarchie de Juillet et sa définition, établie par Hugo, en fait un mouvement hybride et paradoxal :

Cette explication donnée, qu'est-ce pour l'histoire que le mouvement de juin 1832 ? Est-ce une émeute ? Est-ce une insurrection ? C'est une insurrection. Il pourra nous arriver, dans cette mise en scène d'un évènement redoutable, de dire parfois l'émeute, mais seulement pour qualifier les faits de surface, et en maintenant toujours la forme émeute et le fond insurrection. Ce mouvement de 1832 a eu, dans son explosion rapide et dans son extinction lugubre, tant de grandeur que ceux-là mêmes qui n'y voient qu'une émeute n'en parlent pas sans respect. Pour eux, c'est comme un reste de 1830. [...] Cette crise pathétique de l'histoire contemporaine que la mémoire des parisiens appelle *l'époque des émeutes* est à coup sûr une heure caractéristique parmi les heures orageuses de ce siècle.³⁸

La double qualification liée au fond et à la forme d'insurrection et d'émeute tend à faire de « cette effrayante aventure publique » un modèle à la fois romanesque et historique : bien que l'auteur précise : « nous ne montrerons qu'un côté et qu'un épisode, et à coup sûr le moins

³⁵ Honoré-Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population des grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Bruxelles, Méline, Cans & Cie, 1840, p.36

³⁶ Cet épisode est relaté dans *Les Secrets de la Princesse de Cadignan* (1839)

³⁷ Eric Hazan, *Op.cit.*, p.71

³⁸ Victor Hugo, *Op.cit.*, p. 1425

connu, des journées des 5 et 6 juin 1832 »³⁹ La topographie est fondamentale : la ville de Paris devient actrice de l'insurrection. Lorsque sont évoquées les émeutes ouvrières lyonnaises, on parle de la révolte des canuts de Lyon. Quand une insurrection est parisienne, on lit : « Paris se soulève » Cette personnification est une conséquence directe de la volonté d'ancrage d'une histoire commune débutant par la révolution de 1789 afin de produire une lecture diachronique des événements. Grâce au développement de la presse et à sa large diffusion, le fait divers (attentat, assassinat, ou, dans le cas des journées de juin 1832, les funérailles du général Lamarque) est instantanément connu des masses et, instrumentalisé, devient point de départ d'une nouvelle insurrection :

Au printemps de 1832 [...] Paris était dès longtemps prêt pour une nouvelle commotion. Ainsi que nous l'avons dit, la grande ville ressemble à une pièce de canon : quand elle est chargée, il suffit d'une étincelle qui tombe, le coup part. En juin 1832, l'étincelle fut la mort du général Lamarque.⁴⁰

La métaphore guerrière donne une lecture militaire de l'insurrection, qui devient fait d'arme, le 6 juin, Paris est en état de siège, et les prévenus traduits devant le conseil de guerre. Elle permet aussi une évocation implicite de l'état d'esprit de l'époque : ce général napoléonien, à la fois aimé du peuple car siégeant « entre la gauche et l'extrême gauche » et de « la foule, parce qu'il avait bien servi l'empereur »⁴¹ personnifie le syncrétisme entre le bonapartisme et le libéralisme.

Cette mort fut un deuil. Comme tout ce qui est amère, le deuil peut se tourner en révolte. C'est ce qui arriva.⁴²

La singularité de 1832 –ou plus exactement, de sa place dans la mémoire collective- réside dans le dépassement de l'évènement réel par sa narration fictionnelle : si le général Lamarque et les déportés, personnages authentiques, ont été oubliés, les personnages fictifs peuplant les barricades romanesques d'Hugo sont passés à la postérité. La connaissance de l'évènement, en dehors de tout enjeu politique, historique et social, est dépendante de l'écriture ; le roman d'insurrection implique alors une position nouvelle pour l'écrivain : le récit questionne l'évènement.

Contrairement à ce qu'affirme Hugo, « l'utopie qui s'impatiente et devient émeute » ne se résigne pas, et n'accepte pas, « stoïquement, au lieu de triomphe, la catastrophe »⁴³. En 1833, Paris connaît une vague de grèves (et la grève est une forme d'insurrection), notamment des tailleurs, qui se solde par de nombreuses poursuites et condamnations. L'année suivante, la loi interdisant les associations, conséquence plus ou moins directe de 1833, provoque une insurrection républicaine à Lyon, qui s'étend à la capitale le 13 avril 1834. Les prolétaires « en ont besoin, ils *la* veulent ! La misère les déborde, le socialisme les envahit. »⁴⁴ Cette exclamation de Jacques Vingtras, précédée de l'apostrophe « Gare au bouillon rouge ! » peut

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1425

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p.1426

⁴³ *Ibid.*, p. 1656

⁴⁴ Jules Vallès, *L'Insurgé*, 1886, GF-Flammarion, Edition établie par Emilien Carassus, 1970, p.161

s'appliquer aux insurgés de 1834. L'horreur de la répression, atteignant son paroxysme lors du massacre de la rue Transnonain le 14 avril, est représentée non pas sous forme littéraire, mais picturale : la lithographie de Daumier écrit une page d'histoire par la figuration réaliste de l'évènement, s'opposant radicalement à toute diction romanesque d'une réalité crue, telle qu'évoquée par Ledru-Rollin dans son *Mémoire sur les évènements de la rue Transnonain* (1834)

En 1839, une nouvelle insurrection, initiée par Armand Barbès et Auguste Blanqui, se solde à nouveau par un échec. L'épisode du 12 mai 1839, brièvement mentionné dans *Les Misérables*, souligne la banalité de la révolte parisienne:

Les théâtres ouvrent leurs portes, et jouent des vaudevilles ; les curieux causent et rient à deux pas de ces rues pleines de guerre. [...]Lors de l'insurrection du 12 mai 1839, rue Saint Martin, un petit vieux homme infirme traînant une charrette à bras surmontée d'un chiffon tricolore [...] allait et venait de la barricade à la troupe et de la troupe à la barricade, offrant impartialement des verres de coco-tantôt au gouvernement, tantôt à l'anarchie. Rien n'est plus étrange ; et c'est là le caractère propre des émeutes de Paris.⁴⁵

L'occupation de L'Assemblée, de l'Hôtel de Ville et du Palais de Justice par quatre cents insurgés est rapidement interrompue. Barbès, condamné à mort, est ensuite gracié- Victor Hugo étant intervenu en sa faveur, et Blanqui en fuite. Cependant, en 1840, la contestation prolétarienne s'organise : le banquet communiste de Belleville en juillet est suivi de grèves et d'importants rassemblements dans la plaine de Bondy. L'attentat de l'ouvrier anarchiste Darmès contre le roi le 15 octobre donne lieu à des poursuites contre les communistes à Paris et à Lyon. De nombreux ouvrages politiques paraissent, et le journal communiste matérialiste *L'Humanitaire* est créé en mai 1841. Singulièrement, cette période d'émulation littéraire est absente de la fiction. La même année, l'attentat de Quénisset contre le Duc d'Aumale est suivi d'émeutes et de l'arrestation de plusieurs membres de *L'Humanitaire*. Entre 1846 et 1847, la crise économique engendre les « émeutes de la faim » et en juillet 1847 débute la campagne réformiste des Banquets, l'une des origines de la révolution de février 1848.

1848 est considérée comme « La Révolution romantique », sans doute en raison des rassemblements étudiants du 22 février en protestation contre la suppression des cours de Michelet, épisode retracé par Vallès :

Vous savez la nouvelle ? On a interdit le cours de Michelet [...] Matoussaint a déjà sauté sur un morceau de papier. [...] Je finis par déchirer nos longs brouillons, et par écrire d'un trait quatre lignes, pas plus : « Les soussignés protestent, au nom de la liberté de parole, contre la suspension du cours du citoyen Michelet, et chargent les représentants du peuple auxquels ils transmettront cette protestation, de la défendre à la tribune »

Ajoute : *A la face de la nation*.⁴⁶

La narration au présent de l'indicatif et l'emploi de la première personne du singulier permettent une incursion directe au cœur de l'évènement. Le laconisme de la protestation

⁴⁵ Victor Hugo, *Op.cit.*, p.1438

⁴⁶ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 89

contraste avec l'agitation des protagonistes, et l'absence de distanciation plonge le lecteur dans l'atmosphère fiévreuse de ce début d'insurrection, immédiatement suivie de la désillusion de la première manifestation :

Aujourd'hui la manifestation ! [...]Le ciel est gris, le soleil se voile. On vient lentement [...] Nous descendons en silence-la consigne a été de ne pas jeter un cri et on l'observe comme des gens de caserne ou d'église. C'est même un peu triste, cette promenade sans bruit ni drapeau.⁴⁷

La narration, presque journalistique, se fait pesante et amère ; l'absence d'action se résume à la non-intervention des forces de l'ordre : « Les sergents de ville ne se fâchent pas ; au lieu de barrer la révolte, ils s'écartent. »⁴⁸ Le lexique est significatif de l'échec : c'est une révolte et non une révolution, que l'auteur tourne en dérision en évoquant une « triste promenade ». Ce premier mouvement étudiant dont l'exaltation est littéralement douchée – « les feuilles réactionnaires se sont amusées de la promenade dans la boue, sous l'averse, et l'on a baptisé cette manifestation, déjà tant baptisée par le ciel : *La Manifestation des parapluies* »⁴⁹- est une lecture lucide de l'évènement et le constat de l'incapacité des étudiants à porter seuls une insurrection, ainsi que les limites de la vision romantique de la contestation.

Jules Vallès, en intériorisant la nécessité de l'insurrection, résout partiellement ce conflit de classe par le déclassement volontaire. L'auteur compare l'oppression subie par les ouvriers à celle subie par les écoliers, justifiant ainsi leur rapprochement afin de combattre l'autorité:

Mais je sens bien que ma place est du côté où l'on criera : Vive la République démocratique et sociale ! De ce côté-là seront tous les fils que leur père a suppliciés injustement, tous les élèves que le maître a fait saigner sous les coups de l'humiliation, tous les professeurs que le proviseur a insultés, tous ceux que les injustices ont affamés !...Nous, de ce côté.⁵⁰

Ses tentatives d'incursion dans le prolétariat et les défiances qu'elles suscitent soulignent le caractère paradoxal de cette alliance, presque contre-nature, des étudiants et des ouvriers : si Jacques Vingtras est persuadé qu'il peut être ouvrier, et que cela ne « l'empêchera pas de faire de la révolution », ses interlocuteurs sont beaucoup plus sceptiques :

« Si révolté que vous vous croyiez, vous sentez encore trop le collège pour vous plaire avec les ignorants de l'atelier ; vous ne leur plairiez pas non plus ! Vous n'avez pas été gamin de Paris, et vous auriez des airs de monsieur [...] Avez-vous donc besoin d'être ouvrier pour courir vous faire tuer à une barricade, si la vie vous pèse !... »⁵¹

La Révolution de 1848 est dépeinte dans *L'Education Sentimentale* (1869) et devient sous la plume ironique de Flaubert une charge contre le romantisme, à travers la peinture des étudiants pleins d'illusions-la foule étant lointaine, « tassée », « semblable à un champ d'épis

⁴⁷*Ibid.* pp.90-91

⁴⁸*Ibid.*

⁴⁹*Ibid.*, p.93

⁵⁰*Ibid.*, p. 78

⁵¹*Ibid.*, p.58

noirs qui oscillaient »⁵². Cette foule déshumanisée est composée d'ouvriers, dont la relation avec les étudiants, déclassés comme Jules Vallès et son avatar romanesque Jacques Vingtras ou issus de la moyenne et grande bourgeoisie, est relativement conflictuelle en raison des prérogatives divergentes : considérée comme aboutie –puisque désignée sous le terme de « révolution »–car elle a entériné le système censitaire et exilé Louis-Philippe, la révolution de 1848 est aussi un échec pour les classes laborieuses. En mars, elles ne partageront pas l'euphorie postrévolutionnaire : les communistes sont persécutés en province, et la Garde Nationale, appelée pour contenir un rassemblement ouvrier, « manifeste aux cris de « A mort Cabet ! A bas les communistes ! »⁵³ Les candidatures ouvrières échouent à l'Assemblée Nationale, envahie par une manifestation menée par des républicains socialistes en mai, qui seront poursuivis. La Révolution de 1848 peut être considérée comme la conséquence d'une crise économique, morale et politique cristallisée autour de l'impopularité du ministre Guizot. Même si la Révolution de 1848 a permis de démanteler le pouvoir en place et de laisser la place à la république, elle n'a pas pour autant mis fin à la crise économique, véritable motif des émeutes de Paris lors des Journées de Juin. (22-26 juin 1848). Ainsi comme Flaubert, le lectorat de 1869 a en tête l'échec de cette insurrection et sa répression sanglante. *L'Education sentimentale*, qui installe l'action de l'insurrection durant la révolution de février, condense en vérité les deux révoltes, soulignant ainsi l'inutilité de l'insurrection.

Marx et Engels analysent cette révolution comme l'acte de naissance de l'indépendance du mouvement ouvrier. Les acteurs de la Révolution de février 1848 se sont divisés en deux camps. Les premiers, appartenant à la bourgeoisie, sont satisfaits de la mise en place de la République telle qu'elle est. Désormais face à elle, les seconds, les ouvriers, n'ont pas oublié les mots d'ordre de « République sociale », et ce sont eux qui la défendront en juin. La situation est résumée par George Sand dans ses *Souvenirs de Mars-Avril 1848* :

Dès le lendemain de la révolution de février, tout le monde se disait républicain. Cependant, il était facile de voir qu'au premier jour un dissentiment profond séparerait en deux partis nettement tranchés les républicains de la veille et ceux du lendemain.⁵⁴

Les écrivains ayant pris fait et cause pour la révolution de février seront plus dubitatifs les mois suivants : la carrière de journaliste politique de Charles Baudelaire se borne à quelques articles, et il cesse d'être révolutionnaire après les journées de juin. Alexandre Dumas, républicain en février, ne prend pas part aux révoltes. Entretemps, les écrivains, avec la bourgeoisie libérale, investissent les clubs révolutionnaires, dont celui de Blanqui, plus par curiosité que réelle conviction :

Le club de Blanqui avait la faveur des curieux de cette trempe. Les loges et galeries où, les années précédentes, on venait entendre avec recueillement les chefs d'œuvre de l'art musical, étaient chaque soir envahies par un public singulièrement mélangé et tapageur [...] On se reconnaissait de loin en

⁵²Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale*, 1869, Folio-Classique, Editions Gallimard 1927, 1935, 1965, p.304.

⁵³ Jacques Rancière, *Op.cit.*, p.446

⁵⁴ George Sand, *Souvenirs de mars-avril 1848*, Œuvres autobiographiques, t. II, p. 118

loin, on se saluait d'un geste rapide, perdu qu'on était dans cette foule en blouse et en veste que l'on croyait armée.⁵⁵

L'œuvre de Marie d'Agoult a ceci de remarquable qu'elle est un témoignage direct non seulement des faits, (la première édition date de 1849) mais aussi de la construction des discours idéologiques de l'époque auxquels s'ajoutent de nombreuses réflexions sur le cheminement politique ayant conduit à la scission entre « républicains de la veille et ceux du lendemain ». Si l'écriture parfois emprunte au romanesque, voire au mystère urbain, elle transcende le cadre de la narration stricte pour tenter de définir les problématiques républicaines et sociales des deux mouvements de 1848 et leurs spécificités. La condamnation de juin 1848 par ceux qui ont participé à février apparaît comme un prélude à la Commune, dont les lettres se sont majoritairement détournées :

Juin 1848 marque la rupture d'un pacte implicite ou, si l'on veut, la fin d'une illusion, celle que le peuple et la bourgeoisie, main dans la main, allaient terminer ce qui avait été fait pendant la Révolution. En canonisant le prolétariat, la bourgeoisie mettait un terme définitif à ce rêve, et c'est pourquoi, à la différence de juillet 1830 et de février 1848, les journées de juin ne font pas partie de l'image d'Epinal de l'histoire républicaine.⁵⁶

Contrairement à la révolution de février, la révolte de juin n'a plus rien de romantique ; les « pauvres » des *Misérables* et des *Mystères de Paris* ne sont plus les créatures sublimant leur condition modeste par le martyr, pris en pitié par des défenseurs du peuple consentant à descendre dans les bas-fonds pour s'indigner de la misère. Il n'est pas étonnant de retrouver dans deux romans ayant pour sujet la Commune des réminiscences de juin 1848. Chez Lucien Descaves, la population de juin présente des similitudes avec celle de 1871 :

Et il ne venait pas à l'idée du vieux Archin qu'il existait peut-être, parmi ces *rouges* contre lesquels on l'excitait aujourd'hui, quelques-uns de ces ouvriers du Champ-de-Mars, futurs insurgés de Juin, qui avaient spontanément, en 1848, prêté assistance aux invalides.⁵⁷

A l'aune de 1848 se mesurent les trahisons : « Oh ! La République...reste à savoir ce que les républicains en feront...Rappelez-vous 48.»⁵⁸

Les protagonistes désabusés de *La Colonne* sont plus mesurés que le jeune Jacques Vingtras, révolté par la Croix de Juin de son professeur:

Je l'ai insulté, en effet, à propos de sa décoration [...] Il m'a retenu :

« J'avais vingt ans...j'étais avec tout le troupeau de la Normale...Ne sachant pas ce que signifiait l'insurrection, je me suis mis du côté de Cavaignac, que je croyais républicain, et je suis entré le premier au Panthéon, où s'étaient barricadés les blousiers.»⁵⁹

⁵⁵ Daniel Stern (Marie d'Agoult), *Histoire de la révolution de 1848*, Paris, Charpentier, 1862, Université d'Oxford, 2006, édition numérisée, p. 5

⁵⁶ Eric Hazan, *Op.cit.*, p.64

⁵⁷ Lucien Descaves, *La Colonne*, 1901, Quatrième Edition par P-V Stock Editeur, Paris, 1902, p.9

⁵⁸ *Ibid.*, p. 202

⁵⁹ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p.62

Descaves et Vallès établissent des relais entre les différentes insurrections, déplaçant le référentiel de 1789 à 1848 : l'évènement-clé n'est donc plus, dans la mythologie révolutionnaire, la quête de la république, mais le dévoiement de cette même république, de la même façon que le modèle de société postrévolutionnaire n'est plus 1792 mais 1793. Cette redéfinition, revendiquée par la Commune, est directement héritée de juin 1848.

« Un beau désordre est un effet de l'art » écrit Boileau dans son *Art Poétique*. A la moitié du XIXe siècle, le désordre n'a plus rien d'esthétique et n'est plus corrélé aux revendications de la jeunesse romantique, qui a déserté les barricades. Le coup d'Etat de 1851 entraîne une certaine contestation, notamment de la part de Victor Hugo en exil, mais il ne donne pas véritablement lieu à un mouvement social fort centralisé à Paris. L'injonction à l'insurrection des *Châtiments* repose sur un lyrisme guerrier, des octosyllabes martelant la promesse d'une réponse à la tyrannie équivalente à sa violence :

France ! à l'heure où tu te prosternes,

Le pied d'un tyran sur ton front,

La voix sortira des cavernes ;

Les enchaînés tressailliront.

[...]

Elles crieront : Honte aux infâmes,

Aux oppresseurs, aux meurtriers !

Elles appelleront les âmes

Comme on appelle des guerriers !

Sur les races qui se transforment,

Sombre orage, elles planeront ;

Et si ceux qui vivent s'endorment,

Ceux qui sont morts s'éveilleront.⁶⁰

L'usage du futur de l'indicatif ainsi que des exclamations donne au poème une tonalité oratoire, explicitement définie par la présence du « banni debout sur la grève », dont les paroles « menacent » et « dont l'éclair luit ». Victor Hugo se montre en meneur de foules depuis son exil volontaire à Jersey, mais la réalité de la barricade parisienne ne tient pas vraiment les promesses du poème *France, à l'heure où tu te prosternes*. Le 3 décembre, au

⁶⁰Victor Hugo, *Les Châtiments*, Œuvres Complètes, Editions Hetzel, 1874, Ed. Michel Levy Frère, Paris, pp.39-40

lendemain du Coup d'Etat, quelques ouvriers tiennent la rue Sainte-Marguerite, bientôt rejoints par les députés Schœlcher et Baudin, dont la mort sur la barricade du faubourg Saint-Antoine alimente la légende républicaine et la célébration symbolique du personnage (Vallès dans *l'Insurgé* fait allusion à une « manifestation Baudin ») plus qu'à proprement parler un devoir de mémoire envers cette insurrection du 3 décembre 1851, bien vite réprimée. A ce titre, le tableau d'Ernest Pichio illustre le clivage entre ouvriers et parlementaires, montrant les premiers comme agressifs et prêts à prendre les armes, et les seconds dans une position pacificatrice, Baudin au centre, quelques instants avant sa mort, comme une figure christique, un livre à la main, debout dans la lumière-« ses paroles dont l'éclair luit »- qui rejaillit sur les ouvriers du premier plan.

Paradoxalement, le Coup d'Etat est suivi de révoltes provinciales plus importantes -mais tout aussi vouées à l'échec -qu'à Paris. Cette dichotomie est mise en scène par Emile Zola dans *La Fortune des Rougon* : la mise en abyme de la conquête de Plassans intègre l'évènement, vidé de sa motivation idéologique ; la révolte n'est plus qu'une opportunité pour « Macquart, cet ouvrier rasé et endimanché tous les jours, qui jouait au bourgeois » :

Sa haine pour les Rougon croissait avec sa misère. Il jurait, en proférant d'effroyables menaces, de se faire justice lui-même, puisque les riches s'entendaient pour le forcer au travail. Dans ces dispositions d'esprit, il accueillit le coup d'Etat avec la joie chaude et bruyante d'un chien qui flaire la curée [...] Ce fut seulement à la nouvelle du soulèvement des campagnes qu'il se remit à espérer.⁶¹

L'œuvre en elle-même, publiée en 1871, est une figuration de la Commune et de ses débordements, et la description des « honteuses comédies des Macquart et des Rougon » une condamnation de l'instrumentalisation supposée des ouvriers, qui à l'image de Miette et Silvère, « ces grands enfants avides d'amour et de liberté » sont aveuglés par les discours démocratiques. Cependant, le choix de l'insurrection consécutive au coup d'Etat de 1851 comme arrière-plan historique de la fiction familiale, c'est-à-dire une insurrection mineure, inclut dans le champ narratif la problématique de l'insurrection de la seconde moitié du XIXe siècle : elle est « une farce vulgaire, une farce ignoble » qui « tourne au grand drame de l'histoire »⁶². Tout du moins du point de vue de Zola. Le roman, dans cette perspective, donne à voir le dialogue faussé entre la province et Paris et la distorsion entre l'illusion républicaine de la petite ville et la réalité de la capitale :

Ces hommes, qui marchaient dans l'aveuglement de la fièvre que les évènements de Paris avaient mis au cœur des républicains, s'exaltaient au spectacle de cette longue bande de terre toute secouée de révolte. Grisés par l'enthousiasme du soulèvement général qu'ils rêvaient, ils croyaient que la France les suivait, ils s'imaginaient voir, au-delà de la Viorne, dans la vaste mer des clartés diffuses, des files d'hommes interminables qui couraient, comme eux, à la défense de la république. Et leur esprit rude, avec cette naïveté et cette illusion des foules, concevait une victoire facile et certaine. Ils auraient saisi

⁶¹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, 1871, Edition établie, présentée et annotée par Colette Becker, collection Classiques dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety, Editions Le Livre de Poche, 2004, p.235

⁶² *Ibid.*, p. 250

et fusillé comme traître quiconque leur aurait dit, à cette heure, que seuls ils avaient le courage du devoir, tandis que le reste du pays, écrasé de terreur, se laissait lâchement garrotter.⁶³

La virulence martiale de Victor Hugo dans *Les Châtiments* incite à la violence : elle s'y substitue également et reflète l'intention, non la réalité. La peinture de Zola réduit l'évènement à l'anecdote, perdu « dans un temps de recherches et de révoltes, d'écroulements et de reconstructions. »⁶⁴ La situation de la fresque zolienne sous le Second Empire permet d'établir une continuité dans l'écriture des bouleversements de la société, société dans laquelle, en dépit des nombreux évènements, rien ne change véritablement, ce que souligne Blanqui en 1851:

On se prosterne devant les baïonnettes, on balaye les cohues désarmées. La France hérissée de travailleurs en armes, c'est l'avènement du socialisme. En présence des prolétaires armés, obstacles, résistances, impossibilités, tout disparaîtra. Mais, pour les prolétaires qui se laissent amuser par des promenades ridicules dans les rues, par des plantations d'arbres de la liberté, par des phrases sonores d'avocat, il y aura de l'eau bénite d'abord, des injures ensuite, enfin de la mitraille, de la misère toujours.⁶⁵

L'époque semble à la résignation. Dans les années 1860, les ouvriers, écœurés par l'échec du socialisme et la répression de juin 1848 par la bourgeoisie républicaine, suivent le conseil de Proudhon et ne prennent pas part à la vie politique. Toutefois la création de l'Internationale ouvrière, et l'autorisation d'une délégation ouvrière française à l'Exposition universelle de Londres de 1862, puis le droit de grève accordé en 1864 permettent une certaine forme d'émancipation et de réflexion sur la condition prolétarienne, prise en charge directement par la classe ouvrière. En 1860, Zola décrit cette évolution dans une lettre à son ami Baille :

Notre siècle est un siècle de transition, il a vingt ans ; sortant d'un passé abhorré, nous marchons vers un avenir inconnu [...] ce qui caractérise notre temps, c'est cette fougue, cette activité dévorante [...] le monde se précipite donc dans un sentier de l'avenir, courant et pressé de voir ce qui l'attend au bout de sa course.⁶⁶

Cette période « d'activité dévorante » ne durera pas et en 1868, la section française de l'Internationale dont les membres ont participé à des manifestations républicaines est dissoute par le gouvernement impérial. Deux années plus tard, l'assassinat du journaliste Victor Noir par Pierre-Napoléon Bonaparte le 10 avril 1870 (évènement raconté dans *L'insurgé*), la guerre franco-prussienne, puis la défaite de Sedan conduisant à la proclamation de la République ont pour conséquences la Commune de Paris, sur le modèle de 1793.

⁶³ *Ibid.*, p. 252

⁶⁴ Cité par Colette Becker, « Violence politique et invention romanesque : l'exemple de Zola », in *Violence politique et Littérature au XIXe siècle*, *Op.cit.*, p.421

⁶⁵ Auguste Blanqui, *Avis au peuple, le toast de Londres*, 1851, cité par Bernard Duraud in « Auguste Blanqui, L'insurgé au fusil et à la plume d'acier », *L'Humanité*, 11 août 2011

⁶⁶ Emile Zola, Lettre du 2 juin 1860, cité par Colette Becker, *Op.cit.* p.420

La Commune dure deux mois environ, du 18 mars 1871 jusqu'à la « semaine sanglante » (21 - 28 mai). Cette insurrection contre le gouvernement issu de l'Assemblée nationale, qui venait d'être élue au suffrage universel masculin, établit une organisation proche de l'autogestion pour administrer la ville. Toutes les tendances politiques républicaines et socialistes sont représentées, jusqu'aux anarchistes. Parmi la vingtaine de « jacobins », admirateurs de la Révolution de 1789 et plutôt centralisateurs, on trouve Delescluze (qui a appelé à la proclamation de la Commune et à la levée en masse dans le journal *l'Eveil* le 31 octobre 1870), Pyat, Gambon, Grousset... À peine plus nombreux les « radicaux », partisans de l'autonomie municipale et d'une république démocratique et sociale, tels Arthur Arnould, Charles Amouroux, Victor Clément, Jules Bergeret, etc. On compte une dizaine de « blanquistes », adeptes de l'insurrection avant-gardiste, ainsi que quelques « proudhoniens », partisans de réformes ; et enfin des « indépendants » ont été élus, dont Vallès, qui a participé à la rédaction de *l'Affiche rouge* (7 janvier 1871) et lancé le *Cri du Peuple*.

On observe alors que l'existence de la Commune est intrinsèquement liée à l'écrit, et particulièrement à l'écriture journalistique. Les personnages de Lucien Descaves lisent le *Journal Officiel* et *Le Cri du Peuple*, et les déboires éditoriaux de Vallès sont mis en fiction en parallèle des événements :

Désormais, les journaux de l'opposition me sont fermés [...] On ne laissera pas plus gazouiller mes rossignols littéraires qu'on ne laissera aboyer mes colères politiques. J'ai engagé la lutte, le rire aux dents.⁶⁷

Le discours politique semble incompatible avec la littérature ; Vallès, de journaliste devient tribun :

[Ces deux cent lignes] vous désignent au peuple aussi ! m'a dit un vieil insurgé [...] et, aux jours de révolution, c'est vous que le faubourg appellera.⁶⁸

Il ne redevient romancier qu'en exil, au lendemain de la Commune. On note également la présence d'un poète, Paul Verlaine, chef du bureau de la Presse à l'Hôtel de Ville pendant les mois d'insurrection. La poésie, le roman et le théâtre sont exclus de l'évènement au moment où il a lieu, supplantés par le chant révolutionnaire et les discours politiques. Les poèmes de Louise Michel sont écrits à son retour d'exil, ceux de Verlaine et Rimbaud exaltant la Commune sont plus des épitaphes glorieuses que de véritables cris de libération. Le théâtre anarchiste reprenant des thèmes similaires de Lucien Descaves est postérieur à 1871 et *l'Insurgé* écrit au lendemain de la Commune, depuis l'exil. La Commune de Paris, dans sa diction immédiate, signifie son appartenance prolétarienne, presque plébéienne : elle est chantée par l'ancien garde national Eugène Pottier, (ses *Chants Révolutionnaires* se verront dotés d'une appréciation de Jules Vallès et préfacés par Lucien Descaves lors de leur réédition de 1890), et proclamée dans un journal d'extrême-gauche, *Le Cri du Peuple* :

La Commune est proclamée.

⁶⁷ Jules Vallès, *l'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 111

⁶⁸ *Ibid.*

C'est aujourd'hui la fête nuptiale de l'idée et de la révolution. Demain citoyen-soldat pour féconder la Commune acclamée et épousée la veille, il faudra reprendre, toujours fier, maintenant libre, sa place à l'atelier ou au comptoir. Après la poésie du triomphe, ma prose du travail.⁶⁹

Ce texte au lyrisme enthousiaste définit clairement les enjeux d'une écriture tournée vers l'objectivité : l'écrivain communard devient prolétaire du verbe au service du réel, d'où la prépondérance de la presse. Cette inclusion explicite du peuple est l'un des facteurs de rejet des écrivains : les auteurs ont appréhendé le phénomène comme une menace contre l'ordre social, mais refusent de lui donner une signification politique et un fondement rationnel du fait de l'omniprésence du peuple, cet « éternel mineur [qui] sera toujours, dans la hiérarchie des éléments sociaux, au dernier rang, puisqu'il est le nombre, l'illimité. »⁷⁰ En témoigne l'absence totale de mention de la Commune de Lyon (23 mars-1^{er} mai 1871) dans la littérature de la fin du XIXe siècle. Cette insurrection ouvrière violemment réprimée, soutenue par la Première Internationale et menée-entre autres- par Mikhaïl Bakounine, est privée de « la poésie du triomphe » et « de la prose du travail ».

La fascination pour l'évènement tient à son potentiel romanesque qui engendre la mise en fiction, souvent différée ou sous la forme d'un évènement antérieur. On assiste à la collusion des lettres et de l'évènement : les révoltes et les émeutes populaires sont peu connues, contrairement aux révolutions ou à la Commune de Paris, parce que les lettres s'en sont détournées. A cela s'ajoute le refus fait aux prolétaires d'une parole poétique. Victor Hugo reconnaît la capacité littéraire des plus humbles représentants du peuple et il écrit déjà dans *Les Misérables* (1862):

Il combinait le répertoire des oiseaux avec le répertoire des ateliers. Il connaissait des rapins, tribu contiguë à la sienne. Il avait, à ce qu'il paraît, été trois mois apprenti-imprimeur. Il avait fait un jour une commission pour monsieur Baour-Lormian, l'un des quarante. Gavroche était un gamin des lettres.⁷¹

Le langage de Gavroche ne lui permet cependant pas de s'arracher à sa condition : tout juste lui donne-t-il le droit à une mort épique, à la fois « épouvantable et charmante ». L'auteur des *Misérables* encourage la vocation mais enjoint les ouvriers poètes à ne pas renier leur classe d'origine, comme il l'écrit à un ouvrier-tailleur :

Dans votre livre, il y a un avenir. Continuez ; soyez toujours ce que vous êtes, poète et ouvrier, c'est-à-dire penseur et travailleur.⁷²

⁶⁹ Jules Vallès, *Le Cri du Peuple*, 30 mars 1871, cité par Gérald Dittmar in *Anthologie de la Commune de Paris de 1871*, Editions Dittmar, Paris, 2005, p.123

⁷⁰Gustave Flaubert, Lettre du 29 avril 1871 à George Sand, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune*, Mémoire présenté à l'Institut d'Etudes Politiques de l'Université de Paris, préparé sous la direction de M. Raoul Girardet, Paris, Avril 1972, p.9

⁷¹Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.1445

⁷² Cité par Jacques Rancière, *Op.cit.*, p.25

Les velléités artistiques de l'ouvrier sont concomitantes à sa volonté d'émancipation, et la pensée ne peut se développer quand on appartient à la classe laborieuse :

M. Victor Hugo sait bien que celui qui remplit comme ouvrier sa tâche, qui est déjà la tâche de deux, puisque la moitié du monde vit dans l'oisiveté, ne peut remplir son apostolat de poète.⁷³

En privant l'ouvrier de la parole, on lui refuse non seulement toute possibilité d'élévation, ce qui maintient l'ordre social, mais on réduit au silence toute tentative de diction de la réalité prolétarienne. On l'exclut alors de la mémoire de l'évènement, exclusion visible dans le refus d'un récit testimonial brut, en dehors du filtre romanesque :

Dans les figures de rhétorique empruntées aux modèles du temps, on sent ici plus que l'application de l'apprenti écrivain à poétiser la prose du quotidien : une certaine insistance à user de la métaphore pour faire passer la réalité du côté de la fiction ; comme si cette misère, dont, la même année, les compassions et les curiosités bourgeoises apprennent dans Villermé à reconnaître les repaires et les stigmates, n'avait droit qu'à l'existence littéralement et littérairement exténuée du spectre poursuivant l'âme errante ; comme si la réalité du chômage et de la misère était moins la rude manifestation du mal social que l'hallucination produite par cette maladie fondamentale d'une existence vouée à la demande de ce qu'elle ne désire pas.⁷⁴

La perception de l'évènement historique en France par le prisme littéraire souligne le paradoxe de la parole des opprimés. Jules Vallès fustige « la société toute entière » où « les pauvres se tordent de misère et meurent de faim » et souligne cette privation du verbe :

Crapauds à qui le tranchant du soc a coupé les pattes, et qui ne peuvent même pas faire résonner, dans la nuit de leur vie, leur note désolée et solitaire !⁷⁵

Le journalisme apparaît comme une solution partielle à ce déficit de parole directe : on ne donne toujours pas la parole au peuple, mais à ceux qui s'adressent à lui.

L'évènement historique dans la fiction soulève de nombreux questionnements : destiné à servir un propos idéologique (pro ou anti-insurrectionnel), voire à définir l'insurrection, il est à la fois sujet et objet et contribue à l'authenticité du récit. En Europe, le dialogue permanent entre les écrivains- notamment avec le modèle littéraire russe- s'inscrit dans un contexte particulier où résonnent de nombreux évènements insurrectionnels et leurs dictions (romanesques ou poétiques) connaissent les mêmes limites : le silence des populations opprimées et leur autonomie fictionnelle quasi-inexistante. En Afrique ou en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, les épisodes insurrectionnels, pourtant nombreux et liés à l'Occident, sont relégués dans la littérature de genre (roman d'aventure, récits coloniaux...) L'évènement, exotisé, est privé de toute implication idéologique et son évocation devient un *topos*, au même titre que l'émeute populaire, et non plus un épisode narratif fondé sur un authentique évènement.

⁷³Constant Hilbey, *Réponse à tous mes critiques*, Paris, 1846, p.44, cité par Jacques Rancière, *Ibid.*, p. 26

⁷⁴*Ibid.*, p.80

⁷⁵Jules Vallès, *L'insurgé*, *Op.cit.*, p. 79

1-2) A l'étranger

En Europe, la révolution française puis l'empire napoléonien ont eu des conséquences directes sur les différentes nations. L'inclusion de la thématique insurrectionnelle dans les romans européens ainsi que l'engagement français en faveur des révoltes européennes reflètent la résonance de l'évènement considéré comme fondateur du XIXe siècle, ainsi que l'appropriation du modèle révolutionnaire français :

La France est la clef de voûte de l'édifice ; que les six millions de mains qui se lèvent à un signe du cercle suprême déracinent cette pierre, et l'édifice monarchique s'écroulera, et le jour où l'on saura qu'il n'y a plus de roi en France, les souverains de l'Europe, les plus insolemment assis sur leur trône, sentiront le vertige leur monter au front, et d'eux-mêmes ils s'élanceront dans l'abîme qu'aura creusé ce grand écroulement du trône de saint Louis.⁷⁶

Cette allusion à l'insurrection « contaminant » toute l'Europe est sans doute une référence à l'insurrection polonaise qui fit l'objet d'un discours de Victor Hugo à la Chambre des Pairs (*Sur La Pologne*, 19 mars 1846). De plus, une certaine forme de solidarité naît entre les intellectuels européens, (à l'image de la solidarité prolétarienne concrétisée par l'Internationale ouvrière), particulièrement lorsque les évènements se font symétriques : en atteste la diffusion du *Poignard* de Pouchkine ; en 1819, l'étudiant de l'Université de Tübingen Karl-Ludwig Sand poignarde à Mannheim l'écrivain August von Kotzebue, agent du gouvernement russe: Sand est exécuté en 1820 et devient un héros incontestable pour Pouchkine, tout comme Louvel, l'assassin du duc de Berry la même année. En Russie, le poème est diffusé en milliers d'exemplaires manuscrits et en Europe, sa traduction relativement dénaturée en fait une œuvre politique :

Poignard! La liberté, tu la veilles, vengeur,

Ultime justicier du crime et de l'outrage. [...]

Quand Zeus Tonnant se tait, quand le droit a bronché,

Toi seul peux apporter l'espoir ou bien maudire,

[...]

L'enfant de la révolte élève un âpre cri:

Devant la liberté qui gît décapitée

[...]

Ô Sand jeune martyr, sur toi le sort a chu.

Ta voix seule nous reste en la cendre asservie,

⁷⁶ Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, Introduction, 3e partie, (1846-1849) Editions Famot, Genève, 1974, p.25

Voix d'idéal et de vertu.

Le billot met fin à ta vie.

Ombre de ton pays, tu demeures celui

Qui menace de deuil la force criminelle.⁷⁷

Durant les années 1820-1830, les romantiques français lancent ce que Frédérique Tabaki-Iona appelle le philhellénisme et le mouvement polonophile.⁷⁸ Nourris par un hellénisme sentimental, les poèmes de Nerval, Hugo, Lamartine, Vigny, s'ajoutent aux textes de chansonniers et de poètes mineurs, aux écrits en prose comme *La Note sur La Grèce* de Chateaubriand (1825) et *l'Appel aux nations chrétiennes en faveur des Grecs* de Benjamin Constant (1825). La mort de Lord Byron, sujet d'une pièce poétique de Vigny, (*Sur La Mort de Byron*) est l'un des points culminants de l'insurrection grecque et fait l'objet de l'admiration des poètes français, animés par la nécessité d'alerter les souverains européens sur la cause grecque :

En vain pour te sauver, patrie illustre et chère,

Nous réveillons le prêtre endormi dans sa chaire,

En vain nous mendions une armée à nos rois.

En Grèce ! en Grèce ! adieu, vous tous ! il faut partir !

Qu'enfin, après le sang de ce peuple martyr,

Le sang vil des bourreaux ruisselle !

En Grèce, ô mes amis ! vengeance ! liberté !⁷⁹

L'intensification de la campagne politique menée de front dans l'Art et la presse traduit la réactivation d'une Grèce antique idéalisée, évoquant les « esclaves grecs », « les lauriers » et reprenant un lexique antiquisant reposant sur la grandeur passée d'un peuple opprimé, mettant en exergue l'héroïsme, à la fois individuel-la célébration de Byron devenu un mythe moderne-et collectif : les événements de Souli, de Scio, d'Ipsara, la prise de Missolonghi sont relayés par la presse et la poésie française, laquelle diffuse massivement des « élégies, des dithyrambes, des « hellénides », des « athéniennes », des « helléniennes »⁸⁰. La victoire de Navarin grâce à la triple alliance française, anglaise et russe, le 20 octobre 1827 met fin à la domination ottomane. L'efficacité de l'intervention des écrivains sera rappelée lors des événements de Pologne, afin de susciter la même émotion que pour la cause grecque dont Musset rappelle les tragiques moments :

⁷⁷Alexandre Pouchkine, *Choix de Poésies*, Traduction de Charles Weinstein, Editions L'Harmattan, 2011, pp.29-30

⁷⁸ Frédérique Tabaki-Iona, « Chants de liberté et de solidarité, pour la Grèce et la Pologne », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 70 | 2002, mis en ligne le 06 mai 2008

⁷⁹Victor Hugo, « Enthousiasme » p. 605, cité par Frédérique Tabaki-Iona, *Op.cit.*

⁸⁰*Ibid.*

Jusqu'au jour, ô Pologne ! où tu nous montreras
Quelque désastre affreux, comme ceux de la Grèce,
Quelque Missolonghi d'une nouvelle espèce,
Quoi que tu puisses faire, on ne te croira pas.⁸¹

L'émulation républicaine de 1848 place à nouveau la France en position de guide européen vers une liberté totale. La cause polonaise s'exporte en France : un comité Central de Secours à la Pologne présidé par Lafayette fils (vice-président de l'Assemblée constituante) voit le jour et les poètes et chansonniers républicains n'ont de cesse de fustiger la tyrannie, incarnée par le Tsar et ses cosaques, mais représentative de toutes formes d'oppression en Europe. La figure du Cosaque, associée à la débâcle napoléonienne, cristallise la cruauté et la sauvagerie, imagerie notamment construite à partir de la peinture des Zaporogues de Nicolas Gogol dans *Tarass Boulba* (1843) dont on trouve des échos dans la pièce poétique *Wanda, Histoire russe* de Vigny, condamnant le despotisme du tsar ou dans la littérature populaire- Gabriel Férry publie en 1854 *La Chasse aux Cosaques*. L'élite intellectuelle polonaise importe les événements en émigrant massivement à Paris, qui centralise la lutte européenne pour la république. Les Polonais de Paris ont un représentant élu, Wolowski, et manifestent pour réclamer une intervention française à Cracovie. Cet élan de solidarité concerne toute l'Europe, et « La vague est extensible. Les peuples outragés, à l'instar de la Pologne, ceux de l'Irlande, de l'Italie, de la Hongrie, de l'Allemagne émeuvent les Français qui aspirent à briser la chaîne avilissante des nations et à proclamer « la liberté de tous ».⁸² Les vers d'Hugo dédiés à Lamartine (alors président du Gouvernement provisoire) universalisent la lutte (du moins sur le Vieux Continent) et font de la mobilisation pro-polonaise un exemple :

Brave Pologne qu'on oublie
Va, ta délivrance a sonné,
Et toi, jeune et chaude Italie,
Vois l'aigle double couronné.
Soulevez-vous, peuples des braves,
À notre voix brisez vos fers,
Les hommes ne sont plus esclaves !
La liberté pour l'univers !⁸³

La seconde insurrection polonaise (1861-1864) ne connaît pas le même engouement : si les gouvernements européens et les intellectuels saluent le combat du peuple, il n'y a plus de

⁸¹ Alfred de Musset, *Poésies Complètes*, 1957, Paris, Gallimard, NRF (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 491, cité par Frédérique Tabaki-Iona, *Op.cit.*

⁸² Frédérique Tabaki-Iona, *Op.cit.*

⁸³ Victor Hugo, *Plus de Roi ! Dédié à Lamartine*, 1848, cité par Frédérique Tabaki-Iona, *Op.cit.*

mouvement polonophile, les gouvernants considérant que cette crise concerne l'empire russe. Étonnamment, l'une des rares occurrences de cette insurrection se trouve dans la littérature pour la jeunesse. Dans son roman *Le Général Dourakine*, (1863) la Comtesse de Ségur met en scène un réfugié polonais :

Je te présente mon ami, mon ancien aide de camp en Circassie, mon sauveur dans un rude combat, le prince Romane Pajarski, échappé de Sibérie où il travaillait aux mines depuis deux ans, accusé d'avoir conspiré pour la Pologne contre la Russie.⁸⁴

Le personnage, membre de l'aristocratie, appartient à la faction des Blancs (les propriétaires terriens souhaitant le remboursement de l'abolition du servage) et n'a rien de commun avec les Rouges (les nationalistes radicaux prônant la lutte immédiate). Il désapprouve d'ailleurs les complots (inspirés des mouvements de conspiration de 1856-1860) et les nombreuses émeutes et manifestations sont totalement effacées. L'évènement historique s'invite ici dans la fiction afin de créer des rebondissements et une critique en creux de la Russie :

J'appris que plusieurs de mes amis organisaient un mouvement patriotique pour délivrer la Pologne du joug moscovite.⁸⁵

Le récit enchâssé (les chapitres intitulés « récit du prince forçat » et « évvasion du prince ») recourt au registre pathétique en s'inspirant d'un récit authentique, *Souvenirs d'un Sibérien*. La révélation de l'identité du personnage contribue non pas à une sensibilisation du jeune lectorat à la cause polonaise, mais plutôt au prosélytisme propre aux romans de la Comtesse de Ségur : La Pologne, «la sainte, la catholique patrie » incarnée par le Prince, martyrisée par l'orthodoxe et barbare Russie, est un prétexte pour faire du roman d'aventures un roman édifiant :

Je ne comprends pas très bien, mais je suis contente que vous soyez Polonais et catholique : c'était une peine pour moi de vous croire Anglais et protestant.⁸⁶

Les personnages positifs sont des français (donc catholiques) et des russes convertis. À l'inverse, les méchants sont orthodoxes. La vision très négative de la Russie dans le roman n'est pas une singularité de l'auteure (elle-même russe, mais francophile et convertie). La relation à la Russie est teintée d'ambiguïté et l'interaction entre modèles littéraires français et russes ne s'opère réellement qu'à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, entre autres grâce à la littérature populaire : *Les Mystères de Paris* (1842-1843) par exemple, selon Rosny Aîné « donne naissance à la mère de Cosette, et aussi aux prostituées similaires des Tolstoï, des Dostoïevski et vingt autres slaves, que ce type exalta frénétiquement »⁸⁷. Contrairement aux œuvres consacrées à la Grèce et à la première insurrection polonaise, l'évocation de la Russie par les auteurs français n'a pas véritablement d'enjeu idéologique (comme pourrait en avoir la dénonciation du servage). La relégation du fond politique sert une lecture

⁸⁴ La Comtesse de Ségur, *Le Général Dourakine*, 1863, Hachette, 1895, p. 250

⁸⁵ *Ibid.*, p. 284

⁸⁶ *Ibid.*, p.250 : Romane, rentré clandestinement en Russie, se fait passer pour un anglais avec la complicité du Général.

⁸⁷ J-H Rosny Aîné, « L'évolution du roman et du théâtre », revue *Comoedia* n°3051, 24 avril 1921

sentimentale des destinées tragiques d'aristocrates opprimés (la Princesse russe et Serge Troubeskoï, dont l'action terroriste est justifiée par Vigny dans *Wanda*, en raison de sa spoliation par les Romanoff, devenus sous sa plume des usurpateurs) et la peinture pittoresque d'un pays méconnu ; Vladimir Troubestkoy dénonce chez Vigny « une Sibérie de pacotille »⁸⁸. La vision française de la Russie se caractérise par l'inspiration puisée dans l'œuvre de Custine, *La Russie en 1839* (1843), dévoilant une contrée arriérée et misérable au bord de l'implosion. Pour les républicains, la Russie est une tyrannie que Grantaire, ami de Marius, tourne en ridicule :

Je conviens que la Russie a ses beautés, entres autres un fort despotisme ; mais je plains les despotes. Ils ont une santé délicate. Un Alexis décapité, un Pierre poignardé, un Paul étranglé, un autre Paul aplati à coup de talon de botte, divers Ivan égorgés, plusieurs Nicolas et Basiles empoisonnés, tout cela indique que le palais des empereurs de Russie est dans une condition flagrante d'insalubrité.⁸⁹

La Russie est fondamentalement incompréhensible pour les occidentaux, comme l'explique le poète Fiodor Tiouttchev :

On ne peut pas comprendre la Russie par la voie de la raison, On ne peut pas la mesurer, Elle a un caractère particulier, On ne peut que croire en elle!⁹⁰

Le Maître d'armes (1840) d'Alexandre Dumas met en fiction l'insurrection Décabriste (1825), également mentionnée par Stendhal dans *Armance* (1827), mais ce mouvement insurrectionnel visant à instaurer une république n'est pas érigé en modèle : au contraire, les conspirateurs qui entraînent le héros français sont avides de pouvoir, les aristocrates sont plutôt sympathiques. Cette lecture de l'évènement s'appuie sur une typologie propre à l'écriture française : les personnages quand ils sont russes (le moujik, la femme martyr, le tsar, les cosaques) sont toujours extrêmes. A l'inverse, les personnages modérés sont français, ou, comme les aristocrates du *Maître d'Armes*, francophiles. Le Russe plus encore que la Russie, dans l'imaginaire collectif français, est considéré comme l'ennemi, particulièrement pendant la première moitié du XIXe siècle durant laquelle la légende napoléonienne et 1815 sont exaltées : « la défense que Napoléon entreprit autour de Paris était romanesque »⁹¹ écrit Stendhal. L'anarchiste Blanqui lui-même rappelle cet épisode lors du procès des Quinze en 1832 :

N'est-ce pas le peuple qui demandait à mourir en 1814, plutôt que de voir l'étranger à Paris ? [...] Ces privilégiés, au contraire, qu'on aurait supposés si faciles à remuer par les grandes idées de patrie et d'honneur[...] qui auraient pu du moins calculer mieux que d'autres les funestes conséquences de

⁸⁸Wladimir Troubestkoy, 1994, cité par Charlotte Kraus in *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle, (1812-1917) d'une image de l'autre à un univers imaginaire*, Volume 108 de Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, ISSN 0929-6999, Rodopi, 2007, p.162

⁸⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.917

⁹⁰Fiodor Tiouttchev, *On ne comprend pas la Russie avec la raison*, v.1854, traduction d'Eugène-Melchior de Vogüé

⁹¹ Stendhal, *Vie de Napoléon*, 1818, Paris, Payot et Rivage, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2006, p.196

l'invasion étrangère, ne sont-ce pas ceux qui ont arboré la cocarde blanche en présence de l'ennemi et embrassé les bottes du cosaque ? ⁹²

Ici l'argumentation se fonde sur la dénonciation des Bourbons et des aristocrates comme ennemis du peuple et de la nation, puisqu'ils ont pactisé avec l'envahisseur, personnifié une fois encore par le cosaque, synthèse la plus violente et la plus évocatrice de la Russie.

La vision française caricature le Russe : il est le Général Dourakine (l'onomastique, comme souvent chez la Comtesse, a son importance : *dourak* signifie « imbécile »), le barbare, le prince aux colères explosives⁹³. Il est détaché du contexte historique et politique pour incarner son pays. La vision russe, plus objective, n'épargne pas non plus son peuple : *Les Ames Mortes* (1841) de Gogol brosse un tableau particulièrement sombre de la société russe. Si le prince Mychkine est une figure opposée au *topos* du prince colérique, sa bonté et sa naïveté confinent à l'idiotie. (*L'Idiot* de Dostoïevski, 1869) L'opposition entre les occidentalistes (intellectuels favorables à l'ouverture européenne) et les slavophiles (refusant toute influence étrangère) offre un aperçu de la complexité littéraire russe du XIXe siècle ; dans les années 1840, Tiouttchev publie des articles politiques sur les relations entre la Russie et les civilisations occidentales ; les auteurs occidentalistes comme Tourgueniev ouvrent le dialogue avec les français tels que Zola, Flaubert, Maupassant, les Goncourt, Daudet...et rendent leurs œuvres accessibles au lectorat français, tout en dévoilant une Russie authentique où se confrontent les nihilistes, ces figures locales d'étudiants révoltés (comme Raskolnikov, le héros de *Crime et Châtiment*) ou les personnages des *Frères Karamazov*, incarnant différentes facettes de l'homme russe, selon l'auteur lui-même. Le héros de Mikhaïl Lermontov, Pétchorine, est l'archétype du jeune romantique, pendant russe du Frédéric de Flaubert ; le roman *Un héros de notre Temps* (1840) est presque une réécriture des *Méditations* (1838-1839) du même auteur, réflexions sur les oppressions pesant sur les jeunes gens, véritable manifeste romantique russe.

La littérature russe se construit sur le rapport de l'homme aux bouleversements de son époque : l'évènement lui-même n'a pas réellement prise sur la narration, il n'est que prétexte à la réflexion et à la peinture de l'époque, comme dans *Guerre et Paix*. Aussi ne trouve-t-on que très peu de récits d'insurrections, de révoltes, d'émeutes, de mouvements sociaux.

L'Italie connaît un traitement littéraire assez semblable: si Hugo appelait en 1848 à son soulèvement, le peuple italien et ses insurrections successives ne font pas l'objet d'œuvres littéraires françaises. Tout comme la Russie est réduite à quelques personnages, l'Italie s'incarne essentiellement dans la figure du Carbonaro, celui-ci présentant le double avantage d'être un sujet romanesque et romantique, et pouvant être français, l'influence de la Charbonnerie s'étant propagée au-delà des Alpes. La hantise du développement carbonariste transparaît dans le roman *Lucien Leuwen* de Stendhal (1834), où le jeune héros républicain évolue dans la société légitimiste pendant la Monarchie de Juillet. Cependant, son œuvre antérieure *Vanina Vanini* met véritablement en scène des Italiens (le héros carbonaro et la

⁹² Auguste Blanqui, *Maintenant, il faut des armes*, textes choisis par Dominique Le Nuz, La Fabrique, Paris, 2007, pp.74-75

⁹³ Citons par exemple le prince russe dans *Les Exploits de Rocambole* (1858-1859), Frédéric Soulié

princesse) et se déroule en Italie. Le contexte d'écriture s'enchevêtre avec celui de la fiction : Stendhal est expulsé d'Italie en 1821 en raison de ses sympathies carbonaristes. L'histoire d'amour à l'issue tragique symbolise le conflit entre républicains et monarchistes ; le choix du cadre italien n'est pas une volonté d'exotisme mais un moyen d'universaliser la lutte républicaine. En effet les événements en Italie suivent de près les événements français, et ce depuis la Révolution. La proclamation de la République en France (en septembre 1792) est suivie de conjurations républicaines entre 1794 et 1795 à Turin, Naples (dont la sœur de Marie-Antoinette est la Reine consort), Bologne, Gênes, Palerme, en Sardaigne (dont le roi est également lié avec les Bourbons). Des révoltes rurales éclatent en Savoie, au Piémont, dans les Abruzzes et en Basilicate entre 1790 et 1795. La présence française en 1796 contribue aux bouleversements sociaux et politiques, qui se poursuivront tout au long du XIXe siècle. Ce lien particulier entre les deux pays fondé sur les idéaux révolutionnaires explique l'intérêt pour les carbonari et l'introduction d'une Italie contemporaine en littérature par Stendhal. L'insurrection carbonara de Naples en 1820 renforce l'idéalisme républicain et l'influence carbonariste, ce qui justifie leur présence dans les romans d'insurrection : « Quand je pense que ce drôle a eu la scélératesse de se faire carbonaro ! Pourquoi as-tu quitté ma maison ? Pour te faire républicain. »⁹⁴ s'exclame un vieux monarchiste. Le carbonaro devient un archétype de l'insurgé idéal pour les bourgeois modérés, à l'image de Salvator, le héros dumasien issu de l'aristocratie. Contrairement à la Charbonnerie italienne, son homologue français ne passe pas directement à l'acte : ses activités sont surtout clandestines. Les romans français, même ceux de Stendhal situant leur intrigue en Italie, ne mentionnent pas les actions des carbonari contre le despotisme napoléonien, motif récurrent des romans historiques italiens du XIXe siècle : citons par exemple *I carbonari della montagna* (1861-1862), fresque épique de Giovanni Verga brossant le portrait de carbonari calabrais luttant contre Murat, fait roi de Naples par Napoléon. Cette particularité française vient de la sacralisation de Bonaparte par les républicains de la première moitié du XIXe siècle, cheminement idéologique qu'Hugo décrit lors de l'éveil politique de Marius, son avatar fictionnel :

La révolution et l'empire se mirent lumineusement en perspective devant sa prunelle visionnaire ; il vit chacun de ces deux groupes d'événements et d'hommes ; la république dans la souveraineté du droit civique restituée aux masses, l'empire dans la souveraineté de l'idée française imposée à l'Europe.⁹⁵

L'on doute que les républicains italiens partagent cette vision. *Les Confessions d'un Italien* d'Ippolito Nievo, (1857, publié en 1867) vaste épopée couvrant la période allant de la fin du XVIIIe siècle à 1855, oppose les idées nouvelles de la révolution française au joug bonapartiste.

Ippolito Nievo, écrivain engagé en 1848, n'omet pas d'évoquer la république de Venise, proclamée en mars 1848 peu après la proclamation française. L'imaginaire politique de cette révolution est nourrie conjointement par 1789 et par des références nationales, comme la révolte de Palerme contre les Bourbons et la révolte indépendantiste sicilienne la même année. La France renoue avec « la chaude et jeune Italie », sans le même engouement que pour la Pologne. L'échec des insurrections italiennes en 1848 devient un motif récurrent de la

⁹⁴Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.955

⁹⁵*Ibid.*, p.870

littérature italienne de la seconde moitié du XIXe siècle et sert de point de départ aux romans historiques, qui mettent en scène des familles et des histoires d'amour contrariées afin de personnifier les événements politiques ; citons *Petits Mondes d'Autrefois* d'Antonio Fogazzaro (1895), *Les Vice-Rois* (1894) de Federico de Roberto, où la généalogie presque zolienne sert le récit testimonial d'une Sicile agitée, et *Senso* (1883) de Camillo Boito, où la déliquescence de l'aristocratie lors de l'unification italienne donne lieu à la peinture de nombreux événements politiques, l'arrière-plan historique du roman ayant une vocation quasiment didactique. Ces romans reprennent des procédés narratifs similaires aux romans français et posent les mêmes questions génériques. A la fois romans d'aventures, romans historiques, romans à thèse, ils diffèrent cependant des romans français de par la multiplicité des lieux : on ne trouve pas une capitale centralisant les mouvements insurrectionnels, mais des régions et villes dont les spécificités sont synthétisées par les personnages. La figure du carbonaro fictionnel sert alors de repère idéologique. Elle est également le seul vestige des événements italiens dans la fiction française, mais une figure francisée, adaptée au contexte local, et soumise à la pensée politique de l'écrivain ; sous la plume de Vallès, le carbonaro est agressif et loin de la modération de ses avatars dumasiens, hugoliens ou stendhaliens :

Mais tant mieux ! Me dit un voisin à masque de carbonaro. La bourgeoisie est sortie de ses boutiques, s'est jointe au peuple. La voilà notre prisonnière, et nous la retiendrons devant la bouche des canons jusqu'à ce qu'elle soit étripée comme nous. C'est elle, alors, qui hurlera de douleur et donnera, la première, le signal de l'insurrection. A nous d'escamoter le mouvement et de mitrailler toute la bande : bourgeois et bonapartistes liés !⁹⁶

Le contexte européen du XIXe siècle et la littérature qu'il engendre sont profondément marqués par l'influence de la révolution française et ses conséquences. *Le Conte des Deux Cités* (1859) offre un point de vue anglais sur les événements révolutionnaires de 89 et 93. Dans ce roman de Dickens, l'histoire est prétexte à une peinture subjective : il s'agit pour l'auteur d'imposer sa propre vision de la révolution française. Le choix de cet événement particulier et non d'une insurrection locale, comme les émeutes de Londres en 1814 ou les manifestations de Manchester en 1819, qui firent envisager une révolution, participe de l'universalisation du récit d'insurrection : la référence européenne reste 1789 en France. On peut observer également que, comme en France, le récit d'insurrection investit différents genres littéraires et devient un sujet romanesque : *Woodstock* (1824) de Sir Walter Scott, situe son action lors de la première révolution anglaise et met en scène le personnage de Cromwell, symbole insurrectionnel britannique qui donne son nom au célèbre drame romantique d'Hugo en 1827, mais dont la Préface a presque fait oublier le contenu.

La France, « clé de voûte de l'édifice », s'intéresse désormais au sort de ses voisins :

L'Espagne a fini par nous contraindre à nous occuper sérieusement de son sort. Il a fallu que les convulsions de son agonie exerçassent, à Paris, un contrecoup qui déterminât un changement ministériel, pour amener le pays à comprendre que le drame joué au-delà des Pyrénées avec des péripéties si brusques et si sanglantes, n'était pas étranger à ses destinées elles-mêmes. Alors

⁹⁶ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 256

seulement notre solidarité dans un conflit qui décidera de la vitalité des idées que l'Europe entière appelle à bon droit les idées françaises, s'est révélée éclatante à tous les yeux.⁹⁷

C'est ce qu'écrit Louis de Carné à propos de la guerre d'indépendance (1808-1814) et de la Constitution de Cadix (1812). L'Espagne, sa grandeur déchue et son épisode napoléonien inspirent les écrivains : Charles Nodier choisit la guerre d'indépendance comme arrière-plan de sa nouvelle fantastique *Ines de Las Sierras*, publiée en 1837 dans *la Revue des Deux Mondes*. Victor Hugo cultive une relation particulière avec ce pays, à l'image de celle de Stendhal avec l'Italie ou Nerval avec l'Allemagne. Le personnage du Cid devient une projection de l'exilé : « Le Cid exilé » (1859) entrechoque l'imagerie romantique d'une Espagne ancienne et la tragédie personnelle. Le romantisme français idéalise le pays, entre une peinture orientalisée et une forme de résurgence des modèles littéraires développés par Lope de Vega au XVIIe siècle : une Espagne de fantaisie sentimentale et intemporelle, synthèse de *Ruy Blas* et *des Orientales*, dont l'existence littéraire doit plus à la nostalgie et à l'idéalisation qu'à des événements contemporains dont il est difficile de trouver une trace. Si Hugo célèbre « ces admirables romanceros » dans sa *Préface de Cromwell* en 1827, les écrivains espagnols du XIXe siècle sont revenus de « l'Iliade de la chevalerie »⁹⁸ et contextualisent leurs écrits en y insérant les problématiques nationales.

Le passé glorieux et triomphant questionne continuellement le présent et la décadence, dichotomie perceptible dans les romans historiques tels que *L'Histoire du soulèvement, de la guerre et de la révolution d'Espagne* par le Comte de Toreno (1835) ou des romans à thèse comme *El Buey Suelto* (1884) du conservateur réactionnaire José Maria de Pereda, mettant en scène un révolutionnaire ridicule. Benito Pérez Galdoz, libéral, publie *Les Episodes Nationaux* (1873-1898), histoire romancée du pays où sont incorporées la révolution de 1848 et la naissance consécutive du Parti démocratique espagnol, ainsi que la révolution de 1854. Ses romans *Doña Perfecte* (1876), *Gloria* (1876-77), *La familia de Leon Rochet Marianela* (1878) peignent la société espagnole du XIXe siècle, des classes populaires à la petite bourgeoisie, et servent sa critique du traditionalisme catholique.

Si la proximité géographique a permis à l'Europe de s'aligner sur le modèle français en termes d'insurrection-ou du moins, d'inclure des problématiques spécifiques de chaque pays à un modèle insurrectionnel hérité de la Grande Révolution- les contrées lointaines américaines, antillaises et africaines ont aussi connu de nombreux événements ayant une relation plus ou moins directe avec la révolution française de 1789. 1848 et son rayonnement européen ont également des répercussions ultra-marines. L'évènement américain, africain et antillais, et plus particulièrement l'insurrection, qu'elle soit le fait de propriétaires blancs, d'esclaves noirs, d'indigènes sud-américains ou de personnes de couleur libres (les « mulâtres » et les noirs affranchis) est intrinsèquement liée à l'Europe.

⁹⁷ Louis de Carné, *l'Espagne au XIXe siècle*, Revue des deux Mondes, t.8, 1836, p.6

⁹⁸Cité par Georgette Wachtel in *Victor Hugo et l'Espagne*, publication en ligne, Association des Professeurs de Lettres, p. 3

L'Amérique du Nord, de par ses liens particuliers avec la France, a inscrit dans son histoire le va-et-vient des idées républicaines. Au XVIIIe siècle, lors de la Guerre d'Indépendance, la France soutient les insurgés contre le Royaume Uni et félicite l'esprit républicain, du moins tant qu'il ne passe pas l'Atlantique, comme le relève le Comte d'Artois (futur Charles X) fictif d'Alexandre Dumas :

Vous êtes un partisan des idées nouvelles [...] mais avez-vous bien réfléchi à une chose ? [...] qu'en faisant la guerre là-bas, ce n'est ni aux Indiens, ni aux Anglais que vous l'avez faite. [...] Voilà pourquoi je ne trouve pas aussi heureuses qu'on les prétend les victoires de monsieur Washington et du marquis de Lafayette. C'est de l'égoïsme, je le veux bien ; mais passez-le moi, ce n'est pas de l'égoïsme pour moi seul.⁹⁹

Il faut souligner que la littérature d'insurrection porte plus généralement, dans le cas de l'Amérique du Nord, sur les révoltes d'esclaves et de Natifs-Américains. Les débats sur l'esclavage et le colonialisme au XIXe siècle s'inscrivent dans la continuité de ceux développés dès le XVIIIe par les philosophes des Lumières, les révolutionnaires, les abolitionnistes tels qu'Antoine Bénézet (qui écrivit également en faveur des Natifs Américains) et apparaissent dans des œuvres de fiction, des récits biographiques et des écrits politiques. « *Otez cotton is king*, que reste-t-il de l'Amérique ? »¹⁰⁰ demande Grantaire dans son réquisitoire contre les grandes puissances occidentales de l'époque. L'esclavage-et dans une proportion moindre, la persécution des Natifs-Américains- sont au centre de la littérature d'insurrection nord-américaine. Or, de la même façon que la parole prolétarienne est relativement effacée par celle de la bourgeoisie, le récit testimonial, quand il est produit par des esclaves, peine à se faire connaître ; la lutte anticoloniale et abolitionniste est majoritairement portée par des hommes blancs. Le Pasteur Theodore S. Wright, Harriet Tubman, Nat Turner, Frederick Douglass font figure d'exception. Nat Turner, à la tête d'une révolte d'esclaves dans le comté de Southampton en Virginie, écrit *The Confessions of Nat Turner, the Leader of the Late Insurrection in Southampton*, (1831) Durant la même période, *The History of Mary Prince*, récit autobiographique d'une esclave des Bermudes, joue un rôle important au sein du mouvement abolitionniste de Grande Bretagne. Solomon Northup entreprend une démarche similaire avec son autobiographie, *Twelve Years A Slave*, publiée à Londres en 1853. Frederick Douglass publie *Récit de la vie de Frederick Douglass, écrit par lui-même* (1845), *My bondage and my freedom* (1855), *Life and times of Frederick Douglass* (1881-1892). Ces œuvres constituent une littérature insurgée spécifique, produit de l'oppression, débarrassée de toute vision paternaliste et de mise en scène romanesque : elle est par essence révolutionnaire, car les écrivains noirs se sont approprié la culture blanche (tout comme les ouvriers la culture bourgeoise) afin de porter eux-mêmes leurs revendications. Les révoltes native-américaines, en revanche, font l'objet de romans d'aventures-le plus célèbre étant *Le Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper (1826), deuxième roman du cycle historique *Les Bas de Cuir*, et les peuples natifs-américains au XIXe siècle sont réduits à des représentations caricaturales, préfigurant la vogue des westerns au XXe siècle. Les œuvres de Gustave Aimard publiées en feuilleton, depuis tombées dans l'oubli, oscillent entre récits de

⁹⁹ Alexandre Dumas, *Le Collier de La Reine*, (1849-1850) Editions Famot, Genève, 1974, pp.149-150

¹⁰⁰ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.917

voyage et romans ayant pour finalité première la distraction du public. Le poème *La Sauvage* de Vigny met en scène des Natifs Américains, mais s'il donne une description pathétique de l'invasion britannique-

De quels peuples éteints étiez-vous les patries ?

Les pieds de vos grands pins, si jeunes et si forts.

Sont-ils entrelacés sur la tête des morts ?

Et vos gémissemens sortent-ils de ces urnes

Que trouve l'Indien sous ses pas taciturnes ?

il dévalorise explicitement les luttes indigènes-« L'homme de la Peau-Rouge aux guerres insensées. »- et dispense un discours colonial : la Native-Américaine, « l'Osage indocile », la « Sauvage » du titre, vient tout simplement se soumettre à « Ces Anglais qu'autrefois sa tribu méprisait » puisqu'ils sont « maîtres sur sa terre ». ¹⁰¹

D'une manière générale, les mouvements insurrectionnels nord-américains du XIXe siècle ne font pas véritablement l'objet de romans, exception faite des insurrections blanches, telles que la Rébellion des Patriotes (1837-1838) illustrée par Jules Verne dans *Famille-Sans-Nom* (1888)

L'analyse de la situation nord-américaine amène une réflexion sur la situation à la même époque dans les colonies françaises. La publication de récits d'esclaves ne connaît pas d'équivalent français : la colonisation, qu'elle soit louée ou dénoncée, est écrite par des auteurs blancs métropolitains. Dès le XVIIIe siècle, Rousseau, Reynal ou Condorcet, sans être véritablement anti-esclavagistes, montrent la voie de l'abolitionnisme en Europe. L'égalité raciale fait partie des « idées nouvelles » des Lumières et la Révolution aboutit à l'abolition de l'esclavage : Sonthonax proclame l'abolition générale à Saint-Domingue, puis la Convention, quelques mois plus tard, décrète l'abolition dans toutes les colonies en 1794. L'esclavage est profondément incompatible avec les idées de la Révolution ; sa deuxième abolition en 1848 (pour les colonies françaises) confirme la volonté d'universaliser la liberté et le progrès. Pour autant, les insurrections caribéennes ne doivent pas être réduites à de simples répercussions des événements français. Leurs enjeux débordent la mise en pratique des idéaux républicains portés par la bourgeoisie blanche :

L'apparition du colon a signifié syncrétiquement mort de la société autochtone, léthargie culturelle, pétrification des individus. Pour le colonisé, la vie ne peut surgir que du cadavre en décomposition du colon. ¹⁰²

¹⁰¹ Alfred de Vigny, «La Sauvage »in *Les Destinées : Poèmes Philosophiques*, *La Revue des deux Mondes*, 1843, pp.300-307

¹⁰² Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, 1961, Editions La Découverte & Syros, Paris, 2002, p.89

L'insurrection des colonisés est donc inévitable. L'exemple le plus frappant est Saint-Domingue, où la Révolution Haïtienne fut la première révolte d'esclaves réussie (d'où sa dénomination de *révolution*) en 1804-bien qu'il ait fallu attendre 1825 pour que Charles X concède à Haïti son indépendance, et ce contre une énorme contribution financière.

Saint-Domingue (devenue Haïti) fait presque office de bonne conscience pour les intellectuels occidentaux. Ce sont eux qui en font l'arrière-plan de leurs romans (*Bug Jargal*) ou célèbrent Toussaint Louverture et Dessalines. Saint-Domingue est profondément marquée par la Révolution française : la *Société des Amis des Noirs*, fondée en 1789, est une menace pour les propriétaires blancs. La Convention, en 1794, élève Toussaint Louverture au grade de général. Les événements de Saint-Domingue sont avant tout validés par les républicains blancs métropolitains, et au XIXe siècle, le pays est en état d'insurrection quasi-permanente, mais toujours plus ou moins sous le bon patronage de personnalités telles que Victor Schœlcher, anti-esclavagiste, mais pro-colonialiste.

Alexandre Dumas, dont le père « mulâtre », né esclave à Saint-Domingue, fut le premier officier afro-antillais intégré à l'armée française, est particulièrement sensible aux questions coloniales. Dans son roman *Joseph Balsamo*, il prête au vieil aristocrate un discours raciste, aux antipodes des idées progressistes de son fils, dont il déplore les velléités « philosophiques » :

Ne me parlait-il pas, l'autre jour, d'affranchir les nègres (*sic*) ! « Et le sucre ! Ai-je fait. J'aime mon café fort sucré, moi, et le roi Louis XV aussi.- Monsieur, a-t-il répondu, plutôt se passer de sucre que de voir souffrir une race...-Une race de singes ! » Ai-je dit, et encore, je leur faisais bien de l'honneur. Savez-vous ce qu'il a prétendu ? Foi de gentilhomme, il faut qu'il y ait quelque chose dans l'air qui leur tourne la tête, il a prétendu que tous les hommes étaient frères !- Moi, le frère d'un Mozambique !¹⁰³

Le registre comique naît ici de la connivence avec le lecteur, qui connaît l'histoire d'Haïti dont il est implicitement fait mention-le Nord de Saint Domingue était la plus importante région sucrière. Le discours raciste est tourné en ridicule, prononcé par un personnage de l'Ancien Régime farouchement opposé aux Lumières- ce « quelque chose dans l'air qui leur tourne la tête », et à toute forme de progrès. Dumas décrit donc, de façon ironique, l'état d'esprit des républicains éclairés, et fait implicitement œuvre de coercition : le lectorat s'il ne veut pas être assimilé à un personnage négatif, doit souscrire au discours égalitaire et abolitionniste. Dans un autre roman des *Mémoires d'un Médecin*, *La Comtesse de Charny*, Dumas raconte également une révolte d'esclaves du XVIIIe siècle et sa répression sanglante. Si l'intégration des événements coloniaux dans la littérature est indéniablement utile, les récits « de première main » sont beaucoup plus rares qu'aux Etats-Unis. Si l'on prend l'exemple de Toussaint Louverture, son statut héroïque est façonné en grande partie par des auteurs français blancs, qui en ont fait le « Spartacus noir », lui donnant ainsi une filiation occidentale facilement identifiable pour les blancs-la figure héroïque noire ou métisse ne se suffisant pas à elle-même. Lamartine fait chanter aux esclaves noirs dans son drame poétique en cinq actes *Toussaint Louverture* une « Marseillaise noire » (où les noirs se décrivent eux-mêmes comme

¹⁰³ Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, *Op.cit.*, p. 77

« race immonde » (*sic*) exaltant « la conquête du nom d’homme », non pas grâce à une émancipation totale, mais en ouvrant « aux blancs amis [les] bras libres de fer ». Le rôle de la République est mis en avant :

Un cri, de l'Europe au tropique,

Dont deux mondes sont les échos,

A fait au nom de République

Là des hommes, là des héros.

Il est clairement dit que la Révolution haïtienne doit tout à la France révolutionnaire, refusant ainsi toute forme d’autonomie : « La France à nos droits légitimes Prête ses propres pavillons »¹⁰⁴ Au lendemain de l’abolition de l’esclavage de 1848, les républicains du XIXe siècle se sont emparés de la question noire dans son intégralité, sur le plan politique, historique et artistique, et y ont accolé leurs propres considérations. La *Vie de Toussaint Louverture* de Schœlcher (1889) est tout aussi marquée par la valorisation des bienfaits républicains et la validation d’une figure noire « civilisée », trait visible dans la représentation systématique de Toussaint Louverture en uniforme français. La littérature haïtienne subit aussi ce que l’on pourrait désigner comme une forme de « blanchiment » : elle n’est véritablement reconnue au XIXe siècle que lorsque les intellectuels haïtiens empruntent au romantisme et établissent un courant littéraire dit « pseudo-classique » où la versification rigoureuse et les références antiquisantes servent un discours parfois politique, parfois nostalgique et exaltant les paysages haïtiens. Les auteurs haïtiens les plus célèbres, souvent parlementaires et journalistes, ont élaboré, parallèlement à leurs activités politiques, une poétique patrimoniale afin de compléter une diction lacunaire de la réalité du pays et instaurer une mémoire collective. Le groupe du Cénacle, formé en 1836 autour des frères Nau et des frères Ardouin, produit une littérature calquée sur le mouvement romantique français, (influence visible notamment chez Coriolan Ardouin et ses *Reliques d’un poète haïtien*, publiées en 1837 à titre posthume) fondée sur une célébration de la jeune Haïti née de la révolution de 1804, tout en n’omettant pas ses racines culturelles: Alibée Féry, membre du Cénacle, (ayant participé à l’insurrection haïtienne de 1842) publie des *Essais littéraires* et retranscrit simultanément des contes traditionnels. Ignace Nau poursuit une démarche assez similaire, tout en ajoutant une dimension historique à ses écrits : son poème *Dessalines* rend hommage au fondateur de la nation, son *Episode de la Révolution* teinte son récit de fantastique à la manière d’un Dumas. Coriolan Ardouin célèbre Alexandre Pétion (premier président de la République d’Haïti) dans une élégie éponyme aux accents nervaliens. Ces « premiers romantiques » haïtiens se réapproprient totalement les formes littéraires occidentales afin de rendre leur imaginaire audible pour l’Occident. Les héritiers du Cénacle parviennent à intégrer de façon plus importante la langue créole et perpétuent la tradition littéraire de leurs aînés : aux *Complaintes d’Esclaves* et *Poésies Nationales* (1892) de Massillon Coicou s’ajoute un drame, *Toussaint Louverture au Fort de Joux* (1896) : ces trois œuvres sont significatives de la volonté d’une écriture locale et idéologique des événements,

¹⁰⁴Alphonse de Lamartine, *Toussaint Louverture : drame en 5 actes et en vers*, 1850, Edition en ligne Gallica, Acte I, scène 1, p.23

associant la mythologie neuve de la révolution et une imagerie beaucoup plus ancienne. Oswald Durand, reçu par La Société des Lettres en 1888, écrivant en français et en créole haïtien (son œuvre la plus célèbre est un poème lyrique amoureux, *Choucounne*, écrit en 1883) met également son art au service du pays et de sa mémoire : le poème *Quand nos Aïeux brisèrent leurs entraves* (1893) devient l'hymne national jusqu'en 1904. Cette très riche production littéraire est ontologiquement politique, par son fond, mais aussi par la forme : le choix de la langue créole est une affirmation d'une identité nationale débarrassée du joug impérialiste, et la revendication d'une culture haïtienne tout aussi légitime que la culture française. L'évènement fondateur du pays, la révolution de 1804, a permis la libération d'une parole authentique.

Une autre ancienne colonie française devient le théâtre d'évènements insurrectionnels au XIXe siècle. La « Question d'Orient » occupe une place particulière sous la Monarchie de Juillet. L'expansion coloniale facilite l'accès à ces contrées lointaines et de nombreux auteurs effectuent de longs voyages dont les récits alimentent la vogue orientaliste. Flaubert, Nerval, Lamartine, Gautier décrivent un Orient fantasmatique comprenant la Grèce (momentanément sous domination turque), La Turquie, l'Égypte, l'Algérie, et les régions espagnoles où cohabitent musulmans et chrétiens. Le voyage en Orient devient rite initiatique pour l'écrivain du XIXe siècle et revêt une grande importance car les évènements précipitent le déclin de cet Orient idéalisé :

D'ici à peu l'Orient n'existera plus, écrit Flaubert à Théophile Gautier. Nous sommes peut-être des derniers contemplateurs. Vous ne vous doutez pas de tout ce qui est déjà sali ; les soldats turcs ont des sous-pieds ! J'ai vu passer des harems dans des bateaux à vapeur.¹⁰⁵

La révolution industrielle souillant une région du monde considérée comme un des derniers reliquats de l'Antiquité si chère aux romantiques n'est rien d'autre qu'une conséquence du colonialisme, qui n'est jamais remis en question par les orientalistes. L'Orient est figé dans des descriptions pittoresques et hors du temps, il n'est jamais contextualisé. Tout juste Flaubert ironise-t-il, à propos d'une fâcheuse maladie contractée à Beyrouth : « voilà un des côtés de la question d'Orient que ne soupçonne pas *La Revue des Deux-Mondes* »¹⁰⁶, brève allusion aux préoccupations politiques de l'époque. Les occidentaux ont colonisé physiquement et intellectuellement l'Afrique du Nord : Flaubert utilise le pronom possessif lorsqu'il décrit une région visitée par Byron :

En passant devant Abydos j'ai beaucoup pensé à Byron. C'est là son Orient, l'Orient turc, L'Orient du sabre recourbé, du costume albanais.¹⁰⁷

L'Orient n'existe, pour les occidentaux, qu'à travers leur propre vision. On ne trouve pas mention de la domination française sur l'Algérie (1830-1832), ni des révoltes d'aghass contre

¹⁰⁵Gustave Flaubert, Lettre à Théophile Gautier du lundi 13 août 1850, Jérusalem, *Correspondance*, Choix et présentation de Bertrand Masson, Folio Classique, Editions Gallimard, Paris 1998, p.130

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 133

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 137

Abd-El Kader. Ce dernier semble incarner seul l'insurrection algérienne, et deviendra un symbole anticolonialiste. Une fois de plus, cette figure « exotique » héroïque connaît un traitement assez analogue à celui de Toussaint Louverture : Abd-el-Kader est réhabilité par les français le décrivant comme un « Jugurtha moderne » - une référence biblique pour celui qui assura la protection des chrétiens de Damas et s'attira la bienveillance des occidentaux, qui voient en lui un chef indigène modèle, dont les écrits sont traduits en français dès les années 1850 : ses poèmes, mais aussi son *Autobiographie écrite en prison* (1849), sa *Lettre aux Français*, ses textes politiques et philosophiques. Victor Hugo lui-même, pourtant peu avare de ses considérations, ne s'attarde pas vraiment sur la plus importante activité coloniale de son époque. Il faut préciser à sa décharge que des libéraux, des Saint-simoniens et des socialistes défendent la thèse colonialiste et justifient la conquête de l'Algérie par le devoir de la France d'éclairer les « barbares ». De plus, les populations arabes sont assimilées à l'Empire Ottoman dont la domination en Grèce a ému l'Europe. L'invasion particulièrement violente est passée sous silence, et si Abd-El-Kader, « l'ami des français » est respecté et reconnu par l'Occident, il n'en fut pas toujours ainsi :

Il ne s'agit pas là d'excès ponctuels, explique Franck Laurent, mais d'une stratégie visant à ruiner l'économie indigène afin de saper les fondements mêmes de la puissance d'Abd el-Kader, et de ses successeurs éventuels.¹⁰⁸

Les silences d'Hugo (et de nombreux écrivains parlementaires libéraux et républicains) interrogent l'ignorance de l'insurrection par les élites bourgeoises occidentales : durant toute la période du Second Empire, la région fera l'objet de soulèvements sporadiques contre l'envahisseur, notamment en Kabylie, mais quasiment personne en Occident ne célébrera la courageuse Algérie luttant pour son indépendance. Le croisement des problématiques de classe et de race n'apparaît jamais dans les récits d'insurrection du XIXe siècle, ce qui peut sembler contradictoire au vu de l'héritage révolutionnaire et de la volonté de 1848 de libération totale et universelle.

On observe en étudiant les différents événements du XIXe siècle, en France et à l'étranger, que les fluctuations territoriales et politiques du monde entier ont des accointances plus ou moins directes avec l'héritage de 1789. Le modèle français est considéré comme l'apogée du progrès (en dépit de son empire colonial et des guerres napoléoniennes) et les droits de l'homme un dessein de premier ordre dans le monde entier. L'exemple sud-américain donne un intéressant aperçu de ce rayonnement : l'Amérique du Sud n'a aucune relation avec la France (elle est majoritairement colonisée par l'Espagne) et pourtant

Simon Bolivar s'inspira des idées des Lumières et des principes de 1789 pour briser la toute-puissance de l'empire espagnol. C'est d'ailleurs la littérature française qui fut la plus lue au XIXe siècle dans cette partie de l'univers.¹⁰⁹

¹⁰⁸Franck Laurent, *Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie*, Éditions Maisonneuve et Larose, coll. « Victor Hugo et l'Orient », 2001, p.128

Les grandes figures révolutionnaires sud-américaines ayant œuvré pour les indépendances-le vénézuélien Bolivar, le chilien Bernardo O'Higgins, l'argentin José de San Martín, les mexicains Benito Juárez et plus tard, Emiliano Zapata- ont en commun une connaissance accrue de la grande révolution grâce à leur éducation. Or, le «bas peuple» sud-américain se prend littéralement d'affection pour la France et cet engouement se situe en-dehors du politique ; dès le début du XIXe siècle, les philosophes des Lumières sont lus en Amérique du Sud, mais principalement par les membres d'une classe sociale élevée. La diffusion massive de la littérature populaire participe de la création d'un empire culturel :

Les écrivains français les plus populaires furent naturalisés espagnols ou plutôt castillans au point que l'on ne parla plus que d'*Alejandro Doumas* (Alexandre Dumas), de *Pablo Feval* (Paul Féval), et d'*Eugenio Soue* (Eugène Sue) pour exprimer une réelle admiration envers ces feuilletonistes de génie. Les ouvriers des fabriques de tabac de l'île de Cuba baptisèrent Monte-Cristo l'un de leurs plus fameux cigares pour remercier *Doumas* de leur avoir offert ce chef d'œuvre d'aventures romanesques dont ils lisaient les épisodes dans *El Correo de Ultramar*, un périodique qui les publiait depuis 1842 tant en français qu'en traduction.¹¹⁰

Le roman populaire et plus particulièrement le mystère urbain, terrain privilégié du discours social, trouvent un lectorat réceptif parmi ces prolétaires doublement opprimés par le capitalisme et le colonialisme, dont les dirigeants commencent à éveiller les consciences. Les écrivains autochtones associent l'idéologie au romanesque :

Jorge Amado, quant à lui, se réclamera un siècle plus tard d'Émile Zola pour chanter *la Bahia de todos os santos* et exprimer sa certitude que le réalisme constituait un outil efficace pour peindre la misère de son pays.¹¹¹

Et l'auteur mexicain José Joaquín Fernández de Lizardi crée une république fictive dotée d'une « constitution imaginaire » dans ses *Conversaciones del payo y el sacristán* (1824). Un va-et-vient s'opère avec les auteurs français : les romanciers Gustave Aimard et Gabriel Ferry, qui ont voyagé en Amérique du Sud, situent leurs fictions dans des contextes historiques assez fidèles à la réalité. Il faut préciser que de nombreux Français partent au Mexique en 1850, ce qui explique les succès de *Capitaine Don Blas et les jarochos, scènes de la vie mexicaine* (1848), *Scènes de la guerre de l'indépendance du Mexique* (1853) *Cabecillas y guerrilleros ; scènes de la vie militaire au Mexique* (1853), *Les Révolutions du Mexique* (1863), préfacé par George Sand.

L'examen des événements français concurremment aux événements européens, américains, africains et caribéens par le prisme littéraire permet une vision globale : le monde se tourne vers la France qui elle-même s'ouvre au monde. Victor Hugo va plus loin et désigne Paris comme le centre du monde :

¹⁰⁹ Jean-Yves Mollier, *La place des colonies dans l'espace culturel de la France du XIXe au XXe siècle*, Article en ligne, p. 156

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 157

¹¹¹ *Ibid.*

[Paris] est superbe ; il a un prodigieux 14 juillet qui délivre le globe ; il fait faire le serment du jeu de paume à toutes les nations ; sa nuit du 4 août dissout en trois heures mille ans de féodalité ; il fait de sa logique le muscle de la volonté unanime ; il se multiplie sous toutes les formes du sublime ; il emplit de sa lueur Washington, Kosciusko, Bolivar, Botzaris, Riego, Bem, Manin, Lopez, John Brown, Garibaldi ; il est partout où l'avenir s'allume, à Boston en 1779, à l'île de Léon en 1820, à Pesth en 1848, à Palerme en 1860 ; il chuchote le puissant mot d'ordre *Liberté*, à l'oreille des abolitionnistes américains [...] et à l'oreille des patriotes d'Ancône assemblés dans l'ombre aux Archi.¹¹²

La personnification de Paris en fait un être démiurge imposant son autorité au monde entier et figure sa « logique » toute-puissante voyageant à travers le temps et l'espace. Les énumérations toponymiques et patronymiques constituent une métonymie faisant allusion à des évènements précis, immédiatement compréhensibles pour le lecteur. L'usage du présent de l'indicatif confère une valeur gnomique à l'ensemble (un procédé récurrent chez Hugo) ;

Il crée Canaris ; il crée Quiroga ; il crée Pisacane ; il rayonne le grand sur la terre.¹¹³

L'anaphore suggère que les peuples concernés ont une implication mineure ; tout est l'œuvre de Paris, ce qui est renforcé par la métaphore du « souffle » :

C'est en allant où son souffle les pousse, que Byron meurt à Missolonghi et que Mazet meurt à Barcelone.

L'auteur dénie paradoxalement aux hommes le libre arbitre, puisque tout est impulsion de cette entité toute-puissante, ce « génie énorme », « transfigurant le monde par sa lumière », imposant ses « dogmes » :

Ses livres, son théâtre, son art, sa science, sa littérature, sa philosophie sont les manuels du genre humain [...] il construit dans tous les esprits l'idée de progrès ; les dogmes libérateurs qu'il forge sont pour les générations des épées de chevet, et c'est avec l'âme de ses penseurs et de ses poètes que sont faits depuis 1789 tous les héros de tous les peuples.¹¹⁴

Outre l'affirmation de 1789 comme point de départ de l'humanité, Hugo légitime en quelque sorte la violence révolutionnaire : la formulation métonymique « épées de chevets » traduit la transformation nécessaire de l'idée en acte. Il souligne le rôle important des poètes, des écrivains et des philosophes, les hommes politiques et *leaders* d'insurrection étant de simples « exécutants » au service du progrès. Ce postulat place inconsciemment le peuple de côté : ce n'est pas lui qui théorise ses insurrections, mais des « penseurs » eux-mêmes au service d'une idée de Liberté. Il doit « suivre », au nom d'un idéal commun. Les évènements démontrent que ce peuple, partout dans le monde, opère une révolution au sein des mouvements insurrectionnels, en tentant de prendre en charge sa libération (avec plus ou moins de succès) et en s'élevant par lui-même. La littérature d'insurrection coloniale, c'est-à-dire écrite par des colonisés, présente des similitudes avec la littérature ouvrière : des motifs communs apparaissent, comme la célébration du travail, non pas en tant qu'outil d'oppression mais comme valeur fédératrice ; la volonté d'autonomie ; la construction d'une mythologie

¹¹²Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, pp. 814-815

¹¹³*Ibid.*

¹¹⁴*Ibid.*

spécifique, à la fois héritière de 89 et des événements contemporains. Les Panthéons révolutionnaires internationaux font cohabiter des insurgés issus de la bourgeoisie, des esclaves affranchis et des prolétaires. Les anciens esclaves deviennent écrivains, les écrivains parlementaires. L'art- et plus particulièrement l'écriture- deviennent outil d'émancipation ; La pensée idéologique et politique, qui s'invite dans l'art, est donc indissociable du contexte.

2) L'insurrection : politique et idéologie.

Le XIXe siècle voit l'émergence des masses : l'individualisme et l'humanisme s'effacent au profit du collectif, passif ou actif, voué à disparaître ou force agissante. L'homme révolté prend une position centrale dans la littérature romantique, mais la foule devient véritablement l'objet et le sujet du roman d'insurrection. Positive ou négative, elle offre le spectacle fascinant de l'idéologie en marche :

A cette époque, indifférente en apparence, un certain frisson révolutionnaire courait vaguement. Des souffles, revenus des profondeurs de 89 et 92, étaient dans l'air.¹¹⁵

La métaphore n'est pas anodine : les éléments sont souvent convoqués dans les romans pour évoquer l'idéologie et la foule. L'idéologie et sa diffusion sont associées à l'air et au vent (ce fameux « souffle »). L'atmosphère est imprégnée par l'idée politique :

Esprits en proie au vent. Mais ce vent était un vent de prodige.¹¹⁶

Dumas décrit « quelque chose d'inouï, d'inconnu [...] qui grondait dans l'air [...] C'était la Révolution »¹¹⁷. La foule quant à elle, est liée à la terre et à l'eau : cette force naturelle d'un genre nouveau est mue par l'idéologie ; c'est une « marée » :

En effet, les boulevards, la rue Saint-Antoine, le faubourg Saint-Antoine, n'étaient qu'une vaste mer humaine; chaque vague avait une tête; chaque tête deux yeux flamboyants, une bouche menaçante.¹¹⁸

Cette vision de l'idéologie comme phénomène naturel (Hugo parle de « phénomène immanent » et nomme le « Titan Quatrevingt-Treize » des *Châtiments* « Nécessité ») transformant l'individu en « masse » et lui donnant une existence sociale nouvelle, pose les jalons d'une réflexion scientifique, presque matérialiste-comme le reconnaît Dumas :

Étrange chose! Sombre aveuglement qui, aujourd'hui que nous sommes faits à toutes ces chutes de trônes, arrachera un sourire de pitié aux hommes politiques. Faire de la contre-révolution et provoquer

¹¹⁵ *Ibid.*, p.891

¹¹⁶ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, 1874, Le Livre de Poche, collection Classiques dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety, Édition de Bernard Leuilliot, 2001, p.253

¹¹⁷ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, 1850-1851, Éditions Famot, Genève, 1974, p.291

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 388

à la bataille des gens affamés ! Hélas ! Dira l'histoire obligée de se faire philosophe matérialiste, jamais peuple ne se bat plus cruellement que lorsqu'il n'a pas dîné.¹¹⁹

L'idéologie, ce « souffle », ce « vent », cette émulation intangible se traduisant en mouvement physique, serait donc au cœur du paradoxe insurrectionnel : la pensée, tournée vers le progrès, ne se concrétiserait que par la violence, et la nature reprendrait ses droits :

Il y a certains moments où le peuple, à la suite d'excitations successives, monte comme une marée, et a besoin de quelque grand cataclysme pour rentrer, comme l'océan, dans le lit que la nature lui a creusé.¹²⁰

Le lien entre politique et foule travaille le texte à la lumière des propres interrogations des auteurs : à l'image de l'obsession du clair-obscur d'Hugo, particulièrement développée dans *Quatrevingt-Treize*, les métaphores océaniques de Dumas produisent une réflexion en sous-texte sur la complexité de la représentation de la pensée idéologique et politique.

L'idéologie prend alors une dimension fondamentale : le roman d'insurrection apparaît comme une tribune ; dénonçant ou affirmant l'idéologie menant cette foule d'insurgés selon les opinions politiques de l'écrivain, elle devient également l'objet d'une réflexion philosophique sur la nécessité de l'action politique. Il semble alors nécessaire d'observer si le discours idéologique, une fois ancré dans la fiction, ne devient qu'un outil littéraire ou si, au contraire, l'idéologie est transcendée par le jeu de la création littéraire..

Le XIXe siècle peut être considéré comme le temps de l'Histoire en mouvement et de l'Histoire devenue une science. L'écrivain de l'insurrection se considère comme un historien :

Nos lecteurs ont dû s'apercevoir que c'est un livre historique, et non un roman que nous faisons.¹²¹

Quitte à se contredire pour éviter toute accusation de propagande :

Un historien pourrait être partial, nous ne sommes qu'un romancier : la partialité ne nous est point permise.¹²²

Les récits d'insurrection deviennent, selon la formule de Pierre Bourdieu, des champs d'expérimentation sociologique et l'histoire marque le rapport de la fiction au réel. « Les mirages de ce temps-là », locution à la légère connotation négative utilisée par Victor Hugo pour décrire les différents courants politiques de 1832, évoquent des pensées politiques réelles, appliquées à des personnages fictifs, eux-mêmes constamment référencés à des personnalités historiques :

La révolution avec Combeferre était plus respirable qu'avec Enjolras. Enjolras en exprimait le droit divin, et Combeferre le droit naturel. Le premier se rattachait à Robespierre ; le second confinait à Condorcet.¹²³

¹¹⁹ *Ibid.*, p.320

¹²⁰ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, 1853, Editions Famot, Genève, 1974, p.358

¹²¹ *Ibid.*, p.649

¹²² *Ibid.*, p. 412

Cette opposition au sein de la faction républicaine, expliquée par la simple évocation de deux incarnations respectives de courants de pensée divergents, se retrouve également dans *Quatrevingt-Treize* : Gauvain et Cimourdain personnalisent les deux versants de la révolution jusque dans leur mort :

Et ces deux âmes, sœurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre.¹²⁴

Gauvain se rapprochant de Combeferre et Cimourdain, dans sa radicalité, d'Enjolras.

A la fois leçon d'Histoire, témoignage d'un engagement politique ou constat philosophique sur une société en transition vouée à disparaître, le récit d'insurrection n'a de raison d'être que par une volonté de reproduire le passé de façon pittoresque, et donc créer de l'esthétique en partant de l'historique :

C'était comme une marée montante compliquée de mille reflux ; le propre des reflux, c'est de faire des mélanges ; de là des combinaisons d'idées très singulières ; on adorait à la fois Napoléon et la liberté. Nous faisons ici de l'histoire. [...] Les opinions traversent des phases. Le royalisme voltairien, variété bizarre, a eu un pendant non moins étrange, le libéralisme bonapartiste.¹²⁵

Ici l'auteur recourt à la métaphore de la marée non pas pour désigner la foule mais les idées. Le champ lexical de la confusion (« mélanges », « compliquée », « combinaisons », « singulières », « bizarre ») indique que ces courants (au sens le plus littéral du terme) diffèrent du « vent », du « souffle » symbolisant la pensée pure. Ces reflux sont provisoires, voués à l'échec en raison de leurs contradictions internes. La modalisation (« Nous faisons là de l'histoire ») affirme la volonté de l'auteur d'inclure la description des idéologies non plus seulement comme un arrière-plan référentiel de l'œuvre romanesque, mais comme produit de son travail d'historien. Dans le cas d'Hugo, homme politique, il s'agit aussi de démontrer au lecteur son objectivité et sa clairvoyance sur ses propres opinions politiques: Marius, son alter-ego, se dit « Démocrate-bonapartiste », ce à quoi Courfeyrac répond « Nuance gris de souris rassurée »¹²⁶ Dumas procède de façon analogue et revendique son impartialité jusque dans le titre des chapitres de ses *Mémoires d'un Médecin* : « Où l'on voit en présence le principe monarchique représenté par l'abbé Fortier, et le principe révolutionnaire représenté par Pitou » ; « Billot commence à s'apercevoir que tout n'est pas rose dans les révolutions »

La jeunesse du héros (Gauvain, Frédéric, Marius, Jacques Vingtras, Ange Pitou...) permet souvent de confronter dans le roman d'insurrection, un idéalisme romantique et des idées plus radicales. L'apprentissage est aussi idéologique, et se fait par la confrontation avec des personnages plus unilatéraux, débarrassés des interrogations et des errances des jeunes héros : les Cimourdain, Enjolras, et même le Souvarine de *Germinal* se caractérisent par leur intransigeance. Ils sont les nécessaires « versants obscurs » de toute insurrection.

¹²³Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 895

¹²⁴ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 520

¹²⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 891

¹²⁶*Ibid.*, p.912

L'induction idéologique dans la littérature russe s'appuie également sur l'apprentissage politique d'un jeune héros plongé dans un contexte de bouleversements sociaux. Arcade Nikolaïevitch Kirsanov, le protagoniste de *Père et Fils* d'Ivan Tourgueniev (1862), embrasse les convictions du nihiliste Eugène Vassiliev Bazarov. Le thème du conflit générationnel permet la mise en fiction d'idées sous forme allégorique : le nihilisme séduisant la jeunesse d'une Russie archaïque. Le propos du roman s'attache à peindre un épisode russe plus qu'à théoriser l'insurrection et à définir le nihilisme. Il n'y a pas chez Tourgueniev la profondeur existentialiste de Tolstoï, qui inclut par exemple dans *Guerre et Paix* ou *Anna Karénine* (des romans dont le sujet principal n'est pas lié à la politique) des plaidoyers en faveur de l'abolition du servage. Tolstoï, anarchiste mystique, considère l'art comme un moyen d'union entre les hommes et d'expression de la réalité des opprimés : il refuse l'art pour l'art, dont la seule finalité est un esthétisme inaccessible aux classes populaires et uniquement tourné vers la bourgeoisie.

Cette velléité didactique trouve un écho dans des écrits politiques. Pour le théoricien socialiste Etienne Cabet, la révolution française a une véritable vocation pédagogique :

De toutes les révolutions dont l'histoire a conservé le souvenir, il n'en est aucune qui présente, autant que la Révolution Française, un spectacle majestueux, dramatique, palpitant d'intérêt, rempli de leçons instructives, et digne des méditations de tous les amis de l'humanité.

Aucune révolution n'a été exécutée par une Nation aussi puissante en population, aussi généreuse de caractère, aussi sympathique pour les autres Peuples; aucune n'a déployé tant de courage, n'a bravé tant de périls, n'a surmonté tant d'obstacles, n'a vaincu tant d'ennemis intérieurs et extérieurs; aucune n'a fait surgir et briller tant d'hommes de savoir, de talent, d'énergie, de dévouement patriotique et de génie révolutionnaire; aucune n'a pu profiter des lumières de tant de publicistes, des conseils de tant de philosophes, de l'expérience de tant de révolutions précédentes; aucune n'a ouvert une discussion aussi solennelle sur tout ce qui peut intéresser les hommes; aucune n'a tenté une réforme aussi radicale de la Société; aucune enfin n'a fait autant de progrès à l'humanité tout entière. Et l'on peut rajouter, qu'exposée dans toute sa vérité la Révolution française est le cours pratique le plus complet de politique et de philosophie.¹²⁷

Sous la plume de cet admirateur de la Montagne, les acteurs de la révolution ont mis leur art, leur savoir et leur talent au service de l'humanité : ainsi, la révolution devient chose sacrée et ne saurait être contestée. Dès lors, l'écriture d'insurrection se fait le sous-texte de l'idéologie de l'auteur : les contre-révolutionnaires s'emploieront à détruire le modèle de la grande révolution, les républicains et les insurgés le célébreront. L'art devient, au XIXe siècle, à la fois l'accusateur et l'avocat de la violence.

La révolution accouche du socialisme qui est donc au cœur des romans d'insurrection. Il émerge avec la société moderne et regroupe diverses tendances, de l'extrême-gauche au centre-gauche. Le socialisme tel que défini par Marx et Engels dans leur *Manifeste du Parti Communiste* (1847) est assez éloigné du socialisme « romantique », idéaliste, des héros de

¹²⁷ Etienne Cabet, *Histoire populaire de la révolution française de 1789 à 1830*, Editions Pagnerre, Paris, 1839, Préface, p.5

certain romans (Marius et Gauvain¹²⁸ sont assez proches de Frédéric, à l'inverse Jacques Vingtras et Etienne Lantier sont plus lucides). Le blanquisme, que l'on trouve chez Vallès, est englobé dans le socialisme, mais n'a qu'une lointaine filiation avec le libéralisme¹²⁹ des héros hugoliens et dumasiens. L'anarchisme de Descaves s'apparente plus vraisemblablement à du communisme. Toutefois, deux idées fondamentales héritées de 89 forment un socle au socialisme : la république (bien que l'anarchisme de la seconde moitié du XIXe siècle conteste son efficacité, et que Vallès et Descaves fassent préciser à leurs protagonistes qu'elle doit être « démocratique et sociale ».) et la défense des opprimés. Ce qui vaut au socialisme d'être moqué par Flaubert, qui n'y voit que « l'élévation du prolétaire au niveau de bêtise du bourgeois » :

A mon retour j'ai envie de m'enfoncer dans les socialistes et de faire sous la forme théâtrale quelque chose de très brutal, de très farce et d'impartial bien entendu.¹³⁰

Les limites du socialisme sont définies par Lénine au début du XXe siècle dans ce que l'on pourrait appeler une cartographie idéologique sociale :

Dans les pays latins, en France, en Espagne, en Belgique, les doctrines les plus répandues parmi les ouvriers avancés étaient le proudhonisme, le blanquisme, l'anarchisme, qui exprimaient nettement le point de vue du petit-bourgeois, et non du prolétaire.¹³¹

Cette analyse est partiellement exprimée chez Vallès. Son double fictif expérimente l'apprentissage idéologique et retranscrit son cheminement politique, sa découverte du socialisme, allant du proudhonisme au blanquisme. L'idéologie ici est viscérale, l'esprit même de révolte motive les actions. Du reste, la théorie s'apprend en cours de route, parallèlement au geste politique, comme l'explique le personnage principal :

Je n'ai jamais eu assez d'argent pour acheter les œuvres de Proudhon. Il a fallu qu'on me prêtât des volumes dépareillés, que je lisais la nuit.

Heureusement, la Bibliothèque était là ; et j'ai, de temps en temps, fourré mon nez et plongé mon cœur dans la source. Mais j'ai dû boire au galop et en m'étranglant, parce que j'avais autre chose à faire, rue Richelieu, qu'à étudier la justice sociale.¹³²

L'accumulation d'images chez Vallès donne corps à la pensée. Le lexique violent et sanguinaire offre au lecteur un aperçu de la virulence subversive des théories proudhoniennes réinterprétées par l'apprenti-révolutionnaire :

J'avais à arracher, du ventre des bouquins, le germe des articles qui me faisaient vivre, et que le chef du dictionnaire me refusait quand ils avaient odeur de philosophie belliqueuse ou plébéienne. Or, cela

¹²⁸D'un point de vue historique, il serait erroné de qualifier ce dernier de « socialiste », le terme n'étant apparu qu'au XIXe siècle, et l'action du roman se situant en 1793. Mais le contexte d'écriture et l'engagement politique de Victor Hugo permettent au lectorat d'identifier chez Gauvain, le jeune républicain, les mêmes opinions que celles de Marius.

¹²⁹Le libéralisme n'a pas la même signification qu'au XXe siècle : les libéraux sont les républicains modérés.

¹³⁰Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet du 14 novembre 1850, *Op.cit.*, pp. 134-135

¹³¹Lénine, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Choix d'articles et de discours, Editions du Progrès, Moscou, Editions sociales, Paris, 1973, p.39

¹³²Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p.129

arrivait parfois, lorsque j'avais avalé une gorgée de Proudhon- il en roulait des gouttes toutes rouges sur mon papier.¹³³

Sans citer directement d'extraits, Vallès produit une interprétation quasi-charnelle de la théorie politique. L'idéologie ici n'est plus définie par son contenu spécifique mais par sa capacité de fédération et son réalisme : « beaucoup de ces crève-la-faim ont lu Proudhon et pesé Louis Blanc. »¹³⁴ La connivence qu'établit Vallès avec le peuple repose sur l'appréciation subjective des auteurs précités : être lu par le prolétariat signifie l'efficacité. Les modalités d'expression de l'idéologie s'inscrivent dans l'émotion et non la raison ; Vallès s'attarde sur le style et l'impression produite plus que sur le contenu :

Ce style de Proudhon jette des flammes, autant que le soleil dans les vitres, et il me semble que je vois à travers les lignes flamboyer une baïonnette.¹³⁵

Cette narration elliptique –le lectorat n'aura des œuvres de Proudhon que l'aperçu qu'en donne l'auteur- est une mise en abyme de la violence révolutionnaire : la violence des mots, ces « gouttes toutes rouges », ces « baïonnettes », préfigure la violence des actes. Les lectures de Jacques Vingtras retracent à la fois la construction idéologique de l'auteur et précisent la dimension politique des insurrections. Dans *Le Bachelier*, il s'intéresse à Michelet :

J'ai lu ses Précis, ses Histoires. Ça vivait et ça luisait, c'était clair et c'était chaud. Je partais quelquefois dans ma chambre avec du Michelet, comme on va se chauffer près d'un feu de sarment.¹³⁶

Volontairement ou non, l'auteur file la métaphore calorifère d'Hugo, qui attribue à toute forme d'insurrection et à son esprit propre les lueurs du Progrès, d'un feu éclairant l'humanité. Ici, l'idéologie « réchauffe » en plus d'éclairer : elle fait corps avec le personnage et prend une dimension humaine. Avant de guider des nations, elle doit produire une réaction. La fonction politique chez Vallès est au centre du roman : on croise tour à tour Gambetta, (« Cabotin jusqu'au bout des griffes [...] Toujours Dantonnesque, même à table, même au lit ! ») Jules Ferry, Jules Simon, l'ouvrier Tolain (« Distingué, sous ses habits vulgaires »), Briosne (« Un Christ qui louche [...] mais ayant l'âme de la Révolution chevillée au corps ») ...et des personnages anonymes, communistes, anarchistes, socialistes, réactionnaires. Le propos idéologique naît de la confrontation. Même si l'œuvre est profondément subjective, elle dépeint une société en conflit interne. Plusieurs idéologies se superposent et s'affrontent, donnant une tonalité réaliste à l'ensemble.

Vallès consacre un chapitre à Blanqui. La fascination exercée par « l'Enfermé » a déjà été relevée par Marie d'Agoult au lendemain de 1848. Il est à bien des titres considéré par Vallès comme ce à quoi doit tendre le révolutionnaire. Le basculement du politique dans le roman ne signifie pas pour Vallès, la théâtralisation de l'insurrection et le travestissement de la vérité : Blanqui, dans la structure narrative, a plus une valeur symbolique qu'historique. L'auteur

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p.126

¹³⁵ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 77

¹³⁶ *Ibid.*, p. 85

souligne la dichotomie entre la personne physique et l'effet produit par ses paroles pour introduire à la fois le personnage et l'idéologie qu'il porte :

Un petit vieux, haut comme une botte, perdu dans une lévite au collet trop montant, aux manches trop longues, au jupon trop montant [...] Tête mobile, masque gris : grand nez en bec, cassé bêtement au milieu ; bouche démeublée où trotte, entre les gencives, un bout de langue rose et frétille comme celle d'un enfant ; teint de vitelotte.

Mais, au-dessus de tout cela, un grand front et des prunelles qui luisent comme des éclats de houille. C'est Blanqui.¹³⁷

Le narrateur insiste sur l'apparente inoffensivité de Blanqui afin d'humaniser « le fantôme de l'insurrection, l'orateur au gant noir, celui qui ameuta cent mille hommes au Champ de Mars »¹³⁸, et de mettre en exergue la dimension didactique et matérialiste de la théorie blanquiste. Blanqui, « le mathématicien froid de la révolte et des représailles », est l'insurgé philosophe, qui réfléchit l'insurrection et produit une théorie politique. « Il ressemble à un éducateur de mômes, ce fouetteur d'océans humains. »¹³⁹ C'est la forme et non le fond du discours de Blanqui que découvre Vingtras qui permet au lecteur d'appréhender en creux la pensée politique :

Ses paroles ne s'envolent pas comme de grands oiseaux, avec de larges bruits d'ailes, au-dessus des places publiques, qui, souvent, ne songent pas à penser, mais veulent être endormies par la musique que font, sans profit pour les idées, tous les vastes tumultes. Ses phrases sont comme des épées fichées dans la terre, qui frémissent et vibrent sur leur tige d'acier. C'est lui qui a dit « Qui a du fer a du pain ». Il laisse, d'une voix sereine, tomber des mots qui tranchent, et qui font sillon de lumière dans le cerveau des faubouriens, et sillon rouge dans la chair bourgeoise. Et c'est parce qu'il est petit et paraît faible, c'est parce qu'il semble n'avoir qu'un souffle de vie, que ce chétif embrase de son haleine courte les foules, et qu'elles le portent sur le pavois de leurs épaules.¹⁴⁰

La légitimation de la violence indique le positionnement de l'auteur. A travers le discours idéologique –ou plutôt, le « métadiscours »- Vallès affirme la performativité du langage : la mise en fiction d'une parole incitative, directe (les discours de Vingtras/ Vallès et les modalisations narratives) ou rapportée (et, comme on a pu le constater avec Proudhon et Blanqui, une parole rapportée réduite à son substrat-le « Qui a du fer a du pain » de Blanqui) qui annonce la violence du geste : « Des orateurs, c'est pas l'embarras !...Mais des hommes d'action comme Blanqui et Flourens, on ne les remplace pas facilement. »¹⁴¹, regrette un terrassier piémontais dans *La Colonne*.

Lucien Descaves place dans la bouche de Rabouille un discours polémique :

La vérité c'est qu'aux citoyens bernés et baladés, rien ne fut distribué des biens d'église acquis par l'escroquerie et la mendicité, des biens nationaux [...] Tout alla aux tripoteurs, fournisseurs,

¹³⁷ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 183

¹³⁸ *Ibid.*, p.184

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p.53

banquiers, acquéreurs et capitalistes. »¹⁴² La longue diatribe de Rabouille est un résumé de la théorie blanquiste : « Le peuple a deux ennemis mortels, l'ignorance et la misère, double cause de servitude. [...] tout espoir d'affranchissement n'est qu'un rêve, une utopie en présence de l'impôt, de l'agiotage, de l'exploitation capitaliste qui maintient la misère, et devant l'éducation cléricale qui maintient l'ignorance.¹⁴³

Comme dans *L'Insurgé*, l'incorporation idéologique passe par la peinture de l'homme parallèlement au théoricien. Ce procédé s'appuie sur le refus d'une allégorie désincarnée et la mise en fiction de l'homme politique, qui dialogue avec des personnages fictifs :

Un jour que je demandais à Flourens, au sortir d'une réunion publique pourquoi il y venait en habit noir et cravate blanche et ganté comme Blanqui : « des vêtements d'ouvrier indiqueraient de ma part autant d'hypocrisie que de servilité, me répondit-il. Je ne suis pas, comme tant d'autres, un flagorneur de la blouse. Au lieu d'oublier ma condition sociale en allant dans le peuple, j'aime mieux lui en faire hommage ». [...] Blanqui, toujours prisonnier, comme un arbre de la liberté sans enclos et sans feuillage, reverdissait en Flourens. Flourens était la jeunesse du Vieux, et nous exprimions cela dans le terme familier qui les identifiait [...] Les plus purs s'en vont les premiers !¹⁴⁴

L'anecdote se substitue au discours politique. Elle a vocation de représentation romanesque de la doctrine de Flourens :

Ce principe, le peuple l'a ; il l'aime, il le défend de toutes ses forces, il veut le faire triompher à tout prix. Ce principe n'a jamais été appliqué politiquement dans le monde. Il y a seulement été prêché au point de vue sentimental et religieux [...] Ce principe, c'est l'égalité !¹⁴⁵

Le récit de la mort de Flourens, « qui était si sympathique », n'en devient que plus tragique et l'érige en martyr :

Flourens est bien mort. Défiguré, la tête fendue par un terrible coup de sabre, sa mère l'a tout de même reconnu, à Versailles...¹⁴⁶

L'écriture romanesque, en décrivant la violence versaillaise, justifie la violence révolutionnaire : « Flourens sera vengé ! ».

La doctrine des hommes politiques présents dans les romans n'est pas détaillée mais elle sert le propos idéologique de l'auteur. On croise Louis Blanc, Proudhon et Pierre Leroux dans *Le Bachelier* et *L'Insurgé*, mais leurs œuvres majeures (*Organisation du Travail* de Louis Blanc, *Qu'est-ce que la propriété ?* de Proudhon et *De l'Humanité* de Pierre Leroux, toutes parues en 1840) ne sont pas mentionnées : comme chez Hugo où un nom prend une valeur globalisante (l'énumération de Bolivar, John Brown, Garibaldi... renvoie à leurs actions respectives), la pensée idéologique est contenue dans l'individu. Pensée synthétisée selon l'expérience de

¹⁴²*Ibid.*, p.74

¹⁴³ Auguste Blanqui, *Le Coopératif*, Septembre 1867, in *Critique Sociale, Fragments et Notes*, Editions Dittmar, Paris, 2012, p.89

¹⁴⁴ Lucien Descaves, *Op.cit.*, p.60

¹⁴⁵ Gustave Flourens, Epilogue de *Paris livré*, 1871, in *Anthologie de la Commune de Paris de 1871*, Editions Dittmar, Paris, 2005, p.94

¹⁴⁶ Lucien Descaves, *Op.cit.*, p. 53

l'auteur : si Proudhon et Blanqui sont explicitement deux modèles de Vallès, qui leur doit son initiation au socialisme, leurs théories sont en réalité divergentes :

Si donc, [...] la coopération est une fille bien élevée du socialisme Proudhonien, c'est bien le moins qu'elle eût dû choisir pour assise le seul point de doctrine qui fasse Proudhon socialiste.¹⁴⁷

Les clivages internes au socialisme mis en fiction ne décrivent pas les désaccords complexes entre proudhoniens, fouriéristes, anarchistes et communistes sur des « points de doctrine ». Vallès lui-même, qui « appartient à une section blanquiste », ne s'attarde pas sur ces conflits :

Il paraît qu'il y a deux courants de blanquisme, et chaque secte, de son côté, refuse à l'autre le droit de sauver la tête des condamnés.¹⁴⁸

Les clivages « littéraires » portent essentiellement sur le référent révolutionnaire :

Nous sommes un noyau *d'avancés*. Nous ne nous entendons pas sur tout, mais nous sommes tous pour la Révolution.

Quand je dis que nous sommes d'accord, nous avons failli nous battre plus d'une fois.¹⁴⁹

Les écrivains sont d'accord pour faire de la Grande Révolution la référence mythique perpétrée à la fois par la raison et la déraison ; le calendrier républicain fait du 22 septembre 1792 (1er vendémiaire an I), jour de la proclamation de la République au lendemain de l'abolition de la royauté, le point de départ d'une ère nouvelle :

Le 14 juillet avait délivré.

Le 10 août avait foudroyé.

Le 21 septembre fonda.

Le 21 septembre, l'équinoxe, l'équilibre. Libra. La balance. Ce fut, suivant la remarque de Romme, sous le signe de l'Égalité et de la Justice que la république fut proclamée. Une constellation fit l'annonce.¹⁵⁰

La Révolution Française comme référentiel mythologique traduit également la démocratisation du mythe : la construction lyrique, collective, du récit insurrectionnel transgresse la barrière sociale. Entrent dans la fiction des individus de toutes les classes, et non plus des Dieux ou des héros. Le Progrès ne craint plus la sanction divine. Ce refus d'une transcendance externe est visible dans l'anticléricalisme des socialistes de la seconde moitié du XIXe siècle, tels que Flourens ou Blanqui, qui considèrent la religion comme une oppression. Le jeune Vingtras trouve incohérente la sacralisation des figures de la révolution et de 93. Pour lui, il ne s'agit que du remplacement d'une divinité par une autre, ce qui est profondément contradictoire avec l'idéal de l'insurrection :

¹⁴⁷ Auguste Blanqui, *Projet de Discours III*, août 1867, *Op.cit.*, p.98

¹⁴⁸ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 174

¹⁴⁹ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 75

¹⁵⁰ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, *Op.cit.*, p.226

C'est qu'il m'arrive souvent, le soir quand je suis seul, de me demander aussi si je n'ai pas quitté une cuistrerie pour une autre, et si après les classiques de l'Université, il n'y a pas les classiques de la Révolution- avec des proviseurs rouges, et un bachot jacobin !¹⁵¹

Un catéchisme de la révolution paraît absurde à l'auteur, ce qui l'oppose à Victor Hugo :

Je ne connais pas celui qui m'interpelle.

Il se nomme.

_ Je suis Charles Hugo...Vous êtes mal avec mon père (question d'école !) mais vous me semblez bien avec les énergiques d'ici.¹⁵²

Ce bref dialogue souligne implicitement le décalage entre les déclamations lyriques et la réalité du fait insurrectionnel, ainsi que le désaccord profond entre les deux hommes politiques que sont Vallès et Hugo père.¹⁵³

L'apprenti-révolutionnaire Vingtras ne rejette pas totalement le modèle révolutionnaire, ce « point culminant de l'histoire », mais il entend rejeter la modération-que l'on peut trouver chez les libéraux, Hugo en tête :

Qu'es-tu donc en politique ? Tu n'es pas pour les Girondins, tu détestes Robespierre, tu dis que Chaumette était un bondieusard tout en insultant le bon Dieu, parce qu'il voulait la fête de l'Être Suprême. Qu'es-tu donc ?

Je suis bien embarrassé pour répondre. Cependant je me résume.

« Je suis pour la guillotine. »

C'est mon opinion. Je suis pour qu'on monte à l'échafaud, pour que les têtes tombent, pour qu'il y ait un Comité de salut public, c'est clair. [...] Mais je ne veux pas qu'on s'arrête en route. Il paraît que les Montagnards tombèrent parce qu'ils s'arrêtèrent en chemin. Le 9 Thermidor, Robespierre fut vaincu parce qu'il ne monta pas à cheval...

Je vais apprendre à monter à cheval et je suis Montagnard.¹⁵⁴

La construction d'une idéologie personnelle passe par la réappropriation des modèles anciens adaptés au contexte :

La vieille politique doit crever au pied du lit où la France en gésine agonise- elle ne peut nous donner ni le soulagement ni le salut.

¹⁵¹Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 126

¹⁵² Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 157

¹⁵³ Notamment concernant Bonaparte. Hugo considère qu'il est compatible d'exalter à la fois les grandes figures révolutionnaires et Napoléon Ier (et être « démocrate-bonapartiste » comme Marius) Vallès à l'inverse, récuse à la fois Robespierre et Bonaparte, deux figures oppressives dont il souligne la filiation: « et Napoléon sait bien que Robespierre est le frère aîné de Bonaparte, et que quiconque défend la République au nom de l'autorité est un Gribouille de l'Empire ! » *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 118

¹⁵⁴ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, pp.132-133

Il s'agit de ne pas se vautrer dans ce fumier humain, et, pour ne pas y laisser pourrir le berceau de la troisième République, de revenir au berceau de la première Révolution.

Retournons au Jeu-de-Paume.

Le Jeu-de-Paume il est, en 1871, situé au cœur même de Paris vaincu.¹⁵⁵

Ce socialisme doit aussi s'affranchir de toute forme de vénération des anciens modèles, ce qui passe par la destruction des idoles. L'insurgé, dont les opinions sont plus affirmées que celle du bachelier, s'emploie à démanteler les mythes par l'ironie :

« _ Nos pères, ces géants...

Mon père était de taille moyenne, plutôt petit ; mon grand-père était appelé Bas-du-cul dans son village. Je n'ai pas de géants pour ancêtres.

_ L'immortelle Convention...

_ Un tas de catholiques à rebours !

_ Ne blasphémez pas !

_ Et pourquoi donc ! Est-ce que je n'ai pas le droit de jeter ma boule dans le jeu de quilles de vos dieux ? Je croyais que vous étiez pour la liberté de penser, et de parler, et de sacrilèger – si ça me prenait.¹⁵⁶

Au XIXe siècle, la représentation classique du monde connaît un changement total, qui fait de l'homme le sujet et l'objet de son histoire. « Nous sommes tous le produit de notre époque »¹⁵⁷ écrit Louise Michel. Vallès revendique cette appartenance à un milieu et à un temps particuliers, qui doit, sans la renier totalement, se détacher de sa filiation révolutionnaire pour créer de nouvelles références. La liberté totale qu'il revendique ne se contente pas de mythes ; elle doit s'affranchir de toute forme de servilité envers les idées pour que l'individu puisse se construire sa propre opinion et théoriser sa révolte. La libération collective est indissociable de la liberté intellectuelle individuelle :

Cette solitude ne m'effraie pas. Souvent même, je plante là 89 et 93 pour me trouver simplement en face de moi.¹⁵⁸

En prison, Vingtras a le temps de réfléchir, et il en déduit que « non, 93 ne va pas ». Il balaye cet héritage en quelques lignes :

Et voilà que dans le voisinage de mes camarades nouveaux, dans la fréquentation des simples, m'est venu ainsi le dédain de la défroque jacobine.

¹⁵⁵ Jules Vallès, *L'Insurgé, Op.cit.*, p. 185

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp.116-117

¹⁵⁷ Citée par Gérard Dittmar in *Louise Michel, 1830-1905*, Editions Dittmar coll.Histoire, Paris, 2008, p. 250.

¹⁵⁸ Jules Vallès, *L'Insurgé, Op.cit.*, p. 118

Tout ce fatras de la légende de 93 me fait l'effet du tas de guenilles effrangées et déteintes que l'on vient offrir au père Gros, le chiffonnier, dans son échoppe de la rue Mouffetard, ouverte à tous les vents.¹⁵⁹

Les incarnations de la grande révolution et de la première Commune connaissent le même traitement, remplacées par des « porte-lorgnons » qui « ressemblent à des professeurs de sciences dont les yeux se sont brûlés sur les livres » :

Les traditionnels de la colonne se demandent pourquoi ces binoclards « s'érigent en chef ».

Ils ne rappellent ni Saint-Just, ni Desmoulins, ni les Montagnards, ni les Girondins ! Avec cela, on les entend qui traitent de sots et de traîtres les députassiers de la Gauche !

De qui relèvent-ils ? ... Ce sont les hommes de Blanqui.¹⁶⁰

Vallès énonce ici la nécessité d'une pensée neuve, libérée des modèles imposés par la bourgeoisie libérale :

On déteste Napoléon [III] dans ce monde de puritains, mais on n'aime pas les misérables dont le style sent la poudre de Juin plus que celle du Coup d'Etat. Ces vestales à moustaches grises de la tradition républicaine sont – comme étaient Robespierre et tous les sous-Maximiliens, leurs ancêtres – des Bridois austères de la forme classique.¹⁶¹

Le classicisme des républicains les renvoie à leur tradition poussiéreuse ; ils sont une classe dominante comme une autre, éloignée du peuple et attachée à « la forme classique » qui désigne aussi bien le style oratoire (Vingtras s'apprête à faire un discours) que le système politique qu'ils défendent. En cela, Vallès exprime avec une étonnante modernité la thèse que Louis Althusser développera au siècle suivant, partagée par l'anarchiste Antonio Gramsci :

Une fois que l'on adopte la position selon laquelle toutes les superstructures idéologiques et politiques-y compris la famille, les syndicats et les partis réformistes, et les médias privés- sont par définition des appareils d'Etat, en toute logique, il devient impossible et sans utilité de faire une distinction entre les démocraties bourgeoises et le fascisme.¹⁶²

Le refus de l'Etat et de ses symboles transparait dans le rejet viscéral de la Marseillaise :

Elle me fait horreur, votre *Marseillaise* de maintenant ! Elle est devenue un cantique d'Etat. Elle n'entraîne point des volontaires, elle mène des troupes. Ce n'est pas le tocsin sonné par le véritable enthousiasme, c'est le tintement de la cloche au cou des bestiaux.¹⁶³

Vallès ne cache pas ses convictions: il agite « devant ces bourgeois, non point seulement le drapeau rouge, mais aussi le drapeau noir.»¹⁶⁴ Cette litote formule son appartenance à la

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 124

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 153

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 79

¹⁶² Perry Anderson, *Sur Gramsci*, FM, Petite Collection Maspero, traduction de Dominique Letellier et Serge Niemetz, Paris, 1978, p. 63

¹⁶³ Jule Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 163

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 79

mouvance naissante de l'anarco-communisme (représentés par le drapeau noir et le drapeau rouge), doctrine préférant l'Internationale sociale au patriotisme hérité de 89, antipatriotisme affiché par Vallès :

« Ca n'en est pas un [Prussien] mais il n'en vaut guère mieux ! Ca ne croit pas à la Patrie, les frères et les amis, et ils s'en fichent bien que les cabinets de l'Europe nous insultent ! »

Je crois que je m'en fiche, en effet.¹⁶⁵

Jacques Vingtras, jeune révolutionnaire en 48, se désole que « les plus chauvins dans la querelle sont souvent des avancés, des barbes de 48, des anciens combattants. »¹⁶⁶ On remarque l'emploi du terme « avancés » déjà utilisé dans *Le Bachelier* pour désigner le petit groupe révolutionnaire, rappelant les antagonismes au sein de la gauche républicaine. L'auteur est plus sévère encore pour la foule patriotique enthousiasmée par la guerre imminente:

Le sang m'était sauté à la face et menaçait de m'envahir le cerveau. Mais non ! Ce sang que je dois à la France est sorti bêtement par le nez. Hélas ! Je vole mon pays [...] et les passants, qui reviennent du Palais-Bourbon, s'écartent avec un mouvement de dégoût. Ce sont les mêmes, pourtant, qui ont applaudi le vote par lequel la nation est condamnée à saigner par tous les pores !

Mon pif en tomate les gêne !... Bande de fous ! Viande à mitraille !¹⁶⁷

L'absurdité du patriotisme, renforcée par l'image des enfants « harnachés en zouave », est intériorisée par le personnage :

On me crie à présent : « Vous êtes criminel et vous calomniez la Patrie ! » Un peu plus, on me conduirait à la Place comme traître !

On vient de m'y conduire !

On m'a empoigné, à la tête d'un groupe désespéré des vraies défaites, furieux de la fausse victoire...¹⁶⁸

La succession d'anecdotes et d'exclamations entraîne la narration vers l'émotion et non la raison. L'auteur choisit de raconter l'injustice dont il est victime, ainsi que son désespoir et sa colère, plutôt que d'énoncer des arguments: la violence subie le dispense de sa propre virulence envers le peuple et cette république dans laquelle Vingtras ne reconnaît pas ses idéaux. Les malheurs du protagoniste doivent convaincre le lecteur que le patriotisme est incompatible avec l'idéologie révolutionnaire du XIXe siècle telle que la conçoit Jules Vallès.

Parallèlement à l'antipatriotisme s'affiche l'antimilitarisme. Cette idéologie apparaît avec la Commune. Il ne s'agit pas de refuser toute forme d'organisation militaire, car « toute lutte

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.161

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 162

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.164

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.165

politique a toujours un substrat militaire »¹⁶⁹ mais de condamner l'exploitation du peuple au service de l'impérialisme dont il ne bénéficie pas :

Dédié par Napoléon à la Grande Armée, comme on abandonne à des complices une part de butin, ce monument [la Colonne] éternise une légende militaire de meurtre, de pillage et de rigolade... Oui, de rigolade... Les campagnes du Premier Empire évoquent pour moi des promenades d'orphéons allant, bannières déployées, gagner de nouvelles médailles en des concours internationaux. Napoléon ne fut qu'un chef de fanfare habile à procurer des distractions et des récompenses à une troupe de vieux drilles.¹⁷⁰

Le dénigrement de la légende napoléonienne n'est pas uniquement justifié par l'antimilitarisme de Descaves. (Thème récurrent qui lui vaudra un procès pour *Les Sous-Off*, roman paru en 1889) Il démontre que la guerre est un moyen de se débarrasser du peuple et de protéger les classes dominantes :

La vérité, c'est que qu'il [Napoléon] songeait surtout à purger la France et à débarrasser les nobles et la haute bourgeoisie de créanciers menaçants, en lâchant les sans-culottes dans les plaines de la Lombardie, où les généraux seuls trouvèrent honneurs et richesses [...] Dupés, ils chérissaient encore le spoliateur ; aveugles, ils se félicitaient d'avoir fondé la fortune des voleurs et garanti à la propriété un siècle d'accroissement et de respect ; ruinés, bons à rien, il étaient fiers d'être Français, parce que leur image dégoûline de la Colonne, comme du suif refroidi le long d'une bougie éteinte !¹⁷¹

La liberté se gagne véritablement sur le champ de bataille uniquement lorsque « le soldat [de la Révolution actuelle] c'est le Peuple »¹⁷². Le discours idéologique chez Descaves est pacifiste mais pas non-violent. S'il condamne la guerre entre les peuples, il l'encourage entre les classes :

L'Histoire se rabat sur les actions d'éclat dont elle partage le revenu entre les grades les plus élevés. Si bien que la gloire militaire, dans les livres, a aussi ses capitalistes et ses accapareurs. Ainsi rassemblés et confondus, les prolétaires du camp et de l'usine s'exhorteraient utilement à la haine des patrons civils et militaires pour lesquels ils triment-et crèvent !¹⁷³

Se dégagent alors deux idées : la première formule que l'Histoire est aux mains de la bourgeoisie, qui choisit de glorifier les actions d'éclat qui lui sont profitables, afin de convaincre le peuple de continuer à servir ses intérêts (en faisant la guerre). La seconde, que les soldats et les travailleurs appartiennent à la même classe : le prolétariat du camp et celui de l'usine sont identiques, et devraient s'unir pour renverser le patronat de l'industrie ou de l'armée. L'aveuglement du peuple et son amour de l'uniforme sont considérés comme une défaite idéologique :

¹⁶⁹ Antonio Gramsci, cité par Perry Anderson, *Op.cit.*, p. 71

¹⁷⁰ Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p. 74

¹⁷¹ *Ibid.*, pp.74-75

¹⁷² André Léo, extrait de *La Sociale* du 29 avril 1871, in *Anthologie de la Commune de Paris de 1871*, *Op.cit.*, p.198

¹⁷³ Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p.113

Et voilà que c'est sur les talons des soldats qu'elle marche à présent, cette foule ! Elle emboîte le pas aux régiments, elle acclame des colonels dont les épaulettes sont encore grasses du sang de Décembre- et elle crie « A mort ! » contre nous qui voulons boucher avec de la charpie le pavillon des clairons !

Oh ! C'est la plus grande désillusion de ma vie !¹⁷⁴

Vallès est un pacifiste honnissant la guerre quand elle est patriotique ou nationale (et non sociale) :

Je hais la guerre [...] J'ai horreur de cette gloire sinistre et sanglante qui, au-dessus des champs de bataille, vit, comme un vautour, de la chair des hommes, et boit à la régala le sang des hommes.¹⁷⁵

La versatilité de la foule « qui [lui] semblait avoir une âme » afflige l'auteur, qui y voit un échec idéologique et une soumission à l'Etat et son armée : « toujours des consignes à attendre [...] sous le derrière des états-majors ». Le républicanisme bourgeois est un désaveu de l'idéal socialiste car il n'a pas renversé l'ordre social ; les camarades de Jacques Vingtras l'enjoignent à ne pas se montrer « séditieux ». L'auteur désabusé révèle l'inutilité de la non-violence face à la répression d'Etat-éclairant au passage le lecteur sur la liberté d'expression à la fin du règne du « fossoyeur de la République » :

Mais croient-t-ils donc, ceux qui m'entourent, que parce qu'ils ne diront rien, les troupes ou la police les ménageront ? Ils peuvent mettre leur langue dans leur poche, on leur cassera la gueule tout de même, si le pouvoir se sent encore assez solide pour se payer ça.¹⁷⁶

Vallès investit la rue, par le journalisme et par sa présence au sein d'une collectivité contestataire –même si elle n'assume pas toujours l'action. Le journaliste social a découvert comme ses contemporains les mystères urbains, qui sont avant tout des mystères sociaux. Le roman populaire est un formidable vecteur d'idéologies, par sa large diffusion et son accès facilité par un support peu onéreux. Défenseur de la démocratisation culturelle, refusant la catégorisation, Vallès ne cache pas son intérêt pour un genre dont il apprécie l'authenticité ; néanmoins, il est aussi critique idéologiquement, car le discours politique des *Mystères de Paris*, dont il est lecteur, ainsi que d'autres romans populaires reproduisant le même schéma narratif-un sauveur issu des classes supérieures devient défenseur du peuple-est enraciné dans le socialisme utopique.

Le terme de socialisme utopique est employé pour la première fois par Jérôme Blanqui (frère aîné d'Auguste) en 1839 dans son *Histoire de l'économie politique*. Ce courant de pensée est influencé par l'humanisme et une forme de christianisme social. Marie d'Agoult en donne un aperçu en brossant le portrait politique de Lamartine :

Et il [Lamartine] pose aussitôt les points essentiels de cette politique qui est la sienne et dont il ne se départira plus: le suffrage universel, l'enseignement donné gratuitement à tous par l'Etat, l'extinction de

¹⁷⁴Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 162

¹⁷⁵Jules Vallès, *Œuvres*, t. I, p. 991 cité par Silvia Disegni, « Vallès et la violence : du pamphlétaire au chef révolutionnaire » in *Violence politique et Littérature au XIXe siècle*, *Op.cit.*, p.219

¹⁷⁶Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p.177

toute aristocratie héréditaire, l'abolition de l'esclavage et de la peine de mort, la séparation complète de l'Eglise et de l'Etat, la paix européenne et l'assistance publique. Tels sont les principes qu'il puise dans un spiritualisme religieux qui fait le fond de sa nature et subsiste invariablement, malgré les inconséquences trop fréquentes auxquelles il s'est vu entraîné, comme tous les hommes d'imagination quand ils ne donnent point pour lest à leurs opinions spontanées la science réfléchie.¹⁷⁷

Les socialistes utopiques ont foi en l'Homme et dans le progrès. Cet optimisme est anéanti par Blanqui :

La fraternité aujourd'hui ! Une hypocrisie, un piège, un poignard ! [...] c'est l'impossibilité de tuer son frère. Elle ne peut exister qu'entre égaux. [...] L'histoire de l'humanité nous montre toutes les maximes d'amour rapidement dégénérées en instruments railleurs de tyrannie et d'exploitation.¹⁷⁸

Il s'agit d'un courant relativement modéré. Eugène Sue, qui se découvre socialiste au fil de la rédaction de son roman-feuilleton, est par exemple revendiqué par Proudhon et Fourier. Le premier prône « l'ordre sans le pouvoir », à savoir l'anarchie et une remise en cause de la propriété, avec notamment un système bancaire proche de « la Banque des Pauvres » proposée par Sue, le second est considéré par Marx et Engels comme une figure du socialisme critico-utopique. Selon la définition de Cyrille Van Overbergh en 1896, il serait une doctrine comprenant les systèmes de Saint-Simon, Fourier, Owen etc. apparaissant dans la première période de la lutte entre le prolétariat et la bourgeoisie :

Ces utopies sont à repousser implacablement : ce sont des recettes du parfait bonheur, produit de l'activité cérébrale, sans relation avec l'évolution sociale, et dont la réalisation dépendrait de la bonne volonté de la société et surtout de la classe régnante.¹⁷⁹

Van Overbergh, dans son article *Les courants sociologiques du XIXe siècle*, explique qu'en considérant ce qu'il nomme l'Idéologie sociale du XIXe siècle, trois courants se distinguent, « qui, sous le nom de sociologies, se partagent les esprits »¹⁸⁰ : la sociologie individualiste, la sociologie catholique, et la sociologie socialiste. Il est nécessaire, pour tenter de saisir le contexte idéologique et le développement du socialisme, de garder à l'esprit ces trois sociologies dont les interactions ont façonné la société et influé sur les états successifs de civilisation.

L'introduction de l'idéologie en littérature et en littérature populaire est alors fondée sur la reproduction dans la fiction des tensions entre ces trois sociologies, introduisant la nécessité de changement de la société :

¹⁷⁷ Daniel Stern (Marie d'Agoult), *Histoire de la révolution de 1848*, *Op.cit.*, p.8

¹⁷⁸ Auguste Blanqui, « La Fraternité », Avril 1869, *Op.cit.*, p.67

¹⁷⁹ Cyrille Van Overbergh, *Le Socialisme scientifique d'après le Manifeste communiste*, Revue néo-scolastique, Année 1896, Vol. IV, Numéro 14, p.272

¹⁸⁰ Cyrille Van Overbergh, *Les courants sociologiques du XIXe siècle*, Revue néo-scolastique, Année 1900, Vol. VII, Numéro 26, p.173

En marge des socialismes utopiques, apparaît une forme narrative très différente du roman « classique », où la fonction critique du roman est remplacée par une thématique explicite de la libération immanente.¹⁸¹

explique Marc Angenot. Les écrivains au XIXe siècle font l'objet d'analyses critiques idéologiques. L'exemple le plus singulier est sans doute la lecture marxiste des *Mystères de Paris. La Sainte Famille* (1844), rédigée conjointement par Marx et Engels, est un essai pamphlétaire voulant démontrer l'incompatibilité des sociologies catholiques et socialistes, et les limites du socialisme utopique.

Marx s'installe à Paris en 1843, soit pendant la publication des *Mystères*. Journaliste clandestin aux velléités révolutionnaires, il se réclame « critique impitoyable de tout l'existant », et déjà pense que les masses et le prolétariat ont le pouvoir de changer les choses, et non plus quelques dirigeants éclairés. La même année paraissent les *Principes du Socialisme. Manifeste de la Démocratie au XIXe siècle* de Victor Considerant. Il y est explicitement question d'un socialisme pacifiste, antithétique du marxisme, plus proche du fouriérisme : l'auteur des *Mystères de Paris*, après sa « conversion », appartient à cette tendance dans laquelle se retrouvent les « bourgeois éclairés » ayant une sensibilité de gauche, ne remettant pas en cause le travail, dans sa réalité ontologiquement aliénant : il s'agit de moraliser le capitalisme, « d'entrer en Garantisme » selon la théorie fouriériste, afin de créer un Nouveau Monde débarrassé de toute forme d'exploitation. Cette idéologie est précisément dévaluée par Marx et Engels à l'occasion de la critique de Rodolphe, le héros du roman :

La morale, c'est « l'impuissance mise en action ». Toutes les fois qu'elle s'attaque à un vice, elle a le dessous. Et Rodolphe ne s'élève même pas au point de vue de la morale autonome, qui repose du moins sur la conscience de la dignité humaine. Sa morale repose, au contraire, sur la conscience de la faiblesse humaine. Il est la morale théologique. Les exploits qu'il accomplit avec ses idées fixes, ses idées chrétiennes, celles qui lui servent à jauger le monde : la « charité », le « dévouement », l'« abnégation », le « repentir », les « bons » et les « méchants », la « récompense » et la « punition », les « châtiments terribles », l'« isolement », le « salut de l'âme », etc., nous les avons suivis jusque dans le détail en démontrant que ce ne sont que bouffonneries.¹⁸²

Cette critique impitoyable interroge sur les relations entre théoriciens et, pour reprendre la lexie de Marie d'Agoult, « hommes d'imagination ». La conviction, venue avec la révélation sociale (la découverte du prolétariat, le déclassé volontaire, l'injustice...) ne préserve pas les écrivains du confusionnisme politique : Marx reproche à Sue un spiritualisme religieux déplacé, puisqu'incompatible avec l'idée de dictature du prolétariat nécessaire au renversement de la société, un socialisme évangéliste inepte qui maintiendrait l'ordre social en remédiant à la misère par le patronage. Pourtant, la position de Sue sur l'Eglise est ambiguë. On retrouve dans *Les Mystères de Paris* une idée commune avec Blanqui : la dénonciation de la connivence entre l'Eglise et le Capital, respectivement symbolisés par Ferrand et Polidori/Bradamanti, le notaire et l'ancien homme d'Eglise :

¹⁸¹Marc Angenot, *Le roman populaire, Recherches en paralittérature*, Collection Genres et Discours, Les presses de l'université du Québec, 1975, p.77

¹⁸²Karl Marx, Friedrich Engels, « Vie terrestre et transfiguration de la Critique critique, ou la critique critique, personnifiée par Rodolphe, Prince de Gerolstein », *La Sainte Famille*, 1844, Les Editions Sociales, Paris, 1969.

Pour le bourgeois enrichi, leurs deux fonctions [garder le Secret du Capital et celui de l'Ame] sont un sacerdoce.¹⁸³

Il faut toutefois nuancer le propos ; Sue ne prône pas l'abandon du christianisme. A ce titre, ses idées sont proches de celles développées par Ernest Renan vers la fin du XIXe siècle, qui se montre très critique vis-à-vis de la religion comme système de pensée, mais qui voit en elle un facteur déterminant de l'unification des sociétés. Comme Victor Hugo ou Lamartine, il est loin de l'anticléricalisme et de l'athéisme de Flourens, pour qui « la sagesse commence avec la haine de Dieu », ou de Blanqui :

Au premier rang des accusés s'étale le christianisme, ou plutôt le monothéisme. C'est l'empoisonnement par excellence, l'ingrédient mortifère qu'il faut expulser du corps social.¹⁸⁴

Les écrivains se réclamant du socialisme sont loin de tous « sacrilèger », comme le dit Jacques Vingtras dont le néologisme prend un double-sens : sacrilège religieux, et sacrilège envers les anciens modèles républicains. La transition entre individualisme et collectivisme s'accomplit dans la douleur, et à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, la quête du Bien commun ne signifie plus l'effacement de l'individu mais sa réalisation en tant qu'entité idéologique qu'on ne peut réduire à une seule école :

C'est en vérité ce que semblent croire les fondateurs de mondes nouveaux. Dès que vous n'adoptez pas une école, c'est que toutes vous sont étrangères. Votre ignorance seule peut vous retenir indifférent entre tant de prisons-modèles où les poursuivants organiques prétendent claquemurer l'avenir.

Fouriérisme, Saint-Simonisme, communisme, positivisme, c'est à qui s'est empressé d'édifier des bagnes tout neufs, où l'humanité jouira du bonheur de la chaîne perfectionnée.¹⁸⁵

Le socialisme, porté par des déclassés, des journalistes ou des théoriciens (économistes, philosophes,...) s'implante dans le monde ouvrier dont l'émergence est consécutive à l'urbanisation. La rue devient le lieu de convergence d'individus dont l'existence redessine la morphologie sociale : la foule comme concrétisation des discours politiques surgit dans l'espace public et dans la fiction.

3) Urbanisation et phénomènes de foule

Les phénomènes de foule ne prennent pas tous place dans un espace urbain ; cependant, le modèle révolutionnaire de 89 et la première Commune installent dans l'imaginaire collectif le *topos* de la foule dans une ville, et plus particulièrement Paris. Le centre névralgique de l'insurrection est « sous tension » permanente, pour reprendre les termes d'Eric Hazan, oscillant entre la modernité physique et intellectuelle, et une forme de régression où priment

¹⁸³Marc Angenot, *Op.cit.*, p.79

¹⁸⁴ Auguste Blanqui, « Les sectes et la révolution », Octobre 1866, *Op.cit.* p. 76

¹⁸⁵*Ibid.*, p.75

la sauvagerie et la violence. La comparaison avec l'antiquité est une constante. Il ne faut pas y voir pour autant une volonté de la part des écrivains de souligner l'archaïsme de la cité, mais un procédé littéraire visant à mettre en exergue les paradoxes urbains : une cité éclairée digne des grandes républiques (Rome, Athènes...) sombrant dans la décadence néronienne, avec un goût prononcé pour l'esthétique fin de siècle de la ville en feu.

Dans les œuvres ayant pour cadre Paris, la cité ne se contente pas d'être le décor neutre d'une action romanesque : elle joue un rôle prépondérant dans cette mise en fiction de l'insurrection. Si l'on s'en tient à la cité de fiction où naît et meurt l'insurrection, l'on constate d'une part la réécriture permanente de Paris, inscrite dans une filiation républicaine grâce aux références constantes à l'antiquité, et d'autre part à un paradoxe ; en effet ces références excluent le peuple :

Sparte, Rome, Athènes...J'en plaisantais au collège et je trouvais que c'était inutile, bête, les républiques anciennes, grecques, romaines... [...] Je vois à quoi cela sert maintenant. On ne peut pas écrire pour les journaux républicains sans connaître à fond son Plutarque.¹⁸⁶

Les journaux républicains s'adressent donc à ceux qui « connaissent à fond [leur] Plutarque », ceux qui dirigent la cité (Vallès poursuit son analogie en comparant les « hommes de 93 » aux « grands hommes de nos livres de classe. ») Les classes laborieuses, dont l'apparition est la conséquence la plus quantifiable et visible de la modernité, ne participent pas à la personnification de Paris.

Le Paris des *Misérables* et de *Quatrevingt-Treize* n'est pas le Paris moderne des *Mystères de Paris*, de *L'Insurgé* ou de *L'Education Sentimentale* ; la description topographique s'applique à gommer les repères chronologiques :

Le chapitre intitulé « *Ecce Paris, Ecce homo* » des *Misérables*, déploie la puissance romanesque de la ville :

Paris est un total. Paris est le plafond du genre humain. Toute cette prodigieuse ville est un raccourci des mœurs mortes et des mœurs vivantes. [...] Paris a un Capitole, l'Hôtel de Ville, un Parthéon, Notre-Dame, un mont Aventin, le faubourg Saint-Antoine, un Asinarium, la Sorbonne, un Panthéon, le Panthéon, une voie Sacrée, le boulevard des Italiens, une tour des Vents, l'opinion ; et il remplace les gémonies par le ridicule. [...] Tout ce qui est ailleurs est à Paris.¹⁸⁷

La narration devient ce que Guy Rosa appelle un « vertige verbal », où l'auteur accumule les références gréco-latines, accolées à des motifs contemporains. Les monuments symbolisent des instants de civilisation. Les individus connaissent le même traitement (Esopé devient Mayeux, l'empereur Claude Louis XV, etc...) et l'établissement d'un parallélisme culturel et historique contribue à la démonstration du caractère cosmopolite et cosmologique de Paris :

¹⁸⁶Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 121

¹⁸⁷Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.810

Paris combine dans un type inouï, qui a vécu et que nous avons coudoyé, la nudité grecque, l'ulcère hébraïque et le quolibet gascon. Il mêle Diogène, Job et Paillasse.¹⁸⁸

Paris devient une nouvelle Babylone dont la destruction imminente ne sera pas le fait d'une colère transcendante, mais sera initiée par « les barbaries ». Or, les « barbares dans nos murs » ne sont pas, chez Hugo, ceux d'Eugène Sue : il ne s'agit pas des « classes dangereuses » associant repris de justice et prolétaires, mais des « barbares » étrangers venus profiter de la « fête impériale » dans les années 1860¹⁸⁹, durant l'apogée du règne de Napoléon III :

Pour Claudin, ce fut « l'invasion des barbares » qui n'arrivaient plus conduits par Attila, mais par les chemins de fer et qui débarquaient comme des conquérants par toutes les gares [...] L'autochtone, le vrai parisien [...] disparaissait dans la foule cosmopolite noyé parmi les étrangers... [...] La France devenait, d'après les Goncourt, le « bordel » de l'étranger...¹⁹⁰

Certes « les barbaries », accolées par Hugo à la mention de la guillotine, renvoient au combat contre la peine de mort. Cependant, le contexte d'écriture éclaire la lecture et permet de relever, dans le panégyrique de « cette fête éternelle » une critique sociale circonstanciée. Du reste, « le couperet » qui « s'égoutte sur ce mardi gras » est une litote résumant cette mise en scène outrancière qui dissimule la répression. La dénonciation de l'affaîssement moral n'est pas l'objet de la démonstration : elle est un des éléments soulignant l'un des nombreux paradoxes de Paris, et permet également de déplacer le stigmat de « barbarie » :

Une grande partie de la bourgeoisie [qui] considérait les prolétaires, ces « barbares » dont parlait Eugène Sue, comme une race à part, vicieuse par nature et dont il fallait avant tout se protéger¹⁹¹.

Hugo n'est pas un défenseur du prolétariat mais il entend dénoncer l'ignorance de la misère, et cette barbarie d'un nouveau genre- celles des riches étrangers venant profiter du « Cosmos » où l'on peut trouver « toutes les civilisations en abrégé »- est contenue en substance dans l'énumération de grandes cités étrangères décadentes. L'étranger, ce Sybarite, est un motif circonstanciel du Second Empire :

Ce fut l'aube du rastaquouérisme, l'entrée en scène des barons de Gondremark qui voulaient « s'en fourrer jusque-là », « des Péruviens et des Valaques au teint olivâtre, avides de fêtes bruyantes et de clinquant grossier » (Fleury et Sognolet)¹⁹²

On les retrouve dans *Les Odeurs de Paris* de Louis Veillot (1867) et ils font les beaux jours de l'opérette ; chez Offenbach, ils chantent :

Nous venons,

Arrivons,

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.812

¹⁸⁹ *Les Misérables* est publié en 1862

¹⁹⁰ Bernard Briais, *Grandes Courtisanes du Second Empire*, Librairie Jules Tallandier, Paris, 1981, p. 93

¹⁹¹ *Ibid.*, p.232

¹⁹² *Ibid.*, p.93

*De tous les pays du monde,
Par la terre ou bien par l'onde,
Italiens,
Brésiliens,
Japonais,
Hollandais,
Espagnols,
Romagnols,
Egyptiens,
Péruviens...*¹⁹³

Outre la xénophobie latente faisant systématiquement de l'étranger un « barbare », le phénomène urbain du « rastaquouèrisme »¹⁹⁴ contribue à cette théâtralité parisienne, le terme lui-même étant né sur scène :

L'Américain du Sud, celui qu'on appelait, sans se soucier de son pays d'origine, « le Brésilien », et auquel le langage populaire avait donné le sobriquet de « Rastaquouère », mot fabriqué par l'acteur Brasseur père.¹⁹⁵

L'explication hugolienne ne vise donc plus seulement à imposer au lecteur ce Paris universel ; elle sert aussi le constat d'une illusion permanente, d'où l'emploi d'un lexique théâtral : « la poissarde de Dumarsais peut donner la réplique à la vendeuse d'herbe d'Euripide. »¹⁹⁶ Ce monde factice est explicitement dévoilé par Hippolyte Taine, qui fait dire à Thomas Graindorge :

Je vais dans le monde comme au théâtre, plus volontiers qu'au théâtre ; les acteurs sont meilleurs.¹⁹⁷

Ce monde superficiel sous lequel se cachent « les bas-fonds de l'ordre social, là où la terre finit et où la boue commence »¹⁹⁸ fait office de cache-misère, au sens le plus littéral, car c'est bien « la misère, toute la misère humaine possible »¹⁹⁹ qui est au cœur du projet d'écriture.

Dès 1853, depuis son exil, Hugo dénonçait les inégalités dans le poème *Joyeuse Vie* :

¹⁹³ Jacques Offenbach, *La Vie Parisienne*, 1866, cité par Bernard Briais, *Op.cit.*, p. 94

¹⁹⁴ Terme que l'on retrouve notamment dans *Le Comte de Monte-Cristo*, adressé à Edmond Dantès lorsqu'il endosse ses identités multiples et exotiques.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.99

¹⁹⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.813

¹⁹⁷ Hippolyte Taine, *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, 1867, Édition d'aujourd'hui, Plan de La Tour, 1982, p.21

¹⁹⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.1328

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.1332

A Saint-Cloud [...]

Dans le festin qu'égaie un lustre à mille branches,

Chacune en souriant, de ses belles dents blanches,

Mange un enfant vivant.²⁰⁰

« Chacune » renvoie aux grandes courtisanes, symboles du luxe tapageur et outrancier, modèles de *Nana* et de la *Dame aux Camélias*, qui « débutent » dans les rues de Paris : Ce Paris difforme, « grandiose et burlesque » est étymologiquement monstrueux : l'auteur le montre, l'expose et le détaille afin d'appuyer sa vision manichéenne-mais réaliste (le monde d'en haut et le monde d'en bas) et de donner à cette fête permanente, à ce carnaval éternel, une connotation sordide : le vice et l'horreur ne sont pas l'apanage des bas-fonds et dans le Paris des *Misérables* prennent place les « hideuses délices » de *Joyeuse Vie*.

L'auteur poursuit sa démarche de dévoilement urbain dans *Quatrevingt-Treize*. On retrouve des motifs familiers, l'idée de la « fête » malsaine permanente conséquemment à un contexte pour le moins déconcertant : la première Commune de 1793, sous laquelle le lectorat devine la Commune de 1871. Hugo tisse des liens entre ses deux Paris ; son approche topographique se veut cohérente: ainsi,

Les quatre muscadins de Rome, Alcesimarchus, Phoedromus, Diâbolus et Argirippe descendent de la Courtille dans la chaise de poste de Labatut.²⁰¹

Et, ce sont là les continuelles antithèses de Dieu, immédiatement après le Sinaï la Courtille apparut.²⁰²

Le contexte d'écriture et le contexte de la fiction s'entremêlent une fois de plus. A première vue, les deux Paris sont identiques, on y observe la décadence gréco-latine, l'ambiance orgiaque, la théâtralité et la fête permanente :

On allait au spectacle comme à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse [...] Après le 9 thermidor, Paris fut gai, d'une gaieté égarée. Une joie malsaine déborda. A la frénésie de mourir succéda la frénésie de vivre, et la grandeur s'éclipsa. On eut un Trimalcion qui s'appela Grimod de la Reynière,²⁰³

Derrière les facéties des Parisiens de *Quatrevingt-Treize* se cache toujours ce « Paris, bouillant, ivre, ensanglanté » d'Alexandre Dumas, qui recourt également à la comparaison antique : « Paris, comme Rome, avait sa *plebs* et sa *plebecula*. »²⁰⁴

Pour Victor Hugo, la « cité-soleil » comme il l'appelle dans le poème *L'Enterrement* (18 mars 1871) fusionne avec le peuple héroïque : *Ecce Paris, Ecce Homo*. Paris est à la fois la maïeutique et l'herméneutique révolutionnaires :

²⁰⁰ Victor Hugo, *Les Châtiments*, *Op.cit.*, p.166

²⁰¹ *Ibid.*, p.811

²⁰² Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 174

²⁰³ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, pp.167-174

²⁰⁴ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. I, *Op.cit.*, p.61

Et qu'est-ce que la Révolution ? C'est la victoire de la France sur l'Europe et de Paris sur la France. [...] Rien de plus tragique, l'Europe attaquant la France et la France attaquant Paris. Drame qui a la stature de l'épopée.²⁰⁵

L'introduction de l'insurrection en littérature est intrinsèquement liée à la représentation d'une organisation sociale, voire d'une désorganisation. La ville réelle est redessinée, fragmentée par les grands travaux haussmanniens, conçue pour ne laisser aucune place au chaos. Dans la fiction, la ville qui attend l'insurrection, « toujours à l'état de calorique latent », est une ville morte :

Quel silence ! Tout me paraît pâle sous la lueur triste du matin et il y a de la solitude des villages dans ce Paris qui dort. C'est mélancolique comme l'abandon : il fait le froid de l'aurore, et la dernière étoile clignote bêtement dans le bleu fade du ciel.

Je suis effrayé comme un Robinson débarqué sur un rivage abandonné, mais dans un pays sans arbres verts et sans fruits rouges. Les maisons sont hautes, mornes et comme aveugles, avec leurs volets fermés, leurs rideaux baissés.²⁰⁶

Les poètes s'emparent de Paris comme les révolutionnaires. Même les auteurs les plus réactionnaires comme la très aristocratique Comtesse de Ségur expédient leurs personnages à Paris:

J'ai l'honneur de vous faire part de notre arrivée. Nous avons eu tout plein d'aventures en route et dans cet affreux Paris, qui n'a pas du tout l'air comme il faut ; les gens ne sont pas honnêtes ; ils vous rient au nez, vous éclaboussent et vous bousculent en criant, puis ils vous font tomber dans la crotte. Monsieur et Madame pensent que ce n'est pas de bonnes manières.²⁰⁷

Ici il s'agit de démontrer que la ville est un lieu de perdition : l'émergence de la classe ouvrière et la démocratisation des rues de Paris (du moins en terme de circulation) effraient les partisans de l'Ancien Régime. Maxime Du Camp compare Paris aux Ecuries d'Augias, tant sur le plan physique que moral. Entre le Paris des *Fleurs du Mal* et celui de *La Comédie Humaine*, les vingt ans écoulés sont ceux de la Révolution industrielle, et

Il en reste la boue, la célèbre boue parisienne dans les ruisseaux au milieu des rues (on se souvient de la première page du Père Goriot : « entre les Buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plâtras incessamment près de tomber et de ruisseaux noirs de boue... »)²⁰⁸

Ville de perdition et de destruction, Paris symbolise la chute des Rois, et donc, d'une certaine façon, la chute de la chrétienté- Hugo l'énonce tacitement. Paris dévore à la fois les ouvriers, les pauvres et les laissés-pour-compte, et les plus hautes autorités ; c'est à Paris que la Révolution a ramené ses rois pour mieux s'en débarrasser :

²⁰⁵ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.179

²⁰⁶ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 28

²⁰⁷ La Comtesse de Ségur, *Les Deux Nigauds*, 1863, Bibliothèque Rose, Editions Hachette, p.113

²⁰⁸ Eric Hazan, *Op.cit.*, p.57

Il vivra, le roi, et cela malgré toi, infâme Paris. Gouffre odieux, abîme sanglant, tu n'engloutiras pas cette victime !... Je te l'arracherai, moi, et cela, tiens, avec ce bras si faible, si maigre, qui te menace en ce moment, et te voue à l'exécration du monde et à la vengeance de Dieu !²⁰⁹

Ce Paris personnifié par l'invective directe du pronom personnel singulier, excède son statut de cité maudite et devient le Diable incarné :

En retirant le corps du roi de la place royale, la Révolution prend acte, en matière d'origine du pouvoir et donc d'organisation sociale, du bouleversement provoqué par l'image moderne du monde. Elle en fait un espace public, constitué de citoyens tous libres et égaux, aux raisons et aux volontés diverses : démocratie. Mais une autre valeur apparaît au fondement de la société : celle du travail.²¹⁰

Paris est redessiné par sa population, et plus exactement par la variété de sa population : « La grande ville est le miroir des inégalités, de la conscience de classe et de la pathologie sociale »²¹¹ écrit Pierre Albertini. C'est véritablement de maladie physique et mentale qu'il s'agit. Le champ lexical de la morbidité est une constante. On assiste presque, si l'on en donne une lecture moderne, à la somatisation de la ville :

Broyez et défigurez [...] l'humanité avec de pareils marteaux, et elle retrouvera en se tordant les mêmes formes monstrueuses.²¹²

Cette cité de fiction est à la fois symptomatique d'une période précise et hors du temps. Dickens, dans le chapitre d'ouverture « L'époque » de son *Conte des Deux Cités*, annonce explicitement la double lecture :

C'était le meilleur et le pire des temps, le siècle de la sagesse et de la folie, l'ère de la foi et de l'incrédulité, la saison de la lumière et des ténèbres, le printemps de l'espérance et l'hiver du désespoir ; devant lui, le monde avait tout ou rien, il allait tout droit au ciel et tout droit en enfer — bref, cette époque ressemblait tellement à la nôtre que les censeurs les plus bruyants n'en parlaient en bien ou en mal qu'au superlatif.²¹³

Cette exposition synthétise la démesure d'une époque (en réalité, de deux époques, puisqu'il est dit qu'elles se ressemblent) qui façonne cette ville-gouffre. « Combien notre Paris moderne ressemble à la Rome du temps de Juvénal ! » écrit Charles Rouvin, en 1885, dans *Les petites-filles de Juvénal, satires du temps présent*. Objet de répulsion mais aussi de désir, Paris devient l'horizon de l'insurgé provincial : Etienne Lantier se rêve délégué syndical-et Zola établit un parallélisme avec une bourgeoise rêvant de Paris-les manifestants de Plassans (*La Fortune des Rougon*) idéalisent la capitale.

L'excès et la démesure proviennent principalement d'un personnage à part entière, produit naturel, si l'on peut dire, de la concentration urbaine : la foule. Elle apparaît systématiquement

²⁰⁹ Alexandre Dumas, *Ange Pitou* vol.II, *Op.cit.*, p.92

²¹⁰ Paul Blanquart, *Une histoire de la ville pour repenser la société*, Essais, Editions La Découverte, Paris, 1997, p.117

²¹¹ Pierre Albertini, *Op.cit.*, p.35

²¹² Charles Dickens et Jean Gattégno (trad. Jeanne Métifeu-Béjeau), *Un conte de deux villes*, 1859, Paris, Gallimard Éducation, Coll. Folio, 1989, p.395

²¹³ *Ibid.*, p. 25

comme antagoniste, une source d'angoisse, même lorsqu'elle n'est pas mue par l'idéologie. Par exemple, les foules se bousculant dans les grands magasins, symboles du capitalisme dévorant (*Au Bonheur des Dames*), ou encore la masse des badauds (*Jean qui grogne et Jean qui rit*) trahissant le mélange social forcé et la déshumanisation. La foule porte en elle la crainte (ou l'espoir, dans le cas de Jacques Vingtras) d'un chaos à venir ; à ce titre, le passage des bas-fonds à la « surface » et de l'action solitaire aux mouvements collectifs opéré par Eugène Sue avec ses deux œuvres, *Les Mystères de Paris* et *Les Mystères du Peuple*, signifient la radicalisation (relative) de l'auteur tout en démontrant le caractère *a priori* inévitable d'une insurrection (quelle que soit la forme utilisée, manifestation, émeute, voire guérilla...) dès lors qu'une foule se constitue ; c'est ce que l'on peut observer par exemple avec la faune passive du coron dans *Germinal*, qui se transforme en une « houle de têtes »²¹⁴ dès qu'elle se met en marche. Selon Gustave Le Bon, « Peu aptes au raisonnement, les foules sont au contraire très aptes à l'action »²¹⁵ et leur surgissement romanesque s'accompagne d'un déchaînement spectaculaire, voire cataclysmique : le chapitre onzième des *Misérables* s'intitule « l'atome fraternise avec l'ouragan », les scènes de foule dumasiennes signalent l'entrée en scène d'une créature d'un nouveau genre :

Les assiégeants crurent que leur demande leur était accordée ; aussitôt la porte ouverte, ils entrèrent comme des hommes qui ont longtemps attendu, et que de puissantes mains poussent par derrière, c'est-à-dire en foule...²¹⁶

La foule ici incarne pleinement *l'hybris* :

Mais il y a des moments où l'on ne réfléchit à rien, où l'on ne vérifie rien, ou plutôt où l'on ne veut pas réfléchir, où l'on se garde bien de vérifier.

À l'instant même, la bourrasque se change en orage.²¹⁷

Si la foule-personnage semble la caractéristique la plus évidente du roman d'insurrection et un motif à part entière, elle est cependant subordonnée à d'autres motifs (la barricade, l'attentat, etc.). Les stéréotypes, les interactions et les métamorphoses des foules façonnent les récits, aussi bien sur le fond que sur la forme.

²¹⁴ Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p. 343

²¹⁵ Gustave Le Bon, *Psychologie des Foules*, *Op.cit.*, p. 12

²¹⁶ Alexandre Dumas, *la Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p.234

²¹⁷ *Ibid.*, Vol. III, p. 367

2^{ème} partie.

TYPOLOGIE DES INSURRECTIONS

1) Types d'insurgés

1-1) Révoltes d'esclaves

Esclaves antiques dans la fiction

L'idée d'une cité décadente, permettant le parallèle entre les grandes cités antiques et Paris, tient autant d'une esthétique tournée vers la latinité et l'orientalisme (mais un orientalisme ancestral, presque biblique) que d'une certaine fascination pour le déclin d'une civilisation. L'évocation du passé permet à la fois de se tourner vers l'exotisme et de mieux appréhender le monde moderne: « seule la connaissance du passé peut libérer un peuple des symboles qui l'enchaînent à ses coutumes »²¹⁸.

L'insurrection n'est pas véritablement un thème central de ces romans ; si Napoléon III est comparé à Néron par Victor Hugo, les œuvres proposant une certaine rémanence des modèles gréco-latins (tels que Suétone, Juvénal, Apulée ou Pétrone) ne placent pas un peuple insurgé au centre de leurs histoires. La chute est le fait d'un tyran, d'un Caligula ou d'un Héliogabale. Il n'est pas fait mention des révoltes contre la République romaine : seule la troisième Guerre servile est évoquée, car menée par Spartacus, qui, contrairement à Eunous, (Eunus) est devenu à la fois symbole de l'insurrection d'esclaves, et motif littéraire. L'antiquité dans la littérature du XIXe siècle sert principalement un idéal fin-de-siècle consistant à dépeindre un monde inaccessible.

A ce titre, *Salammbô* (1862) mettant en scène une révolte de mercenaires contre Carthage lors de la première guerre punique, s'attache plus à décrire un Orient pittoresque et violent que le fait insurrectionnel lui-même. Flaubert décrit son œuvre comme dénuée d'idéologie et vouée au divertissement (macabre) :

Je ne sais pas ce que sera ma *Salammbô*. [...] Mais je te garantis, ô Maître, que les intentions en sont vertueuses. Ça n'a pas une idée, ça ne prouve rien du tout. Mes personnages, au lieu de parler, hurlent. D'un bout à l'autre c'est couleur de sang. Il y a des bordels d'hommes, des anthropophagies, des éléphants et des supplices.²¹⁹

L'esclave Abdalonim est dévoué à son maître Hannibal, et l'ancien esclave Spendius choisit de se mettre au service de Mâtho, le meneur de la révolte libyenne. De même, la prise de Carthage n'est pas une vengeance au regard des injustices subies par les mercenaires, mais le moyen d'obtenir Salammbô :

Ce spectacle de Carthage irritait les Barbares. Ils l'admiraient, ils l'exécraient, ils auraient voulu tout à la fois l'anéantir et l'habiter [...] Son impuissance l'exaspérait. Il était jaloux de cette Carthage enfermant Salammbô, comme de quelqu'un qui l'aurait possédée.²²⁰

Ces Barbares lointains- géographiquement et historiquement- ne sont pas sans rappeler d'autres Barbares, les Parisiens envahissant les Tuileries qu'ils rêvent à la fois « d'anéantir et d'habiter » dans *L'Education Sentimentale*. Les deux romans présentent certaines similitudes :

²¹⁸ Jakob Burckhardt, cité par Marie-France de Palacio in *Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Edition Peter Lang, 2005, p.3

²¹⁹ Gustave Flaubert, Lettre à Théophile Gautier du 27 janvier 1859, *Correspondances*, *Op.cit.*, p. 370

²²⁰ Gustave Flaubert, *Salammbô*, 1862, Coll. GF, Editions Flammarion, 2001, Paris, p. 66

la concupiscence masculine- Mâtho et ses troupes se jettent sur Carthage car la ville « possède » Salammbô, les insurgés parisiens se roulent dans les draps des princesses, faute de pouvoir « les violer ». L'insurrection apparaît comme l'expression des plus bas instincts ; toutefois, les « Barbares » libyens ne sauraient être envisagés comme les précurseurs romanesques des insurgés parisiens : leur organisation militaire n'a rien de commun avec les invasions sauvages de la populace. Ils ne font pas partie intégrante de la foule carthaginoise, qui se contente de les observer. Cependant, la République est évoquée : elle n'est pas encore cette « fille publique » spectatrice du peuple destructeur, mais déjà porteuse de violence. Sous la plume de Flaubert, la république n'est pas un système politique : elle n'est que le prétexte au déchaînement d'une sauvagerie païenne.

Les dieux, indignés contre la République, allaient sans doute poursuivre leur vengeance. On les considérait comme des maîtres cruels, que l'on apaisait avec des supplications et qui se laissaient corrompre à force de présents. Tous étaient faibles près de Moloch le dévorateur. L'existence, la chair même des hommes lui appartenaient ; aussi, pour la sauver, les Carthaginois avaient coutume de lui en offrir une portion qui calmait sa fureur [...] .Mais cette fois, il s'agissait de la République elle-même [...] la férocité du peuple en était d'avance alléchée. ²²¹

On trouve dans cette peinture orientale les prémisses de ce que l'on pourrait appeler la théorie flaubertienne du mouvement insurrectionnel : la jalousie comme moteur. Mâtho le chef des mercenaires est jaloux de Carthage qui possède littéralement l'objet de son désir comme le peuple parisien est jaloux des richesses auxquelles il n'a pas accès. Cette idée est développée dans une lettre rédigée pendant la Commune de Paris :

La Commune réhabilite les assassins, tout comme Jésus pardonnait aux larrons, et on pille les hôtels des riches, parce qu'on a appris à maudire Lazare, qui était, non pas un mauvais riche, mais simplement un riche. « La République est au-dessus de toute discussion » équivaut à cette croyance : « Le Pape est infailible ! » Toujours des formules ! Toujours des dieux !²²²

Ajoutons que la République comme croyance fait écho aux sacrifices à Moloch de *Salammbô* : elle justifierait la cruauté. Sa chute ou sa préservation ne constitue pas d'enjeux romanesques et la guerre que mène Mâtho n'est que le prétexte à un récit épique et folklorique, donnant une vision occidentale et approximative d'un Orient supposément mystérieux et décadent. Salammbô elle-même n'est autre que l'un de ces fantômes féminins d'une antiquité fantasmée, amenant la dimension fantastique (elle est « dédiée » à Tanit, la déesse de la lune, l'astre changeant auquel diverses croyances prêtent des pouvoirs surnaturels) et incarnation de la décadence si chère à l'esprit fin-de-siècle : une civilisation ravagée par la guerre à cause d'une femme est une civilisation agonisante.

Ce roman ne se veut pas historique : Flaubert constate que « la *réalité* est chose presque impossible dans un pareil sujet. » :

Je ne parle pas du travail archéologique qui ne doit pas se faire sentir, ni du langage, de la forme, qui est presque impossible. Pour être vrai il faudrait être obscur, parler charabia et bourrer le livre de notes ; ²²³

²²¹ *Ibid.*, p. 333

²²² Gustave Flaubert, Lettre du 30 avril 1871 à George Sand, *Correspondances*, *Op.cit.* p.587

²²³ Gustave Flaubert, Lettre du 3 juillet 1860 à Edmond et Jules de Goncourt, *Ibid.*, p. 391

Le conflit entre écriture poétique et l'historicité est résolu par l'auteur grâce à la vacuité. Selon lui, à l'image de ce qu'il appelle ironiquement « la Doctrine », son roman « ne prouve rien, [...] ne dit rien. Ce n'est ni historique, ni satirique, ni humoristique. En revanche ça peut être stupide ? »²²⁴ *Salammbô* devrait donc être lu comme une tentative de choquer la bourgeoisie et le sabotage intentionnel du Beau afin de signifier la décadence esthétique de l'époque d'écriture à travers un sujet-prétexte :

Je suis à la moitié à peu près de mon dernier chapitre. Je me livre à des farces qui soulèveront de dégoût le cœur des honnêtes gens. J'accumule horreurs sur horreurs. Vingt mille de mes bonshommes viennent de crever de faim et de s'entre-manger ; le reste finira sous la patte des éléphants et dans la gueule des lions. [...] N'importe ! je crois que j'écris présentement d'une manière canaille ? Phrases courtes et genre dramatique. Ce n'est guère beau.²²⁵

Les romans ayant pour thème l'insurrection des esclaves refusent de s'attarder sur ce déclin : ces œuvres antiquisantes ont une portée idéologique, et se veulent l'exaltation de la vie et non la fascination morbide pour des « murmures sortis des pierres. »²²⁶ Benoit Malon donne pour maxime à son *Spartacus* « Rendre l'humanité à elle-même. » Il ne s'agit plus de raviver des fragments antiques afin d'en faire des objets littéraires, mais de chercher dans l'antiquité-ou du moins, ce qui nous en est parvenu- des réponses à ce que Burkhardt appelle « l'inquiétude personnelle et l'agitation contemporaine ».

Les figures historiques choisies mettent en exergue les intentions des auteurs : « Parmi les empereurs dits décadents, Néron et Héliogabale s'imposent comme des modèles pour une certaine littérature fin-de-siècle à la recherche d'un détournement systématique des valeurs. »²²⁷

Notons que Messaline, la femme de l'empereur Claude, occupe aussi une place considérable dans cet imaginaire, puisqu'elle est l'héroïne de cinq romans entre 1897 et 1903 : elle représente à elle seule le déclin de Rome, qui intéresse plus les auteurs que la chute de l'empire hellénique. La peinture d'un despote vicieux causant la décadence d'une cité –et par extension, d'une civilisation- ne vise pas à dénoncer la situation contemporaine, et la mise en fiction de l'effondrement de la république romaine ne sert pas un discours polémique sur sa légitimité. Ces romans peuvent être lus comme des déclinaisons du tableau de Thomas Couture, *Les Romains de la Décadence* (1847)

Le choix de Spartacus en revanche donne une autre fonction au récit antiquisant : celui d'inscrire l'insurrection d'un groupe opprimé dans l'histoire de l'humanité. Benoit Malon fait ainsi de Spartacus le premier prolétaire. La tragédie d'Ippolito Nievo rédigée en 1857 mais publiée seulement en 1919 à titre posthume offre le spectacle d'un héros classique confronté à son rôle de chef. Le schéma actanciel reproduit le processus « habituel » d'une révolte : la prise de conscience du poids de ses chaînes, la nécessité de s'en défaire, la solitude du meneur et ses questionnements, retranscrits dans la pièce par de longs monologues déclamatoires au style romantique. Spartacus n'affronte pas seulement Rome, il doit aussi composer avec ses compagnons et les esclaves, femmes et enfants compris, qu'il a libérés. Cependant, lorsque

²²⁴ *Ibid.*, p. 392

²²⁵ *Ibid.*, Lettre à Edmond et Jules de Goncourt du 2 janvier 1862, *Op.cit.*, p. 412

²²⁶ Wilhelm Jensen, cité par Marie-France de Palacio, *in Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, *Op.cit.* p.2

²²⁷ Marie-France de Palacio, *Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, *Op.cit.*, p. 206

Crassus au cinquième acte lui propose la liberté pour lui seul, il refuse et accède au statut de martyr. La destinée de Spartacus est complexe : comme dans la tragédie antique, elle repose sur une transgression humaine, invariablement punie. Mais la transgression de Spartacus est légitime, et son destin s’accomplit non pas à cause de l’injustice des dieux, mais de celle des hommes. Chez Nievo, auteur politiquement engagé dès 1848 dans le *Risorgimento* (mouvement d’unification de la nation italienne), le mythe de Spartacus devient un modèle : la volonté de « faire tomber la sublime cime par le fer et par le feu »²²⁸ peut être envisagée comme une injonction à se révolter contre l’impérialisme napoléonien. Bien que Nievo n’ait rejoint Garibaldi qu’en 1859 (soit postérieurement à la rédaction de *Spartaco*), la structure de la pièce (injouable en raison de la multitude de personnages, de la multiplication des lieux et de sa chronologie ne respectant pas l’unicité aristotélicienne) ainsi que la relecture du personnage de Spartacus présentent des similitudes avec l’action garibaldienne. L’ancien gladiateur thrace compose son armée avec d’autres gladiateurs de multiples nationalités (Germaines, Gaulois...) et libère des esclaves sur son chemin: Garibaldi et ses Chemises Rouges (la légion italienne composée d’immigrés de Montevideo en 1843) ont contribué à l’indépendance de l’Uruguay lors de la Guerre (1846). Comme le gladiateur, le « Héros des deux mondes » échoue face à Rome (lors de sa tentative entre 1849 et 1850 de prendre la ville.) *Spartaco* met en scène la lutte contre l’injustice, lutte qui ne saurait se borner à des considérations uniquement nationalistes.

Une autre œuvre italienne du XIXe siècle se penche sur l’épisode de la guerre des esclaves : le *Spartaco. Racconto storico del secolo VII dell’era romana (Spartacus. Récit historique du septième siècle de l’ère romaine)* de Raffaello Giovagnoli. Publié en 1874 et traduit dans de nombreuses langues, le roman a pris forme dans l’esprit de l’auteur dès 1848. La narration dramatique présente la Rome antique comme une grande métropole à la fois tentatrice et dominatrice ; le premier combat de Spartacus sera de préserver son amour de la liberté et sa solidarité envers les opprimés. Le Spartacus de Giovagnoli est un héros romantique dépeint comme le champion de la libération d’esclaves, opposé à la ruse des Romains décadents et à la naïveté des Barbares. Le roman tient plus de la fresque antique (parfois anachronique) que du plaidoyer anti-impérialiste, toutefois le registre pathétique et la figure héroïque salvatrice peuvent suggérer une certaine filiation avec le mystère urbain et la volonté de dévoilement d’une société (et de ses failles.) D’une manière générale, le roman antiquisant italien du XIXe siècle constitue un répertoire de genre souvent centré sur l’histoire de Rome, à la fois historique et divertissant- et qui sera la source d’inspiration du « péplum », dont l’exploitation littéraire et cinématographique au XXe siècle éludera la dimension politique.

Le roman de Malon sur le même thème se distingue de la production transalpine. Seule fiction de sa bibliographie, *Spartacus ou La Guerre des Esclaves* (1873) se veut une illustration historique du discours politique de l’auteur, qui trace un parallèle sans ambiguïté entre les exploités de l’Empire Romain et ceux du Second Empire. Dès 1871, Malon théorise ce rapprochement :

²²⁸ Ippolito Nievo, *Spartaco*, a cura di V. Errante, Barabba, Lanciano, 1919, pp.128-129, cité par Anna Sara Rossetti in *Spartaco, La Storia Nella Storia, L’uomo che fu schiavo, lo schiavo che fu uomo*, 2008, p. 201

Tant il est vrai que pour la bourgeoisie possédante, l'ouvrier qui réclame sa juste place au banquet social n'a toujours été qu'un esclave révolté contre lequel tous les moyens sont bons, y compris l'extermination. Pour lui il n'y a pas de droit des gens ; s'il veut améliorer son sort, il est mis hors de l'humanité.²²⁹

Toute l'intrigue de *Spartacus* a vocation à pérenniser le combat pragmatique contre l'oppression. L'auteur, au moyen de descriptions très graphiques, de scènes épiques et de multiples discours d'esclaves, fait de l'émancipation un enjeu vital et non plus moral ; il ne s'agit pas de lutter au nom d'idéaux abstraits, mais bien de préserver son existence. Le roman interroge la notion d'humanité et jette les prémisses de la théorie énoncée au XXe siècle par Hervé Bazin :

On ne se révolte pas seulement contre des êtres, mais contre tous ceux qui leur ressemblent, contre les idées qui les soutiennent. On ne se révolte jamais complètement quand on n'a point cessé de se révolter pour son propre compte et surtout quand on ne s'est point révolté contre soi-même. Mais ceci, dès lors, comme dirait l'autre, devient une révolution.²³⁰

C'est son propre rapport à l'insurrection que doit questionner l'insurgé, et le Spartacus de fiction n'est que le vecteur de cet engagement :

Tu fais bien de te souvenir, répondit le Grec. Malheur à ceux qui oublient de telles atrocités, ils sont mûrs pour la servitude ! Ainsi tu es dévoué à la justice et à la liberté ?²³¹

L'affirmation d'une stratégie révolutionnaire prévaut sur le romanesque : le rétablissement d'une « vérité » historique sur ce que fut la guerre servile et ses enjeux idéologiques s'accommode, paradoxalement, d'anachronismes. Ainsi par exemple un personnage devient-il syndicaliste avant l'heure :

J'ai toujours défendu les droits de mes camarades de travail en corrigeant, grâce à ma force, l'insolent qui nous raillait, et en faisant augmenter le salaire ; si les portefaix gagnent maintenant un denier par jour, c'est un peu à moi qu'ils le doivent.²³²

L'œuvre met en fiction le soulèvement d'une classe ouvrière : le personnage donnant son nom au titre n'est finalement qu'un prétexte à la mise en scène d'une insurrection prolétarienne. En effet, l'action et le discours de Spartacus sont la plupart du temps rapportés, alimentant un mythe nécessaire au projet révolutionnaire. L'auteur n'hésite pas à recourir aux écrits antiques (comme la *Vie de Crassus* de Plutarque) pour construire un personnage emblématique, défini uniquement par son combat idéologique :

J'en accepte l'augure, répondit Spartacus en embrassant sa femme, et je jure, si jamais je deviens libre et puissant, d'être un infatigable défenseur de la liberté, et de briser le fer des esclaves ; car je hais l'oppression, d'une haine éternelle.²³³

²²⁹Benoit Malon, *La Troisième Défaite du Prolétariat Français*, 1871, in *Anthologie de la Commune de Paris*, *Op.cit.*, p. 61

²³⁰ Hervé Bazin, *La Mort du Petit Cheval*, Editions Grasset, Coll. Le Livre de Poche, 1950, p.18

²³¹Benoit Malon, *Spartacus ou la guerre des esclaves*, 1873, Jacques André Editeur, 2008, p.37

²³²*Ibid.*

Le discours politique, s'il est réduit à sa plus simple expression (la haine de l'oppression) n'est pas éludé : il est traduit en actes. Les premiers chapitres sont consacrés à des scènes de guérilla, l'immédiateté est de rigueur. Le journaliste prend parfois le pas sur le romancier et les récits factuels de ces combats menés par des Gaulois, des Grecs et des Thraces résonnent comme autant de résurgences de la Commune de 1871. La cause s'incarne ici en un personnage, et les protagonistes luttent autant *pour* Spartacus que pour eux-mêmes, tant celui-ci représente l'opportunité « d'améliorer son sort ». Le roman de Malon est une version ludique de ses textes politiques, une transposition synchronique du contexte de la Commune. On pourrait presque parler de parodie lorsqu'est décrite la caste patricienne, qui évoquera pour le lectorat contemporain la classe dirigeante de l'époque d'écriture :

Les sénateurs arrivaient en effet, partagés en trois groupes inégaux. Le premier était de beaucoup le plus fort. Il arrivait par la Voie Sacrée, c'est-à-dire qu'il descendait du mont Capitolin. Au milieu se trouvait Catulus, prince du Sénat. Le rhéteur Hortensius et le cruel Cnéius Domitius, bisaïeul de Néron marchaient de chaque côté de Caton, leur ami commun, derrière venaient Philippe, Murena, Crassus, les Lucullus, les Metellus, les Scipions, les Fabius, Calpurnius, Bibulus ; puis Cicéron, tout fier d'être admis parmi ces illustres personnages ; il causait amicalement avec Milon, gendre de Scylla et Publius Clodius, ses deux amis les plus chers. Qui aurait dit que peu d'années plus tard, Milon assassinerait Clodius et que Cicéron emploierait tout ce que la rhétorique avait de captieux pour justifier le meurtrier ? Après ces plus illustres de l'aristocratie romaine venaient 5 à 600 patriciens, tous défenseurs à outrance des prérogatives sénatoriales.²³⁴

Cette énumération éclaire à la fois sur la volonté de l'auteur de crédibiliser son propos historique-bien que Malon se défende d'être « historien »- et d'ancrer dans l'imaginaire du lectorat l'image d'une classe dominante éternellement cruelle, retorse et tyrannique. L'insistance sur la filiation néronienne et la servilité de Cicéron montré comme un ennemi de classe mettant sa rhétorique au service des plus forts doivent, en théorie, renseigner instantanément le lectorat sur ces personnages authentiques : ce sont les ancêtres des responsables de « cette orgie capitaliste qui [courbe, exténue, désespère] la classe ouvrière et [achève] de rendre odieuse la classe bourgeoise.»²³⁵

C'est ici que le texte montre ses limites pédagogiques et son caractère monologique : la diction elliptique de faits historiques et la caractérisation des personnages reposant uniquement sur les appellations patronymiques, il est impossible pour le lectorat non éduqué de comprendre véritablement le propos de l'auteur, voire les parallèles tracés avec des figures politiques contemporaines. Comme Vallès dans *Le Bachelier*, Malon exclut involontairement celles et ceux « qui ne connaissent pas à fond [leur] Plutarque ». L'élitisme culturel du roman antiquisant interroge sur sa réelle capacité de rassemblement et restreint son aptitude à l'instruction.

Néanmoins, *Spartacus ou la guerre des esclaves* contourne cette difficulté en détaillant la réalité sociale des esclaves- et le quotidien des carrières n'a rien à envier à celui des mines décrit plus tard par Zola dans *Germinal* (1885) :

²³³ *Ibid.*, p. 39

²³⁴ *Ibid.*, pp.51-52

²³⁵ Benoit Malon, *La Troisième Défaite du Proletariat Français, Op.cit.*, p. 64

Les carrières ! Quelle épouvantable vie ! Nous étions là près d'un millier, de toutes les nations ; il y avait en grand nombre des femmes, des enfants, des vieillards. Nous n'avions même plus de haillons et nous travaillions, entièrement nus, le carcan au cou, les reins serrés d'une chaîne et les entraves aux pieds, tantôt sous le soleil brûlant, tantôt dans les cavités froides et humides, les pieds endoloris, le dos meurtri, les jambes déchirées.

La vie aux carrières, la voilà : s'exténuer de travail, être fustigé, s'exténuer encore, être fustigé toujours ; jusqu'à ce que l'on tombe, heureux de mourir. Heureux de voir enfin cette mort, qu'on ne peut pas hâter, car les bourreaux sont toujours là, et quand vous tentez de vous laisser mourir de faim, ils vous livrent à d'épouvantables tortures. Il faut épuiser tout ce qu'il est donné à l'être humain de souffrir et ne mourir qu'à force de souffrances. Et l'on peut tant souffrir sans mourir ! ²³⁶

Malon s'appuie sur Diodore de Sicile et notamment son récit des conditions de travail dans les mines de Carthagène pour concevoir un récit direct et réaliste. Ces conditions de travail inhumaines sont partagées dans le monde entier : en concentrant ce « millier, de toutes les nations » dans un seul lieu, l'auteur réécrit son propos internationaliste de *La Troisième Défaite du Proletariat Français* :

Les ouvriers du monde entier savent enfin à quoi s'en tenir sur le bon vouloir de la classe possédante [...] Coïncidence heureuse, la camisole de force dans laquelle étouffait l'humanité craque de toutes parts ; un frisson inconnu agite les deux mondes : le peuple indien se révolte contre les capitalistes anglais, l'Amérique du Nord combat et triomphe pour l'affranchissement des noirs... ²³⁷

Toute lutte pour sa liberté se doit d'être anticapitaliste : les esclaves et gladiateurs doivent faire face au gigantesque essor économique de l'Empire Romain comme le prolétariat du monde entier subit l'hégémonie du Capital. Selon Malon, déposséder les possédants suffit à rétablir l'ordre naturel, c'est-à-dire une société rigoureusement égalitaire. S'il encourage la violence révolutionnaire (car légitime) il met en garde contre le simple désir de vengeance :

Oh la vengeance ! Il faut qu'elle passe et repasse sur le monde ; qu'elle inonde la terre comme une mer débordée ! Il faut que les opprimés triomphent dans le sang et sur les ruines ! Pour moi, je ne m'arrêterai que lorsque tous les maîtres auront péri, ou seront esclaves à leur tour. J'ai dit.

[...]

_ La vie est douloureuse, ô Vindex ; tu as le droit de désirer la vengeance. Mais Spartacus et le vieillard Achoeus t'apprendront que c'est pour affranchir tous les opprimés, et non pour changer les esclaves en maîtres, et les maîtres en esclaves, que l'on combat dans la Grande-Grèce. [...] Telles sont les iniquités que nous voulons supprimer. Ce sont ces misères qui font que notre révolte est juste ²³⁸.

On observe que le discours vengeur de Vindex reprend le champ lexical dévolu aux foules dans la fiction : la vengeance, devenue « une mer débordée » qui « inondera la terre » serait donc une synecdoque pour une future foule en colère, dominée par l'émotion-ce qu'Hermoz comprend puisqu'il précise aussitôt que la cause de Spartacus est juste et son combat de l'ordre de la raison. Ainsi l'auteur désamorce-t-il dès le début du roman le trope de la révolte

²³⁶ Benoit Malon, *Spartacus ou la Guerre des Esclaves*, *Op.cit.*, p. 84

²³⁷ Benoit Malon, *La Troisième Défaite du Proletariat Français*, *Op.cit.*, p. 66

²³⁸ Benoit Malon, *Spartacus ou la Guerre des Esclaves*, *Op.cit.*, p. 84

d'esclaves nécessairement anarchique et irraisonnée. Les opprimés de Malon n'ont rien à envier aux mercenaires de Flaubert ; ils incarnent un modèle d'organisation militaire utopique, non plus destinée à servir les intérêts du capitalisme mais à les détruire. L'écrivain choisit de mettre en lumière ce prolétariat antique portant lui-même ses revendications. La multiplication des personnages, si elle admet la confrontation des points de vue, est surtout prétexte à délimiter une frontière entre les classes. Si elle peut paraître *a priori* manichéenne (beaucoup plus que chez Nievo par exemple où Crassus est relativement ambivalent) elle ne fait que transposer les questionnements inhérents à la lutte des classes dans un récit historique et épique.

L'auteur s'autorise néanmoins les scènes pittoresques et stéréotypées : on retrouve par exemple la patricienne lascive et cruelle dans un décor à la scandaleuse richesse (dont font partie les esclaves.) :

Elle se fit porter au bain dans les magnifiques thermes de son palais. Là, six eunuques, à qui, selon l'habitude adoptée, elle avait fait couper la langue, pour qu'ils ne pussent pas dévoiler de secrets trop intimes, la servirent. Deux la baignèrent ; deux la massèrent selon ses goûts et deux la frottèrent d'huile parfumée. Ceci fait, elle prit un vomitif et se fit servir son quatrième repas.²³⁹

Ce passage crée un saisissant contraste avec les descriptions antérieures des conditions de vie des esclaves. L'oisiveté et l'excès, d'autant plus indécents que la « vile plèbe » qui dégoûte tant la *Domitia* meurt de faim, sont dénoncés afin de susciter l'indignation du lectorat, mais aussi pour lui faire admettre cette perversité comme atavique à la classe dirigeante. Cette peinture hyperbolique entretient le motif de « l'orgie impériale » dénoncée par les opposants de Napoléon III. Cette classe possédante ultra-privilegiée se substitue, dans le roman, à la bourgeoisie contre laquelle Malon appelle à la révolte dans ses écrits journalistiques et théoriques, car la puissance politique et économique de la bourgeoisie réelle du XIXe siècle est équivalente à celle de l'aristocratie antique : elle n'est plus cette classe intermédiaire de la Révolution Française ou même de Février 1848 qui se range (officiellement du moins) aux côtés du peuple, qu'elle méprise en vérité-comme la matrone, ce que Malon explique en 1871 : « la bourgeoisie, comme les monarques, ne vit dans ce gigantesque ébranlement social que des motifs de répression. »²⁴⁰

L'auteur ne se contente pas de dévoiler, avec cette scène de bains, un moment intime à son lectorat : il révèle la vraie nature de la classe possédante :

Maintenant, mollement étendue sur un lit de pourpre, elle voit cent mains employées à sa parure, tout un monde qui s'agite dans cette vaste pièce inondée d'odeurs suaves et plus surchargée qu'ornée de meubles rares, agrémentés de sculptures et d'incrustations d'or, de bassins, d'aiguières dorées, de miroir d'argent poli, de vases étincelants de pierreries. Quatre esclaves coiffeurs travaillent la chevelure de la matrone, d'autres étalent devant elle les plus rares parfums de l'Asie et de l'Inde.

²³⁹ *Ibid.*, p. 97

²⁴⁰ Benoit Malon, *La Troisième Défaite du Prolétariat Français*, *Op.cit.*, p.68

Celui-ci attache à ses pieds des sandales d'or, aux bandelettes brodées ; ceux-là ceignent son front ses oreilles, ses doigts, ses poignets, son cou, de bijoux d'un prix inestimable.²⁴¹

Le passage au présent de l'indicatif amplifie la réification des esclaves : ces « cent mains », « tout un monde », diffèrent à peine des nombreuses possessions énumérées et détaillées. Ce tableau antique de la toilette d'une riche patricienne est un trope que l'on retrouve chez Théophile Gautier (qui pousse la précision jusqu'à décrire les tenues d'esclaves, accentuant leur statut de biens matériels.) ou dans *Salammbô* : cette profusion participe à l'exotisme. Cependant, il faut y voir chez Malon la dénonciation d'un luxe tapageur et outrancier et non pas la célébration d'un raffinement oriental fantasmé (l'orientalisme s'invitant souvent dans les passages descriptifs des romans antiquisants.) L'auteur se défend de toute forme de complaisance romanesque et cite de nombreuses sources : le *Voyage du Jeune Anarchisis* de Barthélemy, Juvénal, Martial, Horace, Properce, Saint-Jean Chrysostome, Wallon, Tacite... Il signale même un « anachronisme qui ne change rien à l'atrocité du fait » ayant eu lieu « sous Néron » ; ces passages doivent servir la thèse du roman, et non le plaisir de la lecture. Ces lieux particuliers (ceux où la femme devient littéralement un objet d'art au milieu d'autres objets précieux) sont ceux de la contemplation onirique chez Gautier, l'expression de la sensualité chez Flaubert. Pour Malon, ce sont des lieux de violence : violence sociale, puisque l'exploitation y est poussée à son paroxysme (les eunuques mutilés pour le service, le foisonnement opposé au dénuement de la plèbe, la privation d'humanité...) et violence physique : la *Domitia* fait punir deux servantes thraces par un esclave bourreau. Cet épisode confirme que l'oppression est la même pour les esclaves de maison et les esclaves des champs, des carrières, des mines ou de l'arène. L'union de ces esclaves est narrée par Achoeus : en Sicile, des esclaves privés de nourriture et de vêtements par leurs maîtres s'allient aux pâtres des montagnes, qui se « déclarent libres » et vivent de rapines en bande organisées, fonctionnement qui d'abord satisfait les maîtres (qui « trouvèrent fort bon de ne plus avoir à nourrir leurs esclaves ») mais atteint rapidement ses limites, quand les pâtres libres sont à cours de ressources. Cette anecdote fait quasiment office de parabole dans la dialectique insurrectionnelle de Benoit Malon : l'alliance entre prolétariat urbain et rural est une contingence révolutionnaire- Marx puis Lénine la développent à propos du servage en Russie, Fanon y voit un procédé de décolonisation. Malon (né dans une famille paysanne, puis ouvrier en ville avant sa carrière journalistique et militante) projette d'ailleurs momentanément d'écrire une *Guerre des Paysans* dont le plan est envisagé dans sa préface de 1876 :

Sujet principal : guerre des paysans allemands ; récits secondaires : les Bagaudes, les Paysans Normands, les Jacques ; les Straccioni, les Ciompi, les Lollards, les Communiers flamands, etc.²⁴²

Ce projet littéraire devant précéder un autre roman historique intitulé *La Guerre des Prolétaires*.

²⁴¹ Benoit Malon, *Spartacus ou la Guerre des Esclaves*, Op.cit., p.98

²⁴² Cité par Gérard Mâcon dans la *Préface*, Ibid., p. 7

Or, cette alliance ne doit pas être envisagée comme une finalité (ce qui la voue automatiquement à l'échec et sert les intérêts des maîtres, comme le démontre l'exemple des esclaves siciliens.) :

Le peuple réclama ; les préteurs firent la sourde oreille ; les maîtres persistèrent à ne pas vouloir nourrir leurs esclaves, et le mal augmenta.

L'explosion approchait ; la vengeance des opprimés allait se lever sur la Sicile.

Je vais raconter des combats terribles et d'irréparables désastres ; mais la victoire n'a pas penché pour les oppresseurs avant que la revendication implacable et désespérée n'ait eu ses jours de triomphe. ²⁴³

Les récits enchâssés du vieillard- que l'auteur authentifie et enrichit par des citations de Diodore de Sicile et de Valère Maxime- composent son argumentation : par la voix de son personnage s'exprime le théoricien politique et social. Il apparaît rapidement que Spartacus n'est qu'un repère historique et idéologique ; il est même provisoirement remplacé par Eunnus, son prédécesseur, dans l'une des chroniques d'Achoeus, qui fut son lieutenant :

C'était le prélude de la première révolte (135 ans avant l'ère vulgaire). Dans cette même ville d'Enna, était esclave bouffon un ancien soldat d'Antiochus, natif d'Apamée en Syrie, j'ai nommé Eunnus. [...]

A la tête de 400 esclaves, il s'était résolument jeté dans Enna ; les révoltés se multipliaient sur ses pas ; le sang coula à flots et tandis que les ergastules s'ouvraient, le pillage, l'insulte et la mort pénétraient dans les beaux appartements des riches ; tous les maîtres qu'on trouva furent massacrés. ²⁴⁴

Se pose alors la question du chef de l'insurrection : Eunnus appartient à la catégorie des orateurs « à figures de lion » dépeints par Vallès, il est celui qui « crache des flammes » (grâce à un subterfuge décrit dans les notes). Il incarne le meneur spectaculaire soulevant les foules, mais dont l'influence reste éphémère. A l'inverse, Spartacus et son fidèle allié Crixus, le Gaulois, ne dispensent pas aux foules leur parole directe : le vieil Acheus a pour fonction de transmettre une rhétorique insurgée réfléchie et raisonnée ; la figure héroïque est fonctionnellement glorifiée, c'est-à-dire utilisée ponctuellement afin de faire entrer l'histoire dans le mythe et l'idéologie dans la fiction. Durand à propos du Spartacus de Malon parle de « pérennité transformationnelle » ; à partir de la figure mythique l'auteur crée une forme d'initiation aux doctrines de gauche du XIXe siècle :

Comme une mer agitée par la tempête, les esclaves qu'emportait la passion de la vengeance, affluaient autour de nous. [...]

Je parvins à faire entendre ces paroles :

« Compagnons, le massacre peut établir pour un temps la tyrannie ; mais il ne fonde pas la liberté. Ce ne sont pas des représailles stériles, et souvent injustes, qu'il faut organiser ; c'est la guerre implacable contre Rome. »²⁴⁵

²⁴³ *Ibid.*, p. 139

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 140

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 141

En opposant la foule d'esclaves menée par « la passion de la vengeance » comparée à une mer agitée au discours pacifique d'Achoeus, l'auteur confirme la dichotomie entre action violente épidermique et action ciblée. En appelant à la guerre « contre Rome », le personnage oppose la Grèce à l'Empire romain, la philosophie à la politique immorale. Son discours n'est pas non-violent : il explicite que la violence se trouvant du côté de l'oppression, il est inutile de lui répondre de façon symétrique. La « guerre implacable » doit se substituer à la guérilla et devenir un véritable mouvement prolétarien-porté par Spartacus, qui contrairement à Eunus, n'a rien du « bouffon » qui se fera nommer Roi (sous le nom d'Antiochus) après sa victoire. La révolte est insuffisante, elle doit aboutir à une révolution (au sens de renversement d'un système préexistant.)

La révolution demande des sacrifices et la thématique de l'échec n'est pas éludée chez Malon : si Spartacus reste un héros tragique, son abnégation rend sa cause immortelle. Il est humanisé par ses interrogations et ses doutes- ce dont sont totalement dépourvus ses opposants. Il est un révolutionnaire moderne, mettant son individualité au service du collectif :

Cette glorieuse et puissante insurrection qui avait surgi à sa voix allait-elle donc périr ? L'humanité était-elle vouée à l'esclavage ?

_ N'aurons-nous été qu'un éclair dans la nuit éternelle ?, s'écria-t-il hors de lui.

_ Nous aurons été l'éclair vengeur, et nous aurons préparé la liberté de l'avenir, répondit une voix derrière lui, la voix d'Achoeus.

[...]

_ Nos efforts n'auront pas été inutiles, lui dit-il ensuite. Et tu es peut-être appelé à cette gloire immense de devenir pour les siècles futurs la personnification de la révolte, et d'être compté, quand la justice aura triomphé, parmi les plus grands régénérateurs de l'humanité !²⁴⁶

Dans le récit, ces paroles font office de prédiction. Achoeus dévoile la dimension mythique acquise par Spartacus qui devient une utopie révolutionnaire : le choix du subordonnant « quand » ne laisse pas de doute possible : la justice triomphera. L'auteur se défend pourtant de toute naïveté. Si Spartacus est un meneur idéalisé, il ne peut à lui seul garantir le succès. Et s'il est bien compté « parmi les plus grands régénérateurs de l'humanité », il est insuffisant à rendre la lutte pérenne :

Le peuple, tant de fois trompé et toujours remis à la chaîne, va travailler lui-même et exclusivement à son affranchissement. Il cherchera en lui ses aspirations et n'attendra plus de messies.²⁴⁷

De fait, le roman se singularise par son pessimisme : toute victoire est éphémère, la déconvenue fréquente. La fatalité ne pèse plus uniquement sur Spartacus, mais bien sur les exploités : « le destin est sourd à la voix des opprimés ». Et ces mêmes opprimés ont leur part

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 194

²⁴⁷ Benoit Malon, *La Troisième Défaite du Prolétariat Français*, *Op.cit.*, p. 68

de responsabilité, bien qu'elle soit minorée dans une modalisation comparative entre l'époque de la fiction et l'époque d'écriture :

Mais comment pourrait-on reprocher à ces révoltés d'il y a deux mille ans déjà leur particularisme national, quand les révoltés contemporains ne savent pas encore subordonner le particularisme de secte au grand intérêt de la révolution ? Et quand on en voit un grand nombre obéir aux suggestions de leurs vanités personnelles, même pendant que les destinées du peuple se débattent dans une terrible bataille ?²⁴⁸

Le « particularisme de secte » renvoie au socialisme tel que décrit par Malon en 1871, et qui n'est selon lui que « secte et théorie divergente », conflit résolu lorsqu'il « s'incarne dans le prolétariat et devient véritablement la moderne bonne nouvelle annoncée à tous ceux qui souffrent, à tous ceux qui travaillent à l'avènement de la justice. »²⁴⁹ Aussi dans le roman, la « bonne nouvelle » ne vient-elle jamais : ceux qui souffrent sont condamnés à souffrir, faute d'un prolétariat uni durablement. Cette scène de bataille démontre que la classe laborieuse reproduit systématiquement les mêmes erreurs, la symétrie rigoureuse étant appuyée par la répétition et le passage au présent de l'indicatif.

La fin de l'œuvre confirme cette mécanique de l'espoir suivi de déconvenue. L'une des dernières batailles voit la victoire momentanée des révoltés dont les rangs sont pourtant décimés-et permet à l'auteur de rediriger la nécessité vitale du combat :

Saisi d'indignation, Spartacus s'écria :

_ C'est notre extermination qu'ils veulent ; mais nous ne voulons pas encore être exterminés.

Et il engagea la bataille.

Elle dura tout un jour, car les Romains, de beaucoup plus nombreux, voulaient vaincre à tout prix, mais les révoltés combattaient pour la liberté et pour la vie. De ce côté, les actes d'héroïsme furent nombreux. [...] Tant de vaillance vainquit le nombre et la discipline ; malgré les efforts de Quinctus, les Romains prirent la fuite.²⁵⁰

Cet épisode épique apparaît d'autant plus pathétique que l'épilogue, en « l'an de Rome 816 » retrace les débuts du règne de Néron ; le rétablissement de l'ordre injuste et l'apothéose d'une classe dirigeante encore plus corrompue et décadente constituent la véritable tragédie, car la révolte n'aura servi à rien :

En contemplant cette richesse criminelle je pense au monde entier asservi et livré au pillage, aux centaines de millions d'êtres humains qui, pour alimenter ce luxe insensé meurent dans les douleurs de la faim, sous les accablants de la fatigue, dans l'ignominie de l'esclavage et dans les tortures.

Ce luxe n'est rien encore si on le compare aux dépenses de l'orgie impériale ;²⁵¹

²⁴⁸ Benoit Malon, *Spartacus ou La Guerre des Esclaves*, *Op.cit.*, pp.202-203

²⁴⁹ Benoit Malon, *La Troisième Défaite du Prolétariat Français*, *Op.cit.*, p. 68

²⁵⁰ Benoit Malon, *Spartacus ou La Guerre des Esclaves*, *Op.cit.*, p.205

²⁵¹ *Ibid.*, p. 219

Les termes « d'orgie impériale » ne sont pas anodins. En 1873, ils renvoient à la fois au Second Empire et à la bourgeoisie reprenant le pouvoir après la Commune de Paris, analogies appuyées dans le discours de Télex, l'héritier de Spartacus :

_ Voilà donc, Alexandre, reprit Télex, à quelle fin le patriciat romain a commis tant de crimes contre les peuples étrangers et contre son propre peuple ! Avoir comprimé dans le sang tout ce qui à Rome s'opposait à son égoïste et dure domination, avoir subjugué tant de nations pour devenir les bouffons et les esclaves du monstre impérial, quel juste retour des choses ! Comme ces riches ont bien mérité leur sort ! Mais l'humanité remontera-t-elle jamais ce courant de servitude et d'atrocités ?

O Spartacus ! O mon ancêtre ! Que n'as-tu vaincu cette société infâme ! ²⁵²

A la place de Rome il faut lire Paris, et les « crimes contre les peuples étrangers » font référence au colonialisme et à la politique d'expansion territoriale- le monstre impérial étant ici non plus l'Empereur lui-même mais l'impérialisme dans son ensemble. Quant aux « crimes contre son propre peuple », il s'agit de la répression sanglante. L'adresse finale aux accents cornéliens, volontairement emphatique, inscrit définitivement l'intrigue dans le registre tragique : la dramaturgie du roman s'articule autour d'une catharsis d'un genre nouveau, la malédiction pesant sur les classes laborieuses.

Cette conclusion amère s'accompagne d'une vive critique de la religion (et plus particulièrement la chrétienté), exprimant en sous-texte une condamnation du « nouvel ordre moral » symbolisé par la construction de la Basilique du Sacré Cœur sur la butte Montmartre, déclarée d'utilité publique. Télex rencontre l'apôtre Paul, et se lance dans une diatribe polémique mêlant *logos* et *pathos* afin de démontrer l'inutilité et la dangerosité de la croyance religieuse. Selon lui, la miséricorde divine n'est qu'un leurre :

Enfin, que donnes-tu aux opprimés ? Que fais-tu pour ceux qui souffrent ? J'entends affirmer un Dieu tout-puissant, fantasque, injuste, et cruel, mais l'affirmation des droits de l'humanité, je ne l'entends pas. C'est pourtant au nom de celle-ci que, moi, fils de la révolte, je suis venu te trouver. ²⁵³

Dans la continuité de l'athée Vindex, qui affirmait « honni soit le dieu qui permet cela », Télex dénonce la manipulation théorétique que constitue la religion ; elle n'est qu'un instrument d'oppression supplémentaire, un outil du pouvoir :

Mais en voyant ce patriciat et cette plèbe se précipiter dans la servitude avec tant d'ignominie, j'ai douté de l'efficacité de la révolte. Je suis venu à toi...La tolérance de Néron à ton sujet ne m'étonne plus. Quel prêtre des dieux grecs a jamais osé une telle glorification de la tyrannie !

Les princes sont les ministres de Dieu. Ils ne frappent que ceux qui font mal ! Les Gaulois faisaient mal, sans doute, en défendant leur indépendance ? Et César accomplissait les ordres de ton Dieu en les massacrant et en les réduisant en esclavage par millions ? Auguste était ministre de ton Dieu en massacrant tous ceux qui s'opposèrent à son cauteleux despotisme, en faisant de l'art de gouverner

²⁵²*Ibid.*, p. 220

²⁵³*Ibid.*, p. 225

l'art d mentir et tromper, en faisant égorger vingt mille affranchis qui l'avaient aidé dans ses guerres !²⁵⁴

Le mode interrogatif accentue la logique de l'argumentation. La référence à des despotes et tyrans notoires dont les crimes sont connus du lectorat contemporain, au lieu de décrédibiliser le discours par son exagération, fait office de démonstration rigoureuse, tant il est admis que Néron (et Caligula, également cité) personnifient le paroxysme de la cruauté. Malon les assimile à César et Auguste qui sont traditionnellement identifiés comme des héros (par exemple chez Plutarque ou même Ovide qui en fait les descendants des héros mythologiques dans ses *Métamorphoses*.) Il ne s'agit pas pour l'auteur d'exacerber le sordide entourant Néron ou Caligula avec le détail de leurs « débauches crapuleuses » ou de ces crimes « que tolère et que proscrire la nature » mais de définir concrètement ce qui permet à la classe dirigeante, pourtant en « putréfaction », de perdurer :

Que t'a fait la Liberté ? C'est quand l'esclavage désole l'humanité, quand cent millions d'êtres humains souffrent, dans une abjection sans nom, d'épouvantables tourments, que tu prêches *le respect aux puissances* et l'esprit de servitude dans les familles et dans les cités !

[...]

Le vieux monde, la vieille oppression, sont en putréfaction ; tu viens, je le vois, leur donner une forme nouvelle.

Malheur à toi si tu réussis !²⁵⁵

Cette tirade et la dernière apostrophe prophétique (la conjonction de subordination « si » donnant presque un tour ironique puisque la « réussite » ici n'a rien d'hypothétique) font quasiment figure d'explication de texte du slogan « Ni dieu ni maître » : les « messies » de *La Troisième Défaite du Proletariat Français* et le « véritable » Messie sont tout aussi nocifs à la liberté.

Le *Spartacus* de Malon est éminemment subversif : les discours y occupent une place beaucoup plus importante que les scènes guerrières, car ils définissent le fait insurrectionnel selon la doctrine anarchiste ; le rejet des « sectes », de la religion et de l'autorité, l'indispensable alliance des opprimés font partie intégrante de la diégèse : la perspective synchronique applique les problématiques du XIXe siècle à la guerre servile, qui devient une révolte parmi d'autres, dont les enjeux spécifiques sont modernisés au profit de l'argumentaire. Le roman se veut politique avant d'être divertissant : son ambition le rend difficilement intelligible, car les passages strictement antiquisants sont documentés de façon très scolaire. Néanmoins, l'œuvre se veut le témoignage du rejet épidermique de l'oppression comme caractéristique première de l'humanité.

Cette innéité de l'insurrection est reprise dans une œuvre plus « divertissante » au sens où l'aventure et le pittoresque en font un voyage géographique et temporel.

²⁵⁴*Ibid.* p. 226

²⁵⁵*Ibid.*, p.227

Le roman-feuilleton *Les Mystères du Peuple* contient des scènes d'insurrections d'esclaves, non pas thraces, comme Spartacus, mais gaulois, afin d'inscrire le fait révolutionnaire dans l'identité génétique française. Dans son Adresse aux Abonnés (1850) Eugène Sue développe sa volonté didactique-rejoignant en cela Alexandre Dumas affirmant que le feuilleton « apprenait l'histoire aux historiens et au peuple »²⁵⁶ :

Jusqu'ici (sauf quelques-uns des éminents et modernes historiens déjà cités dans les notes), l'on avait toujours écrit l'histoire de nos rois, de leurs cours, de leurs amours adultères, de leurs batailles, mais jamais notre histoire à nous autres bourgeois et prolétaires ; on nous la voilait, au contraire, afin que nous ne puissions y puiser ni mâles enseignements, ni foi, ni espérance ardente à un avenir meilleur, par la connaissance et la conscience du passé. Ç'a été un grand mal, car plus nous aurons conscience et connaissance de ce que nos pères et nos mères ont souffert pour nous conquérir à travers les âges, pas à pas, siècle à siècle, au prix de leurs larmes, de leur martyre, de leur sang, les droits et les libertés consacrés, résumés aujourd'hui par la souveraineté du peuple écrite dans notre Constitution, plus les droits, plus les libertés nous seront chers et sacrés, plus nous serons résolus de la défendre !²⁵⁷

Les épisodes antiques prennent alors une dimension fondatrice. Dès l'introduction, dont le premier chapitre s'intitule *Comment, en février 1848, M. Lebreun, marchand de toile, rue Saint-Denis, avait pour enseigne : l'Épée de Brennus.*, le lectorat est invité à établir une filiation entre les événements récents de 1848 et les révoltes de Gaulois réduits en esclavage par Rome :

Le 23 février 1848, époque à laquelle la France depuis plusieurs jours et Paris surtout depuis la veille étaient profondément agités par la question des banquets réformistes, l'on voyait rue Saint-Denis, non loin du boulevard, une boutique assez vaste, surmontée de cette enseigne :

M. Lebreun, marchand de toile, *À l'Épée de Brennus.*²⁵⁸

La mise en fiction des ancêtres de cette famille française sert à élaborer une légende collective : le peuple français depuis l'antiquité combat l'injustice. Le choix des Gaulois réduits en esclavage sert à susciter l'empathie d'un lectorat blanc et surtout français : contrairement à Nievo, Giovagnoli ou Malon, exaltant la solidarité des peuples, Sue balaye l'internationalisme. Tout juste concède-t-il aux esclaves hébreux un « grand courage » (contrairement aux espagnols, allemands, romains, arabes) mais dans une perspective chrétienne :

Un homme, disent-ils, qui, plus heureux que les nombreux Messies qui se sont produits naguère, affranchira leur peuple du joug des Romains, car Rome domine le pays des Hébreux comme le reste du monde...²⁵⁹

Et l'on notera que contrairement à Malon, l'arrivée d'un Messie est ici considérée comme indispensable à la bonne conduite de l'affranchissement collectif.

²⁵⁶ Alexandre Dumas, *Avant-Propos de La Comtesse de Charny*, *Op.cit.*, p. 11

²⁵⁷ Eugène Sue, *L'Auteur aux Abonnés des Mystères du Peuple*, Bordes, 20 janvier 1850

²⁵⁸ Eugène Sue, *Les Mystères du Peuple*, *Op.cit.*, p. 3

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 180

Les esclaves noirs quant à eux sont réduits à « une esclave mauresque » traîtresse et à un « gigantesque Ethiopien » soumis à Faustine, le pendant féminin du César de Sue, dépravé et cruel, à l'image de cette Rome antique fictionnelle concentrant la tyrannie. Les vaillants ancêtres des Lebrenn n'ont d'ailleurs aucune velléité d'abolition totale de l'esclavage : ils figurent dans le roman les fondations d'un peuple français idéalisé, qui serait enraciné en Bretagne, et naturellement enclin à lutter contre l'oppression, qu'elle soit impérialiste (le joug romain), religieuse (la persécution des chrétiens) ou politique (dont est témoin la dernière génération de Lebrenn) dès lors qu'elle frappe leur pays :

Jures-tu, lorsque le signal de l'insurrection et du combat sera donné, du nord au midi, de l'orient à l'occident de la Gaule, jures-tu de frapper le Romain, ton maître, et de combattre jusqu'à la fin ?²⁶⁰

Le « Romain » qui s'est rendu maître est un ennemi extérieur, mais semblable à l'ennemi intérieur contemporain de l'écriture, ce qui est explicité dans l'adresse aux abonnés :

Plus nous aurons conscience et connaissance de l'épouvantable esclavage moral et physique sous lequel nos ennemis de tous les temps, les rois et seigneurs, issus de la conquête franque, ainsi que les ultramontains, leurs dignes alliés, jésuites, inquisiteurs, etc., etc., ont fait gémir nos aïeux à nous, race de Gaulois conquis, plus nous serons résolus de briser le joug sanglant et abhorré, si l'on tentait de nous l'imposer de nouveau.²⁶¹

L'appartenance raciale est redéfinie par l'asservissement ; les oppresseurs deviennent littéralement des « étrangers » : leur altérité est signifiée par la mention de « nos aïeux à nous », c'est-à-dire ceux qui ont subi et subissent « le joug sanglant et abhorré ». Les Gaulois idéalisés permettent à l'auteur de réécrire l'histoire sous un angle nouveau, dépossédant ainsi la classe dominante de ses prérogatives. L'insubordination est double puisqu'en choisissant le genre du roman-feuilleton, Sue écrit à destination du peuple. Après avoir introduit le prolétariat voire le lumpenprolétariat- dans *Les Mystères de Paris*, Sue le dote d'une histoire spécifique et lui rend sa place aux côtés des hommes illustres.

L'un des héros, l'esclave Sylvest, est un Spartacus gaulois, permettant au lectorat de s'identifier à la fois par la nationalité et par la condition sociale. Comme Malon, Sue n'hésite pas à transposer l'exploitation des prolétaires dans le contexte antique :

L'esclavage énerve souvent les courageux et double la lâcheté des lâches ; la plupart de ces gladiateurs forcés, loin de ressentir aucune haine les uns contre les autres, étaient plutôt liés entre eux par la confraternité du malheur : les valeureux se révoltaient à la pensée d'employer leur vaillance au divertissement de maîtres abhorrés, et d'être réduits à la condition de chiens de combat.²⁶²

On note que la solidarité entre gladiateurs-esclaves est une fois de plus soulignée, donnant à la scène des arènes une portée idéologique : la prise de conscience collective entraîne la révolte, qui est au cœur de l'œuvre.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 69

²⁶¹ Eugène Sue, *L'Auteur aux Abonnés des Mystères du Peuple*, *Op.cit.*

²⁶² Eugène Sue, *Les Mystères du Peuple*, *Op.cit.*, p. 194

La virulence du propos s'accompagne néanmoins des caractéristiques du genre feuilletonnesque : bien que le soulèvement y soit traité de façon rigoureuse, l'auteur détaillant les différentes époques et leurs spécificités, le roman emprunte au fantastique (notamment avec la « communauté secrète des Enfants du Gui » présidée par un druide, qui évoque les sociétés secrètes des *Mémoires d'un Médecin* et des *Mohicans de Paris* de Dumas ; ces sociétés ont nourri l'imaginaire politique du XIXe siècle) mais aussi privé le peuple d'une véritable autonomie : l'injonction vient d'une autorité supérieure, bien que les différents protagonistes aient une conscience accrue de l'injustice dont ils sont victimes.

On retrouve à la fois les motifs du roman antiquisant- les itérations de personnages authentiques (Octave-Auguste, César, Brutus...), la dégénérescence du monde latin, l'exotisme, la sensualité exacerbée- et ceux du roman d'insurrection : comme les mineurs de *Germinal*, les insurgés se réunissent dans une forêt, au clair de lune, réunion qui fait l'objet d'un chapitre au titre évocateur, «*Plan d'insurrection des esclaves* » :

Et de cette nuit de révolte et de vengeance, qui donnera au même instant le signal par toute la Gaule ? Du nord au midi, de l'orient à l'occident ? — reprit le druide. — Oui, ce signal nocturne, visible aux yeux de chacun... à la même heure... au même instant, qui le donnera ? Ce sera l'astre sacré des Gaules !... Écoutez... écoutez... La lune commence aujourd'hui son décours... À mesure que son orbe va se rétrécir, l'armée romaine fera un pas vers le lieu de son embarquement ; ses étapes militaires sont comptées... Lorsque la lune aura atteint le terme de son décours, les Romains seront au moment de quitter la Gaule, n'y laissant qu'une faible garnison...

— Et cette nuit-là, — s'écria Sylvest dans son ardeur impatiente, — toute la Gaule se soulève !²⁶³

Les bardes lors de cette assemblée nocturne célèbrent « le chef des cent vallées » et sa mort glorieuse : cette chanson a presque valeur de prolepse et indique au lectorat la tragique destinée des figures héroïques dévouées au peuple. Sylvest, qui raconte ses souvenirs au début du roman, explique à son petit-fils, lui aussi esclave, qu'il mourra esclave, comme son fils, sa femme et sa belle-fille, leurs vies dépendant « du caprice ou de la barbarie du maître... » Ce qui est, pour Sue, une fin tout aussi tragique que la mort. Les « caprices et la barbarie » sont longuement décrits lors d'épisodes orgiaques ou violents, contrastant avec la bravoure et la droiture des esclaves gaulois. Le dévoiement des mœurs romaines, personnifié par Faustine (une réécriture de Messaline) est à la fois un prétexte à des scènes d'une certaine crudité et la réitération du thème de la décadence des riches : l'auteur a évolué et, contrairement aux *Mystères de Paris* où il affirmait que « si les riches savaient », ils seraient horrifiés par la misère, les *Mystères du Peuple* insistent sur leur barbarie volontaire, barbarie d'autant plus choquante qu'ils s'en prennent à leurs égaux, puisque Sylvest et sa famille sont nés libres. (l'exploitation d'esclaves noirs semble naturelle dans le roman.)

La résurgence de l'antiquité permet de faire revivre des lieux (Rome, Byzance, Carthage...) et des sociétés dont les particularismes autorisent l'élaboration d'un imaginaire spécifique où la véracité historique est assez secondaire. La reviviscence des modèles antiques, et plus

²⁶³*Ibid.*, p. 71

particulièrement de la latinité a prioritairement une finalité récréative, mais sert, dès lors que les auteurs s'intéressent à la fin de l'empire romain, un discours analytique de l'époque moderne : cette exhumation archéologique à laquelle s'ajoutent des légendes construites de toute pièce n'est pas uniquement vouée à la fascination macabre pour l'autodestruction d'empires mythiques ou la nostalgie romantique pour des mondes dont il ne reste plus que des cendres. Les auteurs contribuent à une reconstruction de l'histoire à travers un regard moderne, et donc affecté par les enjeux sociaux, esthétiques, moraux et idéologiques du XIXe siècle. Il est alors logique que la thématique insurrectionnelle s'invite dans le roman antiquisant : sa finalité dépasse la simple volonté esthétique ; il devient le moyen de démontrer l'intemporalité et la nécessité éternelle de la lutte.

Révoltes d'esclaves au XIXe siècle

Les révoltes d'esclaves, si elles font l'objet de récits dans le cadre du genre antiquisant, prennent aussi place dans le roman historique ou d'aventures. Cependant, l'insurrection noire, c'est-à-dire les luttes africaines, caribéennes, antillaises, et afro-américaines, ne suscite l'intérêt littéraire que lorsque elle est réécrite par les Blancs. Les récits de première main anglophones publiés au Royaume-Uni ou aux Etats-Unis sous forme de mémoires ou de témoignages, sont rarement traduits. Quant aux épisodes révolutionnaires africains ou jamaïcains, par exemple, ils sont simplement ignorés par l'Occident, qui estime en général, que « L'Afrique [au sens large, comprenant les Caraïbes] n'est pas une partie historique du monde. Elle n'a pas de mouvements, de développements à montrer, de mouvements historiques en elle. »²⁶⁴

Les romans d'insurrection d'esclaves servent avant tout une littérature exotique, renforçant les stéréotypes, et non véritablement un propos anticolonialiste ou anti-esclavagiste. En France, le sort des Noirs devient un enjeu (secondaire) à partir de la Révolution. La Société des Amis des Noirs (1788) défend une égalité entre Blancs et Noirs, dans le but d'une colonisation « éclairée », dans laquelle les Noirs seraient éduqués par les Blancs. La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 comprend une abolition de l'esclavage de principe (ne s'appliquant qu'aux habitants de métropole) La Convention et le Comité de Salut Public en 1794 décrètent l'abolition de l'esclavage, mais sans application. Napoléon Ier rétablit le Code Noir et maintient l'esclavage par la loi du 20 mai 1802 (sauf à Saint-Domingue) Aux Etats-Unis, le Code Noir de Louisiane (1806 puis 1808) renforce l'esclavagisme. Malgré l'abolition de la traite négrière en 1815, l'esclavage ne sera aboli en France qu'en mars 1848.

La figure noire en littérature existe en France dès le XVIIIe siècle, mais reste, dans l'imaginaire collectif, celle d'une créature soumise, inférieure, pittoresque, dont l'exploitation émeut vaguement mais ne saurait faire l'objet d'une véritable remise en question :

Ces Noirs africains n'effarouchent plus le regard d'une belle ; ils sont nés dans le sein de l'esclavage. Mais qui n'est pas esclave auprès de la beauté ? [...]

²⁶⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur la Philosophie de l'Histoire*, 1822-1830, cité par Dossou Y. Davy in *Philosophie africaine : principaux courants et perspectives*, Editions Edilivre, 2009, p.14

Un petit Nègre aux dents blanches, aux lèvres épaisses, à la peau satinée, caresse mieux qu'un épagneul ou qu'un angora. [...] Tandis que l'enfant noir vit sur les genoux des femmes passionnées pour son visage étranger, son nez aplati [...] Son père gémit sous les coups de fouet d'un maître impitoyable ; le père travaille péniblement ce sucre que le Négrillon boit dans la même tasse que la riante maîtresse.²⁶⁵

La question de l'esclavage- et de la révolte face à la condition d'esclaves- apparaît dès le XVIIIe siècle avec le roman *Oroonoko* d'Aphra Behn (1688), popularisant le personnage du « prince noir » (considérablement occidentalisé). Néanmoins le surgissement des Noirs dans la fiction française tend plus à figurer le « bon nègre » que l'insurgé : la peinture de l'esclave docile et content de son sort permet la valorisation du maître, et la légitimation de l'exploitation coloniale et esclavagiste ; il n'est alors pas question de le peindre en révolté, encore moins en révolutionnaire. Au début du XIXe siècle, on trouve encore des œuvres de ce genre : *Zoflora ou la bonne négresse* (1800) et *Adonis* (1798) de Picquenard ne sont pas sans évoquer le Nègre Rame d'*Après la pluie le beau temps* (1871) imaginé par la Comtesse de Ségur : le Noir traverse les genres littéraires mais reste majoritairement sinon un esclave, du moins un grand enfant qu'il faut éduquer, théorie appuyée par les récits de voyage. Au XVIIIe comme au XIXe siècle, les libéraux et républicains, s'ils condamnent l'esclavage, ne remettent jamais en cause le colonialisme : ils en critiquent la gestion, pas le principe²⁶⁶. Dès lors, le paternalisme est une caractéristique récurrente des œuvres ayant trait aux Noirs et à leurs mouvements d'émancipation. L'esclavage est montré au théâtre-en 1835, la pièce *La Traite des Noirs*, de Desnoyers et Alboize du Pujol, dénonce les conditions épouvantables des esclaves africains- non plus dans une perspective uniquement exotique et divertissante, mais bien pour alarmer le public et raviver un sentiment chrétien de compassion.

La représentation de l'esclavage, dans ce contexte, n'a plus rien d'un exotisme qu'on trouvait encore, parfois, dans le théâtre du XVIIIe siècle. Loin des intermèdes avec chants et danses dans lesquels ils commencèrent leur carrière à la scène, les esclaves « romantiques » qui peuplent les tréteaux apparaissent comme des figures le plus souvent *pathétiques*, destinées à infléchir le spectateur en suscitant chez lui des sentiments de pitié et d'indignation. Les humiliations, les coups, les mutilations sont désormais montrés, dans une scénographie de l'esclavage qui rend visible toute la violence du phénomène. Visible, mais aussi audible, car, ces esclaves évoluant sur scène parlent, expriment toute l'inhumanité de leur condition en même temps que, plus généralement, la discrimination dont les Noirs sont victimes.²⁶⁷

La voix des esclaves pourtant reste relativement peu entendue en France au XIXe siècle. La figure noire est systématiquement dépossédée de sa parole directe et de ses revendications pour être fondue dans une représentation idéalisée par les Blancs. L'ancien esclave, l'insurgé, le marron, n'accèdent à la fiction que de façon détournée. Les femmes quant à elles sont

²⁶⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Tome I [-VIII], 1783, Bibliothèque municipale de Lyon, Edition numérisée le 25 septembre 2013, p. 191

²⁶⁶ « Je vous défie de soutenir jusqu'au bout votre thèse qui repose sur l'égalité, la liberté, l'indépendance des races inférieures. Messieurs, il faut parler plus haut et plus vrai! Il faut dire ouvertement que les races supérieures ont un droit vis à vis des races inférieures. » Jules Ferry, Débats parlementaires du 28 juillet 1885

²⁶⁷ Sarga Moussa, *Littérature et esclavage*, sous la direction de Sarga Moussa, Editions Desjonquères, Coll. L'esprit des Lettres dirigée par Michel Delon, Introduction, p. 16

inexistantes, si ce n'est comme martyr, « bonne négresse » ou créature exotique fantasmagorique. L'existence romanesque des Noirs est soit totalement décontextualisée, soit passée au filtre de l'imaginaire blanc et de la compréhension des événements insurrectionnels qu'en ont les Blancs. A ce titre, les événements de Saint-Domingue ont donné lieu à une certaine mythologie des luttes noires, concentrée autour de Toussaint Louverture, mais ont aussi contribué à définir la représentation fictionnelle de l'homme noir révolté (qu'il soit haïtien ou africain.) En 1791, les répercussions de deux ans de révolution française se font sentir à Saint-Domingue, la plus grosse colonie du monde, et plus grand marché de la traite européenne d'esclaves. La lutte des esclaves dura douze ans et aboutit à la proclamation de l'Etat d'Haïti en 1803 :

C'est la seule révolte d'esclaves dont l'histoire ait enregistré le succès. Les obstacles qu'elle dut franchir témoignent de l'importance des intérêts qui étaient en jeu. La transformation des esclaves, qui auparavant tremblaient par centaines face à un seul Blanc, en un peuple capable de s'organiser et de défaire les nations européennes les plus puissantes de l'époque, constitue une des grandes épopées de la bataille et de la réussite révolutionnaires.²⁶⁸

L'insurrection haïtienne ne devient pas véritablement un thème littéraire. Si la figure de l'esclave traverse les genres (roman, nouvelle, récits de voyage, autobiographie, théâtre...) l'évènement en lui-même est réduit à l'individualité de Toussaint Louverture, ce qui évite d'une part le questionnement sur l'esclavage et le racisme structurant un empire colonial (la théorie aristotélicienne de « l'esclave par nature » jouissant d'un cautionnement philosophique et scientifique par les intellectuels blancs)²⁶⁹, et d'autre part réduit la signification de la révolution haïtienne à une anomalie : l'action d'un seul homme héroïque, reconnu par les Blancs comme leur égal. Dans le drame de Lamartine précédemment évoqué (*Toussaint Louverture*), les Noirs s'en remettent à la République Française et sont, dans leur émancipation même, dépendants du bon vouloir blanc. Alexandre Dumas, à l'inverse, n'omet pas le collectif et explicite les circonstances de la première révolte :

Qu'est-il donc arrivé là-bas, vers l'occident ? Quels sont ces noirs esclaves qui se lassent d'être battus, et qui tuent ? Ce sont les nègres de Saint-Domingue qui prennent une sanglante revanche ! [...] La Constituante avait promis la liberté aux nègres. Ogé, un jeune mulâtre, un de ces cœurs braves, ardents et dévoués comme j'en ai tant connus, avait repassé les mers, emportant les décrets libérateurs au moment où ils venaient d'être rendus. Quoique rien d'officiel ne fût parvenu encore sur ces décrets,

²⁶⁸C.R.L James, *Les Jacobins Noirs, Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, 1938, Préface, Editions Amsterdam, 2008

²⁶⁹Notamment par les philosophes des Lumières du XVIIIe siècle, dont les écrits sont toujours largement diffusés au XIXe siècle : Voltaire: « Les Blancs sont supérieurs à ces Nègres, comme les Nègres le sont aux singes, et comme les singes le sont aux huîtres », (*Traité de Métaphysique*, 1734) Emmanuel Kant : « La nature n'a doté le nègre d'Afrique d'aucun sentiment qui ne s'élève au-dessus de la niaiserie [...] Les Noirs [...] sont si bavards qu'il faut les séparer et les disperser à coups de bâton » (*Essai sur les maladies de la tête, Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764, ed. Flammarion, 1993), David Hume : « Je suspecte les Nègres et en général les autres espèces humaines d'être naturellement inférieurs à la race blanche. Il n'y a jamais eu de nation civilisée d'une autre couleur que la couleur blanche, ni d'individu illustre par ses actions ou par sa capacité de réflexion...Il n'y a chez eux ni engins manufacturés, ni art, ni science. Sans faire mention de nos colonies, il y a des Nègres esclaves dispersés à travers l'Europe, on n'a jamais découvert chez eux le moindre signe d'intelligence. » (*Sur les caractères nationaux*, Vol. III)

dans sa hâte de liberté, il somma le gouverneur de les proclamer. Le gouverneur donna ordre de l'arrêter ; Ogé se réfugia dans la partie espagnole de l'île. Les autorités espagnoles – on sait comment l'Espagne était disposée pour la Révolution – les autorités espagnoles le livrèrent. Ogé fut roué vif ! Une terreur blanche suivit son supplice ; on lui supposait nombre de complices dans l'île : les planteurs se firent juges eux-mêmes, et multiplièrent les exécutions. Une nuit, soixante mille nègres se soulevèrent ; les blancs furent réveillés par l'immense incendie qui dévorait les plantations. Huit jours après, l'incendie était éteint dans le sang.²⁷⁰

L'inclusion de ce résumé dans son cycle révolutionnaire a une double fonction : établir une corrélation entre les insurgés français et les esclaves ; et informer, toujours dans une perspective didactique, le lectorat sur la réalité de Saint-Domingue : les termes de « terreur blanche » renseignent sur la violence subie *aussi* « là-bas, vers l'occident » et sur ceux qui la propagent. La Terreur blanche désigne les répressions orchestrées par des groupes royalistes en 1795 et en 1815 en France ; Dumas souligne donc implicitement que la répression des esclaves révoltés s'exerce tout aussi légalement. L'adjectif prend un double sens : bien que réduits « aux autorités espagnoles », les Blancs sont à l'origine de la terreur ; habituellement dans les fictions produites par des Blancs, le « méchant maître » ou le mauvais colon sont des antagonistes exceptionnels qui ne sauraient représenter l'intégralité de la domination blanche : la majorité des Blancs se plie de bonne grâce aux « décrets libérateurs » et travaille activement à la libération des esclaves ou du moins, a à cœur de les bien traiter. Ce paragraphe s'attache à démontrer qu'il n'y a pas de « bon maître » dès lors qu'il y a des « maîtres ». Pour l'auteur métis qu'est Dumas, le discours véritablement révolutionnaire et idéologiquement marqué est concentré dans cette anecdote. On n'y trouve pas la modération présente dans le reste de l'œuvre, et la condamnation de la traite est ici catégorique. Cette évocation laconique des prémisses de la révolution haïtienne donne à voir la réalité de la réception d'un tel mouvement insurrectionnel. L'investissement par les intellectuels blancs « éclairés » des événements de Saint-Domingue suggère une insurrection validée et encouragée par ceux qui luttent pour la liberté en France (Lamartine, Hugo...) Or, cet enthousiasme est loin d'être unanimement partagé :

Les esclaves noirs d'Haïti ont mis en déroute les glorieuses armées de Napoléon Bonaparte, une humiliation que l'Europe ne leur a jamais pardonnée. Durant un siècle et demi, Haïti, coupable de sa liberté, fut obligée de payer à la France une indemnisation gigantesque. Mais cela n'a pas suffi : cette insolence nègre continue de contrarier les âmes blanches. [...] Tout au long du 19e siècle, Haïti a déjà été une menace pour la sécurité des pays qui continuaient à pratiquer l'esclavage.²⁷¹

Les écrivains blancs envisagent Haïti comme l'extension des idéaux révolutionnaires de 1789 et de l'héritage des Lumières aux colonies et non comme le combat de ces « noirs esclaves lassés d'être battus ». La plupart de la production littéraire blanche ayant pour thème des révoltes noires vise, consciemment ou non, à se congratuler pour les bienfaits de la colonisation :

²⁷⁰ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. III, *Op.cit.*, pp.644-645

²⁷¹ Eduardo Galeano, in *Brecha*, Montevideo, le 5 janvier 2012. Mis en ligne le 18 mars 2012 sous le titre : « Cette insolence nègre qui continue de contrarier les âmes blanches ».- Publié sur *Parole En Archipel* le 16 septembre 2014 sous le titre : « Haïti, ce pays qui continue à expier son pêché de dignité ».

Alexandre, comme Colomb, trouve un monde. Ces dons d'un monde à la civilisation sont de tels accroissements de lumière que toute résistance, là, est coupable.²⁷²

Toute remise en cause de la colonisation, toute « résistance » relèverait alors de l'obscurantisme. Les œuvres mettant en scène les révoltes d'esclaves ont pour postulat que l'idée même de se révolter contre l'esclavage ne viendrait à l'esprit des Noirs que grâce aux Lumières apportées par les Blancs. Jamais l'esclavage, si son inhumanité et sa nocivité sont bien admises, n'est corrélé à la colonisation, alors qu'il en est une conséquence directe. Les bourgeois libéraux dénoncent l'esclavage comme ils dénoncent l'exploitation des prolétaires : en donnant une vision romantique ou pathétique des conditions de vie des intéressés ; l'injustice est fermement condamnée, mais jamais le système permettant cette injustice. L'héroïsation de l'ancien esclave noir devenu meneur insurgé correspond à la volonté d'isoler l'individu au sein du collectif, et ravive le mythe de Spartacus. Ce fétichisme occidental autour de *Louverture* parasite toute réflexion idéologique :

Dans sa *Biographie Universelle*, Beauchamps décrit Toussaint comme l'un des hommes les plus remarquables d'une période riche en hommes remarquables. De son apparition jusqu'au moment où les circonstances le mirent à l'écart, il domina la scène dominicaine. En conséquence, l'histoire de la révolution de Saint-Domingue sera largement une chronique de ses succès et un hommage à sa personnalité politique. Nous croyons (nous en sommes sûrs) que ce récit montrera qu'entre 1789 et 1815, aucune individualité apparue sur le théâtre de l'histoire ne fut, à l'exception de Bonaparte lui-même, plus formidablement douée que ce Nègre, resté esclave jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans. Et, de fait, ce n'est pas Toussaint qui fit la Révolution, mais la Révolution qui fit Toussaint, ce qui n'est pas encore toute la vérité.²⁷³

Le drame lamartinien, malgré son paternalisme et la peinture stéréotypée des autres Noirs, tend à gommer les caractéristiques habituellement accolées aux personnages noirs (violence, sauvagerie, naïveté, etc.) en faisant de Toussaint et de sa famille des héros de tragédies grecques (le critique Gustave Planche parle d'ailleurs de « réminiscence de *Mithridate* ») en proie à des questionnements moraux qu'on ne trouve habituellement que chez les Blancs. On y voit également des éléments du drame romantique (l'histoire d'amour impossible entre l'un des fils de Toussaint et une jeune « mulâtresse ») : tout particularisme haïtien est effacé dans la pièce. La critique de Gustave Planche parue dans *La Revue des Deux Mondes* (1850) offre, paradoxalement, une vision plus réaliste, non pas de la personne et des événements de Saint-Domingue, mais de la perception qu'en ont la plupart des Français au XIXe siècle ; car l'enthousiasme suscité par *Louverture* connaît une limite indépassable pour le public blanc à qui la pièce est destinée ; le héros révolté, malgré sa bravoure, reste un « Nègre » :

M. de Lamartine, croyant agrandir le personnage, n'a réussi qu'à le dénaturer. Sans m'arrêter à la vraisemblance rigoureuse, dont la poésie n'a pas à s'inquiéter, je me demande si Toussaint, homme de ruse et de persévérance, peut se laisser emporter par la rêverie si loin de la réalité. Que l'Africain

²⁷²Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 1418

²⁷³C.R.L James, *Les Jacobins Noirs*, *Op.cit.*, Préface.

illettré parle avec abondance, qu'il trouve pour sa pensée des images variées, je le veux bien. Encore faut-il que sa pensée s'accorde avec son caractère.²⁷⁴

Le critique trouve le Toussaint lamartinien « trop héroïque », trop éduqué, parle de sa « ruse », de « son orgueil » : il reproche au dramaturge d'en avoir fait un Spartacus au lieu d'un Tamango. Cette vision du Noir émancipé comme dictateur dont la haine envers les Blancs serait irrationnelle, soumettant ses frères pour son seul profit, est récurrente au XIXe siècle. Planche mentionne « un moine dont les leçons ont tiré son intelligence des ténèbres, qui a fait de l'esclave un homme », regrette l'absence de Blancs à la « cour » de Louverture dans la pièce : le fond du drame préoccupe plus que la forme. Il ne s'agit pas seulement de « mettre en scène les personnages de l'histoire », il est question d'introduire les « Nègres » et les « mulâtres » sur scène, ce qui constitue une position politique que l'on pourrait rapprocher de l'introduction du prolétariat dans les romans, au théâtre et même en poésie. Montrer dans des espaces traditionnellement réservés aux élites blanches ceux que l'on refuse de voir oblige la prise en compte de leur réalité sociale, culturelle et historique. Aussi, hors de la sphère artistique, la célébration n'est-elle pas celle de l'homme noir mais celle de l'homme blanc libérateur ; John Brown.

Au point de vue politique, le meurtre de Brown serait une faute irréparable. Il ferait à l'Union une fissure latente qui finirait par la disloquer. Il serait possible que le supplice de Brown consolidât l'esclavage en Virginie, mais il est certain qu'il ébranlerait toute la démocratie américaine. Vous sauvez votre honte, mais vous tuez votre gloire.

Au point de vue moral, il semble qu'une partie de la lumière humaine s'éclipserait, que la notion même du juste et de l'injuste s'obscurcirait, le jour où l'on verrait se consommer l'assassinat de la Délivrance par la Liberté. [...]

Oui, que l'Amérique le sache et y songe, il y a quelque chose de plus effrayant que Caïn tuant Abel, c'est Washington tuant Spartacus.²⁷⁵

Hugo compare Brown, un Blanc, à Spartacus : contrairement au gladiateur thrace, John Brown ne connaît l'esclavage que de l'extérieur. Néanmoins, il acquiert le statut de martyr :

Suspendu à un gibet, John Brown, blanc, tentant de libérer des esclaves nègres, est la sublime figure du Christ mourant pour une portion du genre humain, et livre ainsi à ses bourreaux un sang rédempteur; rendu à la vie, c'est le radieux et immortel apôtre d'une sainte cause qui ne périra point.²⁷⁶

John Brown, aux Etats-Unis, devient pour Hugo une figure proche de Léopold d'Auverney, le héros de *Bug Jargal* : un Blanc se liant d'amitié avec des Noirs, dont le dévouement sera la cause de sa condamnation à mort. Les relations entre « frères noirs et blancs », pour reprendre les termes d'Hugo dans sa réponse à Prosper Elie, Paul aîné et Louis Audain, modèlent la

²⁷⁴Gustave Planche, *Toussaint Louverture, Drame de M. Alphonse de Lamartine*, Revue des Deux Mondes, T-6, 1850, p. 363

²⁷⁵Victor Hugo, Hauteville-House, 2 décembre 1859, *Actes et paroles - Pendant l'exil*, 1859

²⁷⁶Prosper Elie, Paul aîné, Louis Audain, *Quelques Lignes de reconnaissance à M. Victor Hugo pour son article « Un Mot sur John Brown »*, cité par Léon -François Hoffmann in *Victor Hugo et les Haïtiens*, Publication initiale dans *Nineteenth-Century French Studies* n°16, 1-2, 1987-1988, pp. 47-58

composition de l'histoire- et effacent le statut de colon du Blanc. Il devient martyr d'une cause incarnée par le Noir.

Il convient de préciser que la littérature produite dans les colonies durant la première moitié du XIXe siècle (principalement les Antilles francophones, en Guadeloupe et en Martinique) étant le fait des *békés* (les colons) et des « mulâtres » libres, est très marquée par la littérature métropolitaine : des œuvres telles que *Cyprès et Palmistes* de Poirier de Saint Aurèle (1833) s'inspirent de Chateaubriand et transposent la nostalgie et la contemplation dans un décor exotique. L'esclave y est absent, ou réduit au statut d'élément du paysage. Singulièrement, l'esclave insurgé apparaît dans les romans écrits en métropole. *Bug Jargal* (1816) premier roman d'Hugo, se déroule dans une plantation de Saint-Domingue. Le lieu commun du « Nègre » d'exception, à la force herculéenne et meneur naturel point dès les premières pages :

Aussi, quel homme ! Comme il était fort, comme il était nerveux, comme sa figure était belle pour un nègre ! Et dites, monsieur, quand il arriva tout essoufflé à l'instant même où ses dix camarades étaient là ! — vraiment, il avait bien fallu les lier. — C'était moi qui commandais. — Et quand il les détacha lui-même pour reprendre leur place, quoiqu'ils ne le voulussent pas. Mais il fut inflexible... — Oh ! Quel homme ! C'était un vrai Gibraltar. — Et puis, dites, mon capitaine, quand il se tenait là, droit comme Antoine lorsqu'il entre en danse ; ²⁷⁷

Ce mélodrame concentre pourtant toutes les caractéristiques de ce que l'on pourrait désigner comme la vision blanche ; une lecture raciste, réactionnaire, particulièrement indulgente envers l'opresseur. On ne trouve nulle part sous la plume du narrateur ou dans la bouche de d'Auverney la moindre condamnation du principe de l'esclavage. Les abolitionnistes sont ridiculisés et accusés d'hypocrisie. C'est encore une fois le brave général de Rouvray qui semble le porte-parole de Hugo lorsqu'il déclare: « Il fallait traiter les nègres avec douceur, non les appeler à un affranchissement subit. »²⁷⁸ La rébellion noire y est dépeinte comme les foules prolétariennes parisiennes, désorganisée et extrêmement violente :

Les membres disloqués de leur armée s'y rassemblaient en désordre. Les noirs et les mulâtres arrivaient de moment en moment par troupes effarées, avec des cris de détresse ou des hurlements de rage.²⁷⁹

Il est fait mention dans le roman d'Ogé, chef insurgé cité par Dumas, mais de façon à le ridiculiser-et à restreindre l'action de la figure historique au profit du personnage fictif, le « bon Nègre » tel que fantasmé par l'auteur blanc. On pourrait établir une corrélation entre l'opposition Ogé/Louverture et l'opposition Eunos/Spartacus opérée par Benoit Malon : Ogé comme Eunos est le précurseur, mais un mauvais chef, usant d'artifices. A l'inverse, Louverture est érigé en modèle.

C'était le portrait de ce mulâtre Ogé, qui avait été roué l'année précédente au Cap, pour crime de rébellion, avec son lieutenant Jean-Baptiste Chavannes, et vingt autres noirs ou sang-mêlés. Dans ce

²⁷⁷Victor Hugo, *Bug Jargal*, 1825, Editions Roger Borderie, Gallimard, Livre de Poche, 1970, p.10.

²⁷⁸ Léon Hoffman, *L'idéologie de Bug Jargal*, Groupe Jussieu, 1989, p.2

²⁷⁹*Ibid.*, p. 85

portrait, Ogé, fils d'un boucher du Cap, était représenté comme il avait coutume de se faire peindre, en uniforme de lieutenant-colonel, avec la croix de Saint-Louis, et l'ordre du mérite du Lion, qu'il avait acheté en Europe du prince de Limbourg.²⁸⁰

Le stéréotype du Noir voulant se faire passer pour un Blanc en usurpant des distinctions imméritées alimentera les caricatures racistes tout au long du XIXe siècle, énième bizarrerie noire, « fantaisie » qui remplace chez lui le sens de la « coutume », ce qu'explique le biologiste du XVIIIe siècle Linné dans son *Systema naturae* (1758) : « le noir africain est guidé par la fantaisie ; l'homme européen est guidé par les coutumes. », théorie illustrée dans les romans. Le « Nègre » de la Comtesse de Ségur veut lui aussi se faire peindre en officier, car amateur comme ses congénères hugoliens de « costumes diversement bizarres » :

Rame, avec fierté.

Rame pas danseur. Dans pays à Rame, grand chef mettre habit rouge avec or. Habit superbe ! Grand chef tuer capitaine anglais et prendre habit. Rame veut habit comme grand chef Mademoiselle Primerose.

Eh bien ! Tu l'auras, mon ami. Tu seras en grand chef comme celui de ton pays.

Rame.

Et moi envoyer portrait à pays, et tous croire Ramoramor grand chef à Blancs.²⁸¹

On trouve également une vision stéréotypée des « mulâtres », considérés comme des altérations, et qui sont dans le roman les méchants et les traîtres, quand les colons-dont la cruauté est formulée-sont excusés. Habibrah, Rigaud et Biassou justifient par leurs exactions la sévérité des maîtres en particulier et des Blancs en général. Par leur caractère iconoclaste, ces personnages alimentent l'idée selon laquelle toute révolte noire serait, elle aussi, totalement incongrue, puisqu'ils en sont les instigateurs de l'ombre. Ces personnages négatifs ne tiennent leur intelligence que de leur ascendance blanche- ce sont des « sang-mêlé »- et ils l'utilisent afin de corrompre ou asservir les Noirs, et détruire les Blancs, comme si l'oppression blanche était une vue de l'esprit et non une réalité.

L'analogie avec les foules occidentales est perceptible dans les descriptions du collectif, notamment par le champ lexical employé : Hugo évoque une « multitudes de nègres », un « flot de noirs et de mulâtres », un « flot de barbares et de sauvages », des « bandes nègres », une « bande de rebelles », une « troupe effarée », des « hordes de nègres et de mulâtres révoltés », des « groupes tumultueux ». Outre les comparaisons à des fourmis et des sauterelles, le camp de Biassou est quant à lui désigné comme « fourmilière de Noirs » (*sic*). Le roman se veut une démonstration de la supériorité blanche et du caractère infondé de toute insurrection noire. Aussi l'auteur fait-il de Bug Jargal l'avocat des Blancs, celui qui justifie leur violence et condamne celle de ses frères :

Pourquoi ces massacres qui contraignent les blancs à la férocité? [...] Croyez-moi, Biassou, les blancs sont moins cruels que nous. Notre cause sera-t-elle plus sainte et plus juste quand nous aurons

²⁸⁰ *Ibid.*, p.116

²⁸¹ La Comtesse de Ségur, *Après la Pluie le Beau Temps*, 1871, Bibliothèque Rose, Hachette, 1897, p.185

exterminé des femmes, égorgé des enfants, torturé des vieillards, brûlé des colons dans leurs maisons? Ce sont là pourtant nos exploits de chaque jour.²⁸²

Les Noirs (non « mulâtres ») sont définis uniquement par leur sauvagerie ou leur soumission. Ils passent le plus clair de leur temps à genoux, le front dans la poussière, devant Bug Jargal ou *l'obi*, rappelant ainsi au lectorat leur intrinsèque infériorité. Bug Jargal lui-même fait preuve d'une grande déférence envers Marie dont il est amoureux : « Il était avec moi si humble, si respectueux, plus que lorsqu'il était notre esclave. »²⁸³ Cette réduction de la motivation d'un chef au combat fait par amour appelle un rapprochement avec le Mâtho flaubertien. Ni Bug Jargal, ni le chef des mercenaires libyens ne combattent véritablement pour une cause, mais pour une femme.

La leçon implicite est claire. Ce n'est pas un accident historique, ce n'est pas la loi injuste du plus fort qui a voué les Noirs à l'esclavage, c'est une disposition qui leur est innée. Inutile de prétendre les élever à la dignité humaine en les arrachant à leurs maîtres blancs, ils n'auront rien de plus pressé que d'obéir à leur nature en recherchant un autre esclavage.²⁸⁴

Bug Jargal/Pierrot, en tant que Noir, est totalement inoffensif. Il devient marron par nécessité personnelle et non par conviction, il met un point d'honneur à bien travailler (quand les autres esclaves sabotent volontairement leurs travaux) : idéologiquement, ce personnage est le « nègre » idéal. La peinture détaillée de la foule noire et métisse regroupe à la fois les caractéristiques inhérentes au roman d'aventures-exotisme, éléments pittoresques...- et une narration travaillée par les préjugés xénophobes et racistes de l'auteur :

C'étaient tantôt des troupes de nègres absolument nus, munis de massues, de tomahawks, de casse-têtes, marchant au son de la corne à bouquin, comme les sauvages; tantôt des bataillons de mulâtres, équipés à l'espagnole ou à l'anglaise, bien armés et bien disciplinés, réglant leurs pas sur le roulement d'un tambour: puis des cohortes de négresses, de négriillons, chargés de fourches et de broches; des fatras courbés sous de vieux fusils sans chien et sans canon; des griots avec leurs parures bariolées; des griots, effroyables de grimaces et de contorsions, chantant des airs incohérents sur la guitare, le tamtam et le balafo. Cette étrange procession était de temps à autre coupée par des détachements hétérogènes de griffes, de marabouts, de sacatras, de mamelucos, de quarterons, de sang-mêlés libres, ou par des hordes nomades de noirs marrons à l'attitude fière, aux carabines brillantes, traînant dans leurs rangs leurs cabrouets tout chargés, ou quelque canon pris aux blancs, qui leur servait moins d'arme que de trophée, et hurlant à pleine voix les hymnes du camp du Grand-Pré et d'Oua-Nassé²⁸⁵.

Le lexique de la sauvagerie, de la désorganisation, les adjectifs dépréciatifs contribuent à animaliser cette multitude. Néanmoins elle se distingue des masses occidentales hugoliennes qui *deviennent* « des fatras » dès lors qu'elles se mettent en marche. Leur morphologie subit une transition : « la foule trahit le peuple » et d'insurrection passe à l'émeute. Dans le cas de *Bug Jargal*, ce peuple en marche est ontologiquement « une étrange procession » : l'auteur produit volontairement un effet de carnaval (renforcé par les vêtements, la musique et les attitudes des différents protagonistes.) On notera aussi que seuls les « mulâtres » sont

²⁸² Victor Hugo, *Bug Jargal*, *Op.cit.*, p. 184

²⁸³ *Ibid.*, p. 194

²⁸⁴ Léon Hoffman, *Op.cit.*, p. 4

Victor Hugo, *Bug Jargal*, *Op.cit.*, p.164

organisés, bien que leur disposition militaire tienne plus du spectacle ; elle sert la représentation hyperbolique de l'ensemble en offrant un contraste peu nuancé. Léon Hoffman explicite le postulat du roman ; le mélange symbolise le mal, et ce mal se manifeste lors de cette scène, apogée de l'hétéroclite : le brassage des identités est simultanément ethnique (« quarterons », « mulâtres », « négresses et négriillons »), social, (les marrons, les « sang-mêlé » libres...) et culturel (la musique « traditionnelle » et les griots côtoyant les uniformes occidentaux, les objets « typiques » se mêlant aux armes « civilisées »- civilisées selon la terminologie hugolienne.) et permet une définition uniquement produite et maîtrisée par le Blanc. Si l'auteur désavoue autant les « mulâtres » c'est avant tout parce qu'ils utilisent leur « intelligence blanche » non pas pour blanchir leurs congénères moins chanceux (car être « nègre » dans le roman est synonyme de tare) –les « civiliser » comme le font les bons colons- mais pour les exciter contre les Blancs et pervertir leur nature supposément docile. Du reste, cette foule est vouée à l'échec, puisque toute motivation idéologique et toute pensée politique lui sont refusées :

Au-dessus de toutes ces têtes flottaient des drapeaux de toutes couleurs, de toutes devises, blancs, rouges, tricolores, fleurdelisés, surmontés du bonnet de liberté, portant pour inscriptions: -Mort aux prêtres et aux aristocrates!. -Vive la religion! -Liberté! Egalité! -Vive le roi! A bas la métropole! -Viva España! Plus de tyrans! Etc. Confusion frappante qui indiquait que toutes les forces des rebelles n'étaient qu'un amas de moyens sans but, et qu'en cette armée il n'y avait pas moins de désordre dans les idées que dans les hommes.²⁸⁶

La confusion prédomine aussi bien physiquement que moralement. L'obscurantisme royaliste se confond avec l'esprit éclairé de 89, et la condamnation catégorique de la rébellion, réduite à « un amas de moyens sans but », confirme que la lutte pour la liberté n'est une « sainte cause » que lorsqu'elle est menée par des Blancs. Paradoxalement, les discours révolutionnaires sont placés dans la bouche des méchants-ils ont pour finalité non pas d'édifier le lectorat blanc mais de lui faire horreur de la violence noire, violence contre-nature, associée au cannibalisme : John Brown est Spartacus, le Noir luttant pour sa liberté est un avatar de Néron. La rhétorique de Biassou apparaît, à la lumière de l'histoire, réaliste et progressiste ; polémique, elle dévoile la vraie nature du colonialisme –le mépris occidental- :

Ils sont venus [...] ces blancs, ces colons, ces planteurs, ces hommes de négoce, [...] couverts, les superbes, d'armes, de panaches et d'habits magnifiques à l'œil, et ils nous méprisaient parce que nous sommes noirs et nus.²⁸⁷

Utopique, elle établit son projet : « Liberté à tous les hommes ». De fait, c'est une révolution pensée, réfléchie, à la lumière du contexte historique et de ce que l'on pourrait désigner comme du panafricanisme²⁸⁸ avant l'heure : Biassou propose d'unir les créoles, les Noirs, les « mulâtres » dans une prise de conscience commune afin de lutter efficacement contre l'oppression : ce qui a permis la révolution haïtienne, et ce qui a assis son rôle « d'avant-garde

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 165

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 122

²⁸⁸ Le terme de « panafricanisme » ne sera utilisé pour la première fois qu'à la fin du XIXe siècle, lors de la préparation de la conférence panafricaine de 1900.

de l'Afrique », puisque elle a inspiré des mouvements barbadiens (la révolte menée par Bussa en 1816), jamaïcains et cubains. Il est étrange de constater qu'en 1825 (date de réédition de *Bug Jargal*) Victor Hugo fustige ce qu'il admirera en 1859 dans sa correspondance avec les parlementaires haïtiens à la suite de sa défense de John Brown. Toute la pensée de Biassou est sensée susciter l'aversion.

Les combats anti-esclavagistes de Hugo et sa défense des Noirs ne feront plus l'objet d'œuvres littéraires, et l'idéologie plus que douteuse de ce premier roman sera partiellement contredite par les engagements politiques du poète. Toutefois, cet engagement doit être nuancé puisque Victor Hugo ne remet jamais en cause la supériorité blanche et considère le continent africain sous le prisme d'un obscurantisme à combattre, assez semblable à l'obscurantisme des paysans bretons de *Quatrevingt-Treize*, mais déplacé dans un contexte racial où l'infériorité d'une catégorie sociale serait due à sa nature et non à sa culture (culture qui serait inexistante) : « Que serait l'Afrique sans les blancs ? Rien ; un bloc de sable ; la nuit ; la paralysie ; des paysages lunaires. L'Afrique n'existe que parce que l'homme blanc l'a touchée. »²⁸⁹ Cette incapacité à questionner le racisme intrinsèque de la représentation des Noirs oblitère toute perspective d'un récit romanesque véritablement au service de l'émancipation. Même une œuvre se voulant un réquisitoire contre l'esclavage recourt aux clichés en vogue au XIXe siècle et prive les premiers concernés d'une véritable existence littéraire. *Tamango*, nouvelle de Prosper Mérimée publiée en 1829, tombe dans les mêmes travers que *Bug Jargal*.

Comme la nouvelle d'Hugo, *Tamango* s'ouvre sur le point de vue blanc : les premières lignes présentent le capitaine Ledoux, « un bon marin », mais qui s'avère être un trafiquant et un négrier. Cependant la cruauté de la traite et son illégalité sont clairement établies, faisant de Ledoux un antagoniste défini dès l'*incipit*:

Quand la traite des nègres fut défendue, et que, pour s'y livrer il fallut non-seulement tromper la vigilance des douaniers français, ce qui n'était pas très-difficile, mais encore, et c'était le plus hasardeux, échapper aux croiseurs anglais, le capitaine Ledoux devint un homme précieux pour les trafiquants de bois d'ébène. [...]

Mais ce qui lui fit le plus d'honneur parmi les marchands d'esclaves, ce fut la construction, qu'il dirigea lui-même, d'un brick destiné à la traite, fin voilier, étroit, long comme un bâtiment de guerre, et cependant capable de contenir un très-grand nombre de noirs. Il le nomma l'Espérance. Il voulut que les entre-ponts, étroits et rentrés, n'eussent que trois pieds quatre pouces de haut, prétendant que cette dimension permettait aux esclaves de taille raisonnable d'être commodément assis ; et quel besoin ont-ils de se lever ? « Arrivés aux colonies, disait Ledoux, ils ne resteront que trop sur leurs pieds ! »²⁹⁰

La nouvelle de Mérimée prend pour toile de fond le commerce triangulaire. A l'instar de la pièce *La Traite des Noirs* (1835) de Charles Desnoyer et Jules-Édouard Alboize du Pujol, le choix de placer l'action principale en mer donne une vision réaliste de la traite ; la claustration d'êtres humains dans des conditions infâmes montre le processus de déshumanisation propre à l'esclavage. Le bateau est un lieu transitionnel, où la personne libre devient un bien matériel

²⁸⁹ Victor Hugo, *Discours sur l'Afrique* du 18 mai 1879

²⁹⁰ Prosper Mérimée, *Tamango*, 1829, in *Colomba et autres contes et nouvelles*, Charpentier, 1845, p.294

et où le rapport de force est totalement disproportionné : quand les Noirs peuvent marcher en groupe et constituer une foule sur la terre ferme, ils peuvent à peine bouger dans les cales des navires. Aussi les émeutes au cours de la déportation transatlantique n'en sont-elles, d'un point de vue romanesque et théâtral, que plus spectaculaires. La nouvelle ayant sur le théâtre l'avantage de n'être pas limitée par des contraintes scénographiques, Mérimée met en scène l'intégralité de la révolte à bord de *l'Espérance* ; cet emplacement particulier joue un rôle prépondérant dans la structure de l'œuvre : enfer personnel de Tamango, mais aussi lieu de sa rédemption, symbole de l'oppression blanche, théâtre de l'insurrection, ce « fin voilier » est le véritable adversaire du Sénégalais ; cette « grande maison de bois » refuse de se soumettre aux Noirs et sera pour la plus grande partie d'entre eux, leur tombeau. Le personnage donnant son nom à la nouvelle est introduit *via* le regard de Ledoux : c'est donc une vision condescendante, reflet de l'idée que se font les Blancs de ces « grands chefs » noirs, qui est proposée ici :

Tamango s'était paré pour recevoir le capitaine blanc. Il était vêtu d'un vieil habit d'uniforme bleu, ayant encore les galons de caporal ; mais sur chaque épaule pendaient deux épaulettes d'or attachées au même bouton, et ballottant, l'une par-devant, l'autre par-derrrière. Comme il n'avait pas de chemise, et que l'habit était un peu court pour un homme de sa taille, on remarquait entre les revers blancs de l'habit et son caleçon de toile de Guinée une bande considérable de peau noire qui ressemblait à une large ceinture. Un grand sabre de cavalerie était suspendu à son côté au moyen d'une corde, et il tenait à la main un beau fusil à deux coups, de fabrique anglaise. Ainsi équipé, le guerrier africain croyait surpasser en élégance le petit-maître le plus accompli de Paris ou de Londres.²⁹¹

Cette récurrence du Noir fasciné par l'uniforme n'est qu'un des stéréotypes véhiculés par les récits de voyage des propriétaires coloniaux, et alimente la rhétorique coloniale : les Noirs doivent être éduqués comme des enfants car ils se comportent comme tels. Ainsi Tamango, en dépit de sa force, de son influence et de son rôle, reste un Noir que l'on peut aisément acheter avec des sucreries (ici, l'eau-de-vie) en proie à des caprices et des colères d'enfant -à la différence notable que les jouets de cet enfant sont des armes bien réelles, qu'il retourne au début de la nouvelle contre son propre peuple. Tamango n'est pas véritablement le Noir héroïque « typique » : Ledoux ne voit d'ailleurs que sa valeur pécuniaire, insistant sur la réification des Noirs. Nous avons pu observer que le Noir d'exception, dans les romans et nouvelles, est celui qui se soumet aux Blancs et n'a finalement de noire que la peau. Tamango ne se soumet pas : en vendant ses congénères, il se rend coupable d'un crime (dont il sera vite puni), mais il s'assure sa propre liberté et le pouvoir. Cette insistance occidentale sur la complicité noire dans la traite est courante afin de dédouaner l'Europe, mais Mérimée évite ce travers puisqu'il apparaît clairement lors de la scène de vente au Sénégal que cette division entre colonisés est bien le fait du colonialisme et de l'esclavagisme. Créer des dissensions entre Noirs et personnes de couleur est l'un des moyens coloniaux pour éviter l'union, qui est la plus grande crainte des négriers : « Une partie de l'équipage les surveillait armée jusqu'aux dents, de peur de révolte. »

Dans la pièce *La Traite des Noirs*, les négriers appréhendent un rassemblement entre compatriotes et veulent diversifier leur « marchandise » afin d'éviter l'émeute :

²⁹¹ *Ibid.*, p. 296

LE COMMANDEUR.

Maître, ils sont tous des Mozambiques, et de la même tribu.

NIQUELET.

C'est un grand malheur!... quand ils parlent tous le même langage, quand ils sont compatriotes, ils s'entretiennent de leur patrie, ils pleurent ou ils forment des complots d'évasion... Heureusement, ma nouvelle cargaison ne peut tarder à arriver; j'espère qu'il y aura des esclaves de toutes les tribus; on les mélangera...²⁹²

La rébellion de Tamango réussit dès lors qu'il s'unit avec les autres esclaves, mais est fragilisée par l'isolement de ce dernier. Le personnage, si ses dispositions naturelles le placent au-dessus des autres Noirs (décrits par l'auteur comme des êtres « stupides », crédules, superstitieux, « ignorants ») n'en reste pas moins l'un des leurs. Il pourrait approximativement être rapproché d'Etienne Lantier : une personnalité convaincue de sa supériorité intellectuelle, devenue meneuse de l'insurrection grâce à son éloquence, mais vouée à l'échec car fatalement limité par ses atavismes. Notons également, afin de poursuivre l'analogie, que l'alcoolisme est un facteur commun aux deux personnages : il empoisonne l'héritage de Lantier, et noue les fils de la tragédie personnelle de Tamango. Ce dernier, bien que « moins grossier que les autres », est pourtant animalisé : il « s'agit comme un sanglier pris dans les toiles », il est « agile comme les panthères de son pays », et se bat comme un fauve-à l'inverse des matelots blancs :

Tamango, étreignant son adversaire de toute sa force, le mordit à la gorge avec tant de violence, que le sang jaillit comme sous la dent d'un lion.²⁹³

L'animalisation, tout comme l'infantilisation, est un dispositif colonial défini au XXe siècle :

Parfois ce manichéisme va jusqu'au bout de sa logique et déshumanise le colonisé. A proprement parler, il l'animalise. Et, de fait, le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique. [...] Le colon, quand il veut bien décrire et trouver le mot juste, se réfère constamment au bestiaire.²⁹⁴

Le lexique zoologique, pour reprendre le terme de Fanon, employé par Mérimée, insiste simultanément sur la sauvagerie immanente du personnage et sur la déshumanisation consécutive à la traite (le capitaine Ledoux fait « souvent danser ses esclaves, comme on fait piaffer des chevaux embarqués pour une longue traversée. »²⁹⁵)

Cet excès d'animosité est l'une des rares singularités de l'émeute, dont la mise en fiction ne diffère pas vraiment de celle des émeutes d'ouvriers, d'esclaves antiques ou des jacqueries. On y observe le même schéma actanciel : l'émulation, l'action violente, l'échec. Toutefois une autre singularité renseigne sur la teneur de cette insurrection et sur ses acteurs : la danse et

²⁹² Charles Desnoyer et Jules-Édouard Alboize du Pujol, *La Traite des Noirs*, 1835 Acte 1, sc. 3, éd. Barbara T. Cooper, Paris, L'Harmattan, coll. « Autrement mêmes », p.12

²⁹³ Prosper Mérimée, *Tamango*, *Op.cit.*, p. 309

²⁹⁴ Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, *Op.cit.*, p.45

²⁹⁵ Prosper Mérimée, *Tamango*, *Op.cit.*, p. 303

les chants, pareillement présents dans d'autres œuvres. Les esclaves haïtiens lamartiniens, le cortège hugolien, les esclaves malgaches de *La Traite des Noirs*, le « nègre » Ramoramor et les « sauvages »²⁹⁶ séguriens, les esclaves sénégalais de *Tamango* sont tous montrés, à un ou plusieurs moments de l'intrigue, chantant et dansant. L'exhibition physique de Noirs au XIXe siècle s'accompagne systématiquement de spectacles reconstitués à partir d'éléments folkloriques donnés par les colons, sans considération pour la signification réelle et rituelle de ces danses. Dans la fiction, ce spectacle devient substantiel au genre : il s'agit de divertissement exotique au théâtre, d'un procédé d'écriture dans la nouvelle ou le roman permettant un dépaysement total au lectorat blanc. Cette insistance sur la danse révèle une autre fonction dévolue par le colonialisme aux Noirs : amuser les Blancs.

Quelquefois un matelot qui savait jouer du violon les régala d'un concert. Il était alors curieux de voir toutes ces figures noires se tourner vers le musicien, perdre par degrés leur expression de désespoir stupide, rire d'un gros rire, et battre des mains quand leurs chaînes le leur permettaient. [...] Allons, mes enfants, dansez, amusez-vous, » disait le capitaine d'une voix de tonnerre, en faisant claquer un énorme fouet de poste. Et aussitôt les pauvres noirs sautaient et dansaient.²⁹⁷

Cette scène pathétique insiste sur le caractère inné de la danse chez les Noirs- autre stéréotype- par une sorte de mise en abyme : en effet, même dans le récit de leur malheur, les Noirs doivent divertir les Blancs, mais cette obligation n'est pas écrite comme étant une manifestation supplémentaire de l'oppression : au contraire, les Noirs dansent par prédisposition, sous la menace du fouet (*La Traite des Noirs* présente une scène similaire) ou librement : « Leurs danses et leurs chants étaient accompagnés des gémissements et des sanglots des blessés. »²⁹⁸

Néanmoins, ces êtres *a priori* incapables parviennent à s'organiser pour prendre le navire. Comme dit plus haut, les étapes de l'insurrection fictive sont respectées, et le discours de Tamango donne le signal du mouvement-comme celui de Lantier entraîne les mineurs :

Cependant Tamango, renfermé avec les autres esclaves, les exhortait jour et nuit à tenter un effort généreux pour recouvrer leur liberté [...] Il ne se servait que du dialecte des Peules, qu'entendaient la plupart des esclaves, mais que l'interprète ne comprenait pas. La réputation de l'orateur, l'habitude qu'avaient les esclaves de le craindre et de lui obéir, vinrent merveilleusement au secours de son éloquence...²⁹⁹

Comme ceux de Lantier, les propos de Tamango sont plutôt confus, abstraits, mais suffisamment grandiloquents pour convaincre les autres de le suivre. Contrairement aux récits d'insurrections occidentales, où les paroles occupent plusieurs pages, la place du discours des Noirs ne paraît pas d'une grande importance dans l'histoire : l'on peut éventuellement y voir, implicitement, l'idée déjà affirmée dans *Bug Jargal* que l'idéologie n'est pas un élément-clé de la révolte, de la métamorphose de la « foule craintive des esclaves » en « foule de noirs » :

²⁹⁶ Voir l'épisode du naufrage sur une île peuplée de « bons sauvages » dans *Les Vacances*, 1859

²⁹⁷ Prosper Mérimée, *Tamango*, *Op.cit.*, p. 302

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 313

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 306

Alors une foule de noirs inonde le tillac. Ceux qui ne peuvent trouver d'armes saisissent les barres du cabestan ou les rames de la chaloupe. Dès ce moment, l'équipage européen fut perdu.³⁰⁰

La scène de mutinerie, si elle est rendue spectaculaire par le déchaînement (au sens littéral, Tamango a rompu ses chaînes) et la sauvagerie, n'est pas à proprement parler l'exhibition d'une violence propre aux Noirs-exception faite de leur chef. C'est une violence d'insurgés. Les matelots blancs subissent le même acharnement de la part des opprimés que les ennemis de classe des ouvriers zoliens ou que les aristocrates dumasiens. La vengeance est pareillement un moteur, et une fois assouvie, elle semble bien vaine à ses instigateurs :

Lorsque le cadavre du dernier blanc, déchiqueté et coupé par morceaux, eut été jeté à la mer, les noirs, rassasiés de vengeance, levèrent les yeux vers les voiles du navire, qui, toujours enflées par un vent frais, semblaient obéir encore à leurs oppresseurs et mener les vainqueurs, malgré leur triomphe, vers la terre de l'esclavage. « Rien n'est donc fait, pensèrent-ils avec tristesse ; et ce grand fétiche des blancs voudra-t-il nous ramener dans notre pays, nous qui avons versé le sang de ses maîtres ? »³⁰¹

Dans le récit de révolte, le premier triomphe est toujours éphémère : sa fonction cathartique alimente la tension et annonce le châtement. La mention allusive de la religion va dans ce sens. Les Noirs ont délaissé leurs propres « fétiches » et les « sciences occultes dont [ils] sont fort entichés » pour s'en remettre au Dieu des Blancs, sans grand espoir car ils sont conscients du péché qu'ils ont commis. La complexité de la question religieuse varie d'une œuvre à l'autre : une scène de *La Traite des Noirs* représente les esclaves malgaches priant leur Dieu, puis forcés de prier le Dieu du colon, et l'on sait le rôle joué par l'évangélisation aux colonies :

Je parle de la religion chrétienne, et personne n'a le droit de s'en étonner. L'Eglise aux colonies est une Eglise de Blancs, une église d'étrangers. Elle n'appelle pas l'homme colonisé dans la voie de Dieu mais bien dans la voie du Blanc, dans la voie du maître, dans la voie de l'opresseur. Et comme on le sait, dans cette histoire il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus.³⁰²

Il semble que les Noirs d'une part ne peuvent trouver consolation dans leurs propres religions (puisque vues par l'Occident comme hérétiques et idolâtres)³⁰³ et d'autre part ne peuvent non plus espérer le Salut chrétien : *Tamango* offre le spectacle d'une punition divine à la fois des négriers (la condamnation de la traite se fait toujours, chez les abolitionnistes, dans une perspective de compassion chrétienne) et des esclaves. La pièce est encore plus catégorique : les Noirs sont abandonnés par Dieu, voués à l'esclavage. Mais dans le cas des Malgaches évadés puis repris, il s'agit de scénariser l'infamie de la traite en exposant combien ces créatures sont déshumanisées, au point qu'elles ne peuvent même plus espérer un refuge dans la chrétienté- les deux œuvres, la nouvelle et la pièce, peuvent aussi être considérées comme

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 308

³⁰¹ *Ibid.*, p. 310

³⁰² Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre, Op.cit.*, p. 45

³⁰³ Hegel parle même d'incapacité religieuse : « Ce qui caractérise en effet les nègres, c'est précisément que leur conscience n'est pas parvenue à la contemplation d'une objectivité solide, comme par exemple Dieu, la loi, à laquelle puisse adhérer la volonté de l'homme, et par laquelle il puisse parvenir à l'intuition de sa propre essence. »

des mises en garde : à force de maltraiter les Noirs, ils se détourneront de l'Eglise qu'est venu leur imposer le colon, et parfois commettront d'horribles péchés (car tuer des Blancs, même pour gagner sa liberté, reste pour les écrivains blancs un crime beaucoup plus odieux que l'esclavage et les tueries de Noirs.)

Les esclaves de Mérimée regrettent bien vite leur mutinerie, et l'anticipation du dénouement résonne comme la malédiction dont les Noirs ne seront jamais délivrés :

L'eau-de-vie restait. Au moins elle fait oublier et la mer, et l'esclavage, et la mort prochaine. On dort, on rêve de l'Afrique, on voit des forêts de gommiers, des cases couvertes en paille, des baobabs dont l'ombre couvre tout un village.³⁰⁴

L'immutabilité de la condition se traduit ici par le présent à valeur gnomique et le pronom indéfini. On serait presque tenté d'appliquer les célèbres vers de Dante à cet enfer particulier : « Abandonne tout espoir, toi qui entre ici. » La nouvelle s'attache à prouver que la rébellion ne saurait être une solution valable. D'ailleurs, cette rébellion est motivée par une femme : Tamango ayant vendu par erreur son épouse Ayché, il se rend de lui-même sur le navire où il est réduit en esclavage. Son orgueil est l'instigateur de l'intrigue, non le désir légitime de liberté. Ce rebondissement constitue la seule parenthèse véritablement romantique de la nouvelle :

Alors le pauvre Tamango versa un torrent de larmes, et poussa des cris de douleur aussi aigus que ceux d'un malheureux qui subit une opération chirurgicale.³⁰⁵

Cet épisode lyrique est aussi l'unique moment où le lectorat est invité à voir Tamango sous un jour pathétique. Cette tristesse subite humanise quelque peu le personnage. Ayché, plus encore que son étrange destin, fait de Tamango un héros tragique. Il connaît un double *fatum* ; d'abord, il est puni individuellement pour avoir collaboré avec les négriers :

« Parbleu ! » s'écria le capitaine Ledoux, « les noirs qu'il a vendus vont rire de bon cœur en le voyant esclave à son tour. C'est pour le coup qu'ils verront bien qu'il y a une Providence. »³⁰⁶

Ensuite, il est condamné à la destinée collective. Le nœud de la tragédie dans la nouvelle n'est pas l'esclavage : c'est bel et bien la « bêtise » des Noirs (car « il ne faut pas de grands frais d'esprit pour attraper les Noirs ») ajoutée à l'entêtement de Tamango, et les Dieux (blancs et noirs) se détournent d'eux. Le héros, élevé à ce rang par son orgueil, tombera par là également. Il connaît en premier lieu la pénitence habituelle du meneur trop ambitieux ; semblablement à Etienne Lantier, il subit le désaveu de ses compagnons :

Peu à peu les noirs s'approchèrent ; un murmure s'éleva, qui bientôt se changea en un orage de reproches et d'injures. « Perfide ! Imposteur ! S'écriaient-ils, c'est toi qui as causé tous nos maux, c'est toi qui nous as vendus aux blancs, c'est toi qui nous as contraints de nous révolter contre eux. Tu nous avais vanté ton savoir, tu nous avais promis de nous ramener dans notre pays. Nous t'avons cru,

³⁰⁴ Prosper Mérimée, *Tamango*, *Op.cit.*, p. 313

³⁰⁵ *Ibid.*, p.300

³⁰⁶ *Ibid.*, p.302

insensés que nous étions ! Et voilà que nous avons manqué de périr tous parce que tu as offensé le fétiche des blancs. »³⁰⁷

Heureusement, ce reniement n'est que momentanément- les Noirs de Mérimée étant particulièrement démunis et naturellement prompts à se soumettre à quiconque produit un discours performatif et fait étalage de ses pouvoirs ésotériques supposés, quand bien même les idées de leur chef seraient désastreuses.

Jamais projet ne fut plus insensé. Ignorant l'usage de la boussole, et sous un ciel inconnu, il ne pouvait qu'errer à l'aventure. D'après ses idées, il s'imaginait qu'en ramant tout droit devant lui, il trouverait à la fin quelque terre habitée par les noirs, car les noirs possèdent la terre, et les blancs vivent sur leurs vaisseaux. C'est ce qu'il avait entendu dire à sa mère.³⁰⁸

La fin de Tamango est ambiguë : il est libre, mais travaille pour les Anglais- ce qui, pour les Français, est un abaissement remarquable.

Les planteurs de l'île voulaient qu'on le pendît comme un nègre rebelle ; mais le gouverneur, qui était un homme humain, s'intéressa à lui, trouvant son cas justifiable, puisque, après tout, il n'avait fait qu'user du droit de légitime défense ; et puis ceux qu'il avait tués n'étaient que des Français.³⁰⁹

Il ne bénéficie même pas d'une mort héroïque, et perd son originalité :

On le traite comme on traite les nègres pris à bord d'un vaisseau négrier que l'on confisque. On lui donna la liberté, c'est-à-dire qu'on le fit travailler pour le gouvernement ; mais il avait six sous par jour et la nourriture. C'était un fort bel homme. Le colonel du soixante-quinzième le vit, et le prit pour en faire un cymbalier dans la musique de son régiment. Il apprit un peu d'anglais, mais il ne parlait guère. En revanche, il buvait avec excès du rhum et du tafia. — Il mourut à l'hôpital d'une inflammation de poitrine.³¹⁰

Son déclin infâmant (de chef il est devenu cymbalier, il occupe donc la fonction humiliante d'amuseur du Blanc, il boit excessivement...) et sa mort indigne, laconiquement décrits, interrogent sur la nature du message : l'absence totale d'emphase a-t-elle pour but de confronter le lectorat à un réalisme cru et saisissant ou signifie-t-elle l'impossibilité d'empathie pour un « Nègre » ? La fin du héros peut paraître douce-surtout en comparaison avec celle d'Ayché, dont la fin est tout aussi dénuée de pathos- mais tout aussi avilissante, dernière punition d'un « mauvais » Noir. Il semble alors difficile de voir dans l'œuvre de Mérimée ce qui relève du réquisitoire abolitionniste. L'insurrection n'est plus ici un moyen de regagner son humanité-la problématique irrésolue de la nouvelle réside dans l'usage que font les Noirs de cette liberté une fois qu'ils l'ont conquise ou reconquise.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 312

³⁰⁸ *Ibid.*, p.314

³⁰⁹ *Ibid.*, p.317

³¹⁰ *Ibid.*

Le roman *Georges* (1843), s'il s'inscrit également dans une perspective romantique, au sens où le héros éponyme prend la tête d'une révolte d'esclaves à cause de son amour contrarié, se distingue de la production métropolitaine. Fait remarquable, il n'est pas écrit par un auteur blanc : Alexandre Dumas est effectivement un « mulâtre », considéré comme un « nègre » en France à ses débuts, et donc sensible à la question du racisme. Plus exactement, il est « quarteron », puisque fils d'un homme de couleur libre. Cette filiation est revendiquée par l'auteur, qui fait de son père, le Général Dumas, l'un des protagonistes de sa nouvelle *Blanche de Beaulieu* (1826) :

– Alexandre ! dit-il en se relevant à demi...

Alexandre ! Éternel dormeur, rêves-tu de Saint-Domingue, que tu dors si longtemps ?

[...]Et ces paroles furent dites avec un léger accent créole qui leur conservait de la douceur même au milieu de la menace. [...]

Marceau regardait avec une curiosité d'enfant les formes musculeuses de l'Hercule mulâtre qu'il avait devant les yeux.

C'était un homme de vingt-huit ans, aux cheveux crépus et courts, au teint brun, au front découvert et aux dents blanches, dont la force presque surnaturelle était connue de toute l'armée, qui lui avait vu, dans un jour de bataille, fendre un casque jusqu'à la cuirasse, et un jour de parade, étouffer entre ses jambes un cheval fougueux qui l'emportait. Celui-là n'avait pas longtemps à vivre non plus ; mais moins heureux que Marceau, il devait mourir loin du champ de bataille, empoisonné par l'ordre d'un roi. C'était le général Alexandre Dumas, c'était mon père.³¹¹

L'auteur réhabilite ainsi son père, « abandonné » par Napoléon Ier et fait prisonnier par le roi de Naples, qui annonce un type dumasien héroïque particulier : le « géant » à la force prodigieuse (le plus célèbre étant le mousquetaire Porthos, mais d'autres romans possèdent également leur Hercule explicitement désigné ainsi.) Ce personnage de prime abord simpliste, « mulâtre » idéal, à la fois exotique et parfaitement intégré à la société blanche (il est militaire et se bat du côté républicain en France) porte déjà les prémises des problématiques développées dans le roman *Georges*, notamment l'impossible dépassement de sa condition de mulâtre-« moins heureux que Marceau ». L'interrogation de ce dernier, qui introduit le personnage, reflète celle de l'auteur sur le déracinement. On peut également noter que l'époque de la fiction (les années 1790) correspond, à Saint-Domingue, aux débuts de l'insurrection, et que peut-être l'auteur a voulu signifier une nostalgie (le « rêve de Saint-Domingue ») du personnage authentique, né esclave, combattant en France pendant la Guerre de Vendée alors que son île natale se soulève pour sa liberté.

Georges est le seul roman de Dumas où les tensions engendrées par les préjugés raciaux sont perceptibles : « le sentiment de répulsion manifesté pour le jeune mulâtre » modèle l'intrigue. Les sentiments prédominent dans l'histoire : l'humiliation, la vengeance, l'amour motivent plus efficacement Georges que la véritable conviction sociale. Le personnage permet à l'auteur de donner une vision interne des conséquences de la domination blanche sur l'esprit du colonisé. Bien qu'appartenant à une famille de « mulâtres » libres, et maîtrisant les codes

³¹¹Alexandre Dumas, *Blanche de Beaulieu ou la Vendéenne*, 1826, Édition Calmann Lévy, Éditeur, Paris, 1887, pp.7-8

sociaux des Blancs par son éducation, Georges reste un « mulâtre ». La responsabilité et la division créée par les Blancs ne sont pas éludées :

Une crainte surtout le préoccupait : c'est que les Anglais, comme la chose était probable, n'eussent pris pour auxiliaires des esclaves dressés à la chasse des nègres marrons et ne leur eussent fait quelque promesse, comme celle de la liberté ;³¹²

La singularité du roman repose sur la peinture en jeune héros romantique d'un personnage atypique dans la littérature française ; le lyrisme exacerbé du texte sert une dénonciation de l'injustice : pourtant égal des Blancs, Georges n'est jamais traité comme tel. Ce « mulâtre » n'est pas une créature perverse comme peuvent l'être les métis de *Bug Jargal* : au contraire, il annonce Monte-Cristo³¹³, dont les aventures sont publiées l'année suivante (1844) : un autre héros victime de l'injustice d'un système. Georges, antithèse de son frère Jacques devenu négrier, devient naturellement le chef d'une révolte d'esclaves car il est constamment renvoyé à son identité noire, ce qui l'empêche d'épouser Sara. Cependant, il n'y a pas vraiment de solidarité entre le héros et les esclaves : le roman montre la hiérarchisation établie aux colonies entre « mulâtres », les gens de couleur libres, et les « nègres ». Le père de Georges possède des esclaves. La compassion du héros pour ces derniers est d'ailleurs l'une des caractéristiques du personnage et contribue à la construction d'un idéal calqué sur Louverture. Le chapitre intitulé « La Révolte » met en scène une insurrection menée par Georges :

La rumeur continua de grandir. Il n'y avait plus à se tromper : c'était le bruit que font en se mêlant les voix de plusieurs milliers d'hommes [...] un sourire de joie passa sur les lèvres de Georges, un éclair d'orgueil illumina son front ; on allait donc combattre. Peut-être n'y aurait-il pas victoire ; mais, au moins, il allait y avoir lutte.³¹⁴

Si la lutte devient viscéralement nécessaire au héros, son enthousiasme est vite tempéré ; similairement aux descriptions des foules parisiennes et des foules ouvrières de province, l'ivresse fait partie intégrante du mouvement :

Les nègres s'étaient rués comme un torrent sur Port-Louis poussant des clameurs de rage et de vengeance. Mais, en arrivant, ils avaient trouvé les rues illuminées ; mais ils avaient vu ces tonneaux tentateurs. Un instant, les ordres de Laïza et l'idée que toutes ces boissons étaient empoisonnées, les avaient retenus ; mais bientôt le naturel l'avait emporté sur la discipline, et même sur la crainte. Quelques hommes s'étaient débandés et s'étaient mis à boire. A leurs cris de joie, les autres nègres n'avaient pu tenir leurs rangs : toute cette multitude, qui suffisait pour anéantir Port-Louis, s'était répandue en un instant, éparpillée en une seconde, se groupant autour des tonneaux avec des cris de joyeuse rage, buvant à pleines mains cette eau-de-vie, ce rhum, cet arrach, éternel poison des races noires à la vue duquel un nègre ne sait pas résister, en échange duquel il vend ses enfants, son père, sa mère, et finit souvent par se vendre lui-même.³¹⁵

³¹² Alexandre Dumas, *Georges*, 1843, Edition numérisée par La Société des Amis d'Alexandre Dumas, 1998-2010, Chapitre XXX

³¹³ Il est fait mention des « bons d'Haïti » dans *Le Comte de Monte-Cristo*.

³¹⁴ *Ibid.*, Chap. XXII

³¹⁵ *Ibid.*

A l'instar de l'ouvrier qui serait naturellement-selon Lebon- porté sur la boisson, le Noir est tout aussi incapable de « résister » à l'alcool. On retrouve une idée commune avec Mérimée, où la conséquence funeste de ce vice serait la vente des siens. La fatalité noire n'est toujours pas le colonialisme, mais l'ivresse.

Si la dénonciation du colonialisme est effective, Dumas n'expose que les conséquences sur la psyché des « mulâtres ». Les « nègres » sont toujours déshumanisés, réduits au collectif impersonnel qui permet le détachement du héros. Pourtant, la dénonciation de l'oppression blanche apparaît dans plusieurs œuvres dont elle n'est pourtant pas le sujet. Par exemple, *Les Blancs et Les Bleus* (1867), texte sur les Guerres de Vendée, la chouannerie et les affrontements entre royalistes et républicains à Paris, se voit doté d'une digression sur les esclaves martiniquais :

Son cœur excellent lui avait appris de bonne heure que, quoiqu'ils eussent de la laine au lieu d'avoir des cheveux, les nègres étaient des hommes plus à plaindre que les autres puisque la force et la cupidité des Blancs les avaient arrachés à leur patrie pour les transporter sur un sol qui toujours les tourmente, et quelquefois les égorge.

Le premier spectacle qui avait frappé ses yeux était celui de ces malheureux, désunis comme famille, mais groupés comme travailleurs, offrant à un soleil presque vertical un corps toujours courbé sous le rotin du commandeur et fouillant une terre que leur sueur et leur sang ne fertilisent pas pour eux-mêmes.³¹⁶

Le propos de Dumas, qui dénonce l'esclavage à travers les yeux de Joséphine de Beauharnais, fille de *békés* blancs (donc propriétaires d'esclaves), est assez ambigu ; l'action du roman se déroule antérieurement au rétablissement du Code Noir par Napoléon (1802), néanmoins l'insistance de l'auteur sur les conditions de vie des esclaves (redevenus, par cette loi, des « biens meubles ») interroge sur une critique détournée, car « la jeune maîtresse Joséphine », en dépit de « son cœur excellent », ne s'est pas opposée à cette mesure déshumanisante :

Elle s'était demandé, dans sa jeune intelligence, pourquoi ces hommes étaient retranchés de la loi commune du genre humain ; pourquoi ils végétaient nus, sans asile, sans propriété, sans honneur, sans liberté ; et elle s'était répondu que c'était pour enrichir des maîtres avides, qu'ils étaient, dès l'enfance et pour la vie, condamnés sans espoir à un supplice éternel. Aussi la pitié de la jeune Joséphine avait elle fait de l'habitation de ses parents un paradis pour les esclaves.

C'étaient encore des Noirs et des Blancs ; mais, à leur liberté près, les Noirs partageaient tous les avantages des sociétés et quelques-uns des plaisirs de la vie, et, lorsque nulle part dans l'île un nègre n'était sûr d'épouser la négresse qu'il aimait, plus certainement que dans la société, des mariages d'amour récompensaient le travail et la tendresse des esclaves de leur jeune maîtresse Joséphine.³¹⁷

L'opposition des Noirs et des Blancs est bien différente de celle des Bleus et des Blancs qui se joue en métropole : ici les Noirs ne se révoltent pas (pas encore, puisque la révolte martiniquaise a lieu en 1848), ce ne sont pas ces « nègres lassés d'être battus » de Saint-Domingue, et la bienveillance d'une Blanche suffit à rendre paradisiaque un lieu où des

³¹⁶ Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, 1867, Édition de référence : Éditions Rencontre, Lausanne, Numérisée par La Bibliothèque Electronique du Québec, pp. 781-782

³¹⁷ *Ibid.*, p.782

hommes sont esclaves, ce qui semble paradoxal. L'assertion « à leur liberté près », questionne également une hypothétique ironie de l'auteur. Cette représentation des « nègres » reconnaissants peut aussi être une allégorie des paysans ralliant les seigneurs en Bretagne et en Vendée, car ils se sont montrés généreux avec eux.

Ces œuvres ayant pour thème la révolte d'esclaves, contrairement aux romans antiquisants, ne proposent pas une lecture globale de la révolte : le combat pour sa liberté n'est pas, dans ces colonies fictionnelles, le sursaut d'une humanité s'exprimant dans la révolte. Contrairement à Spartacus et ses avatars, personne ne lutte réellement pour une cause : l'insurrection est ponctuelle, de motivations diverses, vouée avant tout à la distraction du lectorat pour qui ces foules particulières doivent apparaître comme les pendants exotiques des foules occidentales. La dynamique de rébellion ici ne s'inscrit pas dans le cadre urbain : elle a lieu sur le navire ou dans les plantations, exceptionnellement dans les rues de la cité blanche envahie alors par les « barbares », comme Paris est envahie par les « Mohicans » ou les « Apaches ». Seulement, ces « sauvages » là revendiquent une identité ethnique lointaine, quand les Noirs déferlant sur Saint-Louis disposent naturellement de cette identité effrayante pour le lectorat blanc. Les auteurs travaillent le texte dans une tension permanente entre l'universalité des mouvements insurrectionnels (on a pu voir que le même lexique était employé pour la description des foules) et la spécificité du lieu. Ce qui explique l'omniprésence du marronnage dans les œuvres traitant de l'esclavage aux colonies.

Le marronnage désigne originellement la fuite d'esclaves des propriétés. On appelle alors ces esclaves des « nègres marrons » ou des « marrons ». Les Marrons agissent la plupart du temps collectivement, et leur apparition littéraire témoigne de l'ampleur du phénomène. Eugène Sue dans son roman *Atar-Gull* (1831) donne la définition suivante du Marron : « On appelle nègres marrons ceux qui se sauvent des habitations pour se cacher dans les bois. »³¹⁸Cette explication légèrement réductrice du XIXe siècle ne tient pas compte des différents paramètres du marronnage :

Si les révoltes s'attaquent aux maîtres et à leurs biens, le marronnage consiste à fuir et à reconstruire une vie collective libre dans les bois ou les montagnes. La résistance collective à l'esclavage a donc « pris deux directions distinctes, voire opposées, souligne l'historien Alain Yacou : la destruction des habitations par le choix des armes ou la construction d'un espace distinct *sui generis* par le recours à la fuite en bande. » Les deux formes convergent par moment par l'attaque des plantations par des groupes de marrons. Les villages où se réfugient les marrons, sortes de zones libérées, se constituent en contre-sociétés.³¹⁹

Au sein de la fiction française, le marronnage s'apparente à la jacquerie ou au rassemblement ouvrier de province. Il donne lieu aux mêmes scènes de genre : le regroupement nocturne dans les bois et l'incendie du château ou de l'usine (remplacé par l'incendie de la plantation ou de la maison du maître). La création d'une société ayant « déraciné l'arbre de l'esclavage » pour reprendre les mots du discours de 1793 de Louverture, n'est pas l'enjeu principal : si l'on

³¹⁸ Eugène Sue, *Atar-Gull*, 1831, Edition électronique, 2007, note, p.154

³¹⁹ Saïd Bouamama, *Figures de la révolution africaine : de Kenyatta à Sankara*, Hors-collection ZONES, Editions La Découverte, 2014, p.16

compare par exemple *Atar Gull* et *Les Confessions de Nat Turner*, publiées à titre posthume dès 1831, soit la même année que l'œuvre de Sue, le traitement du marronnage y est radicalement différent : de l'ordre de la contingence pour Turner, instrument de la vengeance pour Atar Gull. Les *slave narratives* atteignent leur apogée en 1853 dans les pays anglophones et plus particulièrement aux Etats-Unis : en France, ce genre biographique n'existe tout simplement pas. Le surgissement du marron en littérature obéit à ce que Marie-Christine Rochmann appelle « une affiche d'un projet ethno-graphico-exotique conforme aux attentes de la métropole. »³²⁰ L'esclave fugitif entre d'abord en littérature antillaise, puisque les termes « marron » et « marronnage » apparaissent aux Antilles : Rochmann cite *Titime, histoires de l'Autre Monde*, d'Eugène Chapus et Victor Charlier (1833), *Outre-Mer* de Louis Maynard de Queihle (1835), *Les Créoles ou la Vie aux Antilles* de J. Levilloux (1835) et *Le Dernier Caraïbe* de René Brard (1849). Ces titres explicitent le projet d'écriture de ces fictions : la mise en scène de ces contrées lointaines où le marronnage fait figure d'épisode obligatoire afin d'alimenter une narration pittoresque au sein de laquelle le réalisme n'est que très secondaire. Parallèlement sont publiés des romans sentimentaux (*Eugène de Cerceil, Les Amours de Zémédare et Carina, Les Aventures de la famille Dolonne...*) mettant l'accent sur l'aventure individuelle, comme le font les romans de métropole *Bug Jargal, Tamango, Atar-Gull* ou *Kéléodor, Histoire africaine*, de Jacques-François Roger (1828) L'esclave révolté n'envisage pas le marronnage comme une finalité mais comme un moyen ponctuel de mener à bien sa quête personnelle.

Présents, les nègres marrons sont [...] cantonnés à des places marginales [...] ils ne sont que des comparses, adjuvants ici d'un mulâtre, là d'un Blanc, là enfin d'une vieille affranchie, engagés dans des luttes dont ils ne connaissent pas les enjeux, serviteurs malgré eux d'une vengeance [...] à laquelle ils n'ont aucune part.³²¹

De façon plus flagrante encore chez les auteurs blancs, le marron par conviction, celui qui vit et participe à ces contre-sociétés, ne peut endosser le rôle du héros : en refusant l'individualité au profit du rassemblement, le marron commet une faute aux yeux des romanciers. Les sociétés marrons sont envisagées comme des sortes de phalanstères exotiques régis par des rites mystiques tenant lieu de pensée politique : montrer ces Noirs pratiquant le Vaudou pour nuire aux maîtres équivaut à dépeindre les ouvriers s'exaltant pour des discours socialistes auxquels ils n'entendent rien ; il s'agit de décrédibiliser le collectif, qui ne peut être objet littéraire que par le prisme de l'excès, de la sauvagerie, de la violence.

La topographie des repaires de marrons va dans ce sens. Cantonnés à la forêt, au milieu d'une nature sauvage, ils sont géographiquement et symboliquement éloignés de la civilisation. Le *topos* de la réunion dans la forêt marque le basculement vers la barbarie. Dante a fait de son Enfer une organisation urbaine : l'urbanisation des phénomènes de foule donne à voir les tentatives d'invasion de la cité. A l'inverse, les phénomènes de foule prenant forme dans un espace déjà hors de la cité renvoient à une conception d'un enfer antérieur à la civilisation, un enfer primitif ; cette vision théogonique s'accompagne alors d'une mise en scène de cultes

³²⁰ Marie-Christine Rochmann, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise: sur la déclive du morne*, Collection Lettres du Sud, KARTHALA Editions, 2000, p.46

³²¹ *Ibid.*, p. 49

mystérieux, entraînant momentanément le récit vers le fantastique. Saïd Bouamama décrit les usages de ces communautés :

On y expérimente des rapports sociaux entre hommes libres, on y pratique les cultes africains, on y développe une culture spécifique en réponse à la négation esclavagiste (contes, danses, musiques). Le culte du Vaudou est inséparable du marronnage, explique le sociologue haïtien Laennec Hürbon, il « « recoud » ce qui a été rompu » et constitue « la première forme de résistance culturelle. »³²²

Cette résistance se traduit par l'empoisonnement du bétail, la dégradation des plantations, les prières et les rites pour la mort des maîtres, ou encore les avortements destinés à empêcher l'acquisition d'un esclave supplémentaire, ce qu'Eugène Sue réduit à « la vengeance ». Sa note explicative sur la « secte des empoisonneurs » joue sur les mêmes registres que la scène d'exposition de l'autre de l'Ogresse des *Mystères de Paris* ; ici, le mystère dévoilé n'est pas urbain mais mystique et exotique :

Il existait encore en 1822, dans toutes les Antilles françaises et anglaises, la secte des empoisonneurs ; cette espèce de tribunal secret, composé de nègres marrons, s'assemblait à époques fixes dans des retraites inaccessibles, connues seulement des esclaves de l'île. Là, chaque noir apportait son sujet de plainte, déduisait ses motifs de vengeance et, après avoir prêté le serment nécessaire, on lui donnait le poison dont il pouvait avoir besoin pour détruire les bestiaux ou les blancs. Les derniers empoisonneurs furent suppliciés à la Guadeloupe en 1823. Les détails qu'on va lire, tels affreux qu'ils soient, sont en partie extraits des procès-verbaux, révélations ou actes d'accusations déposés au greffe de Saint-Pierre (Martinique).³²³

Dans son adresse à Fenimore Cooper à qui le roman est dédié, Sue fait part de sa « crainte de passer pour un *homme abominable*, qui fait de l'horreur à plaisir », et se défend en faisant prévaloir sa « peinture trop exacte de la traite des noirs, de leur esclavage et de ses résultats ». Il est vrai que les reproches adressés aux *Mystères de Paris* quant à leur sensationnalisme pourraient s'appliquer à *Atar-Gull*, où l'horreur n'a rien de suggéré. La gratuité de la violence transpose les motifs du romantisme noir (le goût de l'occulte, les meurtres, les mutilations...) au fin fond de cette forêt « aux arbres gigantesques » :

Au milieu d'une vaste clairière étaient rassemblés une assez grande quantité de nègres, tous accroupis, les bras croisés, les yeux ardemment fixés sur trois noirs qui entouraient une cuve d'airain posée sur un brasier ardent. Auprès, posée au bout d'un long roseau, était une tête fraîche et saignante. C'était la tête du fils de Cham [...] Le reste du jeune négrillon bouillait dans la chaudière.

Car, outre deux pintades blanches, cinq têtes de serpents mâles, trois verts palmistes, un ramier noir, un bon nombre de plantes vénéneuses, pour que le filtre fût complet, il avait bien fallu se procurer le corps d'un enfant de cinq ans, ni plus ni moins, cinq ans juste...³²⁴

Cannibalisme, démembrement, meurtre et dégradation du corps d'un enfant de cinq ans (l'insistance de l'auteur à ce propos démontre sa volonté d'horrifier son lectorat.), autant

³²² Saïd Bouamama, *Op.cit.*, p. 16

³²³ Eugène Sue, *Atar-Gull*, *Op.cit.*, p. 183

³²⁴ *Ibid.*, p. 185

d'atrocités faisant du Vaudou un rite païen totalement antinomique de la religion du colon. Cette foi monstrueuse apparaît comme l'un des « résultats » de l'esclavage : un conséquent désir de vengeance poussant les Noirs, Atar-Gull compris, à recourir aux plus affreux procédés pour l'assouvir ; Sue évoque « l'espèce d'intégrité sauvage qui a de tous les temps présidé à ces terribles associations du faible contre le fort, depuis les chrétiens jusqu'aux *carbonaris* »³²⁵, ce qui a valeur de mise en garde: s'il ignore encore ce qui se trame dans les colonies, le lectorat blanc du XIXe siècle est bien informé des agissements de ces « terribles associations » occidentales.

Atar-Gull, en « nègre » d'exception, se dissocie de ses comparses : il instrumentalise « l'espèce d'intégrité sauvage » et le sentiment de vengeance inhérent à chaque Noir afin de servir sa propre vengeance. Son père a été pendu par Monsieur Wil, le « bon maître », sous un faux prétexte, car celui-ci voulait s'en débarrasser, l'esclave trop âgé ne lui rapportant plus assez d'argent. Atar-Gull, devenu « nègre de maison » chez Monsieur Wil, mystifie les empoisonneurs : il leur fait part de ses craintes quant à la trop grande prospérité de son maître, ce qui amènerait un rappel en métropole, et son remplacement par un maître beaucoup plus cruel :

– Comme rien n'est aussi rare qu'un bon blanc, qu'un bon maître, et que nos frères sont exposés, par le départ du colon Wil, à voir remplacer cet homme humain par un homme cruel, nous consentons à envoyer la ruine et la mort sur ses habitations et ses bestiaux, pour l'empêcher de quitter la colonie ; les bons sont trop rares, on doit à tout prix les garder.³²⁶

Le lectorat, complice d'Atar-Gull et connaissant les véritables raisons de sa haine, se figure ainsi la naïveté des marrons. Cet épisode va à l'encontre de la nature même du marronnage : ces contre-sociétés expérimentant des rapports d'hommes libres, pour citer Bouamama, ne se préoccupent certainement pas de la préservation des maîtres, fussent-ils « bons » - le but étant leur suppression. Les *slave narratives* exposent cet état d'esprit lors d'anecdotes montrant simultanément les « nègres de maison » priant pour le rétablissement du maître malade pendant que les « nègres des champs » espèrent sa mort. Atar-Gull auprès de la secte des empoisonneurs fait figure de « véritable » marron : il devient « nègre de maison », dissimule, feint la soumission pour arriver à ses fins. Il nuit plus sûrement et plus efficacement à la domination blanche incarnée par Wil que la secte des empoisonneurs- tout en étant uniquement motivé par la vengeance et non le désir de liberté.

On conçoit maintenant, je crois, la haine du noir pour cet estimable colon, et quelle dut être sa joie lorsqu'il put soupçonner que son service presque intime le mettrait à même de se venger ; aussi, pendant cinq mois qui servirent d'essai, d'épreuves, il étonna tellement M. Wil par son zèle, par son dévouement, son activité, que le colon le proclama modèle des bons serviteurs, l'éleva à la dignité de valet de chambre et mit en lui sa plus entière confiance. Cet engouement est d'ailleurs un des traits caractéristiques des colons.³²⁷

³²⁵ *Ibid.*, p. 187

³²⁶ *Ibid.*, p. 188

³²⁷ Eugène Sue, *Atar-Gull, Op.cit.*,p.173

L'œuvre de Sue s'éloigne des autres romans cités par son traitement de la violence coloniale. Atar-Gull est présenté comme un aventurier, voyageant malgré lui du navire négrier à la plantation. Ses antagonistes sont systématiquement des Blancs : d'abord Brulart, l'horrible négrier, puis Wil, le « bon maître ». Ces confrontations déclenchent les intrigues, et tous les rebondissements sont consécutifs à la haine que voue Atar-Gull à chacun de ces deux hommes, qui, s'ils paraissent de prime abord différents, sont en réalité semblables : le discours de Sue prend une tournure assez inédite puisque ces deux hommes, le pirate aux mœurs dissolues et le propriétaire respectable, sont tous deux symptomatiques du même mal : la colonisation. Le portrait de Brulart annonce relativement ceux de Tortillart, Bras-Rouge, Polidori et autres créatures malfaisantes peuplant *Les Mystères de Paris* :

C'est un homme étrange que cet homme ! Féroce et crapuleux, c'est à force de vices et de crimes qu'il a pris un impérieux et irrésistible ascendant sur une tourbe d'êtres dégradés et infâmes : jamais une pensée noble et consolante ; on dirait que c'est en riant, d'un rire satanique, qu'il creuse dans la fange pour voir jusqu'à quel point d'ignominie peut aller la dégradation humaine. Cette vie, c'est sa vie apparente de chaque jour, sa vie physique, sa vie de brigand, de négrier, de pirate, d'assassin... sa vie qui le fera pendre.³²⁸

Comme dans la nouvelle de Mérimée, le bateau, ou plutôt les bateaux, occupent une place importante : La *Catherine*, brick similaire à l'*Espérance*, transportant du « bois d'ébène », (Sue précise que c'est ainsi que les négriers appelaient leur marchandise), la *Hyène*, autre navire de Brulart, et Le *Cambrian*, frégate poursuivant les négriers. Ces bâtiments sont l'espace clos du dévoilement : lieu de toutes les débauches (l'opium, la luxure, la cruauté...), le navire est à la fois répugnant et fascinant, à l'instar de son capitaine Brulart. Le brick, hors des lois de la nature et de la religion, est personnalisé et même féminisé :

Pauvre Catherine, adieu ! Laissez-moi lui donner un regret ! Adieu, c'en est donc fait ; aussi bien tu devais suivre la destinée de ton capitaine, du bon et digne Benoît, car sans lui que serais-tu devenu, pauvre brick ?... quelque infâme bâtiment pirate... toi, accoutumée aux jurons si chastes, si candides de Claude Borromée-Martial, tu aurais peut-être retenti d'ignobles et crapuleux blasphèmes ! D'infâmes orgies eussent souillé la blancheur virginale de tes voiles [...] on les aurait peut-être vues fléchir, ces jolies vergues, sous les balancements de cadavres pendus çà et là. Ainsi, repose en paix, Catherine, tu as trouvé un tombeau digne de toi ; mieux vaut cent fois pour tombe la profondeur transparente de l'Océan que les lourds et chauds estomacs des petits Namaquois...³²⁹

Atar-Gull s'ouvre sur un chapitre consacré à La *Catherine*, la scène de son « sacrifice » est décrite de façon pathétique, dans un autre chapitre intitulé « La frégate ». Le lexique nautique ainsi que les nombreuses péripéties navales inscrivent la première partie du roman dans le genre maritime (genre auquel Sue s'est essayé³³⁰) Néanmoins, cette thématique permet l'introduction du véritable projet d'écriture :

³²⁸ *Ibid.*, p. 125

³²⁹ *Ibid.*, p. 151

³³⁰ « mais, sentant le besoin de donner quelques explications sur ce nouveau livre, j'ai pensé qu'elles acquerraient bien plus d'importance et de valeur en vous étant adressées, à vous, monsieur, qui avez créé le roman maritime d'une manière si originale et si puissante, [...] C'est aussi cette conviction profonde, monsieur,

Le pont de la Hyène offrait un singulier spectacle : encombré de nègres et de matelots, chargé de plus du double de monde qu'il n'en pouvait contenir vrai, c'est à faire pitié que de voir ces noirs, enchaînés, battus, foulés aux pieds pendant les manœuvres, ne sachant où se mettre et roués de coups par les marins.³³¹

L'onomastique joue un rôle notable : le brick sur lequel Brulart (dont le nom n'est pas anodin non plus, puisqu'il est celui qui fait sauter la *Catherine* afin d'atteindre Le *Cambrian*) trouve refuge, devient un lieu mortifère, une réduction de la traite et des tortures infligées aux esclaves, hommes et femmes. Les aventures se déroulant sur ce navire préfigurent celles des plantations. La *Hyène* est le théâtre de la première violente confrontation d'Atar Gull.

Entre ces deux hommes, il existait je ne sais quelle affinité cachée, quels secrets rapports, quelle bizarre sympathie, naissant de leur confrontation physique ; involontairement ils s'admiraient tous deux, car tous deux avaient, dans tous leurs traits, cette semblable apparence de vigueur, de force et de caractère indomptable, qui est l'idéal de la beauté chez les sauvages.

Ces deux hommes devaient s'aimer ou se haïr, s'aimer, non de cette amitié timide et menteuse que nous connaissons dans nos brillants hôtels; [...] mais de cette amitié large et puissante qui donne coup sur coup, du sang pour du sang, qui se montre au milieu du meurtre et du carnage quand le canon tonne et que la mer mugit, et qui veut qu'on embrasse les lèvres noires de poudre et les bras rougis [...]. Voilà comme Brulart et Atar-Gull devaient s'aimer, s'aimer ainsi ou se haïr à la mort, car tout devait être extrême chez ces deux hommes.

Ils se haïrent... Cette impression fut électrique et simultanée...³³²

Cette égalité entre Atar-Gull et Brulart ne saurait représenter l'égalité entre Blancs et Noirs. Cette « bizarre sympathie » naît de la connivence naturelle entre « sauvages ». Le portrait de Brulart, sans équivoque, en fait un personnage haïssable- Atar-Gull le déteste pour ce qu'il est viscéralement, le pirate étant un méchant caricatural. Ce qui démarque Brulart de l'autre opposant du héros, Monsieur Wil, qu'Atar-Gull déteste pour ce qu'il a fait (la pendaison de son père) mais aussi pour ce qu'il représente- quand il évoque son ressentiment, l'esclave utilise des pronoms pluriels :

Pour moi !... un père, c'est un cadavre, pendu à un gibet !... Pour eux, la vie, ce sont des instants qui fuient rapides... car ils comptent le temps, non par heures, mais par plaisirs. Pour moi, la vie c'est l'esclavage, le travail et les coups... Oh ! Mais aussi j'ai un bonheur, moi : c'est de tenir ces brillantes et joyeuses destinées dans ma main d'esclave, au bout de mon couteau.³³³

Brulart et Wil incarnent, sous la plume de Sue, deux aspects de l'esclavage ; si l'un agit illégalement, l'autre, par sa respectabilité, peut compter sur la complicité du système : « (Oh ! Dans ce doux pays les exécutions et les procédures marchent grand train, grâce à la justice

qui m'a donné le courage de publier quelques essais maritimes ; car, venant après vous, il fallait un tel mobile pour oser entreprendre une tâche aussi périlleuse. » *A Monsieur Fenimore Cooper, Ibid.*, p. 2

³³¹*Ibid.*, p. 150

³³²*Ibid.*, p.111

³³³*Ibid.*, p.175

coloniale). »³³⁴ L'auteur insiste sur la similarité de ces deux antagonistes, réunis par la haine que leur voue Atar-Gull, et sur la légitimité de cette haine :

C'était un digne et honnête homme que ce bon M. Wil, un des plus riches colons de la Jamaïque ; il était riche, puisque ses plantations s'étendaient depuis la pointe de l'Acona jusqu'au Carbet ; il était bon, car ses voisins le taxaient de faiblesse envers ses noirs. [...] Il est, je crois, nécessaire d'expliquer le motif de la haine que portait Atar-Gull à M. Wil, qui, par sa conduite, ne paraît peut-être pas, comme le capitaine Brulart, devoir inspirer cet affreux sentiment à son esclave.³³⁵

Cette radicalité place *Atar-Gull* à la croisée des genres : ce roman maritime devient un roman à thèse. S'il n'y a pas de scène d'émeutes, l'insurrection y est bien présente, car en s'attaquant à Wil et sa famille, l'esclave renverse un régime. La vengeance d'Atar-Gull surpasse celle de Tamango :

Il fallait, pour arriver à ce résultat incroyable, une idée fixe, arrêtée, immuable, à laquelle le nègre fait tous les sacrifices : la vengeance. Et encore cette vengeance n'était motivée que par la brutalité de Brulart et la rage de se voir esclave ; mais à quel degré d'intensité arriva-t-elle, mon Dieu ! Quand il sut ce que vous allez savoir.³³⁶

L'adresse directe ainsi que l'exclamation produisent un effet coercitif sur le lectorat, incité à comprendre, voire à approuver les actions de l'esclave. Cependant, il faut nuancer le côté subversif de Sue ; d'abord, son traitement des Noirs ne diffère pas vraiment de celui des autres romans :

Ils s'épanouissaient aux bienfaisants rayons de soleil, ces pauvres nègres ; ils oubliaient la vapeur épaisse et humide de la cale, et riaient de leur rire stupide en voyant le ciel bleu... qu'ils se montraient les uns aux autres.³³⁷

Ensuite, Atar-Gull, « cet homme d'une haute et puissante stature », ce « beau Nègre », à « la subtile intelligence du sauvage », redevient bien vite « le noir » ordinaire après l'assassinat de la fille de Wil : « Et l'on put voir l'affreuse figure d'Atar-Gull qui soulevait un coin du store comme avait fait le serpent. Il riait, le noir ! ! »³³⁸ sans compter l'animalisation récurrente (il est comparé à un lion ou un tigre à plusieurs reprises.)

Le roman présente une certaine ambiguïté. Ces Blancs, abusés par Atar-Gull, célèbrent l'esclave prétendument dévoué, et se livrent à de vibrants plaidoyers pour l'égalité.

– Voilà donc, disait l'Esculape, ces êtres auxquels, dans notre froid et cruel égoïsme, nous refusons presque le nom d'hommes... que nous reléguons à l'affreuse condition d'esclaves, de bêtes de somme... et pourtant voyez celui-ci... quelle délicatesse de dévouement ! Quels soins attentifs... Pauvre homme, quelle tristesse est empreinte sur son front, quelle anxiété dans ses regards... oh ! Il ne

³³⁴ *Ibid.*, p.168

³³⁵ *Ibid.*, pp.153-164

³³⁶ *Ibid.*, p.170

³³⁷ *Ibid.*, p. 112

³³⁸ *Ibid.*, p.199

le quittera pas de l'oeil un seul moment... Ô humanité, humanité !... que tes jugements sont faux... que tes préjugés sont cruels... L'honnête médecin eût sans doute continué encore longtemps cette dissertation mentale, négro-philosophique, si un cri du noir n'eût interrompu le précieux cours de ses pensées.³³⁹

Or, l'on ne sait si l'auteur dénonce le paternalisme ou la naïveté-et par corollaire tend à démontrer que la cause abolitionniste est vouée à l'échec. La « dissertation mentale » du médecin illustre une certaine image du « nègre idéal » : celui qui est dévoué aux Blancs. En transgressant son statut, Atar-Gull redessine la figure héroïque : son long monologue final atteste de la résolution de sa tragédie personnelle, dans laquelle la dimension politique n'occupe qu'une place mineure : elle sert uniquement à contextualiser cette tragédie moderne. La mort du héros, décrite en une seule phrase, clôturant brusquement le récit (comme dans le cas de *Tamango*) laisse le lecteur seul juge de la validité des actions d'Atar-Gull. Cependant, il connaît tout de même une fin glorieuse, honoré d'un « prix d'excellence » par ceux qu'il méprise :

« Oh ! pensait-il parfois, au moins, si ma victime m'a échappé... si je n'ai pu me venger en détail... que je me venge bien sur cette société tout entière !...« Oh ! Que c'est pitié... pitié de voir ces savants, ces philanthropes, cette élite de Paris, de leur Paris... du monde... être joués par un misérable esclave, un pauvre nègre, qui a encore le dos tout meurtri des coups de fouet du commandeur... «... Oh ! Quel rire... pour moi, si je me levais tout à coup... si je faisais tourner vers moi ces yeux qui pleurent, ces cœurs qui battent, ces bouches qui me louent et m'exaltent... « Et si je disais à cette foule attendrie... ce que j'ai dit au planteur Tom Wil... « Ce serait, sur leur Dieu ! Un singulier spectacle... « J'en ai bien envie... « Beaux résultats, sur ma parole... leur dirais-je. L'assassinat, l'hypocrisie et le blasphème sacrés par la religion et la vertu... « Mais non, fou que je suis... je m'abaisse et je voudrais m'élever ; c'est avec orgueil, c'est dressé de toute ma hauteur, le front haut et fier, que je devrais crier à cette foule : « – Après avoir acheté mon père comme une bête de somme, on a pendu mon père comme un voleur parce qu'il était vieux, qu'il ne pouvait plus payer son pain par le travail... « J'avais à venger sa mort. Pour un bon fils, VENGEANCE EST VERTU. « Or, creusez le mobile de mes actions, pesez ma vie d'esclave, comptez mes tortures, et vous verrez que le prix est bien gagné et bien donné. Je le prends... « Père, es-tu satisfait ? Attends, je te rejoins... »
En effet, Atar-Gull mourut bientôt, nostalgique et chrétien.³⁴⁰

La revanche du « misérable esclave, du pauvre nègre » repose sur l'échec de la société blanche. *Atar-Gull* est le seul roman du corpus énoncé où l'illusion coloniale de civilisation d'un peuple est tournée en ridicule : « C'était comme un nouveau triomphe que la civilisation remportait sur la barbarie. »³⁴¹ Sue met en scène un homme *déjà* civilisé, dont la barbarie n'est pas le fruit d'une prédisposition naturelle mais la conséquence de la vie que lui ont imposée les Blancs. La seule concession accordée par le personnage est l'acceptation de la foi chrétienne, et en un sens, le roman donne bien à voir une révolution noire, mais une révolution imaginaire : le héros est seul à en bénéficier, et il doit pour cela feindre la soumission, c'est-à-dire s'avilir de son plein gré. L'égalité entre Noirs et Blancs ici est

³³⁹ *Ibid.*, p. 242

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 257-258

³⁴¹ *Ibid.*, p.256

démontrée grâce aux manipulations du héros : ces Blancs si persuadés de leur supériorité ont été aussi dupés par l'esclave que les Noirs marrons de la secte des empoisonneurs.

La complexité du roman de Sue, ainsi que sa diversité générique, ajoutent une dimension nouvelle à la figure de l'insurgé noir, que l'on ne retrouve pas ou peu dans d'autres œuvres romanesques telles que *Bourbon pittoresque* d'Eugène Dayot (1839) et *Les Marrons* de Louis Timagène Houat (1844). La première, (inachevée) publiée en roman-feuilleton dans le journal *Le Courrier de Saint-Paul*, est une fresque historique retraçant les combats réunionnais au XVIIIe siècle. Les marrons, dont le légendaire guerrier Cimendef, sont dépeints au cœur de l'action. L'auteur étant anti-esclavagiste, le roman met le registre épique au service d'un discours idéologique sans équivoque. La seconde, considérée comme le premier roman de la littérature réunionnaise, est une histoire sentimentale assez proche de *Georges*, de par son traitement du métissage. Comme Dumas, Houat est un « mulâtre ». *Les Marrons*, en dépit du titre, n'a pas pour sujet principal le marronnage, mais un amour contrarié entre un Noir, Frème, et Marie, la fille blanche du directeur de l'Atelier colonial. Les deux protagonistes sont contraints de fuir dans la forêt. A nouveau le marronnage est réduit à une nécessité personnelle. Le titre prend un double sens : en effet, « marron » peut aussi désigner de manière argotique les métis issus de parents blancs et noirs, et pour Houat, le métissage peut seul amener la paix dans les colonies-ici, l'insurrection repose sur cette fusion de classes et de race.

La thématique insurrectionnelle de la révolte d'esclaves noirs souscrit aux mêmes critères que celle de la révolte d'esclaves dans l'antiquité : l'exotisme, la narration épique, la tragédie, la multiplication des personnages et des rebondissements. L'ancienneté des guerres serviles facilite la projection, de même que le peu de ressources historiques et archéologiques à disposition (même si au XIXe siècle, les découvertes connaissent une avancée significative comme vu précédemment.) Il n'en est pas de même pour les événements des colonies, renseignés en temps réels dans la presse, et relayés directement par des esclaves (ce qui constitue les *slave narratives* dans les pays anglophones) ou des gens de couleur libres, dont certains sont même devenus parlementaires-et comme leurs homologues français, mettent leur plume au service de la fiction et de la politique. Pourtant, la production littéraire française et antillaise circonscrit presque systématiquement la révolte: elle n'est qu'un épisode ou un arrière-plan et non un sujet principal. Par exemple, la révolution martiniquaise (20, 21, 22 mai 1848) n'a aucune occurrence romanesque ; à cela il y a une explication simple : qualifiées d'« événements déplorables » et de « soulèvement des hommes de couleur contre les blancs » (*La Presse*, n°48, 22 Juin 1848), les journées de Mai sont vécues par la métropole comme une dégradation de la révolution haïtienne. Les esclaves se sont libérés seuls et ont obtenu par eux-mêmes le décret immédiat de l'abolition par le gouverneur Rostoland. En 1848, quand les écrivains tels que Lamartine ou Hugo appellent à une révolution mondiale, le sort de la Martinique n'émeut pas autant que celui de la Pologne, de la Grèce ou de l'Italie. Elle ne suscite pas l'engouement connu postérieurement par Haïti : car la révolution haïtienne a été attribuée à l'extension de l'idéal des Lumières et Toussaint Louverture, fréquemment représenté en uniforme français, fut adoubé par une grande partie des républicains blancs. Les esclaves insurgés martiniquais sont les équivalents noirs des prolétaires désavoués par les

libéraux en juin 1848. Et comme ces prolétaires, ils sont privés de toute possibilité de dire leur réalité.

La barrière de la langue complique également la diffusion d'une littérature insurgée créée par les premiers concernés. Les élégies et les récits en prose d'Outre-mer parlent d'un contexte et d'un paysage précis, mais sont dits dans un style calqué sur celui de la métropole : le créole est une langue rejetée par l'Occident et même par les personnes éduquées de couleur libres ; il s'agit d'extraire toute créolité pour s'adresser d'abord à un public métropolitain. La critique haïtienne de la fin du XIXe siècle parle même de « bovarysme », une insatisfaction provinciale tournant au désir morbide d'un ailleurs idéalisé. L'intégration des langues créoles au service d'un discours idéologique n'est opérée que tardivement. Comme les ouvriers, les esclaves et les marrons de fiction utilisent une langue constamment dégradée, un argot symptomatique de leurs pathologies langagières : Biassou s'exprime dans un sabir mêlant les origines-à son image, Rame parle un français simplifié proche du « petit-nègre »³⁴², etc... Seuls les « Noirs d'exception » s'expriment dans un français vernaculaire, comme si leur statut d'êtres supérieurs était validé par l'usage correct de la langue du colon.

Le récit d'insurrection d'esclaves apparaît comme prioritairement un récit d'aventures, obéissant aux contraintes du genre-le dépaysement étant la principale. En cela il se rapproche des mystères urbains dont la vocation est le dévoilement d'une réalité méconnue ou inconnue. Ces mystères exotiques, s'ils provoquent la réflexion et illustrent une réalité documentée simultanément dans la presse, se bornent surtout à renforcer la vision occidentale. Les rébellions noires romanesques, si elles présentent des points communs avec les mouvements blancs ouvriers, connaissent une véritable originalité : les Noirs affrontent simultanément le capitalisme et le colonialisme. Ce particularisme, théorisé au XXe siècle, n'est pas traité en tant que sujet ni analysé puisque absent de la réflexion blanche de l'époque (même chez les théoriciens du prolétariat et du capitalisme) ; il n'est perceptible que lors d'une mise en perspective avec les récits testimoniaux.

Le croisement des oppressions est particulièrement visible (involontairement) dans les œuvres évoquant la traite, quand il est ignoré dans celles se déroulant uniquement dans les plantations. Les écrivains ont donc créé un nouveau type d'opprimé, une créature encore plus infortunée que le prolétaire, mais refusent à cet opprimé la capacité de se libérer lui-même.

³⁴²L'expression péjorative « petit-nègre » ou « français-tirailleur », désignant une langue simplifiée enseignée aux Indigènes des armées coloniales au début du XXe siècle, (d'après les théories syntaxiques de Maurice Delafosse publiées en 1904) ne peut être appliquée au langage de Rame, personnage créé au XIXe siècle.

1-2) Jacqueries et chouannerie

Jacqueries.

Les insurrections particulières que constituent les jacqueries, la chouannerie et les mouvements vendéens (qui peuvent être étudiés simultanément en raison de leur propos politique commun) deviennent, au XIXe siècle, un motif littéraire consécutif à ce que Pierre Albertini appelle « le goût du Moyen-Age » des premiers romantiques, à la sensibilisation à la cause paysanne, et à la fascination exercée par la grande Révolution. Le terme « Jacquerie », initialement désignant la Grande Jacquerie de 1358, recouvre par extension les nombreuses révoltes paysannes européennes de la période médiévale, ensuite de la période révolutionnaire, puis s'est généralisé pour désigner tout soulèvement paysan. Dans la pensée du XIXe siècle, puis contemporaine, le paysan est considéré comme naturellement destiné à la révolte de par sa condition féodale :

La paysannerie est laissée systématiquement de côté par la propagande de la plupart des partis nationalistes. Or, il est clair que, dans les pays coloniaux, seule la paysannerie est révolutionnaire. Elle n'a rien à perdre, et tout à gagner. Le paysan, le déclassé, l'affamé est l'exploité qui découvre le plus vite que la violence, seule, paie.³⁴³

Le paysan littéraire, reflet d'un modèle social dont les particularismes sont déformés pour se conformer à une vision subjective de l'auteur, connaît les mêmes traitements que les autres catégories d'insurgés romanesques ; il est admis qu'il fait partie intégrante du peuple et qu'au même titre que l'ouvrier, dont il est en quelque sorte « l'ancêtre », sa souffrance est incontestable :

L'humanité qui souffre, ce n'est pas nous, les hommes de lettres ; ce n'est pas moi, qui ne connais (malheureusement pour moi peut-être) ni la faim ni la misère ; ce n'est pas même vous, mon cher poète, qui trouverez dans votre gloire et dans la reconnaissance de vos frères une haute récompense de vos maux personnels ; c'est le peuple, le peuple ignorant, le peuple abandonné, plein de fougueuses passions qu'on excite dans le mauvais sens, ou qu'on refoule, sans respect de cette force que Dieu ne lui a pourtant pas donnée pour rien.³⁴⁴

L'introduction de la cause paysanne en littérature provient donc d'une prise de conscience collective-le prolétariat des champs subit le même genre d'oppression que le prolétariat des villes-prise de conscience qui se traduit par une représentation à la fois archaïque et profondément ancrée dans son époque. La révolte paysanne, comme la révolte d'esclaves et l'émeute urbaine, est vidée de son idéologie pour être réduite à l'expression primitive d'une violence aveugle, où les scènes d'incendie, de meurtres et de saccages animent des récits pittoresques d'un vestige moyenâgeux, une sorte de monde intemporel presque fantastique, régi par des croyances d'un autre temps, et une animosité toute aussi anachronique :

³⁴³Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, *Op.cit.*, p.61

³⁴⁴George Sand, *Correspondances*, 23 Juin 1842

La tradition écrite, bonapartiste, a véhiculé cette image des troupes d'insurgés en désordre et mal armés, les faux et les fourches étant par excellence l'arme des jacqueries, empreinte de violence archaïque. Dans la tradition républicaine, les faux et les fourches deviennent une preuve et un symbole de la spontanéité du mouvement [...] ces armes sont les preuves du courage qu'ont eu les insurgés d'opposer ces pauvres moyens de défense à l'armée.³⁴⁵

La jacquerie, si elle fascine en tant que mouvement social- et permet un lyrisme guerrier ainsi que la mise en scène de foules agressives - suscite la perplexité. Contrairement à l'ouvrier, créature du XIXe siècle (celui qui a quitté la campagne pour travailler à l'usine, à la mine, ou dans les grandes villes), le paysan a toujours été implanté dans l'imaginaire collectif ; il n'est pas sensé évoluer, ni s'organiser, ce qui peut sembler paradoxal dans la mesure où il représente toujours le plus bas degré de l'échelle sociale : il est le « pauvre », le « malheureux », la situation initiale des contes de fée, où l'accomplissement consiste à s'extirper de sa condition, mais jamais par ses propres moyens. La paysanne, encore plus que le paysan, est toujours dépendante d'un personnage extérieur : la bonne fée, le prince qui l'épouse et en fait une princesse, etc. *Les Nouveaux Contes de Fée* de la Comtesse de Ségur (1857) sont tous fondés sur le va-et-vient social de « riches » et de paysans : la mise à l'épreuve de la moralité des personnages conduit à les récompenser ou les punir, soit en leur rendant leur véritable statut royal, soit en les rendant riches, (ce qui leur permet de ne plus être paysans) et, pour les méchants, de perdre leur statut. Les autres romans mettent en scène de nombreux paysans, qui sont répartis (comme les ouvriers) en bons et mauvais : les bons sont dévoués à leurs maîtres qui les gratifient de leurs largesses, et sont parfaitement heureux de leur condition. Les mauvais sont ceux qui cherchent à s'enrichir, qui n'acceptent pas l'ordre social, à l'image de Jeannette, une petite voleuse dont la famille tout aussi mauvaise apparaît dans *Les Petites Filles Modèles* (1858) et *Les Vacances* (1859). Les « pauvres » sont à la merci des riches, ils deviennent presque littéralement leurs jouets (*Les Mémoires d'un Ane*, (1860) *Diloy le Chemineau*) et doivent intégralement remettre leur destin entre leurs mains. Le seul horizon de ce *lumpenprolétariat* rural est la paysannerie. Le servage ici devient pittoresque, très éloigné de son pendant russe décrit brièvement dans *Le Général Dourakine* et qui tient plus de l'esclavage. Le mauvais pauvre (ouvrier, paysan) est celui qui se révolte, mais cette révolte ne s'exprime jamais par la jacquerie organisée : elle tient plus du sabotage ponctuel individuel. (Vols, dégradations...) Le personnage ici participe au tableau d'époque dans le contexte particulier de la seigneurie rurale du Second Empire, encore marquée par l'Ancien Régime. Le personnage paysan se complexifie dans certaines œuvres (*La Fortune de Gaspard*, *Le Mauvais Génie*, *Jean qui Grogne* et *Jean qui Rit...*) toutefois il reste caricatural (bon ou mauvais) : son langage et ses manières sont prétexte à des scènes humoristiques, son cadre de vie à une peinture idéalisée de la vie campagnarde. En cela ces romans pour la jeunesse se rapprochent de ceux de George Sand. La volonté d'introduire en littérature des paysans n'est pas tout à fait identique à celle d'amener dans le champ romanesque des ouvriers ou des esclaves, qui consiste à dévoiler des groupes sociaux jusque-là inexistantes. La paysannerie, de manière très approximative, est déjà présente au théâtre ou en poésie : le

³⁴⁵Claire Reverchon et Pierre Gaudin, « Les Insurgés de la Drome », in *Répression et Prison politiques en France et en Europe au XIXe siècle*, Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, Créaphis Edition, 1987, p.165

genre pastoral, en vogue au XVII^e siècle, perdure au XVIII^e où des bergers et des bergères, (héritage antiquisant) déclament des vers dans des décors bucoliques. L'innovation des romans et contes de Sand tient à la profondeur des personnages, qui se voient dotés de psychologies complexes. Néanmoins des œuvres telles que *La Mare au Diable* (1846), *La Petite Fadette* (1849), *Le Diable aux Champs* (1856) ou *Légendes Rustiques* (1858) mettent en scène une vie paysanne romantique, où la nature occupe une place prépondérante et où les vieilles croyances permettent l'inclusion du fantastique. Si l'écriture de la paysannerie est moderne, le sujet reste figé dans le passé. Les bourgeois et les aristocrates absents, toute cette petite société s'organise et se hiérarchise uniquement dans le monde rural, et cette organisation n'est pas au centre des intrigues. Les paysans de Sand ne sont pas ceux de Balzac.

Les Paysans, roman inachevé écrit entre 1844 et 1845 puis publié à titre posthume en 1855, est un récit de lutte entre la classe populaire, la classe féodale et la bourgeoisie, véritable vainqueur de cet affrontement. Balzac entend mettre en scène « la conspiration permanente du paysan contre le riche ». La théâtralité traverse le récit : le décor est installé, à travers les « yeux ravis par un de ces paysages dont la description devrait être faite comme l'histoire de France, en mille volumes ou en un seul. »³⁴⁶ du journaliste parisien, qui trouve d'ailleurs ce spectacle « presque aussi beau qu'à l'Opéra. » Cette nature folklorique, rigoureusement représentative du Beau (quand les paysans qui la peuplent appartiennent à « l'Ecole du Laid ») est aussi inquiétante. La description de la rivière importe la violence future et entraîne le récit vers une certaine forme de romantisme noir ; la beauté est vouée à être souillée, mise en abyme d'une société postévolutionnaire illusoire. L'homogénéité formelle du roman s'attache à détruire les tropes pastoraux antérieurs, Balzac se voulant presque historien, des faits comme des mœurs. Le discours idéologique prend forme en sous-texte au travers des portraits des différentes classes dont la confrontation, si elle articule le schéma narratif, n'est pas à proprement parler le sujet du livre. L'auteur veut d'abord dévoiler cette paysannerie moderne comme une altérité exotique, (les paysans sont comparés aux « Arabes et aux Russes » pour leur étonnante résistance physique), puis aux Natifs-Américains fictifs (donc décrits d'un point de vue occidental) :

_ Voilà les Peaux-Rouges de Cooper, se dit-il, il n'y a pas besoin d'aller en Amérique pour observer des Sauvages.³⁴⁷

Le paysan, à l'instar de l'ouvrier et de l'esclave, est animalisé ; cette bestialité, en plus de toutes les caractéristiques péjoratives qu'elle implique, a pour fonction de rappeler l'attachement profond à la terre. Le paysan devient une espèce à part entière, totalement intégrée à la nature. Contrairement à l'ouvrier qui devient allégoriquement un flot ou une marée par effet de masse et déferle dans un espace civilisé, ces êtres primitifs opposent à toute évolution leur force d'inertie : « le paysan a pour sa demeure l'instinct qu'a l'animal pour son nid ou pour son terrier. »³⁴⁸ Son statut tient lieu d'innéité ; Balzac n'omet pas la dimension destructrice du travail ; cependant la prédestination des paysans expliquerait, d'une part, leur

³⁴⁶ Honoré de Balzac, *Les Paysans*, 1845, Editions Gallimard, Coll. Folio Classique, 1975, p.60

³⁴⁷ *Ibid.*, p.63

³⁴⁸ *Ibid.*, p.74

passivité face à cette dégradation physique et morale, et de l'autre écarterait toute pensée idéologique révolutionnaire. Les corps et les esprits ne perçoivent l'injustice que par le prisme purement matérialiste, car c'est là la véritable « nature » du paysan :

Au commencement de cette Scène, il est nécessaire d'expliquer, une fois pour toutes, aux gens habitués à la moralité des familles bourgeoises, que les paysans n'ont, en fait de mœurs domestiques, aucune délicatesse ; [...] L'intérêt est devenu, surtout depuis 1789, le seul mobile de leurs idées ; il ne s'agit jamais pour eux de savoir si une action est légale ou immorale, mais si elle est profitable. La moralité, qu'il ne faut pas confondre avec la religion, commence à l'aisance ; [...] L'homme absolument probe et moral est, dans la classe des paysans, une exception. [...] Par la nature de leurs fonctions sociales, les paysans vivent d'une vie purement matérielle qui se rapproche de l'état sauvage auquel les invite leur union constante avec la Nature. Le travail, quand il écrase les corps, ôte à la pensée son action purifiante, surtout chez les gens ignorants. Enfin pour les paysans, la misère est leur *raison d'état*, comme le disait l'abbé Brossette.³⁴⁹

L'analyse balzacienne soulève un nouvel enjeu narratif : le conflit entre culture et nature. La narration s'oppose radicalement au parti-pris de George Sand, chez qui les paysans, à l'image des divers personnages théâtraux du XVIIIe siècle, se « civilisent » par les sentiments élevés qu'ils s'avèrent capables d'éprouver- on pourrait éventuellement évoquer une relecture romantique de *l'Arlequin poli par l'Amour*(1720) de Marivaux. La « classe des paysans » est prédestinée à devenir une classe dangereuse car elle est profondément hermétique aux idéaux de 1789 et n'en a retenu que le « versant obscur », pour reprendre les termes hugoliens :

Or, pour donner sa forme romanesque au nouvel état historique, qui est la guerre sociale, Balzac élabore un nouveau système de références, c'est-à-dire en fait un nouveau cliché qui répond au précédent, en tirant en sens inverse : le paysan, tel que le montre Balzac, c'est le Sauvage, l'Indien caché dans les forêts d'Amérique, dont le personnage est emprunté aux romans de F. Cooper, constamment cités. Cette comparaison insistante est destinée à faire sentir la menace paysanne : le danger social que représente ce peuple avide, lancé par la Révolution à la conquête du pouvoir.³⁵⁰

La fiction plie l'imagerie paysanne de l'époque au discours alarmiste des années précédant 48 : tout contribue à faire des paysans le pendant rural du prolétariat des « bas-fonds ». Publié en feuilleton, le roman répond d'une certaine façon aux *Mystères de Paris*, reprenant à son compte les codes narratifs du mystère urbain, notamment dans ses portraits et sa topographie. Le paysage romantique est vite délaissé au profit des habitations, du cabaret, de la forêt sombre. Le schéma actanciel se conforme à la narration canonique de l'insurrection : l'émergence d'un *leader*, l'éveil des masses, le rassemblement, l'action violente. Conformité que l'on retrouve dans le choix d'un cabaret comme lieu fondamental-à l'image des ouvriers, les paysans fréquentent un lieu de débauche, emblématique de leurs « mauvaises mœurs », où se produit-logiquement- l'introduction en politique de la communauté. L'ivrognerie comme atavisme constitue un autre point commun avec les ouvriers de fiction : le narrateur précise que « le Vin cuit a dévoré des fortunes de paysans ». Il semble dans l'ordre des choses que l'instigateur de la révolte soit un cabaretier. Le portrait de Tonsard et la description de son

³⁴⁹*Ibid.*, p.88

³⁵⁰Pierre Macherey, « Histoire et roman dans *Les Paysans* de Balzac »*In Socio-critique*, publié sous la direction de C. Duchet, éd. Nathan, 1979, p. 137

cabaret sont explicitement entremêlés afin de détourner le principe romantique de « paysage mental ». Le lieu et l'homme se confondent, non sans rappeler l'Ogresse et son tapis-franc des *Mystères de Paris* :

Si le portrait de Tonsard, si la description de son cabaret, celle de son beau-père apparaissent en première ligne, croyez-bien que cette place est due à l'homme, au cabaret et à la famille. [...] Tonsard, sans être autre chose que l'instrument des haines actives et profondes, eut une influence énorme dans la bataille qui devait se livrer, car il fut le conseil de tous les plaignants de la basse classe. Son cabaret servit constamment, comme on va le voir, de rendez-vous aux assaillants, de même qu'il devint leur chef, par suite de la terreur qu'il inspirait à cette vallée.³⁵¹

La mise en scène des prémisses de la révolte s'éloigne de l'historicité qui marquait jusque-là le récit, dont les généralisations insistaient sur le caractère immémorial de la paysannerie et de son habitat ; c'est une jacquerie d'un genre nouveau qui s'élabore dans ce lieu moderne, commun à la ville et à la campagne.

Toute révolte, ouverte ou cachée, a son drapeau. Le drapeau des maraudeurs, des fainéants, des bavards, était donc la terrible perche du Grand-I-Vert. On s'y amusait ! Chose aussi recherchée et aussi rare à la campagne qu'à la ville. [...] Les domestiques du général eux-mêmes ne dédaignaient pas ce bouchon, que les filles à Tonsard rendaient attrayant [...] Il est impossible, ni par le bienfait, ni par l'intérêt, de rompre l'accord éternel des domestiques avec le peuple. La livrée sort du peuple, elle lui reste attachée.³⁵²

Plus encore qu'un début d'insurrection, c'est la formation d'une classe dangereuse que décrit Balzac. Le rapprochement des ouvriers avec les marginaux en ville est ici transposé à la campagne. La « funeste camaraderie » entre la domesticité et la paysannerie marque l'entrée dans l'époque moderne de ces « maraudeurs, fainéants, bavards. » En effet, les domestiques sont le dernier bastion de l'Ancien Régime ; similairement aux « nègres de maison » des colonies, ils sont fidèles au maître car le maître les a sortis des champs. Intégrer le personnel d'une maison est perçu par le père Fourchon comme un moyen d'ascension sociale :

Le fin est d'être à côté des riches, il y a des miettes sous la table !... [...]

_ Et qu'en ferez-vous ?

_ Un domestique pour commencer, reprit Fourchon, parce qu'en voyant les maîtres ed près, il s'achèvera *ben*, allez ! Le bon exemple lui fera faire fortune, la loi en main, comme vous *aut* !...³⁵³

Or, au XIXe siècle, ces domestiques renouant avec leurs racines populaires ne peuvent que se retourner contre le maître, puisque le « Tiers-Etat » a découvert sa puissance politique. La Comtesse de Ségur, chez qui la domesticité occupe une place notable, met en scène les bons et mauvais servants : les mauvais sont voleurs, sournois, paresseux, et surtout caractérisés par leur ressentiment envers leurs maîtres. Le paroxysme du domestique dénaturé est le parvenu, et la famille Castelsot (dont le véritable nom est « Futé ») connaît une fin à la hauteur de sa trahison sociale :

³⁵¹ Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, pp. 90-91

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, p.122

Les Castelsot ont disparu, mais on sait qu'ils se sont ruinés, qu'ils ont quitté la France, et qu'ils sont allés refaire fortune en Californie. Le bruit a couru qu'ils avaient été pris par les Indiens et massacrés.³⁵⁴

Forte de cette convergence roturière, la jacquerie moderne se voit privée de tout engagement idéologique sérieux. La jalousie et la convoitise animent ces Jacques de l'Yonne, épaulés par les domestiques qui trahissent leurs maîtres en livrant leurs secrets (le « Grand-I-Vert communiquait souterrainement avec le château par les gens »). Il n'y a aucune noblesse dans cette lutte des classes particulière, qui se démarque de la définition donnée postérieurement par Zola dans *La Terre* :

La jacquerie arme les laboureurs de leurs fourches et de leurs faux, quand il ne leur reste qu'à mourir [...] Après quatre cents ans, le cri de douleur et de colère des Jacques, passant encore à travers les champs dévastés, va faire trembler les maîtres, au fond des châteaux.³⁵⁵

L'expression des paysans balzaciens n'est pas un cri de douleur et de colère : si la pénibilité du travail manuel et la nécessité qui pousse à voler sont évoqués, c'est quasiment le seul appât du gain qui arme les protagonistes, excités par l'arriviste Tonsard dont les desseins n'ont rien de révolutionnaires. Au contraire, d'un point de vue marxiste³⁵⁶, leur opposition (et son inévitable échec) à la bourgeoisie traduit leur volonté d'intégrer le capitalisme, non celle de renverser la société.

Le discours paysan paralyse toute velléité de « cri d'alarme », ce procédé lyrique utilisé par Hugo et d'autres écrivains afin d'édifier les contemporains sur la réalité des esclaves et des ouvriers, qui sont le plus souvent muets. (D'ailleurs Balzac n'entend pas alarmer la bourgeoisie sur le dénuement des paysans mais sur leur dangerosité). Les paysans qui ne parlent pas ou peu sont tout aussi redoutables que ceux qui parlent beaucoup, les porte-paroles désignés qui ont fait du cabaret leur tribune. La conspiration silencieuse répond à un discours politique factice dénué d'idéalisme. La langue elle-même, par ses énoncés idiomatiques et sa syntaxe approximative que l'auteur met en exergue en les soulignant en italique, afin d'en faire une langue étrangère, devient ce que Pierre Machery nomme une déviance :

La plaisanterie du paysan et de l'ouvrier est très attique, elle consiste à dire toute la pensée en la grossissant par une expression grotesque. On n'agit pas autrement dans les salons. La finesse de l'esprit y remplace le pittoresque dans la grossièreté, voilà toute la différence.³⁵⁷

Le rapprochement du paysan et de l'ouvrier (autre créature définie par un langage spécifique) consacre le péril populaire qui couve aux Aigues. A l'argot auquel Balzac dédie un lexique dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847) s'ajoute le patois. Ce sociolecte n'est plus le reflet de la perdurance d'une langue traditionnelle, ni « la langue qu'a parlée une misère » mais bien, comme « la langue verte » des bas-fonds urbains, « un vestiaire où la

³⁵⁴ La Comtesse de Ségur, *Diloy le Chemineau*, *Op.cit.*, p. 348

³⁵⁵ Emile Zola, *La Terre*, 1887, Editions Flammarion, 1987, p.80

³⁵⁶ Pierre Machery signale « l'importance que Marx et Engels reconnurent immédiatement [au livre] », in « Histoire et roman dans *Les Paysans* de Balzac », *Op.cit.*, p. 137

³⁵⁷ Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, p. 92

langue, ayant quelques mauvaises actions à faire, se déguise.»³⁵⁸ Pareillement aux idiomes des repris de justice se mêlant au langage idiopathique de l'ouvriérisme, le lexique prolétaire s'invite dans le parler paysan:

Dans l'argot des ouvriers, le *singe* c'est le maître. Cette locution faisait partie du Dictionnaire Vermichel et Fourchon.³⁵⁹

Implicitement, on assiste à l'effet de contagion défini plus tard par Gustave Lebon dans *La Psychologie des Foules*, contagion qui repose toute entière sur le langage et qui permet d'abord la constitution d'une nouvelle classe, ensuite le lancement de l'insurrection.

Comment, depuis trente ans que le père Rigou vous suce la moelle de vos os, vous n'avez pas *core* vu que les bourgeois seront pires que les seigneurs ? [...] Le paysan sera toujours le paysan ! [...] Les bourgeois et le gouvernement, c'est tout un ! Quéqu'ils deviendraient si nous étions tous riches ?...Laboureraient-ils leurs champs, feraient-ils la moisson ? Il leur faut des malheureux ! J'ai été riche pendant dix ans, je sais bien ce que je pensais des gueux !

[...]

_ Vous avez raison, répondit Fourchon. Comme dit le père Niseron, qu'est resté républicain après tout le monde, le Peuple a la vie dure, il ne meurt pas, il a le temps pour lui !...³⁶⁰

Ce dialogue avise la tragédie des paysans : ils sont voués à être soumis soit aux féodaux, soit à la bourgeoisie. L'échec annoncé de cette révolte bancaire, fondée sur l'imposture intellectuelle de Tonsard et du père Fourchon, « l'orateur des pauvres », recrutant parmi « les plus mauvais sujets réunis » au cabaret, est contenu dans la dénomination choisie par l'auteur. Il n'est pas question d'insurrection-qui sous-entendrait une oppression réelle- mais de « guerre ». Le chapitre dans lequel le Général constate que « la guerre est déclarée » s'intitule « les ennemis en présence ». La virulence de l'abbé Brossette est équivalente à celle du vieux paysan venu avertir « les riches », la dynamique dialogique qui s'engage alors place les antagonistes sur un pied d'égalité. La compassion de la Comtesse n'en paraît que plus naïve et incongrue ; le lexique employé s'attache à placer les paysans hors de la civilisation :

Monseigneur m'a envoyé ici comme en mission chez des Sauvages ; mais, ainsi que j'ai eu l'honneur de le lui dire, les Sauvages de France sont inabordables, ils ont pour loi de ne pas nous écouter, tandis qu'on peut intéresser les Sauvages de l'Amérique.³⁶¹

L'évangélisation des masses laborieuses (ouvrières ou paysannes) et la méfiance des « pauvres » envers l'église est un thème que l'on trouve chez Zola, afin de démontrer sinon la complicité, du moins l'inefficacité de l'Eglise. Chez Balzac, la désertion des églises au profit du cabaret souligne l'immoralité de ces « sauvages », devenus de « cruels ennemis » :

³⁵⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 1333

³⁵⁹ Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, p. 99

³⁶⁰ *Ibid.*, pp.97-98

³⁶¹ *Ibid.*, p.112

Le père Fourchon est avec son gendre Tonsard, reprit le curé, toute l'intelligence du menu peuple de la vallée, on les consulte pour les moindres choses. Ces gens-là sont d'un machiavélisme incroyable. Sachez-le, dix paysans réunis dans un cabaret sont la monnaie d'un grand politique...³⁶²

Le dialogue entre Fourchon et Brossette est la première bataille de cette guerre déclarée. L'échange argumentatif des deux personnages repose sur le déséquilibre et le retournement perpétuel. Celui qui devrait être en position de faiblesse, de par son manque d'instruction répond par de longues tirades imagées à l'abbé, qui se contente de relayer l'énoncé principal du roman : les paysans ne travaillent pas et sont des voleurs. La déclamation de Fourchon est puissante, figurée, dotée d'un certain lyrisme en dépit de son bas niveau de langage. Cette scène concède aux paysans un semblant d'idéologie sérieuse, car fondée sur des procédés rhétoriques :

Voyons ? Est-ce que nous avons des rentes ? Est-ce qu'on ne va pas quasiment nus, et Mouche aussi ? Nous couchons dans de beaux draps, lavés tous les matins par la rosée, et à moins qu'on nous envie l'air que nous respirons (*sic*) et les rayons du soleil *éq'* nous buvons, je ne vois pas ce qu'on peut nous vouloir ôter... Les bourgeois volent au coin du feu, c'est plus profitant que de ramasser ce qui traîne au coin des bois. [...] Le fait ne nous enrichit guère. Montrez-moi donc qui de nous ou de vous aut' bourgeois ont *d'quoi viv'* à ne rien faire ?³⁶³

Tout le propos du vieux paysan est de démontrer la culpabilité de la bourgeoisie et d'opposer aux objections de son interlocuteur la réalité de sa condition. Pour cela il recourt à la comparaison entre lui et le seul paysan vertueux de l'œuvre, le père Niseron :

Ce pauvre bonhomme est donc récompensé de ses vartus (*sic*) comme je suis puni de mes vices ? [...] Il a mangé de la vache enragée, et moi je me suis rigolé comme une joyeuse créature du diable. Nous sommes aussi avancés l'un que l'autre [...] Il est républicain, et je suis pas publicain, vl'à tout. Que le paysan vive de bien ou de mal faire, à vout'idée, il s'en va comme il est venu, dans des haillons et vous dans de beaux linges !...³⁶⁴

Le « Diogène campagnard », qui édifie le journaliste au début de l'œuvre et se confronte au curé, est le porte-parole littéral de ses pairs. Il est représentatif, comme chez Zola, grâce à son verbe, car il est celui qui formule l'essence de la paysannerie. Cependant chez Balzac cette diction est biaisée puisque les paysans sont des bandits. Dans sa digression sur l'argot, Hugo explique que l'auteur a « fait parler les bandits dans leur langue naturelle » Il en est de même avec les paysans. Les énoncés sont complexes non pas seulement par leur forme et leur style, mais aussi par leur fond. La reconstitution d'un parler spécifique sert, à première vue, à authentifier une réalité spécifique :

_ J'ai vu l'ancien temps et je vois le nouveau, mon cher savant monsieur, répondit Fourchon [...] AUJOURD'HUI n'est que le cadet d'HIER. Allez ! Mettez ça dans *vout'journiau* ! Est-ce que nous sommes affranchis ? Nous appartenons toujours au même village, et le seigneur est toujours là, je

³⁶²*Ibid.*, p.116

³⁶³*Ibid.*, pp.120-121

³⁶⁴*Ibid.*

l'appelle Travail. [...] Que ce soit pour un seigneur ou pour un l'impôt qui prend le plus clair de nos labeurs, faut toujours dépenser not' vie en sueurs...³⁶⁵

Or, la logique du personnage ne sert qu'un mensonge. La réalité énoncée n'indique finalement que le rapport entretenu par un auteur réactionnaire à cette même réalité : le dévoilement de la mystification orchestrée par les paysans. La linéarité du fond trahit la forme, dont les irrégularités peuvent faire croire à une parole sincère, dominée par l'émotion. Le rejet systématique des institutions telles que l'armée, le travail et l'Eglise alerte le lectorat sur la duplicité du vieux paysan. Cette idéologie anarchisante avant l'heure est une menace, mais dans le cadre du roman, une menace théâtrale, outrancière, construite uniquement pour justifier la violence future, non pour tenir un propos subversif dont la visée serait le changement de la société :

Il n'y a que la conscription qui nous tire *ed'* nos communes. Et à quoi nous sert l'armée ? À faire vivre les colonels par le soldat, comme le bourgeois vit par le paysan. C'est là, comme dans le monde, un enrichi pour cent *aut'* qui tombent. [...] Ce que nous avons de mieux à faire est donc de rester dans nos communes, où nous sommes parqués comme des moutons par la force des choses, comme nous l'étions par les seigneurs. [...] Cloué par la loi de de la Nécessité, cloué par celle de la Seigneurie, on est toujours condamnés à perpétuité à la tarre. (*Sic*)³⁶⁶

Les paysans balzaciens, s'ils adaptent leur comportement aux temps nouveaux, sont restés fondamentalement identiques à ceux que La Bruyère appelait des « animaux farouches ». Le masque de l'orateur se soulève imperceptiblement lorsqu'il désavoue ouvertement l'Eglise (il dit enseigner à son petit-fils de craindre les hommes plutôt que Dieu), ou l'armée, ce qui souligne sa perversion :

Enfin, les paysans de différentes localités se soulevèrent, pendant la période de la République parlementaire, contre leur propre progéniture, l'armée.³⁶⁷

La lecture marxiste de la paysannerie répond à la fiction balzacienne : « la classe la plus nombreuse de la population française » est vouée à la disparition car elle œuvre à sa propre destruction, à l'instar du mythe artistique dont elle fait l'objet dans les romans précédemment évoqués. Chez Balzac, la paysannerie est devenue une classe assistée, refusant catégoriquement d'aller chercher fortune ailleurs, par la conscription ou le travail. Elle est « clouée » à la terre, et sa survie dépend de celle de la seigneurie (qui « la laisse ramasser [sa] vie dans ses champs, [son] bois dans ses forêts »), qu'elle veut pourtant anéantir. La menace du Père Fourchon devient celle d'une classe moribonde à une classe tout aussi mal en point, car appartenant définitivement au passé, au mythe féodal que la réalité bourgeoise est sur le point de supplanter :

On fera de vous un ennemi du peuple, et l'on s'aigrira contre vous dans les veillées, l'on vous maudira tout aussi dru qu'on bénissait feu madame !...La malédiction des pauvres, monseigneur, ça pousse ! Et ça devient plus grand que le plus grand *ed'* vos chênes, et le chêne fournit la potence... [...] Moi qui

³⁶⁵ *Ibid.*, p.123

³⁶⁶ *Ibid.*, p.124

³⁶⁷ Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Traduction de la 3e édition allemande de 1885. Les Éditions sociales, Classiques du marxisme, Paris, 1969, p.108

fais danser les paysans, [...] j'entends leurs discours ; eh ! bien, ils sont mal disposés, et ils vous rendront le pays difficile à habiter.³⁶⁸

Ces paysans paraissent sauvages et incontrôlables car la classe dirigeante attend d'eux un comportement similaire à celui des militaires, c'est-à-dire une soumission naturelle, innée, pour le bien commun :

Le paysan doit obéir comme les soldats obéissent, il doit avoir la probité du soldat, son respect pour les droits acquis et tâcher de devenir officier, loyalement, par son travail et non par le vol. Le soc et le briquet sont deux jumeaux. Le soldat a de plus que le paysan, à toute heure, la mort à fleur de tête.³⁶⁹

Cette assertion du sous-lieutenant Michaud doit s'envisager dans un contexte particulier, celui du mythe napoléonien encore vivace dans les campagnes. Les paysans du roman, on l'a vu, sont dénaturés car ils rejettent leur « progéniture » en rejetant l'institution, mais sont de véritables anomalies au sens où « les Bonaparte sont la dynastie des paysans, c'est-à-dire de la masse du peuple français. »³⁷⁰ Le portrait social de la classe (ou plutôt, de la non-classe, au vu de son incapacité d'organisation) dressé par Marx s'appuie sur cette donnée fondamentale afin d'expliquer l'évolution de la paysannerie au XIXe siècle :

La tradition historique a fait naître dans l'esprit des paysans français la croyance miraculeuse qu'un homme portant le nom de Napoléon leur rendrait toute leur splendeur. [...] La dynastie des Bonaparte ne représente pas le paysan révolutionnaire, mais le paysan conservateur ; non pas le paysan qui veut se libérer de ses conditions d'existence sociale représentées par la parcelle, mais le paysan qui veut, au contraire, les renforcer ; non pas le peuple campagnard qui veut, par son énergie, renverser la vieille société, en collaboration étroite avec les villes, mais, au contraire, celui qui, étroitement confiné dans ce vieux régime, veut être sauvé et avantagé, lui et sa parcelle, par le fantôme de l'Empire. La dynastie des Bonaparte ne représente pas le progrès, mais la foi superstitieuse du paysan, non pas son jugement, mais son préjugé, non pas son avenir, mais son passé, non pas ses Cévennes, mais sa Vendée.³⁷¹

Cette explication historique et sociologique est énoncée dans le champ littéraire dès 1845 :

L'amour dont la racine plongeait jusqu'aux entrailles du peuple, et qui s'attacha violemment à Napoléon, dans le secret duquel il ne fut même pas autant qu'il le croyait, et qui peut expliquer le prodige de son retour en 1815, procédait uniquement de cette idée. Aux yeux du Peuple, Napoléon, sans cesse uni au Peuple par son million de soldats, est encore le roi sorti des flancs de la Révolution, l'homme qui lui assurait la possession de bien nationaux. Son sacre fut trempé dans cette idée...³⁷²

Pour Brossette, l'amour que porte le Peuple (tantôt avec une majuscule, tantôt sans, afin de marquer les fluctuations de la charge symbolique accolée par l'auteur) à Napoléon, ou plus exactement à ce qu'il se figure être Napoléon, est un héritage direct de 1789. Mais cet héritage prend une forme différente en milieu rural :

Ce qui se passe dans cette vallée, a lieu partout en France, et tient aux espérances que le mouvement de 1789 a jetées chez les paysans. La Révolution a plus profondément affecté certains pays que

³⁶⁸ Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, p.125

³⁶⁹ *Ibid.*, p.129

³⁷⁰ Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, *Op.cit.*, p.106

³⁷¹ *Ibid.*, pp.107-108

³⁷² Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, pp.133-134

d'autres, et cette lisière de la Bourgogne, si voisine de Paris, est un de ceux où le sens de ce mouvement a été pris comme le triomphe du Gaulois sur le Franc. Historiquement, les paysans sont encore au lendemain de la Jacquerie, leur défaite est restée inscrite dans leur cervelle. Ils ne se souviennent plus du fait, il est passé à l'état d'idée instinctive. Cette idée est dans le sang paysan comme l'idée de la supériorité fut jadis dans le sang noble. La Révolution de 1789 a été la revanche des vaincus. Les paysans ont mis le pied dans la possession du sol que la loi féodale leur interdisait depuis douze cent ans.³⁷³

Outre la réaffirmation de la dangerosité d'une caste par son inertie même, cette démonstration dénote la capacité d'observation et de compréhension de Balzac (même si elle est au service d'une peinture péjorative.) La lecture politique et idéologique de la paysannerie est suffisamment cohérente pour être complétée par la théorie marxiste publiée quarante ans plus tard, et participe à l'ancrage de la révolte imminente dans la tradition de la Jacquerie. Une Jacquerie revisitée, car habitée désormais par les idéaux de 1789, mais conforme à l'archaïsme qui caractérise la classe paysanne dans le récit romanesque. La référence aux Gaulois et aux Francs reprend les mêmes mécanismes que *Les Mystères du Peuple* (mais pour une finalité différente) : instaurer une généalogie de la révolte afin d'en faire un trait inné chez une catégorie sociale. Seulement la révolte balzacienne est illégitime, tournée contre les mauvais ennemis, et sert donc la « plate domination », « l'intelligente tyrannie » de la bourgeoisie, contre laquelle, en dépit des quelques admonestations du Père Fourchon, les paysans de l'œuvre ne se battent finalement pas. Le rejet viscéral de l'autorité royale (à travers « les espérances de 1789 ») puis celui, plus étonnant, de l'autorité impériale (les paysans étant censés être fidèles à Napoléon) ne sont, dans le roman, que les conséquences de l'esprit borné de Jacques modernes, uniquement motivés par la vengeance et la convoitise-ce qui les rapproche des ouvriers flaubertiens ou des révolutionnaires peints par les Goncourt. Cependant le rejet de Napoléon trouve ses racines dans l'évolution économique de la propriété terrienne, évolution décrite prosaïquement par le père Fourchon, qui a vu « l'ancien temps » et « le nouveau » :

Deux générations ont suffi pour produire ce résultat inévitable : aggravation progressive de la situation de l'agriculture, endettement progressif de l'agriculture. La forme de propriété « napoléonienne », qui, au début du XIXe siècle, était la condition nécessaire de la libération et de l'enrichissement de la population paysanne française, est devenue, au cours de ce siècle, la cause principale de son esclavage et de son appauvrissement.³⁷⁴

Toute l'intrigue des *Paysans* se résume à ce que Marx définit comme « la propriété parcellaire », modèle napoléonien qui a lié les paysans à leurs terres, pour lesquelles ils entrent en « jacquerie ». Le roman place son intrigue au moment de la déliquescence de ce modèle économique afin de mettre en fiction un conflit profondément enraciné dans la politique de son temps :

Le système, renversé plus imprudemment qu'on ne le croit, le système monarchique et le système impérial remédiaient à cet abus, par des existences consacrées, par des classifications, par des contrepoids qu'on a si sottement définis *des privilèges*. Il n'existe pas de privilèges du moment où tout

³⁷³*Ibid.*, pp.132-133

³⁷⁴Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, *Op.cit.*, p. 109

le monde est admis à grimper au mât de cocagne du pouvoir. Ne vaudrait-il pas mieux d'ailleurs des privilèges avoués, connus, que des privilèges ainsi surpris, établis par la ruse en fraude de l'esprit qu'on veut faire public, qui reprennent l'œuvre du despotisme en sous-œuvre et un cran plus bas qu'autrefois ? N'aurait-on renversé de nobles tyrans dévoués à leur pays, que pour créer d'égoïstes tyranneaux ? Le pouvoir sera-t-il dans les caves au lieu de régner à sa place naturelle ? On doit y songer. L'esprit de localité tel qu'il vient d'être dessiné, gagnera la Chambre.³⁷⁵

Il est difficile de reconnaître dans cette modalisation l'un des deux « formidables amis du peuple » que célébrait Hugo dans *Les Misérables*. La thématique choisie apparaît ici comme un prétexte ; d'ailleurs, le personnage du comte de la Roche-Hugo, que sa destitution « jeta dans l'opposition générale, où il devint un des coryphées du Côté gauche » peut être envisagé comme une attaque déguisée envers les parlementaires libéraux, qui ne se rangeraient du côté du peuple que par dépit ou intérêt. (Ce même homme d'Etat « déserta promptement pour une ambassade. ») Ainsi les instigateurs de la révolte des Aigues deviennent-ils des parodies d'hommes d'Etat, jouant à l'échelle locale une comédie que l'on peut déjà observer au plus haut de l'échelle sociale, à « la Chambre » :

Cette dernière explication, politique pour ainsi dire, rend non seulement aux personnages du drame leur vraie physionomie, au plus petit détail de sa gravité, mais encore elle jettera de vives lumières sur cette Scène, où sont en jeu tous les intérêts sociaux.³⁷⁶

Les discours politiques (prononcés par des personnages ou modalisés par l'auteur) doivent être envisagés comme le prologue d'une pièce. Le lexique théâtral (« drame », « scène ») renforce cette idée et les confrontations entre paysans, puis leurs actions, devront faire office de démonstration des théories énoncées.

Pour insister sur l'hypocrisie paysanne – et « rendre leur vraie physionomie » aux personnages, Balzac recourt à un procédé narratif similaire à celui utilisé dans les romans sur les esclaves noirs : la mise en scène d'un « opprimé d'exception ». Ce rôle est tenu par le père Niseron :

C'est en vous conduisant comme vous faites que vous attirez le mépris sur nous, et qu'on accuse le peuple de ne pas être digne de la liberté ! Le peuple doit donner aux riches l'exemple des vertus civiques et de l'honneur. Vous vous vendez à Rigou pour de l'or, tous tant que vous êtes ! Quand vous ne lui vendez pas vos filles, vous lui livre vos vertus ! C'est mal !³⁷⁷

Le personnage accusant ses comparses valide implicitement la répression future de ces mêmes individus. Il sert la déshumanisation des autres personnages, « les plus mauvais sujets réunis ». Leur masque tombe définitivement quand la seule horloge morale se retire de la « conspiration » :

³⁷⁵Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, pp.211-212

³⁷⁶*Ibid.*, p. 215

³⁷⁷*Ibid.*, pp.262-263

Quand le bonhomme eut mis le pied sur les marches, le mouvement de satisfaction qui se fit dans cette assemblée de buveurs, aurait dit à quelqu'un qui les eût vus que tous ces gens étaient débarrassés de la vivante image de leur conscience.³⁷⁸

S'il est admis dès le début du roman que les paysans sont opportunistes et intéressés, leur réunion précédant l'action physique (qui n'arrive que tardivement) consacre leur médiocrité (terme repris plusieurs fois par Balzac.) Le choix du lieu, où se joue l'abandon de toutes les vertus et de la morale, préfigure les modalités du passage à l'acte : une conjuration clandestine, sans conviction réelle, un enfermement volontaire dans le vice et l'impiété (il est question après le départ de Niseron de dévoyer l'abbé Brossette.) *Les Paysans* met véritablement en scène le terrorisme et non l'émeute :

_ Je dis que vous jouez le jeu des Bourgeois, répliqua Jean-Louis. Effrayez les gens des Aigues pour maintenir vos droits, bien ! Mais les pousser hors du pays et faire vendre les Aigues, comme le veulent les bourgeois de la vallée, c'est contre nos intérêts. Si vous aidez à partager les grandes terres, où donc qu'on prendra des biens à vendre à la prochaine révolution ?... Vous aurez alors les terre pour rien, comme les a eues Rigou ; tandis que si vous les mettez dans la gueule des bourgeois, les bourgeois vous les recracheront bien amaigries et renchéries, vous travaillerez pour eux, comme tous ceux qui travaillent pour Rigou [...]

Cette allocution était d'une politique trop profonde pour être saisie par des gens ivres [...] Aussi laissa-t-on parler Jean-Louis en continuant, comme à la Chambre des députés, les conversations particulières.³⁷⁹

Il s'agit de planifier la terreur-« d'effrayer »- en vue d'une révolution dont l'imminence ne fait aucun doute. Toute cette machination démontre l'évolution paysanne. L'expression de leur mécontentement n'est plus la jacquerie primitive, où des serfs prennent d'assaut un château armés de fourches et de faux. De manière anachronique, on pourrait qualifier les activités crapuleuses des paysans d'ébauche de « propagande par le fait », nom donné aux attentats anarchistes à la fin du XIXe siècle en milieu urbain, qui empruntera certaines modalités d'action à la jacquerie. La « conspiration ourdie contre les Aigues » est encore plus insidieuse que la guérilla qui lui sert de modèle :

Quand on lit ces rapports [de la gendarmerie de l'Yonne entre 1821 et 1844], éloquents dans leur sécheresse, on acquiert la certitude que les forêts de l'Yonne ont été le théâtre d'une guérilla, parfois cruelle, entre gardes et paysans. En 1832 par exemple, les gendarmes signalent qu' « en mars, avril et mai des incendies ont éclaté dans les bois de plusieurs propriétaires (...). Ils ont été attribués à la malveillance. Le refus des propriétaires de laisser les habitants mener pâture leurs bestiaux dans lesdits bois et d'y laisser ramasser du bois sec, paraît être la cause de ces sortes d'incendies... » En 1834, les gendarmes comptent « sept assassinats et sept tentatives d'assassinat... dans différentes communes du département. Ces crimes, précisent-ils, (ont été) commis par vengeance et la plupart sur des gardes particuliers forestiers... ». [...] Comme l'a bien montré Balzac, la guerre entre gardes et

³⁷⁸ *Ibid.*, p.266

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 273-274

paysans était, dans une large mesure, déterminée par la situation géographique et les conditions économiques. Si Balzac a situé l'action de son roman dans l'Yonne, ce n'est donc pas un hasard.³⁸⁰

Balzac s'attache à peindre l'envers de ces actes de malveillance afin de mettre en exergue la préméditation. La violence meurtrière de « ses » paysans est surtout symbolique ; l'assassinat est moins systématique mais paraît encore plus affreux car il est montré comme gratuit : une transgression des lois de la nature parfaitement assumée. L'idée selon laquelle la violence transforme les hommes en bête deux fois, la première quand ils en sont victimes, la seconde quand ils réagissent de façon équivalente, idée au cœur de la plupart des romans d'insurrection, est ici retravaillée de façon à décrire ces personnages comme des bêtes à la méchanceté spontanée. Leur abêtissement est consacré par l'appellation de « nègres blancs », et l'on sait le mépris des occidentaux pour « les nègres », incarnations du plus bas degré de prolétariat dont la supposée infériorité intellectuelle justifie l'exploitation.

Au complot des paysans s'ajoute la manipulation d'un funeste personnage : Rigou, l'ancien ecclésiastique, le « damné », le « renégat [qui] explique enfin l'utilité de la médiocratie, il en est à la fois la théorie et la pratique, l'alpha et l'oméga, le *summum*. »³⁸¹ Son avarice lui confère une place de choix « sur la planche de l'amphithéâtre des Etudes des mœurs », aux côtés du père Grandet de Saumur, du baron de Nucingen ou encore La Baudraye de Sancerre. A cette énumération typologique des avarés de la *Comédie Humaine*, on peut ajouter un autre abbé hypocrite, issu des *Mystères de Paris*, Polidori, représentant avec Ferrand l'alliance nocive de l'Eglise et du Capital, alliance rassemblée en la seule personne de Rigou :

Tous les Conventuels que la Révolution a fait sortir de leurs monastères et qui sont entrés dans les affaires ont montré par leur froideur et par leur réserve la supériorité que donne la discipline ecclésiastique à tous les enfants de l'Eglise, même à ceux qui la désertent.³⁸²

La narration s'attarde longuement sur ce personnage-car « de cet homme, rien n'est indifférent [...] Ses mœurs, ses opinions, tout servira puissamment à l'histoire de cette vallée. »³⁸³ Il est nécessaire, pour appréhender la vacuité des paysans, et, finalement, leur impuissance, de comprendre ce « type excessivement curieux », « qu'aucun pinceau n'est encore allé chercher » et qui serait, selon Balzac, propre à la campagne française. L'agissement paysan apparaît aussi tardivement dans le récit conséquemment au dévoilement de Rigou, dont il est fait mention précédemment. La révélation de sa responsabilité dans la conspiration, lui qui est « au service de la Haine », éclaire la lecture de l'évènement. Chez Balzac, la description physique, géographique, topologique, sociale, invite à une reconsidération permanente du geste à venir.

³⁸⁰ Jean-Hervé Donnard, « A propos des "Paysans" : fictions et réalités », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Année 1963, Volume 15, Numéro 1, p.345

³⁸¹ Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, p.278

³⁸² *Ibid.*, p. 290

³⁸³ *Ibid.*, p.278

[Rigou] tracassait le général comte de Montcornet, il faisait mouvoir les paysans par le jeu de fils cachés dont le maniement l'amusait comme une partie d'échecs où les pions vivaient, où les cavaliers couraient à cheval, où les fous comme Fourchon babillaient.³⁸⁴

La détestation de l'abbé Brossette par les paysans est désormais lue, elle aussi, d'une façon nouvelle : elle n'est rien d'autre que l'œuvre de son rival. L'intitulé de chapitre « La guerre sans combat » résume le triomphe de la « médiocratie » que Rigou a contribué à instaurer. Dans ce piètre affrontement se retrouvent les pires individus :

Ce Laroche, le vieil ouvrier délinquant, ne valait absolument rien. Il n'avait pas, comme Tonsard, un sang chaud et vicieux, il était animé d'une haine sourde et froide. [...] le travail lui était insupportable, et il ne pouvait vivre qu'en travaillant ; ses traits étaient durs, son expression repoussante [...] et il enviait ceux qui possédaient de la terre ; aussi dans la forêt des Aigues étaient-ils sans pitié. Il y faisait avec plaisir des dévastations inutiles.³⁸⁵

Laroche figure toute la hantise bourgeoise à lui seul : il est un prolétaire, un « ouvrier délinquant », le symbole de la collusion de tous les mauvais sujets : brigands, ouvriers et paysans. Sa véhémence et sa malfaisance sont mises sur le compte de la fainéantise et de l'envie. Ce terroriste pourrait être désigné anachroniquement comme le nihiliste de l'histoire, qui rejette le travail sans pour autant pouvoir y échapper (ce que fait par exemple un Souvarine) et prône l'acte violent. Paradoxalement, si sa présence indique une certaine modernité-il représente la nouvelle classe dangereuse émergente-ses propositions sont implantées dans la tradition ancestrale de la jacquerie :

_ Tiens ! Est-ce qu'avec nos faux (*sic*) nous ne couperons pas bien les jambes à leurs chevaux ? [...] Si les trois villages se soulevaient et qu'on tuât deux ou trois gendarmes, guillotinerait-on tout le monde ? Faudrait bien plier comme au fond de la Bourgogne, où, pour une affaire semblable, on a envoyé un régiment.³⁸⁶

Du reste, l'effet de « contagion » précédemment évoqué s'observe assez rapidement puisque les paysans, « hommes et femmes » sont désignés à leur tour comme « délinquants ». Ils sont également infantilisés par les autorités (on les somme de « se conduire mieux » avec un « homme qui se conduit si bien envers [eux] »), infantilisation qui trahit l'erreur stratégique de leurs adversaires :

Cette scène avait été politiquement méditée par le général, d'accord avec le préfet et le procureur général, car on avait voulu, tout en montrant de la fermeté pour stimuler les autorités locales et frapper les campagnes, user de douceur, tant ces questions paraissaient délicates.³⁸⁷

La douceur semble d'autant plus inadaptée que les paysans se transforment progressivement en monstres- ils sont d'ailleurs traités comme tels, exposés sur une place ou au milieu des champs aux yeux des visiteurs. Le lyrisme balzacien se focalise sur l'uniformité que la « féroce convoitise » donne aux paysans, indifféremment de leur âge ou de leur genre :

³⁸⁴ *Ibid.*, pp.289-290

³⁸⁵ *Ibid.*, pp.380-381

³⁸⁶ *Ibid.*, p.381

³⁸⁷ *Ibid.*, p.386

Il y avait des vieilles au cou de dindon, à la paupière pelée et rouge, qui tendaient la tête comme des chiens d'arrêt devant la perdrix, [...] des petites filles trépignant comme des animaux attendant leur pâture ; les caractères de l'enfance et de la vieillesse étaient opprimés sous une féroce convoitise : celle du bien d'autrui, qui devenait leur bien par abus. Tous les yeux étaient ardents, les gestes menaçants ; [...] La grande propriété, les fermiers, les travailleurs et les pauvres s'y trouvaient représentés ; la question sociale se dessinait nettement, car la faim avait convoqué ces figures provocantes...³⁸⁸

La « question sociale » est rendue menaçante car elle se passe de mots : l'image suffit. Quand la foule paysanne est silencieuse (comme lors d'une précédente confrontation avec le comte général) sa laideur parle pour elle. Il s'agit de délimiter la civilisation et d'annoncer l'imminence de l'action monstrueuse, tout en soulignant sa sournoiserie. Ces paysans ne parlent plus, du moins devant leurs ennemis, et dissimulent leur animosité-à l'image de la mère Bonnebault et son « expression hypocrite » devant le comte. Le passage à l'acte s'opère alors en deux temps (deux meurtres), et toujours dans la clandestinité. Ils sont comparés à des « vers [qui] se remuent », et leur violence est profondément malsaine. Leur première victime est le chien du comte, dont la découverte du cadavre donne lieu à une parodie de scène pathétique, parodie affirmée par la plaisanterie finale du journaliste:

_ On a tué Prince ! s'écria la comtesse, j'en suis sûre maintenant, et on l'a tué en lui coupant la gorge d'un seul coup ; car ce que j'ai entendu était le dernier gémissement d'une bête expirante.

[...]

_ Pauvre bête, elle a péri par où elle pêchait !

_ Absolument comme un prince, répliqua Blondet.³⁸⁹

Le patronyme de l'animal, sa décapitation et le désarroi de la comtesse ajoutent à la mise en scène de ce simulacre de Révolution, comme si d'une part les populations rurales étaient condamnées à singer Paris, et d'autre part, en agissant dans l'ombre, mettaient paradoxalement en lumière le caractère ontologiquement scabreux de toute révolution. Révolution qui se traduit ici par le passage à l'acte ; les meurtres commis aux Aigues sont une prise de la Bastille rurale :

_ C'est épouvantable ! dit le comte ; mais ils assassinaient donc ?

_ Oh ! dit Sibilet, pour peu de chose ; ils tiennent si peu à la vie, ces gens-là ; ils s'ennuient de toujours travailler. Oh ! Monsieur, il ne se passe pas, au fond des campagnes, des choses plus régulières que dans Paris ; mais vous ne le croiriez pas.³⁹⁰

La référence et la comparaison à la capitale servent le propos idéologique qui sous-tend l'œuvre : l'esprit-voire ici, la maladie- révolutionnaire ne se cantonne pas à Paris, et la province est atteinte du même mal. Lors du second meurtre, dont la victime cette fois est le garde-chasse du comte, la scène est rejouée presque à l'identique : une femme crie « ils l'ont tué », le général-comte vient observer le corps, et la sauvagerie des paysans est à nouveau soulignée. Cependant cette scène diffère de la première de par le langage judiciaire utilisé. Le

³⁸⁸ *Ibid.*, pp.395-396

³⁸⁹ *Ibid.*, pp.408-409

³⁹⁰ *Ibid.*, p.416

détail de l'enquête et de la procédure renvoient aux rapports de la gendarmerie de l'Yonne cités par Jean-Hervé Donnard :

Deux gendarmes partirent, l'un par La-Ville-aux-Fayes, chercher le Procureur du roi, et l'autre par Soulanges, chercher le juge de paix. En attendant, le général fit un procès-verbal aidé par le maréchal-des-logis. [...] Michaud avait une balle dans le dos, la colonne vertébrale était brisée. Groison et le maréchal-des-logis étudièrent avec une sagacité remarquable le terrain autour du piétinement qui indiquait ce qu'en style judiciaire on nomme le théâtre du crime, et ils ne purent découvrir aucun indice.³⁹¹

Cette narration factuelle, réaliste dans sa sobriété, a pour but de souligner l'impunité dont jouissent les paysans- l'enquête ne débouchant sur aucune preuve tangible de leur implication en dépit de l'évidence même de leur culpabilité. L'injustice clôt le roman, occultant volontairement la répression bien réelle dont ont été victimes les modèles de ces paysans romanesques. Le récit balzacien réduit les événements à du matériel journalistique que Blondet s'empressera d'exploiter, poursuivant la déshumanisation des victimes et des bourreaux.

Les Paysans s'oppose en cela à un autre récit de jacquerie du XIXe siècle, qui s'attache à démontrer que la violence paysanne n'est autre qu'une réponse à la mesure de la persécution subie.

Jacquou le Croquant (1899), roman d'Eugène Le Roy se déroulant de 1815 à 1830, plante la jacquerie dans le parcours initiatique d'une figure héroïque évolutive dont l'identité est uniquement définie par son appartenance de classe. Le Roy décrit la vie paysanne comme un combat permanent-ce qui le rapproche des écrits vallésiens sur le prolétariat en lutte constante. Cette autobiographie fictive, agrémentée de nombreuses descriptions détaillées (vêtements, langages, habitations, travail, pratiques religieuses, etc.) démystifie le pittoresque de la condition paysanne ; l'environnement de Jacquou, et plus particulièrement la forêt de l'Herm, véritable théâtre de cette tragédie rustique, est le carrefour civilisationnel de l'œuvre : quand l'enfant puis l'adulte y entre, il s'y débarrasse momentanément de son éducation et de ses principes nouvellement acquis grâce au « bon » curé, pour accomplir sa vengeance, légitimée par le propos idéologique ; il s'agit d'une dénonciation sociale, fortement enracinée dans un contexte historique et politique particulier symptomatique de « la province » : la perduration de l'Ancien Régime et de ses tares-incarnées par le Comte de Nansac et sa famille- et l'espoir déçu du bonapartisme. Les prémisses de la révolution de 1830, à la fin de l'histoire, ajoutent à la lecture républicaine. Cependant, ce républicanisme (avéré par les convictions personnelles de Le Roy ainsi que les références nombreuses à 1789) doit être nuancé ; Jacquou n'aspire pas à un changement sociétal profond, mais à la justice. Sa guerre avec le « château » est une jacquerie au sens où le paysan vient réclamer réparation, non abolir un système. La célébration du travail, la distinction entre « mauvais » et « bons » riches délimitent l'insurrection : elle est acceptable car profondément morale.

³⁹¹*Ibid.*, p.422

Identiquement à Etienne Lantier, Jacquou prend conscience de la misère. La narration débutant, dans la temporalité fictive, après les évènements, le roman s'ouvre sur les réflexions de l'adulte :

En ce temps dont je parle, je ne faisais pas guère attention à ça, étant né et ayant été élevé dans des baraques semblables ; mais, depuis, j'ai pensé qu'il était un peu bien odieux que des chrétiens, comme on dit, fussent logés ainsi que des bêtes.³⁹²

L'abêtissement littéral des pauvres est une constante du roman. Ils sont souvent comparés à des animaux, non pas pour les dénigrer, mais pour mettre en avant la pauvreté héréditaire de la population :

Puis les gens se souvenaient des disettes fréquentes autrefois, et avaient ouï parler par leurs anciens de ces famines où les paysans mangeaient les herbes des chemins, comme des bêtes, et ils sentaient vivement le bonheur de ne pas manquer de ce pain sauveur. Aussi pour le paysan, ce pain, obtenu par tant de sueurs et de peines, avait quelque chose de sacré : de là ces recommandations incessantes aux petits droles (*sic*) de ne point le prodiguer.³⁹³

La faim est au cœur du roman. C'est la même faim qui anime les révolutionnaires dumasiens (l'auteur insiste d'ailleurs à de nombreuses reprises sur le rapport qu'entretient Ange Pitou, le paysan naïf devenu combattant à la Bastille, avec la nourriture.), les mineurs zoliens, les glaneurs balzaciens, les misérables hugoliens. Les Goncourt et Flaubert concèdent la famine aux insurgés. Cependant, cette faim paradoxalement dévorante n'est pas, chez Le Roy, une motivation cruciale de l'action. Elle se contente de la déclencher et de la légitimer : le Comte tue la chienne de Martissou (le père de Jacquou), qui était son gagne-pain. En représailles, celui-ci tue le garde-chasse du comte et est envoyé aux galères. La faim n'est pas un instinct primitif avilissant transformant le paysan en bête sauvage ; elle est une contingence acceptée par eux. Le narrateur l'exprime laconiquement : « Mais ce n'était pas le tout, il fallait manger, et pour manger, gagner des sous. »³⁹⁴ Jacquou ne se révolte pas parce qu'il a faim ; les paysans du roman acceptent cette faim comme une fatalité inhérente à leur condition, et toute leur vie est consacrée à y remédier, de façon honnête (ce qui les distingue des paysans de Balzac.) Jacquou est résigné à l'ordre social, et quand le comte le transgresse, en privant la famille de subsistance, ce n'est pas la hiérarchie de classe qui est fustigée, mais l'abus de pouvoir. Cette faim est l'apanage des pauvres gens, un procédé narratif appuyant la peinture pathétique de cette paysannerie périgourdine du début du XIXe siècle dont l'environnement est définitivement hostile :

Cette solitude triste, cette campagne morte, sans un bruit, sans un mouvement, me faisaient frissonner autant que le froid : il me semblait que nous étions séparés du monde.³⁹⁵

Cet isolement physique illustre la mise à l'écart sociale et les inégalités qui se dessinent au sein même de la classe paysanne ; ceux qui ne peuvent pas s'arrêter de travailler, (comme Jacquou et sa mère) et qui arpentent les routes sont condamnés à devenir des « mercenaires » :

³⁹²Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, 1899, Editions Calmann Levy, Paris, 1900, p.18

³⁹³*Ibid.*, p.22

³⁹⁴*Ibid.*, p.128

³⁹⁵*Ibid.*, p.23

L'hiver, on dit que c'est la bonne saison pour les riches ; mais pour les pauvres, il n'en va pas de même. D'ailleurs, il n'y a pas de bonne saison pour eux. Ceux-là qui ont besoin de gagner leur vie sont encore plus malheureux lorsque le travail de terre manque : ainsi sont dans la campagne les pauvres mercenaires.³⁹⁶

Les paysans sont totalement dépendants de la nature, aussi définit-elle leurs déplacements. La « campagne morte » devient ici paysage mental. Jacquou intériorise ce malheur social, et la narration traduit en un langage lyrique le discours marxiste sur cette précarité :

Aux quatre millions (enfants, etc., compris) d'indigents officiels, de vagabonds, de criminels et de prostituées que compte la France, viennent s'ajouter cinq millions d'hommes suspendus au bord de l'abîme et qui, ou bien habitent eux-mêmes à la campagne, ou passent constamment, avec leurs haillons et leurs enfants, de la campagne dans les villes, et inversement.³⁹⁷

Le périple de la mère et du fils devient une errance désespérée qui n'est pas sans rappeler celle de Fantine et Cosette (la mère, dans les deux cas, devenant martyre de la pauvreté.) Ces scènes dessinent une forme de claustration dans un espace paradoxalement ouvert : la ville, comme la campagne, qui symbolise alors l'enfermement dans une condition indépassable. La campagne apparaît même comme « pire » que la ville car la solidarité y est presque inexistante :

Dans la mesure où des millions de familles paysannes vivent dans des conditions économiques qui les séparent les unes des autres et opposent leur genre de vie, leurs intérêts et leur culture à ceux des autres classes de la société, elles constituent une classe. Mais elles ne constituent pas une classe dans la mesure où il n'existe entre les paysans parcellaires qu'un lien local et où la similitude de leurs intérêts ne crée entre eux aucune communauté, aucune liaison nationale ni aucune organisation politique.³⁹⁸

Le Roy est plus idéaliste, et fait dire à l'un de ses personnages : « il faut bien que les pauvres s'entraident. » Marx revient plusieurs fois sur l'incapacité des paysans à s'organiser et la nécessité d'un patronage ouvrier-thèse soutenue par Lénine à propos des serfs russes. Il est vrai que l'on n'observe pas dans cette campagne fictive les « grandes subjectivations collectives »³⁹⁹ (comme le mouvement ouvrier). Cette incapacité à créer une communauté est illustrée par la famille de Jansou, dont le fils aîné, à la demande de son père, participe à la trahison :

Ce drole (*sic*), qui avait ses neuf ans, ainsi que je viens de le dire, était fin comme une belette, rusé comme un renard et méchant comme une guenon. Avec ça, il connaissait la forêt comme celui qui la courait toute l'année, dénichant les oiseaux, cherchant des manches de fouet dans les houx.⁴⁰⁰

Cet enfant méchant et sournois, qui fait le guetteur pour permettre la capture du père de Jacquou renvoie à un autre petit monstre, animalisé de façon similaire. Jeanlin, cadet des Maheu, est encore plus extrême que son homologue périgourdin. Cet infirme ne suscite

³⁹⁶ *Ibid.*, p.128

³⁹⁷ Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, *Op.cit.*, p.110

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 107

³⁹⁹ Jacques Rancière.

⁴⁰⁰ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p.42

aucunement la compassion : il martyrise deux autres enfants (Bébert et Lydie), vole, « s'empiffre » comme « un cochon » pendant que les autres meurent de faim, et finit par commettre un crime. Contrairement à sa sœur cadette, vertueuse enfant dévouée et elle aussi infirme, ou à un Jacquou fidèle à sa famille, le personnage n'est pas voué à exprimer de la manière la plus mélodramatique et hyperbolique la malédiction des pauvres gens. Comme le fils de Jansou, il en personnifie l'aspect le plus tragique et le plus complexe : la corruption des enfants.

Etienne voyait toujours sous lui, la lumière s'enfoncer, tandis que l'ombre du petit, colossale et inquiétante, avec le déhanchement de ses jambes infirmes. Il gambillait, d'une adresse de singe à se rattraper des mains, des pieds, du menton.⁴⁰¹

Jeanlin, réfugié dans un boyau de la mine à la « chaleur suffocante », une « fournaise », est explicitement un démon, dans un décor où prédomine la violence (l'environnement devient « un péril », les « bois éclatés, déchirés » [menacent] de « scier la chair, de l'enfiler au passage, à la pointe de leurs échardes, aiguës comme des épées »). Sa « souplesse de serpent » n'est pas la seule explication à son aisance dans ce lieu infernal : son ombre géante atteste de sa domination dans ce pandémonium. Le monde souterrain est un reflet déformé du monde d'en-haut, où les lois terrestres ne s'appliquent pas et où les rôles sont inversés : l'enfant nourrit l'adulte. L'omniprésence de la pourriture, d'animaux nuisibles (les rats, les mouches, les chauves-souris) dont Jeanlin serait le souverain, illustre la dégradation morale et physique de l'enfant pauvre :

Et le petit, tout seul au milieu de ses rapines, en jouissait en brigand égoïste. [...] Il le regardait, avec son museau, ses yeux verts, ses grandes oreilles, dans sa dégénérescence d'avorton à l'intelligence obscure et d'une ruse de sauvage, lentement repris par l'animalité ancienne. La mine, qui l'avait fait, venait de l'achever, en lui cassant les jambes.⁴⁰²

La campagne de Jacquou devient également un enfer, une « époque détraquée » pour reprendre l'expression shakespearienne. Le « drole » de Jansou traque le père de Jacquou durant le carnaval (période de dérèglement traditionnel autorisé.), l'enfant est zélé, contrairement à son père qui rechigne d'abord à trahir Martissou, zèle sans doute accru par l'indigence qui touche ces enfants plus durement :

Pour le reste, les droles de Jansou étaient à la charité, habillés de morceaux de vieilles hardes toutes rapetassées, de mauvaises culottes en guenilles percées à montrer la peau, et tenues sur l'épaule par un bout de corde. Avec ça, les pieds nus toute l'année, et couchant dans un coin de la cahute sur une mauvaise paille bourrée de fougères.⁴⁰³

Il n'y a pas chez Le Roy une observation médicale de la « dégénérescence » au service d'une écriture presque fantastique de la métamorphose d'un enfant « repris par l'animalité ancienne ». La sobriété du récit contextualise le vice (ici, l'appât du gain), contrairement à la mise en scène effroyable de chaque exaction du « brigand » zolien, qui n'est qu'une vivante image de la perversion (de l'intelligence, de l'enfance, des idéaux mêmes d'Etienne) quand

⁴⁰¹ Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, pp.327-328

⁴⁰² *Ibid.*, pp.329-331

⁴⁰³ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p. 41

les pauvres de Le Roy, même mauvais, restent des victimes. Le fils de Jansou expiera sa mauvaise action (ainsi que le reste de sa famille) en disparaissant purement et simplement du paysage. Le narrateur, lucide, pointe les causes d'un tel abandon au vice :

Pour moi, c'est une canaille, sans doute ; mais je trouve ceux qui, par argent et menaces, lui ont fait faire cette coquinerie, cent fois plus misérables que lui.⁴⁰⁴

Cet épisode marque le début d'une prise de conscience du personnage. Son indulgence à l'encontre de ses comparses indique une ébauche de solidarité, et donc d'un état d'esprit propice à la révolte. Jacquou refuse la dissension au sein de la classe paysanne et préfère se concentrer sur ses véritables ennemis. Ses réflexions comparatives sur les riches et les pauvres affinent l'exploration de la pauvreté, qui n'est plus seulement observable sur les corps mais aussi sur son esprit.

Les riches, lorsqu'ils ont des peines, peuvent y songer à leur aise et se donner tout entiers à leur douleur ; mais les pauvres ne le peuvent point. Il leur faut avant tout affaner (*sic*) pour vivre, et gagner le pain des petits enfants. Au malheur qui les frappe vient s'ajouter celui de la pauvreté qui ne leur laisse pas même le loisir de pleurer ; aussi, nous autres paysans sommes-nous, pour l'ordinaire, sobres de larmes.⁴⁰⁵

La généralisation du propos traduit la volonté de légitimer le personnage et de ne pas en faire un paysan d'exception, un marginal, mais bien le représentant de toute la paysannerie de la première moitié du XIXe siècle- en dépit de la singularisation par l'instruction, qui relève du procédé narratif afin d'expliquer son niveau de langage et ses capacités de formulation, et délimiter chronologiquement son dégrossissement : grâce à son apprentissage, les digressions sur l'usage du patois et les définitions lexicales fournies par l'auteur s'intègrent naturellement à la narration, ce qui authentifie le récit. Le parler de Jacquou ne se réduit pas à une simple caractérisation des personnages, il témoigne d'une idiosyncrasie campagnarde : par exemple, au sujet d'un détail vestimentaire, le narrateur donne la définition d'un vêtement, le « sans-culotte » qui n'est « pas autre chose que la carmagnole du temps de la Révolution. », démontrant que l'esprit de 89 est toujours vivace dans les campagnes, simultanément au fantasme napoléonien. Cette synthèse naïve des idéologies signale l'espoir et les illusions d'une classe moribonde. Elle est résumée sous forme dialogique entre la « vieille » (qui, comme le vieux paysan balzacien, « a vu l'ancien temps et voit le nouveau ») et la mère de Jacquou. L'ignorance des deux femmes n'est pas tournée en ridicule, elle sous-tend la charge polémique du récit et la dénonciation de l'abandon de la province :

— Ah ! Les canailles ! s'écria la vieille. Il y en a bien par ici qui en feraient autant ! ajouta-t-elle en posant sa quenouille. Avant la Révolution, il n'y a pas de gueuseries qu'ils ne nous aient faites ! Et depuis qu'ils sont revenus, ils recommencent, surtout depuis quelque temps !

[...]

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.45

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.59

— Voyez-vous, pauvre femme, dit-elle, ces nobles sont toujours les mêmes, faisant les maîtres, orgueilleux comme des coqs d'Inde et durs pour les pauvres gens. Mais quand l'autre reviendra, il se souviendra qu'ils l'ont trahi, et il les jettera à la porte...

— L'autre ? fit ma mère.

— Eh ! Oui... Poléon, qu'ils ont envoyé à cinq cent mille lieues, par-delà les mers, dans une île déserte.

Ma mère avait bien ouï parler quelquefois, le dimanche, devant l'église, d'un certain Napoléon, qui était empereur, et qui avait tant bataillé que beaucoup de conscrits du Périgord étaient restés par là-bas, dans des pays inconnus ; mais du côté de la Forêt Barade, on n'était pas bien au courant et elle répondit simplement :

— Alors il est fort à désirer qu'il revienne tôt, puisque c'est un ami des pauvres gens, car nous sommes trop malheureux !⁴⁰⁶

On constate que la rupture avec « le monde », évoquée plus haut lors des pérégrinations de la mère et du fils à travers champs, s'opère également sur le plan temporel ; la campagne « morte » est figée dans une époque supposément révolue partout ailleurs :

L'intérêt des paysans n'est plus par conséquent, comme sous Napoléon, en accord, mais en contradiction avec les intérêts de la bourgeoisie, avec le Capital. Ils trouvent par conséquent leur allié et leur guide naturel dans le prolétariat des villes, dont la tâche est le renversement de l'ordre bourgeois.⁴⁰⁷

Si l'on se réfère à la lecture marxiste, (La cohabitation et l'évolution des discours sur la paysannerie autorisant la comparaison) : la tragédie des « pauvres gens », telle qu'énoncée par les deux femmes, résiderait dans leur incapacité à reconnaître leur véritable « ami » (le prolétariat des villes, donc.) Or, ce prolétariat urbain est absent du roman. Les interlocuteurs de la ville (provinciale) sont issus de la petite bourgeoisie, principalement dans l'institution juridique. Les révolutionnaires de 1830 forment une troupe lointaine passant brièvement à la fin de l'histoire lors du procès de Jacquou et de ses camarades, un fond historique et vague strictement limité à la ville, un échantillon populaire assez flou. L'œuvre ne permet pas l'introduction d'une classe ouvrière moderne (au sens du XIXe siècle) car il n'est pas question d'un « renversement de l'ordre bourgeois » ; ce n'est pas la « tâche » dévolue aux paysans fictifs. Il s'agit, pour Le Roy, de mettre en lumière l'injustice, de façon assez manichéenne, afin de conserver la linéarité du propos : le mal n'est pas inhérent à une classe ou à une autre, mais le mal commis par les « mauvais » riches a des conséquences plus graves.

De fait, l'auteur tempère toute critique du caractère systématique et légal de l'oppression du riche sur le pauvre en isolant l'injustice comme une tare et non comme le fondement de l'organisation sociale :

— Que voulez-vous que je vous dise ? fit-il. Si les juges et les jurés étaient des gens pareils à moi, eux voyant comme cet homme a été poussé à bout par ce coquin de régisseur et les messieurs, il s'en

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp.70-71

⁴⁰⁷ Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, *Op.cit.*, p.111

tirerait avec un an de prison ou six mois. Mais, voyez-vous, ceux du jury, c'est des bourgeois, des riches, qui, encore qu'ils soient honnêtes, penchent plutôt pour ceux de leur bord. Pourtant, il y a des hommes justes partout, et il n'en faudrait qu'un ou deux pour entraîner les autres ; souvent ça arrive ainsi, il ne vous faut pas désespérer... Ah ! — ajouta-t-il, — que ceux-là mériteraient d'être punis, qui commandent des injustices et des méchancetés sans se donner garde des malheurs qui en peuvent advenir !⁴⁰⁸

Cette société mise en scène dans *Jacquou le Croquant* est une société encore façonnée par « les trois ordres » ; Le Tiers-Etat semble constitué uniquement de paysans, alors que dès les années 1815-1820, en marge des luttes politiques de la Restauration, la confrontation de l'ouvriérisme avec le patronat, ce « conflit du travail », comme le nomme Jean-Yves Mollier, se substitue à l'affrontement du paysan contre le riche. Le « Récit historique des ouvriers tourneurs en chaises » produit par Jacques Etienne Bédé en 1820, premier document rédigé par un ouvrier, comble une lacune ouvrière et témoigne de « la lente transformation des ouvriers, du compagnonnage au syndicalisme »⁴⁰⁹ L'époque de rédaction n'a donc aucune influence sur l'époque de la fiction. La volonté d'écrire une jacquerie ambivalente, à la fois contextualisée puisque suivie de la révolution de 1830 et figée hors du temps, donne l'impression que le régionalisme prédomine et façonne ces révolutions particulières. Elle interroge également le lien entre le républicanisme et la paysannerie : les paysans ne semblent avoir aucun intérêt à la république, leur vie étant gérée d'abord par les forces de la nature, ensuite par un ordre social qui n'est contestable que s'il s'avère abusif, comme dans le cas du Comte.

La première œuvre romanesque d'Eugène Le Roy, *Le Moulin du Frau*(1890) est plus radicale et prend place sous la IIIe République, c'est-à-dire à une époque contemporaine de l'écriture, tandis que la temporalité de *Jacquou le Croquant* permet finalement d'envisager ce roman comme un épisode fictif des *Traditions et Révolutions en Périgord pendant la seconde moitié du XIXe siècle*(1890), voire une sorte de prélude (bien que rédigé postérieurement.) Les convictions de l'auteur et l'état d'esprit de l'époque sont plus visibles dans sa critique de la religion (qui rapproche les protagonistes des paysans balzacien, des mineurs zoliens et même de certains esclaves fictifs.) La défiance, puis le dégoût pour la religion imposée (celle du riche, du patron, du maître) rend crédible la volonté de vengeance, même si ce dégoût est modéré par le personnage du bon curé.

Eh non, nous n'y allions pas. Ma mère, la pauvre, croyait bien au paradis et à l'enfer ; elle savait bien qu'elle se damnait en faisant ainsi ; d'ailleurs, elle ne pouvait l'ignorer, car le curé, l'ayant rencontrée un soir qu'elle revenait, harassée de sa journée, le lui avait reproché, disant que de ne pas aller à la messe, de ne point se confesser, ni faire ses Pâques, c'était vivre comme la chenaille. Non, elle n'allait pas à l'église et ne m'y menait point, faute de n'avoir le temps, disait-elle, mais il y avait autre chose. S'il faut dire la vérité, elle s'était brouillée avec le bon Dieu : elle lui en voulait, et surtout à la Sainte Vierge, de ce que mon père avait été condamné. Elle convenait bien qu'il devait être puni, mais non pas de mort, parce que les vrais coupables, ceux qui l'avaient poussé à faire ce coup, c'était le comte,

⁴⁰⁸ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p.75

⁴⁰⁹Jean-Yves Mollier, « Un ouvrier en 1820, manuscrit inédit de Jacques Étienne Bédé », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 1 | 1985, mis en ligne le 28 octobre 2002

qui avait donné l'ordre injuste et méchant de tuer notre chienne, et puis cette canaille de Laborie, qui la poursuivait de ses propositions malhonnêtes.⁴¹⁰

Cet anticléricalisme est déjà exprimé par Le Roy hors de la fiction, dans des articles de journaux locaux tels que *Le Réveil de la Dordogne*, à partir de 1877, où il développe également son républicanisme. De 1891 à 1901, il rédige les *Études critiques sur le christianisme*. L'influence de la religion d'Etat dans les campagnes nourrit le drame des pauvres gens, qui subissent un joug supplémentaire :

— Les pauvres gens n'en ont pas besoin, repartit ma mère : ils font leur enfer en ce monde.⁴¹¹

On notera la différence avec le personnage de Jeanlin évoqué plus haut, qui lui se complait dans un enfer qu'il a lui-même créé de façon subversive. La résignation face à l'abandon même de la religion est un procédé narratif de mise en lumière de la détresse des personnages plus qu'une charge anticléricale réelle. Le roman d'insurrection dont l'action se déroule durant la première moitié du XIXe siècle ou au XVIIIe se refuse à rejeter totalement le christianisme, qui peut parfois être corrompu mais qui est également source de secours. Ainsi, on peut comparer la mère de Jacquou qui ne peut être enterrée chrétiennement avec un autre personnage paysan féminin : dans ses *Mémoires d'un Médecin*, Alexandre Dumas relate les funérailles de la mère Billot, dont le mari révolutionnaire et « héros de la Bastille » force le curé réfractaire de sa paroisse à un début de cérémonie chrétienne afin d'honorer la piété de la défunte, chose à laquelle il se refusait en raison des convictions de Billot. Dans le roman de Le Roy, l'Eglise abuse également de son pouvoir en refusant à la mère de Jacquou des funérailles chrétiennes en raison de leur pauvreté et de l'impiété supposée de la famille, qui a déserté les églises comme l'explique Jacquou. Cependant, dans les deux cas, l'Eglise en tant qu'institution n'est jamais complètement rejetée : à l'instar des « nobles », on y trouve du bon et du mauvais, selon que les gens d'Eglise se rallient aux riches ou secourent les pauvres.

— Oh ! fit le curé, je vous les passe volontiers... De tout ceci, ajouta-t-il, on pourrait conclure que la Révolution n'a pas été inutile, car assurément le clergé de notre temps vaut mieux que l'ancien.

— Oui, dit le chevalier, et la noblesse aussi. La correction a peut-être été un peu rude, mais c'est Dieu qui tenait la verge, et il est le seul bon juge de ce que nous avons mérité tous.⁴¹²

Idéologiquement, *Jacquou le Croquant* est donc relativement inoffensif : de l'esprit révolutionnaire ne persiste que le versant lumineux cher à Hugo, et l'idée de « déchristianiser » un mouvement politique et social⁴¹³ pour le rendre pérenne n'est pas parvenu jusqu'à ces campagnes périgourdines. Les discussions philosophiques d'ailleurs restent l'apanage du curé et du chevalier, Jacquou se contentant d'écouter et d'apprendre. A ces dialogues s'ajoute la parole testimoniale du paysan, comme un rappel concret d'une réalité sociale particulière superposée aux considérations globales des deux protagonistes éclairés. Ainsi ces deux ordres (la noblesse et le clergé), profondément réformés par la

⁴¹⁰ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p.116

⁴¹¹ *Ibid.*, p.117

⁴¹² *Ibid.*, p. 179

⁴¹³ Dumas, d'après Michelet, attribue cette citation à Mirabeau : « Vous ne ferez jamais rien de la Révolution si vous ne la déchristianisez pas. »

Révolution sont placées en face du troisième, ce Tiers-Etat dont la situation n'a jamais véritablement évolué.

Les prémisses de la vengeance de Jacquou assoient son statut de « pauvre mercenaire », mais un mercenaire d'un genre nouveau, celui qui entend rendre justice aux pauvres gens. Le meurtre du chien du comte, qui peut être envisagé comme une réminiscence des *Paysans* de Balzac, apparaît comme une scène obligatoire de la jacquerie du XIXe siècle ; les paysans littéraires semblent suivre un schéma narratif défini et redessiner la jacquerie en fonction du contexte dans lequel ils évoluent : ainsi l'attentat et la guérilla constituent des étapes tout aussi légitimes que la jacquerie « traditionnelle », c'est-à-dire l'assaut du château avec des fourches et des torches. L'incendie occupe d'ailleurs une place de premier ordre dans le roman et s'avère une représentation agreste de l'esthétique fin de siècle de la ville en feu :

Mettre le feu à la forêt de l'Herm ! De cet instant, je ne m'occupai d'autre chose ; la nuit, j'en rêvais. Ce n'était pas la résolution perverse d'un enfant précocement méchant, faisant le mal pour le mal, par plaisir ; non. À la guerre sans pitié du comte je répondais par une guerre semblable ; ne pouvant le tuer, — ce que j'aurais fait alors sans remords, — je lui causais un grand dommage. Je tenais mon serment, je vengeais mon père ; cette pensée me faisait du bien. Tout ça n'était pas, à ce moment-là, aussi net dans ma tête que je le dis aujourd'hui, mais je le sentais tout de même.⁴¹⁴

Cette perspective de l'incendie légitime, ce fantasme presque antique de la purification par le feu, est corroborée par la superposition des références : le rite païen (« Comme autrefois le druide célébrant la fête du solstice, à la tombée de la nuit, le curé vient bénir le feu en cérémonie ») est intégré au rite chrétien, laissant cours à une fantasmagorie intemporelle où l'auteur déploie un lyrisme pictural, où l'homme retourne à la nature par un acte de sauvagerie caractérisée — Jacquou se disant lui-même « plein d'une joie sauvage » :

Alors je fus pris d'un grandissime désir de contempler mon ouvrage. [...] À mesure que je montais, je découvrais le feu, et, arrivé au faite, l'incendie m'apparut dans toute son étendue. La forêt de l'Herm brûlait sur une demi-lieue de largeur, semblable à un grand lac de feu. Les taillis, desséchés par la chaleur, flambaient comme des sarments ; les grands baliveaux isolés au milieu de l'incendie résistaient plus longtemps, mais, enveloppés par les flammes, le pied miné, ils finissaient par tomber avec bruit dans l'énorme brasier où ils disparaissaient en soulevant des nuages d'étincelles. La fumée chassée par le vent découvrait ce flot qui s'avancéait rapidement, dévorant tout sur son passage. Les oiseaux, réveillés brusquement, s'élevaient en l'air, et, ne sachant où aller dans les ténèbres, voletaient effarés au-dessus du foyer géant. Sur le sourd grondement de l'incendie s'élevaient dans la nuit les pétilllements du bois vert se tordant dans la flamme, les craquements des arbres chus dans l'amoncellement de charbons ardents, et les voix des gens affolés travaillant à préserver leurs blés mûrs. Dans les clairières, des langues de feu s'allongeaient comme d'immenses serpents, et s'arrêtaient finalement à la lisière des bois. Sur le seuil des maisons d'alentour, inondées d'une aveuglante lumière, des enfants en chemise regardaient tranquillement brûler la forêt du comte de Nansac. Les lueurs de l'immense embrasement se projetaient au loin sur les collines, éclairant les villages de rougeurs sinistres qui se reflétaient dans le ciel incendié. Plus près, au-dessus des maisons basses du village, les tours et les grands pignons du château de l'Herm se dressaient comme une masse

⁴¹⁴Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p.131

sombre où brilliaient dans les vitres des reflets enflambés (*sic*) [...] Alors, bien repu de vengeance, je descendis de mon arbre, et m'en retournai à la tuilière, plein d'une joie sauvage.⁴¹⁵

Cette peinture figurative de l'incendie devient véritablement le paysage mental du jeune insurgé ; il est littéralement « enflammé », comme la forêt qu'il a embrasée. Comme le Jeanlin de Zola, Jacquou crée lui-même un enfer dont il se fait le maître. Cet embrasement de l'espace campagnard est transgressif à plus d'un titre : d'abord, il réduit en cendres, textuellement, l'idéal bucolique du mythe artistique ; ensuite, il importe une forme de violence jusque-là réservée à l'espace urbain- comme dit précédemment, l'Enfer dantesque est doté d'une cosmologie calquée sur l'urbanisme- et enfin, il renoue avec la tradition ancestrale de la jacquerie, mais aussi avec une expression universelle de la rébellion : dans cette contemplation, on peut lire en sous-texte toute la fascination exercée par le feu dans un lieu de pouvoir (la plantation du maître, le château, la prison...) L'introspection du personnage propose une lecture inédite de l'évènement, puisqu'on y découvre le point de vue de l'incendiaire et que la psychologie du personnage est totalement redessinée. L'incendie devient une composante de son éducation, l'effet produit sur lui-même confirme l'intériorisation de l'insurrection. Jacquou crée à l'intérieur de son environnement une forme d'hétérotopie, un lieu où lui, l'opprimé, décide des règles sociales :

Dès lors, il me sembla que je devenais un homme. L'orgueil de ma mauvaise action me grisait ; je mesurais ma force à son étendue, et je me complaisais dans le sentiment de ma haine satisfaite. De remords, je n'en avais pas l'ombre, pas plus que le sanglier qui se retourne sur le veneur, pas plus que la vipère qui mord le pied du paysan.⁴¹⁶

La métaphore de la vipère annonce un autre gamin révolté et tout aussi avide de violence, le Brasse-Bouillon de *Vipère au Poing* écrit au siècle suivant. Les deux personnages évoluent dans un environnement assez similaire (la campagne angevine, lieu hostile et coupé du monde). Tous deux sont la voix d'un roman biographique (et même autobiographique pour Hervé Bazin) où « devenir un homme » passe par l'opposition systématique à une autorité abusive. Tous deux prennent pour point d'ancrage une vengeance personnelle, s'abandonnent à leur « haine satisfaite », se livrent au terrorisme caractérisé jusqu'à un affrontement final. Tous deux ont vaincu la vipère, symbole récurrent dans les deux œuvres, et le paysan périgourdin pourrait tout autant formuler le *cogito* du fils de famille bourgeoise, phrase qui clôt le premier roman du cycle autobiographique de Bazin : « Je suis celui qui marche, une vipère au poing. » Le rapprochement de ces deux personnages ouvre une perspective sur l'élaboration du type de l'insurgé enfantin ; il n'est plus question de petits monstres comme Jeanlin, décrits d'un point de vue externe, ou de gamins-martyrs peu réalistes tels que Gavroche, mais bien de créatures pensantes ayant un sens accru de l'injustice ; leur subjectivité enfantine fait de la révolte une réaction épidermique, naturelle, et surtout, légitime- l'enfant refuse d'être une figure sacrificielle, refus qui apparaît dans les romans comme la mutinerie originelle, à l'image de *l'Enfant* (1878) de Jules Vallès. Il est intéressant de noter qu'au début du XIXe siècle, les découvertes d'enfants sauvages font l'objet d'analyses scientifiques poussées (le cas de « Victor de l'Aveyron » dans les années 1800 a

⁴¹⁵*Ibid.*, pp. 136-137

⁴¹⁶*Ibid.*, p.137

suscité un grand intérêt et les écrits du docteur Itard à son sujet ont été publiés en 1806) et incarnent, malgré eux, la victoire de la civilisation puisqu'ils sont réintroduits en société. Les personnages littéraires, eux, s'éloignent de la société- car, en tant qu'enfants, ils ont été les plus durement touchés par sa cruauté ; l'enfant mineur estropié, l'écolier battu et humilié, le petit paysan orphelin et le « fils de bonne famille » persécuté constituent une lignée singulière d'insurgés, particulièrement réceptive à la pensée contestataire ; même Jeanlin, « cette crapule d'enfant, si brave et si industrieux dans ses vices », a intégré les discours d'Etienne :

_ Avec ça que les bourgeois ne nous volent pas ! C'est toi qui le dis toujours. Quand j'ai chipé ce pain à Maigrat, c'était bien sûr un pain qu'il nous devait. ⁴¹⁷

Jacquou le Croquant s'avère alors un récit d'insurrection, mais une insurrection aux racines plus profondes que la jacquerie ; « l'éternelle conspiration du paysan contre le riche » qu'entend décrire Balzac est ici détournée. Aux scènes spectaculaires d'incendie se succèdent des scènes pathétiques comme la mort de la mère. Le regard de l'enfant se pose sur une réalité si violente qu'il exerce une forme de coercition, et que ses actes, aussi excessifs soient-ils, paraissent presque dérisoires en comparaison de ce qu'il subit.

Toutefois Jacquou reste un personnage héroïque, sa vengeance l'éblouit momentanément mais ne l'aveugle pas :

Je fus tout content de savoir que les Nansac n'étaient pas des nobles de la bonne espèce ; et, de vrai, lorsque je les comparais au chevalier et à sa sœur, qui étaient la fine fleur des braves gens, bons comme du pain de chanoine, honnêtes comme il n'est pas possible, je ne pouvais pas m'empêcher de croire qu'il y avait deux races de nobles, les uns bons, les autres méchants. C'était une idée d'enfant ; depuis, j'ai vu que là c'était mélangé, comme partout. ⁴¹⁸

Contrairement à ses homologues, le paysan se refuse à la radicalité : Jacquou, bien que conscient d'appartenir à une classe opprimée, (ce qu'il formule plus tard) reste pondéré et ne souhaite pas l'annihilation totale de toute la noblesse et de la bourgeoisie, mais d'une catégorie seulement. Enfin, à l'opposé d'un Jacques Vingtras refusant viscéralement toute autorité, il accepte de s'y soumettre s'il reconnaît sa supériorité, corroborant l'explication marxiste sur la subordination naturelle du paysan :

C'est pourquoi ils sont incapables de défendre leurs intérêts de classe en leur propre nom, soit par l'intermédiaire d'un Parlement, soit par l'intermédiaire d'une Assemblée. Ils ne peuvent se représenter eux-mêmes, ils doivent être représentés. Leurs représentants doivent en même temps leur paraître comme leurs maîtres, comme une autorité supérieure, comme une puissance gouvernementale absolue, qui les protège contre les autres classes et leur envoie d'en haut la pluie et le beau temps. L'influence politique des paysans parcellaires trouve, par conséquent, son ultime expression dans la subordination de la société au pouvoir exécutif. ⁴¹⁹

Ce besoin d'une « autorité supérieure » se trouve dans la soumission totale du jeune héros au curé. Cette vassalité quasi héréditaire, à l'Eglise, au pouvoir, à la terre même, ne peut

⁴¹⁷Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p.331

⁴¹⁸Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p.179

⁴¹⁹ Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, *Op.cit.*, p.107

cohabiter avec une rébellion de masse. Par exemple, le mentor de Jacquou prône le travail comme moyen de libération:

C'est, vois-tu, le travail des champs qui a libéré de la servitude le peuple de France, et c'est par lui qu'un jour la terre sera toute aux paysans.⁴²⁰

Or, l'histoire récente (à l'époque de rédaction) démontre que ce n'est pas le travail qui a « libéré de la servitude », mais bien la révolution au sens large. Cet éloge du travail moralise ainsi le roman et éloigne le trope du paysan fainéant. Il permet aussi d'appuyer l'antagonisme entre Jacquou et son ennemi, ce « mauvais riche » oisif, une réminiscence de l'Ancien Régime durant lequel les caricatures de nobles paresseux et décadents (la paresse étant un pêché capital) servaient la propagande révolutionnaire, surtout en milieu rural :

Je ne savais point ce qu'étaient ces ultras, mais, d'après tout ça, je me figurais que ce devait être une espèce de royalistes dans le genre du comte de Nansac.⁴²¹

Cette assertion assoit la méchanceté du comte, qui ajoute à ses nombreuses tares son royalisme. La mention allusive des « ultras », nom étranger au narrateur mais connu de l'auteur, affirme la démarcation volontaire d'une autre forme d'insurrection de province et plus particulièrement campagnarde : la chouannerie, menée justement par des ultras. D'une certaine façon, la jacquerie à venir sera presque, en sous-texte, républicaine. En témoignent les charges répétées du chevalier envers les jésuites, les « sociétés secrètes », assimilées aux ultras. Le discours politique est rapporté par Jacquou, mais sans véritable compréhension, ce qui produit un effet de distorsion du récit principal ; à chaque évocation de ce que l'on pourrait qualifier de monde extérieur, Jacquou revient à la terre. La relation qu'il entretient avec elle renvoie, par extrapolation, à la mythologie grecque et plus particulièrement des Géants tirant leurs forces de leur mère, La Terre (Gaïa). Ainsi, dans le roman de Le Roy cette terre nourricière devient le lieu de la liberté (acquise par le travail), voire une célébration d'une nature accueillante, quand elle est chez Balzac l'emprisonnement physique des paysans, qui y sont « cloués » :

Cette vie étroitement attachée à la terre me convenait ; j'aimais à pousser mes bons bœufs limousins dans le champ que déchirait l'araire, enfonçant mes sabots dans la terre fraîche, et suivi de toutes nos poules qui venaient manger les vers dans la glèbe retournée. Les travaux pénibles de la saison estivale même me riaient, comme les fauchaisons et les métives.⁴²²

Cette vision bucolique renoue provisoirement avec l'imagerie idyllique d'une paysannerie heureuse et surtout figée dans le rôle qui lui est dévolu par l'imaginaire collectif. Vallès affirme « [les paysans] ne me plaisent que dans la campagne, derrière les bœufs, ou battant le blé dans la grange ! »⁴²³, traduisant une vision assez rétrograde mais aussi insistant sur le caractère profondément conservateur de la paysannerie : Jacquou n'aspire finalement qu'à rester « derrière les bœufs ». La grande moralité du personnage semble naître de cette volonté d'immobilisme, de « tranquillité » presque caricaturale à la campagne, ce qui rachète ses

⁴²⁰ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p. 180

⁴²¹ *Ibid.*, p. 187

⁴²² *Ibid.*, p.247

⁴²³ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p.163

actions violentes ; le héros se conforme à une représentation inoffensive, représentation appuyée par la construction de l'antagoniste principal du roman, dont les méfaits antérieurs sont découverts par Jacquou :

J'avais entendu parler en gros, au défunt curé Bonal et au chevalier, de ces affaires de la Forêt Barade et d'autres du même genre. C'étaient des nobles et des gros bourgeois du pays qui avaient entrepris de faire la guerre à la République, à la manière des chouans, et qui n'avaient trouvé rien de mieux que de lui couper les vivres en volant les fonds qu'on envoyait des sous-préfectures à Périgueux. [...] Le comte de Nansac était mêlé à toutes ces affaires, et même il était un des chefs de la bande qui travaillait dans la forêt.⁴²⁴

Le choix romanesque de faire du comte non seulement un parvenu, un voleur, mais aussi un ennemi de la République insuffle un début de discours idéologique dans les propos du paysan, et empêche la criminalisation de la bande paysanne qu'il va bientôt former, les « nobles et gros bourgeois » procédant « à la manière des chouans » ; ce qui, sous la plume d'un républicain, est autant condamnable que le brigandage. Nansac doit être lu comme le paroxysme de la déviance de la noblesse, non comme un représentant. L'outrance du personnage sert la prise de conscience du héros :

La manière de faire du comte montrait bien au reste ce qu'il était. Il n'y avait personne aux alentours de l'Herm qui n'eût à se plaindre de lui et de son monde. C'était un amusement pour ce méchant de passer à cheval dans les blés épiés, avec ses gens ; d'entrer dans les vignes avec ses chiens qui mangeaient les raisins mûrs ; de faire étrangler par sa meute un chien de bergère, ou une brebis, lorsqu'il avait fait buisson creux. Il fallait se ranger vite sur son passage et saluer bien bas, sans quoi on était exposé à recevoir quelque bon coup de fouet. S'il rencontrait un paysan dans sa forêt, il le faisait houspiller par ses gens. Un jour même, il envoya un coup de fusil par les jambes d'un homme de Prisse, qu'il soupçonnait de braconner sur sa terre. Le piqueur et les gardes, tous se réglèrent à sa montre, et en usaient de même, comme aussi ses invités, souvent nombreux à l'Herm, où l'on menait joyeuse vie.⁴²⁵

Ce tyran relève presque du conte de fée ou des romans à destination de la jeunesse ; sa persécution (physique et morale) des paysans n'est pas sans rappeler celle que font subir à « leurs » pauvres la méchante Madame Papovski (qui ne rêve que de « faire fouetter » les serfs et augmenter leurs impôts dans *Le Général Dourakine*) et les Castelsot évoqués plus haut-qui partagent avec Nansac l'usurpation d'identité et une tendance à singer les « mauvais » aristocrates, ce que font les amis et la famille du comte : « En tout, au reste, ils ne se faisaient pas faute d'imiter le comte et d'être comme lui insolents et brutaux avec la « paysantaille », comme il disait. Ce petit-fils d'un porteur d'eau méprisait tellement les pauvres gens de par-là. »⁴²⁶ Le parallélisme entre les méchants fictifs de la Comtesse de Ségur et ceux de *Le Roy* interroge sur la représentation de l'aristocratie (plus exactement, de la « mauvaise » aristocratie) durant le XIXe siècle. Elle est notamment caractérisée par une irrégion notoire, (les Castelsot et autres Tourne-Boule se moquent régulièrement des

⁴²⁴ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, pp. 300-301

⁴²⁵ *Ibid.*, p.304

⁴²⁶ *Ibid.*, p.306

« prêcheurs ») et leur transgression de classe. Ce qui semble logique chez la Comtesse interpelle chez Le Roy, le républicain critique de la religion.

Le comte et ses comparses sont en fait un procédé littéraire pour étoffer le tableau de mœurs. L'auteur part du cas particulier et hyperbolique afin d'élargir son propos et relier les excès du comte à un contexte historique superposé au contexte fictif. Ce personnage de mauvais noble ne sert donc pas un propos réactionnaire, mais une critique objective de la pratique religieuse et de son hypocrisie :

Cela ne leur était pas particulier, d'ailleurs. Depuis la chute de l'Empire, et la rentrée en France de celui qu'on appelait : « notre père de Gand », la religion était devenue pour la noblesse une affaire de parti. Les gentilshommes, philosophes avant la Révolution, affectaient maintenant des sentiments religieux pour mieux se séparer du peuple devenu jacobin et indévot, tout comme autrefois ils étaient incrédules pour se distinguer du populaire encore englué dans la superstition. [...] Aujourd'hui on voit les gros bourgeois, emparticulés (*sic*) et autres, marcher avec les nobles et les singer. Mais les uns et les autres sont moins zélés que jadis, et font moins bien les choses. Il en est beaucoup, de tous ceux-là, qui se jactent d'être bons catholiques, dont toute la religion consiste à demander avec affectation de la merluche le vendredi dans les hôtelleries, lorsqu'ils sont hors de chez eux, et qui seraient diablement embarrassés de montrer le curé qui leur fourbit la conscience.⁴²⁷

Bien que Jacquou insiste sur le statut de « ce prétendu noble », ce qui le différencierait des vrais nobles, qui, eux, seraient à l'image du chevalier, naturellement bons, il étend progressivement sa pensée « aux plus mauvais hobereaux ». L'auteur a doté son personnage d'une généalogie où « l'esprit de révolte » semble un héritage. Le personnage ajoute son histoire familiale à l'histoire collective et découvre son appartenance à une caste :

Et remontant plus haut, je pensai à mon grand-père, jeté dans un cachot pour rébellion envers le seigneur de Reignac et incendie du château, délivré au moment où il attendait la mort, par le coup de tonnerre de la Révolution. Et toujours me remémorant le passé, je me souvins de cet ancêtre qui nous avait transmis le sobriquet de Croquant, branché dans la forêt de Drouilhe, par les gentilshommes du Périgord noir qui poursuivaient sans pitié les pauvres gens révoltés par l'excès de la misère. Alors, plein de rancœur, reliant, par la pensée, les malheurs des miens avec ceux des paysans des temps anciens, depuis les Bagaudes jusqu'aux Tard-avisés, dont nous avait parlé Bonal, j'entrevis, à travers les âges, la triste condition du peuple de France, toujours méprisé, toujours foulé, tyrannisé et trop souvent massacré par ses impitoyables maîtres. Comparant mon sort avec celui de nos ancêtres, pauvres pieds-terreux, misérables casse-mottes, soulevés par la faim et le désespoir, je le trouvais quasi semblable. Était-il possible, plus de trente ans après la Révolution, de subir d'odieuses vexations comme celles de ce comte de Nansac qui renouvelait les méfaits des plus mauvais hobereaux d'autrefois ! Ma haine contre ce prétendu noble me flambait dans le cœur, et je me disais que celui qui en débarrasserait le pays ferait une bonne action. L'esprit de révolte, qui avait causé la mort de l'ancien Ferral le Croquant, qui avait mené mon grand-père jusqu'au pied de la potence et fait mourir mon père aux galères, longtemps apaisé par les exhortations du défunt curé Bonal et les bontés de la sainte demoiselle Hermine, bouillonnait dans mes veines.⁴²⁸

⁴²⁷ *Ibid.*, p.307

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 311-312

Contrairement à ce qu'affirme Jacques Vingtras (qui se demande, lors de son séjour à la campagne, « où est le peuple »), Le Roy insiste sur le caractère populaire de la paysannerie, qui devient « le peuple de France ». Cette allégation renvoie aux *Mystères du Peuple* dans lesquels Sue met en scène la paysannerie à travers les âges et sa rébellion constante. L'élargissement de l'espace géographique (Le Périgord devient la France.) s'accompagne d'un esprit fraternel avec « tous les pauvres pieds-terreux, misérables casse-mottes, soulevés par la faim et le désespoir. » Il y a dans ces passages une certaine vision poétique des Jacques (passés et futurs), dépeints comme une force tellurique brute s'élevant comme les graines métaphoriques de Zola. L'innéité de la rébellion, associée aux « odieuses vexations d'autrefois », devient un argument pour Jacquou. A la différence d'Etienne, qui subit sa filiation, le paysan la revendique, expliquant lui-même ses origines :

» Croyez-m'en, mes amis ! Je suis d'une race où l'on s'y connaît. Du temps de Henri IV, un de mes anciens, chef d'une troupe de croquants, brûlait les châteaux des nobles, tyrans du pauvre paysan, et c'est de celui-là que nous vient ce sobriquet de Croquant ! Mon grand-père brûla Reignac, comme je viens de le dire ; moi, j'ai commencé, il y a treize ans, en brûlant la forêt de l'Herm, et, aujourd'hui, je vais faire flamber le château !⁴²⁹

Les Croquants deviennent une caste à part entière en se réappropriant le « sobriquet injurieux ». Jacquou et ses amis agissent comme les Marrons, qui recréent une société libre et font revivre les traditions ancestrales, ou les Apaches parisiens de la fin du XIXe siècle, se réappropriant une insulte (les noms d'Apaches et de Mohicans avaient une connotation négative dans l'imaginaire européen puisqu'ils étaient utilisés pour désigner des « sauvages » et des « barbares ») afin de revendiquer leur marginalité. Néanmoins il s'agit d'une marginalité provisoire, car Jacquou n'utilise cette identité nouvelle que pour émuler ses camarades et mener sa vengeance, identité qui sera utilisée contre lui lors de son procès :

Il assura que j'avais le crime dans le sang, témoin cet ancien à moi, pendu autrefois pour révolte et incendie, à qui je devais le sobriquet injurieux de Croquant. De celui-là, il passa à mon grand-père emprisonné à la veille de la Révolution pour avoir brûlé le château de Reignac ; puis vint à mon père, le meurtrier de Laborie, mort au bagne, et enfin, arrivant à moi, il dit que j'avais dépassé mes ancêtres en précoce perversité, puisque, avant d'incendier l'Herm, à l'âge de huit ans j'avais brûlé la forêt du comte. Ensuite après avoir longuement assuré que la haine des riches était le seul mobile de mon crime, il passa aux autres accusés.⁴³⁰

Les propos rapportés énumèrent les arguments antirévolutionnaires habituels au XIXe siècle : l'innéité, la rébellion comme pathologie, la « haine des riches » comme unique motivation. L'auteur choisit de placer ce procès le 29 juillet 1830 : « Il y avait grande rumeur dans le palais, et les avocats et tous les curieux conféraient des nouvelles de Paris qui annonçaient la révolution. »⁴³¹ La jacquerie des Croquants semble reléguer à l'arrière-plan la révolution de 1830 imminente à l'époque du récit, mais le chef de ces croquants, de ces « incendiaires » aux méthodes ancestrales, s'appuie sur ce mouvement social lointain (et encore incertain) et le reprend à son compte afin de démontrer le bien-fondé de l'action paysanne :

⁴²⁹*Ibid.*, p.349

⁴³⁰*Ibid.*, p.363

⁴³¹*Ibid.*, p.359

D'ailleurs, mes amis, les époques ne sont plus les mêmes ; nous ne sommes plus en 1815, nous sommes en 1830, et d'après ce que j'ai ouï dire à M. le chevalier de Galibert, de Fanlac, — le roi des braves gens, celui-là ! — la révolution n'est pas loin, par le fait de ceux qui voudraient nous ramener au temps d'autrefois, comme le comte de Nansac.⁴³²

Il y a donc une double historicité du récit, développée grâce à la relation entre Paris et la province ; les événements parisiens n'existent que dans les discours, afin de ne pas parasiter le sujet du roman et détourner l'attention du lectorat de ce Périgord où s'écrit une page nouvelle des jacqueries régionales. Le personnage recrute parmi les siens, il n'y a pas de convergence paysanne outrepassant les frontières définies par la fiction, ni de fraternisation avec des membres d'autres groupes prolétariens, marquant la volonté de l'auteur de mettre en scène une authentique jacquerie autonome :

De ce jour, je commençai à courir les villages le soir, dans les alentours de l'Herm, là où l'on avait le plus éprouvé la malfaisance du comte de Nansac, comme Prisse, Les Bessèdes, Le Mayne, La Lande, Martillat, Le Laquens, La Bourdarie, Monplaisir et autres. Partout je rappelais les tyranniques vexations de ce gredin, ses méchancetés, la férocité froide avec laquelle il abusait de sa force ; son insolence, celle de son fils et de leurs hôtes à l'égard des femmes : à chacun je ravivais le souvenir de ce qu'il avait eu particulièrement à souffrir de cet odieux seigneur de contrebande. Je tâchais de relever ces pauvres gens courbés sous cette tyrannie humiliante, de leur faire sentir qu'ils étaient des hommes pourtant, et qu'ils seraient débarrassés de ce brigand, le jour où ils auraient le courage de lui résister et de prendre leurs fourches.⁴³³

La scène de rassemblement dans la forêt, moment emblématique du récit d'insurrection, est également l'occasion de donner à voir une population paysanne qui devient « la représentation du pauvre paysan périgordin (*sic*) d'autrefois », c'est-à-dire une réminiscence d'une époque archaïque témoignant de la pérennité de l'oppression :

C'était une chose curieuse que ces paysans assemblés la nuit dans cet endroit sauvage. Ils étaient vêtus misérablement, [...]C'était bien là, la représentation du pauvre paysan périgordin d'autrefois, tenu soigneusement dans l'ignorance, mal nourri, mal vêtu, toujours suant, toujours ahanant, comptant pour rien, et méprisé par la gent riche.⁴³⁴

Le Roy produit une description détaillée des vêtements et des physionomies, faisant de ses protagonistes une altérité bizarre et pittoresque, une sorte d'armée hétéroclite où toute forme de militarisation est exclue. Il s'agit de mettre en exergue la singularité de ce groupe de Jacques finalement mal armé mais déterminé. L'armée de Jacquou redéfinit la symbolique héroïque ; l'apparence des paysans balzacien suscite la répulsion, celle des paysans de Le Roy une certaine admiration. Cette « chose curieuse » qu'est l'assemblée nocturne porte en elle une étrangeté relativement semblable à celle que l'on peut observer parmi les troupes d'insurgés de *Bug Jargal*. Le groupe insurrectionnel se caractérise toujours par la désorganisation (vestimentaire, physique, etc.) ce qui rend ses exploits encore plus spectaculaires.

⁴³²*Ibid.*, p.329

⁴³³*Ibid.*, p.328

⁴³⁴*Ibid.*, pp.331-332

Le spectacle est au cœur du roman : à la théâtralité des discours de Jacquou s'ajoutent les épisodes fantasmagoriques d'incendie qui hantent le personnage. Le feu est un élément fondamental du récit, la traduction littérale de l'embrasement symbolique de l'esprit. Lors de sa captivité, Jacquou est plongé dans un enfer qu'il ne maîtrise plus (puisque c'est son ennemi qui l'y a envoyé), et craignant d'être enterré vivant, se réfugie dans un enfer qu'il croit maîtriser :

Devant mes yeux enflammés par l'insomnie, des visions étranges flamboyaient. Il me semblait voir des palais de feu, des paysages lumineux, passer dans l'obscurité et se succéder lentement. Pour échapper à ce supplice, j'essayais de fermer mes yeux, mais toujours devant mes paupières abaissées, brûlantes, passaient des mirages douloureux, où montaient lourdement des vapeurs phosphorescentes ou rougeâtres comme des reflets d'un énorme incendie.⁴³⁵

La dimension prométhéenne du récit se déploie lors de ces incendies (sous forme de souvenirs, de cauchemars ou de moment vécu.), écrits avec un lyrisme apocalyptique, relevant presque du fétichisme. Le projet d'incendie devient rite païen, et la violence est absoute par la positivité de la quête (la purification par le feu d'une société malade.) Le vocabulaire employé relève de la sanction divine : il est question de « purger », de « châtement », de « punition » :

Mon dessein était d'attaquer le château, et après l'avoir pris, d'y mettre le feu, afin de purger le pays de cette famille de brigands. J'espérais bien, dans l'assaut, trouver le comte et le tuer à son corps défendant, car tout le mal qu'il avait fait, rien qu'à moi, méritait la mort ; et combien d'autres avaient été ses victimes ! Celui-là, je me le réservais ; il me semblait que, de par la haine envenimée que je lui portais, il m'appartenait. [...] Cela étant, sa ruine serait achevée par l'incendie du château, car les compagnies d'assurances, toutes nouvelles alors, étaient encore inconnues dans nos pays ; et ce serait peut-être pour cet homme orgueilleux, pour ce tyran féroce, une punition plus griève (sic) que la mort, d'être ainsi réduit à la pauvreté et à l'impuissance.⁴³⁶

Inversement aux scènes de villes en feu convoquant les références néroniennes afin de signifier la destruction et le chaos, le brasier symbolise ici la justice. La réflexion pragmatique de Jacquou sur la ruine du comte consécutive à l'incendie du château témoigne d'une action réfléchie où la geste paysanne se substitue à la fois à la justice des hommes et à celle de Dieu :

Et je repris :

— De même que les gens de Tursac ont brûlé Reignac, il nous faut brûler l'Herm. L'abolition totale de ce repaire de bandits achèvera de ruiner ce prétendu seigneur, qui s'en ira mendier de château en château une pitié méprisante qui sera son plus grand châtement !...⁴³⁷

Si à première vue, cette vengeance peut sembler primaire, elle apparaît peu à peu comme la traduction romanesque d'une pensée profondément anticapitaliste. En effet, la mention des assurances, de la pauvreté, de l'impuissance du « tyran » nous informe sur la nature du pouvoir de ce même tyran : il réside avant tout dans son capital. A l'image des Marrons historiques, pratiquant un sabotage ciblé afin d'anéantir les biens matériels et empêcher la prospérité-qui signifie la pérennité du système colonial et esclavagiste- les Jacques

⁴³⁵ *Ibid.*, p.319

⁴³⁶ *Ibid.*, pp.334-335

⁴³⁷ *Ibid.*, p.348

périgourdins veulent inverser le rapport de force non pas sur le plan politique (l'abolition des privilèges étant inutile dans cette campagne, et le comte ne tenant pas son pouvoir de son hérédité, puisqu'il s'agit d'un usurpateur.) ou philosophique (le travail n'est pas une forme d'aliénation dans le roman) mais bien économique. Le roman devient donc le spectacle d'une réponse ancestrale, presque épidermique, (la jacquerie) à une agression moderne, dissimulée derrière l'éternelle arrogance du « riche ». Cette réflexion du personnage approfondit si l'on peut dire la dimension pamphlétaire de l'œuvre. Cependant l'auteur ne développe pas réellement cette pensée (ou cette idéologie), comme si elle n'était pas véritablement à la portée des insurgés paysans. La théâtralité et le sensationnalisme durant les scènes d'action entraînent un glissement générique, *Jacquou le Croquant* devient un roman d'aventures. La perception des insurgés est résumée par le narrateur :

On avait tellement parlé de notre affaire au pays sarladais, dans les marchés, les foires, et, le dimanche, devant la porte des églises, que tout le long de la route les gens nous voyant passer disaient : « Ce sont les incendiaires de l'Herm »⁴³⁸

Ces paysans sont réduits à leur action physique ; quant au régime (économique, social, conjoncturel) ayant permis « la tyrannie », il est simplifié aux « violences cruelles et des odieuses vexations du comte » dont viennent rendre compte « tous ces pauvres gens », « victimes » invitées lors du procès des incendiaires, à venir faire « le récit naïf de leurs misères. »⁴³⁹

L'assaut du château, paroxysme de l'insurrection menée dans ce roman, devient une scène de déchaînement ; les assaillants rejouent un simulacre de prise de la Bastille :

Alors, d'un élan vigoureux, s'animant par leurs cris, nos hommes coururent sur la porte qui céda, la serrure arrachée, les barres brisées, les gonds tordus. Comme elle tenait encore quelque peu, le faure (*sic*) acheva de la faire tomber avec son lourd marteau.⁴⁴⁰

Seulement cette invasion reste morale, car seul le bâtiment est détruit. Jacquou a interdit le pillage et la violence sur les habitants. L'auteur met en scène une jacquerie idéalisée, où la vengeance est juste et le châtement proportionné, loin des débordements relatés dans la fiction ou le récit historique- il s'agit pour Le Roy d'écrire la chute d'un symbole et l'élévation d'une classe : les « croquants » et leur chef font preuve d'humanité (contrairement au comte et son entourage). *Jacquou le Croquant* reste un roman prométhéen (reposant sur une quête positive), et la relecture du mythe travaille le texte afin de créer une apogée où Prométhée ne serait pas puni pour avoir allumé (littéralement) des feux. L'embrasement final, maîtrisé, prémédité, devient la représentation picturale de la clarté née de l'obscurantisme féodal :

À travers les croisées, ouvertes pour aviver le feu, on voyait la flamme bleuâtre s'élever, frôlant les murs, enveloppant les meubles, grimpant aux rideaux et enflammant les fagots entassés dans la grande salle. Un quart d'heure après, un énorme bûcher flambait jusqu'au plafond, et l'incendie attaquait les pièces voisines. Les baies s'illuminaient successivement à mesure que le feu gagnait, et, une heure après, tout l'intérieur n'était plus qu'une immense fournaise, vomissant par les ouvertures des torrents

⁴³⁸ *Ibid.*, p.357

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 361

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.342

de flammes qui, comme des langues ardentes, léchaient les murs extérieurs. Puis le feu s'élançant à l'escalade gagna les hauts étages, et bientôt les vieilles charpentes de châtaignier, chauffées à force, prirent feu comme des allumettes de chènevottes. Alors les ardoises commencèrent à pleuvoir dans la cour, surchauffées par les lambris qui brûlaient : il fallut se reculer. Enfin, la couverture s'étant effondrée avec fracas, les flammes montèrent dans les airs par les travées, jetant au loin sur les coteaux des reflets rougeâtres, tandis qu'à Rouffignac et à Saint-Geyrac le tocsin sonnait à coups précipités.⁴⁴¹

Le champ lexical infernal peut être rapproché de celui du poème *Tout était Vision (La Légende des Siècles)* au sens où les mots « Quatre-vingt-treize » font apparaître des « lueurs de fournaise », comme l'ère nouvelle instaurée par Jacquou naît « d'une immense fournaise ». Les paysans ont vaincu « les ténébreux dômes », et « l'obscurité maudite ». Ce rapprochement néanmoins se limite à la sémantique et à l'imagerie convoquée, car Le Roy se refuse à observer le versant obscur de cette révolte paysanne. Ces Jacques seront acquittés lors d'une brillante plaidoirie et retourneront, contents de leur sort désormais, à leur terre. Ces paysans sont plus complexes que leurs homologues hugoliens, que le poète interpelle dans *Jean Chouan* (poème suivant *Tout était vision*), et que le romancier décrit dans *Quatrevingt-Treize* : ces hommes-là sont irrémédiablement des alliés des Chouans, attachés à leurs ténèbres et à leurs maîtres. Jacquou on l'a vu, rejette la chouannerie, façonne son esprit aux idéaux de 89 et sème la lumière sur son passage (allégoriquement par la parole, figurativement par l'incendie, qui devient expression poétique tout au long de l'œuvre.) Néanmoins *Jacquou le Croquant*, bien qu'écrit à la fin du XIXe siècle, traversé par l'esprit de la IIIe République prônant l'instruction comme moyen d'élévation sociale, et marqué par la volonté de réhabilitation des « petites gens », borne l'insurrection paysanne à une action provisoire et illustre involontairement le conflit interne propre à la paysannerie française développée par Marx :

Sous la République parlementaire, la conscience moderne des paysans français entra en conflit avec leur conscience traditionnelle [...] Assurément, la bourgeoisie ne peut que craindre la stupidité des masses, tant qu'elles restent conservatrices, et leur intelligence, dès qu'elles deviennent révolutionnaires.⁴⁴²

Jacquou, une fois son procès terminé, son acquittement prononcé, ne fait plus rien de ses connaissances et vellités révolutionnaires. Il se désintéresse de la révolution de 1830 et retourne à ses champs. En associant la fin du roman à l'idée très subjective de Vallès (qui rappelons-le, n'aime les paysans que dans leurs champs, c'est-à-dire à leur place naturelle) on peut questionner le préjugé des auteurs sur cette catégorie sociale ; elle serait étrangère à la politique au sens large :

Sur la place fashionable, à certaines heures, on voit du monde, mais un monde qui ressemble à celui des dimanches de Paris, un monde sans passion sur la face, et qui parle de tout ce que je hais, qui méprise tout ce que j'aime. [...] On entend des plaisanteries sur Bonaparte :

« Il les a tout de même foutus dedans, les républicains ! »...

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.352

⁴⁴² Karl MARX, Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte, *Op.cit.*, pp.108-109

Et de rire !...⁴⁴³

Jacques Vingtras mentionne évidemment un autre Bonaparte, qui n'est pas « l'ami des pauvres gens » qu'imagine la mère de Jacquou lors de sa conversation avec la vieille. Cette fidélité paysanne à la famille Bonaparte corrobore la thèse marxiste- et conséquemment met en lumière le caractère réactionnaire des paysans. Il serait alors bénéfique (toujours selon Vingtras) qu'à l'instar de Jacquou, ils restent cantonnés à leurs terres, car dès qu'ils en sortent, ils alimentent « l'angoisse de vaincu » du jeune républicain par leur ignorance :

Où est donc la vie ? La vie !

A Paris, les pauvres mes voisins seraient des irrités, et il y aurait la consolation des souvenirs de la République, la gloire des cicatrices ! Sur le quai, il y aurait des bouquinistes, il passerait des blouses !

Le peuple ! Où est donc le peuple ici ?

Ces meneurs de bateaux, ces porteurs de cottes, ces Bas-Bretons en veste de toile crottée, ces paysans du voisinage en habit de drap vert, tout cela n'est pas le peuple !⁴⁴⁴

La fin de l'œuvre de Le Roy peut-elle être envisagée comme une confirmation de la théorie vallésienne ? Ce « non-peuple » décrit par Vingtras, présente une forme de correspondance avec les foules (au sens large) étudiées par Gustave Le Bon (ce qui peut paraître à première vue paradoxal puisque Vallès déplore l'absence d'une « véritable » foule et l'inertie des paysans) :

Ce serait d'ailleurs bien méconnaître la psychologie des foules que de croire, à la prédominance de leurs instincts révolutionnaires. Leurs violences seules nous illusionnent sur ce point. Leurs explosions de révolte et de destruction sont toujours très éphémères. Les foules sont trop régies par l'inconscient, et trop soumises par conséquent à l'influence d'hérités séculaires, pour n'être pas extrêmement conservatrices. [...]

Il est difficile de comprendre l'histoire, celle des révolutions populaires surtout, quand on ne se rend pas bien compte des instincts profondément conservateurs des foules.⁴⁴⁵

Le caractère éphémère de « l'explosion de révolte », et le conservatisme habitent l'histoire de Jacquou et tendent à confirmer les propos du Bachelier ; la véritable rébellion est étrangère aux paysans. Pourtant, le roman de Le Roy s'en éloigne, car si les paysans se font eux-mêmes violence en se révoltant, (c'est-à-dire vont à l'encontre de leur propre nature), ils le font pour une cause éminemment juste, aussi locale et momentanée soit-elle.

Les paradoxes et les incompréhensions du monde paysan résident dans la définition, forcément subjective, de la « bonne » insurrection. Pour Vallès, il faut qu'elle soit républicaine ; la jacquerie, réalisation dépolitisée et archaïque, n'existe tout simplement pas. Le paysan incarne une entité hostile qui ne saurait s'associer avec le « véritable » peuple. Tandis que pour Le Roy, il est le peuple.

⁴⁴³ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 163

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.164

⁴⁴⁵ Gustave Le Bon, *Psychologie des Foules*, *Op.cit.*, p.35

Pour les écrivains antirévolutionnaires, la réduction de chaque mouvement social (1848, La Commune...) à la jacquerie est un moyen de souligner la primitivité des foules et de faire des insurgés des « vilains » (terme médiéval désignant les serfs) Flaubert y voit une consternante régression et écrit à propos de la Commune, «qui est en train de râler », « c'est la dernière manifestation du Moyen Age. La dernière ? Espérons-le ! »⁴⁴⁶

La jacquerie appartiendrait donc à une époque révolue, et sa résurgence dans le champ artistique se conforme à une vision fantasmée des agitations médiévales. (Le Roy cède momentanément à cette vision en évoquant les « paysans d'autrefois », les ancêtres de Jacquou.)

Le drame en prose *La Jacquerie* de Prosper Mérimée (1828) choisit directement le Moyen-Age pour époque. Le projet d'écriture défini par l'auteur dans sa Préface est sans ambiguïté : « J'ai tâché de donner une idée des mœurs atroces du XIVE siècle, et je crois avoir plutôt adouci que rembruni les couleurs de mon tableau. »⁴⁴⁷ Cette Jacquerie éclate pendant le Moyen-Age tardif (le Moyen-Age étant traditionnellement délimité du Ve au XVIe siècle.) et fait véritablement figure de « dernière expression du Moyen-Age » ; Mérimée raconte cet épisode comme l'un des derniers sursauts de violence médiévale :

Quant aux causes qui produisirent la Jacquerie, il n'est pas difficile de les deviner. Les excès de la féodalité durent amener d'autres excès. Il est à remarquer que, presque dans le même temps, de semblables insurrections éclatèrent en Flandre, en Angleterre et dans le Nord de l'Allemagne.⁴⁴⁸

Le cadre de la pièce- la captivité du roi Jean- n'est qu'un arrière-plan historique. Ce drame en prose, libéré des contraintes classiques, délivre un propos idéologique libéral mais reste prioritairement une œuvre romantique. Robert Baschet observe que le Moyen-Age dans *La Jacquerie* est « empreint de ce réalisme derrière lequel Mérimée dissimule son romantisme. »⁴⁴⁹ L'auteur publie la même année ses *Chroniques du Temps de Charles IX*, où la Saint-Barthélemy est envisagée comme un fait plus politique que religieux, et *Tamango*, précédemment évoqué, l'année suivante, en 1829. Ces trois œuvres pourraient constituer une sorte de triptyque de l'insurrection où l'auteur tente une synthèse de la tragédie et de l'histoire, tout en insufflant l'action, l'aventure et la violence (Mérimée est lecteur de Walter Scott.) à un espace restreint empêchant les personnages d'échapper à leur fatalité : la forêt et le château pour les révoltés de *La Jacquerie*, les rues de Paris pour *Les Chroniques du Temps de Charles IX*, le navire pour *Tamango*. L'unicité de lieu, parti-pris narratif dans le roman et la nouvelle, est une contrainte au théâtre. Cependant, le drame de Mérimée n'est pas destiné à la scène :

« Les scènes dialoguées » de *La Jacquerie* sont, par une contradiction interne, du théâtre à lire, en dépit de leur forme extérieure. Le souci principal de Mérimée est d'y restituer un tableau de mœurs

⁴⁴⁶ Gustave Flaubert, Lettre du 30 avril 1871 à Georges Sand, in *Correspondances*, *Op.cit.*, p.587

⁴⁴⁷ Prosper Mérimée, *La Jacquerie* (1828), Librairie Ancienne Honoré Champion, Coll. *Œuvres complètes de Prosper Mérimée*, publiées sous la direction de Pierre Trahard et Edouard Champion, Paris VIe, 1931.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, Préface.

⁴⁴⁹ Robert BASCHET, *Du Romantisme au Second Empire. Mérimée*, Nouvelles Editions latines, Paris, 1958, p.40

féodales, comme ferait un romancier, plutôt que de composer une action dramatique avec les moyens propres à l'homme de théâtre.⁴⁵⁰

C'est sous forme d'opéra que sera créée *La Jacquerie* en 1895 à Monte-Carlo, le livret d'après Mérimée mis en musique par Lalo jusqu'en 1892, puis par Arthur Coquard ; le divertissement prend le pas sur la reconstitution, le spectaculaire sur le propos historique. Les foules paysannes de Mérimée ne sont pas destinées à une scène de théâtre, car elles existent par la parole, et cette parole deviendrait inaudible, cacophonique, si elle était jouée sur scène. La question générique complexifie le rapport au texte. Toujours selon Robert Baschet, l'auteur lui-même désigne officiellement son œuvre comme un « drame » selon la terminologie stendhalienne, et officieusement comme « une petite tragédie romantique ». *La Jacquerie*, dont l'âpreté et la sécheresse formelle servent, à première vue, un discours politique puissant, ne devrait donc pas être lue, en réalité, comme une œuvre « sérieuse »- si l'on s'en tient à la définition léniniste du romantisme :

C'est là le trait le plus saillant du romantisme : prendre la contradiction des intérêts (profondément enracinée dans le régime même d'économie sociale) pour la contradiction ou l'erreur d'une doctrine, d'un système.⁴⁵¹

La théorie de Lénine s'inscrit dans le domaine économique et philosophique, mais la qualification de romantisme, ainsi que la linéature qui en est faite s'appuient sur le courant artistique. Elle est applicable à la *Jacquerie*, cette « petite tragédie romantique », de l'aveu même de son auteur : les déclamations des insurgés fictifs font effectivement preuve de « cet idéalisme naïf [...] qui explique le régime social par les opinions des hommes (surtout les détenteurs de pouvoir) et non inversement. »⁴⁵²

La Jacquerie est un exemple de « l'éternelle conspiration du paysan contre le riche ». Nonobstant cette conspiration, énoncée lors de l'intronisation d'un nouveau membre dans la société secrète des « Loups », les premiers Jacques de l'histoire, (scène d'ouverture), n'est pas motivée par l'appât du gain : il s'agit de « se débarrasser des maîtres », « par la force ». La jacquerie à venir est radicale et révolutionnaire, une synthèse presque parodique de 1789. La collectivité fictive se subdivise en trois ordres : les « bergers » qui sont les seigneurs, les « moutons », les serfs, et enfin, se substituant au clergé, les « Loups », qui sont « les plus libres des habitants de la forêt, n'obéissant qu'au chef qu'ils se choisissent librement, ne travaillant que pour eux, vivant en bons frères ; aussi tout ce pays leur appartient. »⁴⁵³ Cette secte apparaît alors comme une utopie égalitaire et libertaire, mais une utopie menaçante et belliqueuse : menée par Le Loup-Garou, elle est tout aussi prédatrice pour les « moutons », puisque « tout le pays lui appartient ». Le loup-garou, créature folklorique introduite ici dans un Moyen-âge sombre et violent, est conforme à l'imaginaire fantastique : il se métamorphose sans cesse (il passe de clandestin tapi dans la forêt à meneur d'hommes agissant à découvert,

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.41

⁴⁵¹ LENINE, *Pour caractériser le romantisme économique*, 1897, Coll. *Classiques du marxisme-léninisme*, Editions Sociales, Paris/Editions du Progrès, Moscou 1973, p.159

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ Prosper Mérimée, *La Jacquerie*, *Op.cit.*, Scène I, p.7

dévoile son véritable nom), et possède une hybridité idéologique subtile ; il est à la fois libérateur et autoritaire :

LE LOUP-GAROU : Vassaux de ce couvent, nous vous délivrer du servage ; aidez-nous, nous sommes vos frères ! Je suis Chrétien Franque, je viens vous délivrer.

[...]

Franchise aux vilains ! Plus de servage ! Allons, vilains, répétez ce cri : Franchise ! [...] Plus de servage ! Plus de corvées ! Plus de seigneurs ! Tout ce qu'ils ont est à nous ! ⁴⁵⁴

Tout au long de la pièce, on assiste à la formulation très simple de doctrines d'une étonnante modernité, ce qui peut sembler paradoxal dans la mesure où l'auteur n'exprime pas de volonté d'un discours idéologique prédominant :

FRERE JEAN : Que voulons-nous ? – être délivrés de la tyrannie des seigneurs, former des communes franches. Appelons-nous donc *La Ligue des Communes*.⁴⁵⁵

Aussi, cette sobriété énonciative est au service de la création d'un lyrisme minimaliste, critère fondamental de ce romantisme particulier. Mérimée importe la nostalgie, mais une nostalgie anachronique, au sein d'un moyen-âge démystifié, qui, restreint à « ses mœurs atroces », ne fait pas l'objet de cette nostalgie. Le *spleen* réside dans une réplique de Brown déplorant l'incapacité du peuple français à se révolter : « Voilà comment ils sont, tous ces Français ! Toujours ils se plaignent, et jamais ils n'ont le courage de se rendre libres. »⁴⁵⁶ Cette ironie intertextuelle (le lectorat et le public du XIXe siècle ayant à l'esprit la Révolution Française) complète la référence aux « communes » ; de plus, la jacquerie est tournée contre « la noblesse » en général, non contre un seigneur en particulier : ce qui est caractéristique de l'esprit de 89. A la prétendue inertie du peuple français (des « vilains », des « serfs ») répond l'affirmation d'une inscription de la révolte dans « le vieux sang gaulois » :

PIERRE : Les vilains ont des cœurs de boue, et ils n'oseraient jamais lever la tête pour demander compte à leur maître des cruels traitements qu'ils endurent.

FRERE JEAN : On m'a dit cependant que quelques hommes courageux s'étaient enfin avisés qu'ils pouvaient par la force se débarrasser de leurs maîtres, et que déjà ils travaillaient dans ce but. [...] [Ces nobles] nous ont fait esclaves. Mais, si nous reprenions les armes, si nous les attaquions à notre tour, crois-tu que nous ne pourrions pas montrer que notre vieux sang gaulois est aussi bon que le leur ? ⁴⁵⁷

Les ancêtres gaulois sont, au XIXe siècle, des symboles républicains (les Francs eux, représentent la monarchie, d'où l'absence de revendication de filiation.) et la mythologie nationale s'est construite sur cette idée, qui traverse consciemment les romans de Le Roy et Eugène Sue. Mérimée n'attache pas grande importance au républicanisme, et cette hérédité

⁴⁵⁴ *Ibid.*, Scène XVIII, pp.180-181

⁴⁵⁵ *Ibid.*, scène XV., p.157

⁴⁵⁶ *Ibid.*, scène IV., p.44

⁴⁵⁷ *Ibid.*, scène X., pp.114-115

n'est jamais vraiment un argument fédérateur ; les meneurs insistent plutôt sur les « cruels traitements ».

Cette jacquerie débute localement: le frère Jean, trésorier de l'abbaye avant d'être le chef des insurgés, constate que « si tous les serfs de la baronnie prenaient les armes ; si ce château était en feu ; si Montreuil avait la tête cassée ; »⁴⁵⁸ tous les nobles seraient punis pour leurs excès de féodalité (pour reprendre les termes de la Préface). L'ampleur de la révolte se mesure au ralliement des ouvriers, appelés aussi les « métiers » :

LE GARDE DU BEFFROI, *entrant* : Messires, les Jacques appellent à grands cris les ouvriers à la révolte. Les aventuriers ont mis pied à terre [...] Tous crient : A sac ! A sac !⁴⁵⁹

Ces ouvriers, littéralement sortis de nulle part, paraissent, à première vue, les alliés naturels des Jacques, convaincus par la cause : un des personnages, Coupelaud, déplore : « Hélas ! Ils se révoltent ! Les métiers [...] nous assomment à coups de pierre, et déjà ils jettent des cordes et des échelles aux vilains. »⁴⁶⁰ Cette scène rapportée se joue simultanément au monologue de « L'ouvrier », porte-parole de ses compagnons - d'où l'impossibilité scénographique, en dépit de l'indication scénique « cris derrière la scène » :

L'OUVRIER : Dame ! Maître, c'est que les cardeurs de laine [...] ne gagnent que trente deniers par jour, ce qui est bien peu quand on a comme moi, femme et enfants, Dieu soit avec nous ! Et... nous vous demandons soixante au lieu de trente [...] Ce n'est pas moi tout seul, maître, ce sont tous les cardeurs de laine, sauf votre bon plaisir.

Cette ébauche de syndicalisme-qui sera l'organisation politique du compagnonnage existant dès le Moyen-Age- est vite tournée en ridicule. Pendant que derrière la scène, ces ouvriers sont acclamés aux cris de « Vivent les métiers ! A bas les bourgeois ! Aux bâtons ! »⁴⁶¹, le délégué profite de la confusion pour demander toujours plus d'argent, se montre tour à tour obséquieux puis menaçant (« nous tout au pillage ! »), et finalement versatile. Cette critique de l'ouvriérisme rejoint celle de Balzac ; seulement, les « métiers » portent seuls le stigmate de l'arrivisme, les Jacques (tant qu'ils sont menés par leur chef vertueux, le Frère Jean) incarnent l'inévitable révolte des « hommes courageux, avisés qu'ils pouvaient se débarrasser par la force de leurs maîtres ». Ces quelques scènes interrogent sur la nature du récit de Mérimée. *La Jacquerie* n'a pas pour ambition de susciter une réflexion sur la société contemporaine par le prisme de la matière historique ; il s'agit plus d'une reconstitution pittoresque, néanmoins cette scène presque satirique interpelle au sein d'une œuvre tragique. On peut alors se questionner sur une hypothétique volonté de Mérimée de mettre en lumière la dimension farcesque, voire grotesque, inhérente à toute rébellion, et ce depuis les temps les plus anciens, à la manière d'un Flaubert. La parenté est relativement visible dans les décors : les Jacques se complaisent dans la fange, la boue et les marais : « cette espèce de marécage où l'ennemi s'est retranché »⁴⁶², « ce marais d'où jamais [les chevaliers] ne sortiront »⁴⁶³

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, scène XXIII., p.225

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.227

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ibid.*, p.200

suggèrent les flots et les marées allégoriques des foules urbaines déferlant et souillant tout sur leur passage.

La Jacquerie, tout comme *Tamango*, est un échec annoncé. Comme dans sa nouvelle, Mérimée inclut la question religieuse, de façon plutôt évasive, mais assez significative pour en faire un élément non négligeable. Le clergé est acquis aux seigneurs, mais le Frère Jean rallie les Jacques :

FRERE SULPICE : Mais ce qui est le plus horrible, ce qui est à peine croyable, c'est que le Frère Jean, le trésorier de cette abbaye, est, dit-on, à la tête des rebelles.

L'ABBE : L'Impie ! L'Antéchrist ! O mon Dieu ! Lui livreras-tu tes brebis ?

[...]

FRERE GODERAN : Je ne le croyais pas capable d'un si grand crime ! ⁴⁶⁴

Outre l'antagonisme entre l'Eglise et les insurgés, antagonisme visible chez Le Roy, Zola, Sue ou Balzac, l'auteur pose la question de l'inévitable faillite de la révolte : et si toute insurrection était vouée à échouer en raison de son détournement de la religion ? Le Frère Jean finit par excommunier ses anciens camarades :

FRERE JEAN : Je vais être vengé ! ...Allez, traîtres...vous n'échapperez pas...à leurs longues lances...Les roues...les potences vous attendent...Je vous excommunie...et vous dévoue aux supplices éternels : (*il meurt*) ⁴⁶⁵

Cette question reste en suspens, bien que le retournement des Jacques contre leur chef indique le pêché, une sorte de parricide dont la punition serait l'anéantissement de la jacquerie :

FRERE JEAN : Lâche canaille ! Vous osez élever la voix contre moi. Avez-vous si vite oublié que sans moi vous seriez encore esclaves ? Avez-vous oublié que par moi, par ma science seule, vous avez vaincu vos seigneurs, que vous vous êtes emparés de leurs richesses ? ⁴⁶⁶

Cette fin tragique évoque celle de *Tamango*, tout comme la fin de la pièce rappelle la fin de la nouvelle : une débâcle confuse, expédiée en quelques lignes afin de rehausser l'effet d'immédiateté et la brutalité de l'évènement. Dans *La Jacquerie*, les gendarmes du roi et les « aventuriers » arrivent, on assiste à une confusion générale, et la pièce se termine par : « TOUS : Sauve qui peut ! » accompagné de la didascalie : « Fuite et déroute générales ». Le chaos amènerait donc le chaos, le renversement du vieux monde-thème cher aux écrivains très fortement ancrés à gauche tels que Vallès ou Louise Michel- étant relégué au rang de venimeuse utopie. Si l'on rapproche *La Jacquerie* d'une nouvelle fantastique comme *La Vénus d'Ille* par exemple, on remarque que la transgression est systématiquement punie. Un autre questionnement soulevé par le drame réside dans le degré de transgression des Jacques, dont la révolte est présentée comme inévitable dès la préface. L'ambiguïté de Mérimée persiste

⁴⁶³ *Ibid.*, p.203

⁴⁶⁴ *Ibid.*, sc. XVIII, pp.177-178

⁴⁶⁵ *Ibid.*, sc. XXIII, p.307

⁴⁶⁶ *Ibid.*

donc dans ce récit d'insurrection, de manière similaire à celle que l'on trouve dans la nouvelle *Tamango*. Ces Jacques ne sont pas les « monstres » de Balzac, ni les créatures vertueuses de Le Roy. Ils obéissent à tous les codes de la narration thématique (le rassemblement, l'assaut, l'incendie...) et il est admis qu'au milieu de la « foule de paysans » se trouvent des « voleurs », des arrivistes tels que les « métiers », en plus des « Loups », ces inquiétants personnages. Néanmoins la « délivrance de la tyrannie » reste le *leitmotiv* principal, rendant la cause légitime.

Le protagoniste paysan devient, au XIXe siècle, une forme d'antienne de la fiction entendant dénoncer la forme la plus primitive de tyrannie. Les ouvriers et les étudiants sont contestables, car ils disposent d'une certaine forme d'autonomie et sont des créatures relativement nouvelles. Les esclaves quant à eux sont réduits à l'altérité flagrante qu'ils représentent aux yeux occidentaux. Le paysan, lui, existe depuis des temps immémoriaux, et, comme le fait dire Le Roy à son héros, « toujours suant, toujours ahanant, comptant pour rien. ». Le terme de « tyrannie » est récurrent dès qu'il s'agit de paysannerie. L'oppression particulière que subit cette catégorie sociale n'est jamais contestée-à l'inverse des moyens employés. La condition paysanne fait l'objet de nombreuses réflexions, notamment par le biais de la fiction, partout en Europe : en Italie, Ippolito Nievo publie en 1857 *Le Comte Berger*, observation circonstanciée des milieux ruraux en région frioulane. En Russie, la paysannerie-le servage-émerge comme thème littéraire ; entre 1855 et 1865, il y a environ quatre-vingt soulèvements paysans par an (en moyenne)-et ce même après l'abolition du servage en février 1861 par Alexandre III. Vingt millions de serfs de domaines privés accèdent à l'indépendance, selon certaines conditions. Avant l'abolition, des romanciers ont mis en lumière les pratiques déshumanisantes et la violence de la servitude : Lermontov réalise avec son roman *Vadim* (1832-34) un plaidoyer contre le servage et le despotisme. *Vadim* évoque la Guerre des Paysans (1773-1775), une jacquerie menée par Pougatchev dont la nomination (« guerre ») ainsi que la diversité des troupes (Les serfs de toutes les provinces étaient accompagnés par des Cosaques, première force vive de l'insurrection, des Bachkirs, des Tatares et des Kazakhs, ainsi que par des ouvriers.) renvoie aux Guerres Serviles Antiques, et plus particulièrement celle de Spartacus-incarné par Pougatchev bénéficiant d'une représentation officielle le rapprochant du Thrace. Pouchkine fait de cette jacquerie à l'organisation militaire l'arrière-plan de son roman d'aventures *La Fille du Capitaine* (1836) ; il avait également produit en 1834 une *Histoire de la révolte de Pougatchev*. L'exploitation littéraire de cette jacquerie met en lumière la fascination des écrivains russes pour un évènement exceptionnel et démesuré (aussi bien dans son développement que dans sa répression) ; néanmoins, il n'y a pas véritablement de lecture des bouleversements du XIXe siècle à l'aune de la Guerre des Paysans, qui ne semble pas être envisagée comme un référentiel symbolique-il subsiste plutôt, chez Pouchkine, un pessimisme latent, et chez d'autres auteurs, une sorte de résignation. Gogol écrit *Les Ames Mortes* (1842) : le mot « âme » désignant, en Russie, les serfs mâles. Il n'est ici pas question de jacquerie, mais d'une escroquerie où les âmes, même mortes, font l'objet de tractations sordides. La déshumanisation des serfs, dans l'œuvre, indique la

médiocrité d'une société. Ces serfs traversent la création artistique russe, de façon parfois étonnante, comme dans les « théâtres des serfs » :

L'esthétique réaliste dans le théâtre russe trouve son origine dans les « théâtres de serfs ». Au XVIIIe et au XIXe siècle, nombreux sont les nobles et riches propriétaires terriens qui emploient des serfs pour participer à la création des spectacles qu'ils représentent à l'intérieur de leur domaine. Les serfs engagés comme acteurs livrent une interprétation encore jamais vue. Leur jeu, qui s'inspire de leur expérience quotidienne, se rapproche au plus près de la vérité du rôle. Le plus célèbre des serfs-acteurs est Mikhaïl Chtchepkine (1788-1863). Il fut rapidement racheté auprès de ses maîtres pour jouer sur la scène du Théâtre Maly (« Petit Théâtre »). Il y jouera jusqu'à sa mort, en 1863, et fera école auprès des apprentis comédiens qui seront amenés à le côtoyer. Il est le premier à avoir développé par écrit une réflexion sur la technique de l'acteur. Ses Mémoires auront une influence considérable en particulier sur Constantin Stanislavski. Les dramaturges (notamment Gogol) s'inspireront également du jeu réaliste développé par les serfs pour écrire leurs pièces.⁴⁶⁷

Les années suivant l'abolition de 1861 ne voient pas pour autant disparaître les paysans de la littérature ; deux nouvelles de Tchekhov, lui-même petit-fils de serf, mettent en scène des paysans de la fin du XIXe siècle. *Les Moujiks* (traduit parfois en français par *Les Paysans*), récit publié en 1896 dans la revue *La Pensée Russe*, décrit la misère, la violence et le désespoir. Les moujiks du titre rappellent les ouvriers de *L'Assommoir* dans leurs excès (l'ivrognerie et la dépravation.) L'abandon de la religion est également l'un des thèmes principaux, et les paysans sont figurés comme des damnés, lors d'une scène d'incendie d'une isba à laquelle ils assistent, ivres pour la plupart. Leur aliénation est telle que les anciens regrettent le servage :

Du temps des maîtres, c'était mieux, disait Ossip, réfléchissant, en dévidant de la soie. Tu travaillais, tu mangeais, tu buvais, chaque chose à son temps. Au dîner, tu avais des *chtchi* et de la *kâcha* ; au souper aussi des *chtchi* et de la *kâcha*. Des concombres et des choux, tu en avais à volonté. Tu mangeais tant que tu pouvais, autant que le cœur te disait. Il y avait plus de sévérité, mais chacun savait ce qu'il y avait à faire.⁴⁶⁸

La faim hante la nouvelle ; elle est un des facteurs de la malédiction de ces personnages dont l'avitilissement n'est plus-théoriquement-le fait des maîtres, mais le leur :

Le vieillard Ossip racontait sans se presser comment on vivait avant l'émancipation, comment, dans ces mêmes endroits si ennuyeux et si pauvres, on chassait aux chiens courants, aux lévriers, avec des rabatteurs de Pskov, et combien de vodka les moujiks buvaient au moment des battues. [...] Puis il racontait comment on punissait de verges les mauvais sujets, comme on les envoyait dans le bien patrimonial du seigneur, au gouvernement de Tver, et comme on récompensait les bons.⁴⁶⁹

L'ambivalence de Tchekhov interroge l'intentionnalité du texte ; l'échec de l'émancipation ici montré tendrait à réhabiliter le servage, comme si la désertion morale était consécutive à l'absence d'une autorité supérieure. La réflexion de Maria, l'un des plus infortunés

⁴⁶⁷Marie-Isabelle Boula de Mareuil, *Figurer le réel : le théâtre russe au XIXe siècle*, <http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0009/figurer-le-reel-le-theatre-russe-au-xixe-siecle.html>

⁴⁶⁸Anton Tchekhov, *Les Moujiks*, (1896) traduit du russe par Denis Roche, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. Classiques du XXe siècle, vol.169, Edition de référence : Editions Plon, Paris, 1923, p.52

⁴⁶⁹*Ibid.*, pp.52-53

personnages (elle regrette que la mort « tarde tant à venir » et se réjouit « quand elle perd un enfant ») souligne l'horreur de la situation : « Elle rêvait sans doute à quelque chose ou quelque bribe des récits de la soirée lui revint en mémoire, car elle s'étendit doucement devant le four et dit : – Non. La liberté vaut mieux ! »⁴⁷⁰ Prononcée par cette femme désespérée, battue par son mari et totalement soumise (contrairement à une autre femme, Vloka, qui semble, de façon presque masochiste, se complaire dans la misère), cette assertion revêt un tour cruellement ironique.

Une autre nouvelle, *La Nouvelle Villa* (ou *La Nouvelle Datcha*, d'après le titre russe *Novaja Datcha*), publiée en 1899 dans le journal *Les Nouvelles Russes*, met également en scène des paysans brutaux, mauvais et surtout jaloux, cette dernière caractéristique rendant assez évidente l'association avec les paysans balzaciens. Les moujiks de *La Nouvelle Datcha* s'abandonnent aussi au vice, mais conspirent « contre le riche », pour finalement regretter leurs propriétaires bienveillants quand un maître hautain leur succède ; à l'instar de la paysannerie française œuvrant dans l'ombre (dans le roman de Balzac) afin de se débarrasser des bons maîtres aristocratiques, pour finalement se retrouver aux prises avec la bourgeoisie, ces moujiks ne sont jamais véritablement libres. La peinture extrêmement péjorative de Tchekhov surpasse les représentations françaises : en littérature, le moujik est un type apparenté au Cosaque, « dont il constitue une variante non-guerrière et moins sauvage » selon Charlotte Krauss, qui souligne que l'intérêt qu'il suscite en France « se vérifie par la lexicalisation du mot « moujik » dans la langue française »⁴⁷¹. Cependant, la plupart des textes lui reconnaissent des qualités de modestie et de bonté, (particulièrement l'hospitalité), contrairement au Cosaque donc, et à leurs incarnations chez Tchekhov. On trouve les moujiks dans tout texte de fiction dont l'action se déroule en Russie, le genre romanesque comblant une diction assez lacunaire de la situation russe : la *Revue des Deux-Mondes* publie des textes favorables à une grande réforme libérale dès 1858, mais l'abolition elle-même est assez peu abordée dans la presse française. Le texte *Les Paysans Russes* d'Achille Lestrelin paraît en 1861 (l'année de l'abolition) et devient pour certains écrivains une source encyclopédique-son sous-titre, « leurs usages, mœurs, caractère, religion, superstitions, et les droits des nobles sur leurs serfs » renseignant sur la volonté d'exhaustivité de son auteur. Krauss cite quelques romans d'aventure : *Jacquot sans oreilles* de Dumas (1860), *L'Auberge Maudite* (1866), une aventure de Rocambole, le héros de Ponson du Terrail, *Michel Strogoff* de Jules Verne (1876) et un roman pour la jeunesse, *Le Général Dourakine* de la Comtesse de Ségur. Ce roman se singularise par la mise en scène de ce qui se révèle une petite jacquerie pacifiste-une jacquerie encadrée et orchestrée par le Général, qui veut avant tout jouer un tour à sa méchante nièce : on retrouve l'opposition entre bon maître et mauvais- les serfs appellent le Général *Batiouchka* (père), et font preuve d'une grande dévotion. L'organisation de la société paysanne autour du domaine de Gromiline témoigne d'un despotisme éclairé-comme si la bienveillance du Général était due à son progressisme (progressisme qu'il tiendrait de son amour inconditionnel de la culture française) et non à l'abolition récente (le roman est publié en 1863 et son action se déroule à l'époque de l'écriture) qui n'est jamais mentionnée. La violence, dans ce roman plus complexe qu'il n'y paraît, n'est pas le fait d'un système

⁴⁷⁰*Ibid.*, p.59

⁴⁷¹Charlotte KRAUSS, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle*, Op.cit., p.242

mortifère, mais d'individus. Cette violence est personnifiée par Madame Papovski et ses projets pour ses paysans nouvellement acquis :

Je tirerai le plus d'argent possible de ces misérables paysans, paresseux et ivrognes [...] Je ferai fouetter tous les paysans pour leur faire augmenter leur *abrock* de dix roubles à cent roubles. Je vendrai tous les *dvarovoï*, les hommes, les femmes, les enfants ; mon oncle en a des quantités ; je les vendrai tous, excepté peut-être quelques enfants que je garderai pour amuser les miens. Il faut bien que mes garçons apprennent à fouetter eux-mêmes leurs gens ;⁴⁷²

On peut remarquer qu'il n'est pas fait mention de « moujik », quand l'auteure recourt à des termes russes pour parler des impôts ou des catégories sociales hiérarchisées. Pourtant, ce sont bien des moujiks et non plus des serfs qui affrontent leur nouvelle maîtresse, car elle veut les faire régresser à l'état de *Kresposnoï*, des « serfs d'origine » si l'on peut dire, un terme dérivé d'un mot russe qui signifie « attacher, consolider », ce qui marque leur appartenance au maître et la façon dont ils sont « vissés à la terre » pour reprendre l'expression balzacienne. L'auteure n'utilise jamais le mot « serf » (puisque le servage a été aboli) traduction française renvoyant à la tradition moyenâgeuse, archaïque, et témoignant du désir de distanciation: le serf est un esclave, l'esclavage a théoriquement disparu sur le territoire français (sauf dans les colonies, où il a été remplacé par « le travail obligatoire ».), terre civilisée dans le roman, à l'opposé de la Russie sauvage et violente que les bons protagonistes veulent quitter à tout prix. On imagine assez bien le Général reprendre à son compte le poème de Lermontov *Adieu Russie, Pays crasseux* (1841) ; cette monstruosité latente du pays est partiellement dévoilée par les déboires des paysans et les punitions dont ils sont menacés:

[Madame Papovski] parla aux paysans avec une dureté qui les fit frémir et qui leur fit regretter d'autant plus leur ancien maître ; le bruit de la donation de Gromiline à Mme Papovski s'était répandu et avait jeté la consternation dans tous les esprits et le désespoir dans tous les cœurs. Elle leur disait à tous que l'*abrock* serait décuplé ; qu'elle ne serait pas si bête que son oncle, qui laissait ses paysans s'enrichir à ses dépens. Quelques-uns osèrent lui faire quelques représentations ou quelques sollicitations ; ceux-là furent désignés pour être fouettés le lendemain. Mais, quand ils arrivèrent dans la salle de punition, leur *staroste*, qui les avait accompagnés, produisit un papier qu'il avait reçu du capitaine *ispravnik*, et qui contenait la défense absolue, faite à Mme Papovski, d'employer aucune punition corporelle contre les paysans du général-comte Dourakine : ni fouet, ni bâton, ni cachot, ni privation de boisson et de nourriture, ni enfin aucune torture corporelle, sous peine d'annuler tout ce que le comte avait concédé à sa nièce.⁴⁷³

Le chapitre « Punition des Méchants », passage traditionnel des romans séguriens, consacre le renversement de la situation : les « malheureux paysans » à qui leur nouvelle maîtresse voulait « faire sentir [...] le joug de leurs nouveaux maîtres »⁴⁷⁴ refusent de se soumettre: « tous ces *dvarovoï* sont si impertinents, si mauvais, qu'on ne peut pas s'en faire obéir quand ils se sentent libres. »⁴⁷⁵. Leur tourmenteuse est fouettée à son tour « comme elle aurait aimé voir fouetter ses paysans ». Sa terrible punition, ainsi que celle de son bourreau (un *ispravnik*

⁴⁷² La Comtesse de Ségur, *Le Général Dourakine*, *Op.cit.*, pp.253-254

⁴⁷³ *Ibid.*, p.259

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.261

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.264

corrompu qu'elle tente de faire chanter et qui finit en Sibérie) fait office de révolution au sens de « retournement ». Le personnage est bien sûr outrancier, excessif et caricatural : il s'agit d'une sorcière (statut appuyé par sa laideur, son indépendance, elle n'hésite pas à quitter son mari pour venir extorquer de l'argent à son oncle et élève mal ses enfants) s'abattant telle une malédiction sur le domaine. Néanmoins les menaces qu'elle fait peser sur les paysans dessinent, en sous-texte, la réalité de cet esclavage moderne décrit par Tolstoï dans son essai éponyme de 1901. *Le Général Dourakine* présente les caractéristiques de cet « idéalisme naïf » énoncé par Lénine : la condition paysanne serait dépendante de la volonté d'un seul détenteur de pouvoir et non le rouage d'un système. On peut alors dégager un intérêt supplémentaire à la représentation du moujik en littérature française : à l'instar de l'étudiant russe, utilisé pour invalider la politisation et les revendications des étudiants français, le paysan russe devient un moyen de souligner les privilèges dont jouirait la paysannerie française. Cette catégorie fait l'objet d'une crainte croissante, d'autant plus au XIXe siècle, car un va-et-vient permanent s'opère avec le prolétariat :

Certes, les paysans en lutte pour la terre et la liberté n'ont pas encore acquis une conscience absolument nette de cette lutte et ne vont pas jusqu'à réclamer la république. Cependant, la tendance démocratique des revendications paysannes est hors de doute. Aussi le soutien du prolétariat à ces revendications leur est-il assuré.⁴⁷⁶

Le « peuple oublié », comme l'appelle Balzac, suscite des émotions contradictoires : il attendrit et inquiète. Flaubert écrit en 1870 : « J'ai reçu une lettre lamentable de Mme Sand. Il y a une telle misère dans son pays, qu'elle redoute une jacquerie. » Les paysans sont garants d'une tradition encore plus redoutable que la révolution, qui est passée presque à travers eux (ralliement à la chouannerie, ou attachement aux traditions) :

Douze siècles ne sont rien pour une caste que le spectacle historique de la civilisation n'a jamais divertie de sa pensée principale, et qui conserve encore orgueilleusement le chapeau à grands rebords et à tour en soie de ses maîtres, depuis le jour où la mode abandonnée le lui a laissé prendre.⁴⁷⁷

Aussi la production historiographique du XIXe siècle s'attache à extraire des individualités des jacqueries, et à transformer en figure romantique les meneurs de grandes insurrections paysannes, qui sont souvent dénaturées. La réactivation du mythe du Grand Ferré, héros paysan de 1359, popularisé sous la IIIe République, indique une volonté d'exaltation du nationalisme au détriment de la lutte des classes (le Grand Ferré ayant combattu les Anglais.) Cependant ces personnages n'investissent pas réellement le genre romanesque-la légende de Robin des Bois, le noble chevalier ralliant les pauvres, étant majoritairement exploitée au XXe siècle, bien que connue dès 1820 grâce à *Ivanhoé* de Walter Scott ; par exemple, Carmine Crocco, bandit italien à la tête de révoltes paysannes sanglantes pendant la guerre des Deux-Siciles en Italie (1861), souvent comparé au célèbre Robin, ne connaît pas de mise en fiction. La jacquerie, révolte spécifique, est enterrée au profit de la révolution française, et pourtant, elle pose les jalons de tout mouvement social : « Les souffrances du paysan avaient passé la mesure ; tous avaient frappé dessus comme sur une bête tombée sous

⁴⁷⁶ LÉNINE, « Sur la Russie », in *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, choix d'articles et de discours, textes choisis par A. KOPSTEVA, Editions du Progrès, Moscou, Editions Sociales, Paris, 1973, p.54

⁴⁷⁷ Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *Op.cit.*, p. 133

la charge ; la bête se releva enragée, et elle mordit. »⁴⁷⁸ Les meneurs deviennent des symboles des révoltes populaires : Etienne Marcel, Jacques Bonhomme ou encore Guillaume Calle, « le roi des Jacques », sont réhabilités afin de créer un lien idéologique avec le contexte contemporain. Michelet écrit encore, à propos d'Etienne Marcel, « tant que l'aristocratie est puissante, toute tentative contre la Monarchie échouera; Marcel pourra agiter les communes, la Jacquerie soulever les campagnes. »⁴⁷⁹ Maurice Dommanget, syndicaliste et historien, à l'origine des commémorations de la Jacquerie dans l'Oise, pousse l'analogie encore plus loin puisqu'il affirme le lien fondamental de la jacquerie et de la démocratie (et sa sauvegarde) : « La démocratie prend sa source dans la volonté intransigeante et toujours en éveil, de se mutiner contre l'arbitraire et l'oppression ». ⁴⁸⁰ Il y a véritablement au XIXe siècle une reconnaissance de la force vive que représentent les paysans :

FRERE SULPICE : Tout est perdu. Les paysans sont révoltés. [...] Tout le Beauvoisis est en armes contre la noblesse. ⁴⁸¹

Le travail d'une matière collective, parfois de stéréotypes, implique l'introduction des représentants les plus anciens du « peuple » ; car le paysan, au sens le plus large, ne peut être exclu de la société contemporaine :

Les paysans sont furieux. Je te répons que, d'ici à 15 jours la France *entière* sera soulevée. (Un paysan des environs de Mantes a étranglé et déchiré avec ses dents un Prussien.) Bref, l'enthousiasme est maintenant réel. ⁴⁸²

Le paysan au XIXe siècle devient indissociable de la révolte ; il n'évolue plus en marge de l'histoire :

_Ses paysans ?...cria-t-on.

_Ah ! Ça, nous ne nous appartenons donc plus ?

[...]

Langlumé, déjà sorti, se retourna sur les marches et répondit : « Tas de fainéants ! Avez-vous des rentes pour vouloir être vos maîtres ?... »

Quoique dit en riant, ce mot profond fut compris à peu près de la même manière que les chevaux comprennent un coup de fouet. ⁴⁸³

L'introduction d'une généalogie, de récits locaux et les références à une histoire commune particulière ayant la jacquerie médiévale pour principal fondement d'une nomenclature des insurrections paysannes témoignent d'une lecture sociologique, politique et historique qui devient la source d'un imaginaire oscillant entre le traditionalisme et la modernité. A ce titre, les deux personnages paysans révolutionnaires d'Alexandre Dumas renseignent sur l'inclusion dans le roman historique des garants du « peuple oublié », du « véritable peuple »

⁴⁷⁸ Jules Michelet, *Histoire de France* - tome 3 Philippe Le Bel, Charles V, 1840, Edition Des Equateurs, 2015, p.501

⁴⁷⁹ Jules Michelet, *Introduction à l'Histoire Universelle*, 1831, p.456

⁴⁸⁰ Maurice Dommanget, cité in Présentation du Colloque : « 1358 -1958 - 2008, La Jacquerie, entre mémoire et oubli » des samedi 4 et dimanche 5 octobre 2008 à l'Hôtel de Ville de Clermont (Oise)

⁴⁸¹ Prosper Mérimée, *La Jacquerie*, sc. XVIII, *Op.cit.*, p177

⁴⁸² Gustave Flaubert, Lettre à Maxime Du Camp, 29 septembre 1870, in *Correspondances*, *Op.cit.*, p. 576

⁴⁸³ Honoré de Balzac, *Les paysans*, *Op.cit.*, p.275

(n'en déplaise à Jules Vallès.) au sein de ce peuple nouveau que constitue la foule parisienne. Le premier, Ange Pitou, qui donne son nom à l'un des romans de la fresque *Les Mémoires d'un Médecin*, est profondément positif car malgré sa formation philosophique, il reste un ignorant. Révolutionnaire par dépit amoureux, puis par conviction, il est un personnage comique et attachant et connaît une fin heureuse assez similaire à celle de Jacquou le Croquant, bien que les deux paysans soient fondamentalement différents-le péricourdin reste « vissé à sa terre », Pitou est entraîné dans le tourbillon de 1789 et incarne le mouvement perpétuel entre Paris et la province. A ses côtés, le père Billot, fermier dont la dénomination induit également la figure paternelle qu'il devient pour Ange Pitou, est un personnage beaucoup plus sombre : à eux deux ils symbolisent véritablement le clair-obscur hugolien. Ils permettent également à Dumas un panorama de classe, étendant sa typologie à ce « tiers-état » jusque-là anecdotique dans les romans précédents (*Joseph Balsamo*, *Le Collier de la Reine*) :

Et enfin de quelques misérables prolétaires pour lesquels la semaine n'avait pas même de dimanche, et qui, après avoir travaillé six jours à la solde soit des nobles, soit des bourgeois, soit même des artisans, se répandaient le septième dans la futaie pour y glaner le bois mort ou brisé, que l'orage, ce moissonneur des forêts pour qui les chênes sont des épis, jetait épars sur le sol sombre et humide des hautes futaies, magnifique apanage du prince.⁴⁸⁴

Ces nouveaux acteurs, en dépit de leur introduction pathétique, sont décrits de manière assez péjorative, et l'exploration narrative « au milieu de ces paysans, c'est-à-dire d'hommes habitués à demander au moins la moitié de leurs ressources à la nature, et, comme tous les paysans, ayant la haine instinctive de la civilisation »⁴⁸⁵ semble annoncer les pérégrinations du journaliste de Balzac (*Les Paysans* est publié à titre posthume en 1855 et *Ange Pitou* en 1850). Or, la nature balzacienne est hostile (hostilité visible sur les corps) quand les paysages dumasien sont accueillants, en accord avec le décor idyllique de la comédie pastorale volontairement caricaturale. Un chapitre intitulé « Bucoliques » développe des scènes de vie à la ferme, des stéréotypes de genre et des évocations mythologiques : Apollon, « dans une situation à peu près pareille à la sienne, c'est-à-dire chassé de l'Olympe par Jupiter, comme lui Pitou avait été chassé du Pleux par sa tante Angélique » gardant les troupeaux d'Admète, Hercule, qui « avait été vacher ou à peu près, puisqu'il avait, dit la mythologie, tiré par la queue les vaches de Géryon », « ce Tityre couché au pied d'un hêtre, dont parle Virgile, [...] c'était un berger aussi », « ce Mélibée qui se plaint si poétiquement de quitter ses foyers », « l'amant de Syrinx » (Pan), et les villageois désignés comme les « Ménalques et [les] Palémions des villages environnants »⁴⁸⁶ Cette énumération parodique inscrit Pitou dans le genre particulier de la pastorale⁴⁸⁷, ces récits sentimentaux où des bergers « parlaient assez bien latin pour être abbés. » Ce référentiel place le personnage dans le rôle de paysan d'exception (il est cultivé et se choisit une lignée prestigieuse) et l'éloigne de ce prolétariat misérable qui ouvrait le roman. Dumas ne sépare pas son personnage du contexte historique

⁴⁸⁴ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, vol.I, *Op.cit.*, p.8

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp.31-32

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pp.125-126

⁴⁸⁷ Dumas utilise ce procédé dans *Le Vicomte de Bragelonne* (1847-1850, dont la publication est concomitante avec celle d'*Ange Pitou*) où lors d'un récit enchâssé, les protagonistes sont remplacés par des « bergers » et des « bergères » dans un cadre mythologique gréco-latin.

de sa fiction ; il choisit délibérément, à cet instant du récit, de focaliser la contextualisation sur l'engouement pour la mythologie :

On s'occupait fort de mythologie à cette époque. L'histoire des dieux et des déesses de l'Olympe grec entrait dans l'éducation des jeunes gens. À force de regarder les gravures, Pitou avait appris la mythologie.⁴⁸⁸

Néanmoins la grandeur de Pitou est vite nuancée par une évocation picturale plus réaliste : « Il est vrai qu'Ange Pitou, sous son nouveau costume, ressemblait comme deux gouttes d'eau, non pas à un berger de Virgile, mais à un berger de Watteau. »⁴⁸⁹ Ces épisodes agrestes contrastent avec les scènes de violence parisiennes. La dichotomie entre ville et campagne s'opère chez Dumas par la métaphore constante de la tempête et du calme. La campagne devient non plus le terrain privilégié de la jacquerie, mais le laboratoire de la pensée insurrectionnelle :

– Les campagnes, écoute, Billot, tout notre espoir est là. La campagne : révolution dormante, qui remue tous les mille ans et qui donne le vertige à la royauté toutes les fois qu'elle remue. La campagne remuera à son tour, lorsque viendra l'heure d'acheter ou de conquérir ces biens mal acquis dont tu parlais tout à l'heure et qui engorgent la noblesse ou le clergé. Mais, pour pousser la campagne à la récolte des idées, il faut pousser le paysan à la conquête de la terre. L'homme, en devenant propriétaire, devient libre, et, en devenant libre, devient meilleur. À nous autres donc, ouvriers privilégiés, pour qui Dieu consent à soulever le voile de l'avenir, à nous le travail terrible qui, après avoir donné au peuple la liberté, lui donnera la propriété. Ici, Billot, bonne œuvre et mauvaise récompense peut-être ; mais œuvre active, puissante, pleine de joies et de douleurs, pleine de gloire et de calomnie ; là-bas, sommeil froid et impuissant, dans l'attente d'un réveil qui se fera à notre voix, d'une aurore qui viendra de nous. Une fois la campagne réveillée, notre labeur ensanglanté sera fini, à nous, et son labeur paisible commencera, à elle.⁴⁹⁰

L'utopie du docteur Gilbert, bourgeois éclairé, le maître à penser des deux paysans (il donne une leçon de politique à « ses deux campagnards » dans le chapitre intitulé « Les Pitt ») résume le système de propriété parcellaire établi par Napoléon Ier⁴⁹¹ (et réfuté par Marx) et définit un projet révolutionnaire vertueux, modéré et parfaitement incompatible avec la réalité qu'expérimenteront Billot et Pitou. Le fait insurrectionnel, dans le roman, n'existe à la campagne que sous forme burlesque, initié par Pitou qui ne fait que singer Paris. Les scènes de genre (rassemblements, discours...) sont des reproductions humoristiques des événements urbains. La ville devient le territoire du réel :

– Patience ! lui dit-il. Oui, je comprends, tu es gras, toi ; tu as l'air d'un fermier.

– Et j'en suis un, en effet, dit Billot.

– Alors je comprends que tu dises patience : tu as toujours été bien nourri ; mais regarde un peu derrière toi tous ces spectres qui nous environnent ; vois leurs veines arides, compte leurs os à travers les trous de leurs habits, et demande-leur, à eux, s'ils comprennent le mot patience.⁴⁹²

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p.207

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.141

⁴⁹⁰ *Ibid.* vol. II. pp.113-114

⁴⁹¹ Ce qui est un anachronisme puisque l'action d'*Ange Pitou* se déroule en 1789.

⁴⁹² *Ibid.* vol. I, p. 352

La rencontre avec le prolétariat des villes est source de désillusions. Contrairement aux doctrines marxistes puis léninistes appelant à la convergence, Dumas illustre la dégradation des relations entre « la révolution dormante » des campagnes et la révolution impétueuse de l'espace urbain :

Eh bien ! Puisque nos frères de Paris viennent de nous donner un si terrible coup de main, poussons l'Assemblée nationale en avant. Chaque pas qu'elle fait sur le terrain politique, où la lutte est engagée, est une victoire pour nous : c'est l'agrandissement de notre champ, c'est l'augmentation de notre fortune, c'est la consécration de nos droits.⁴⁹³

L'enthousiasme disparaît après les premières émeutes suivant la prise de la Bastille :

– J'en augure que ce que nous avons de mieux à faire, Pitou et moi, c'est de nous en retourner à Pisseleux. Nous reprendrons la charrue, la vraie charrue, celle de fer et de bois, avec laquelle on remue les terres, et non pas celle de chair et d'os qu'on appelle le peuple français, et qui regimbe comme un cheval vicieux. Nous ferons pousser du blé au lieu de répandre du sang, et nous vivrons libres, joyeux, et seigneurs chez nous.⁴⁹⁴

Billot expérimente la malédiction d'Etienne Lantier et de Jacques Vingtras, quand Pitou, lui, fait presque figure de Frédéric flaubertien et s'illusionne encore sur la ville et la révolution (qui ne font plus qu'un dans le roman) :

– Monsieur Boniface, répliqua Pitou, vous parlez de ces choses-là sans les connaître. Paris n'est pas un hameau. Il ne se compose pas d'un tas de villageois routiniers, adonnés aux habitudes du ventre : *Obedientia ventri*, comme nous disons en latin, nous autres savants. Non, Paris, comme dit M. de Mirabeau, c'est la tête des nations ; c'est un cerveau qui pense pour le monde entier. Un cerveau, cela ne mange jamais, monsieur.⁴⁹⁵

Cette révolution idéalisée, parodiée, vidée de son sens dès qu'elle passe les portes de Paris questionne le choix de personnages paysans pour y jouer un rôle si important. En 1789, juste après la prise de la Bastille, Dumas explique que les campagnes sont « assez calmes » mais qu'« on était alors en alerte [dans les campagnes]. Il se répandait des bruits effrayants ; on parlait de brigands qui abattaient les forêts et coupaient les récoltes vertes encore. »⁴⁹⁶ C'est donc l'espoir, puis la fascination morbide accolée au désir de vengeance, représentés respectivement par Pitou et Billot qui poussent ces deux héros (ils sont désignés comme tels dans le roman) à revenir sans cesse dans l'enfer parisien. Ils incarnent le parti-pris de Dumas d'éviter le prolétariat urbain, réduit à une foule hystérique, et témoignent de la volonté d'une certaine rigueur historique : la réunion des Etats Généraux (5 mai 1789) a suscité de grandes espérances populaires, particulièrement chez les paysans qui y ont vu la possibilité de l'abandon des droits seigneuriaux. Cependant, en faisant de Pitou et Billot les instigateurs de la prise de la Bastille, (qu'ils assaillent d'abord pour libérer le docteur Gilbert) l'auteur réduit la révolution de 1789 à une simple jacquerie dans laquelle Gilbert voit l'opportunité d'appliquer ses grands principes philosophiques. (Il était, dans *Joseph Balsamo*, le disciple de

⁴⁹³ *Ibid.*, p.531

⁴⁹⁴ *Ibid.*, vol. II., p.126

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.327

⁴⁹⁶ *Ibid.*, vol. II., p.227

Rousseau et de Jussieu.) Le partisan d'une monarchie constitutionnelle, siégeant chez les modérés en 1790, personnalise certaines idées de l'auteur (qui était républicain en février 1848 mais beaucoup plus sceptique en juin.) : « Cet argent qu'on donne, qu'on répand, qu'on prodigue, on le donne à des paysans, à des ouvriers, à des misérables, à des gens enfin qui nous gâteront la Révolution »⁴⁹⁷ Aussi Gilbert espère-t-il façonner les deux paysans afin qu'ils supervisent cette insurrection naissante:

Mais, dans ces grandes émeutes populaires, comme la France en a tant vues depuis la Jacquerie jusqu'à nous, les masses que la peur a retenues loin du combat, que le bruit a irritées, les masses, à la fois féroces et lâches, cherchent après la victoire à prendre une part quelconque à ce combat qu'elles n'ont osé affronter en face.

Elles prennent leur part de la vengeance.⁴⁹⁸

Paradoxalement, la révolte initiée par les deux paysans devient une jacquerie au sens où l'entend Dumas, c'est-à-dire un mouvement de masse fondé principalement sur la vengeance, malgré eux. Indissociables à leurs débuts, Pitou et Billot prennent des chemins différents-et le second, animé par le désir de vengeance, se métamorphose en jaque.

Ange Pitou est un personnage vertueux, pour qui la révolution devient un égarement passager nécessaire, mais qui sait s'en détacher lorsqu'elle sombre dans la terreur. Il peut être lu comme un ancêtre de Jacquou, car les deux personnages connaissent la même évolution : tous deux orphelins, dotés d'une éducation par des abbés, prenant conscience de l'injustice, et retournant à leur vie paysanne une fois leur tâche accomplie. Ils partagent également un lien viscéral à la nature :

Né dans un charmant village, nommé Haramont, situé à une lieue de la ville, au milieu des bois, ses premières courses avaient été pour explorer la forêt natale, et la première application de son intelligence de faire la guerre aux animaux qui l'habitaient. Il résulta de cette application dirigée vers un seul but, qu'à dix ans Ange Pitou était un braconnier fort distingué et un oiseleur de premier ordre, et cela presque sans travail et surtout sans leçons, par la seule force de cet instinct donné par la nature à l'homme né au milieu des bois, et qui semble une portion de celui qu'elle a donné aux animaux.⁴⁹⁹

Pitou est fréquemment animalisé, comme son acolyte Billot, mais au fur et à mesure que son esprit s'affine, il gagne en humanité. Son langage d'abord est distingué car il est un élève de l'abbé Fortier, malgré sa tendance aux « barbarismes et solécismes », qui le font renvoyer de l'école. Il contraste donc avec le père Billot, fermier illettré au langage familier. Pitou est un enfant de la nature, ses confrontations avec la culture sont systématiquement conflictuelles. Son éveil intellectuel ne le pousse pas, comme Jacquou, à prendre la tête d'une véritable jacquerie, car les enjeux révolutionnaires le dépassent :

Dans ses moments d'insomnie, il se rappela le livre du docteur Gilbert ; ce livre était principalement contre la noblesse, contre les abus de la classe privilégiée, contre la lâcheté de ceux qui s'y soumettent ; il sembla à Pitou qu'il commençait seulement à comprendre toutes les belles choses qu'il avait lues le

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.121

⁴⁹⁸ *Ibid.*, vol. I., p.448

⁴⁹⁹ *Ibid.*, pp.28-29

matin, et il se promet, dès qu'il ferait jour, de relire pour lui seul, et tout bas, le chef-d'œuvre qu'il avait lu tout haut et à tout le monde.⁵⁰⁰

Celui qui est désigné comme « un enfant », un « innocent », un « brave homme », traverse les événements sans réellement y prendre part ; il est un prétexte narratif pour insérer des scènes de comédie, qui désacralisent les grands moments symboliques (par exemple, il s'amuse à mettre des cocardes tricolores sur les chevaux et «Ce que voyant, le public imitateur avait littéralement transformé la voiture de Sa Majesté en une boutique de cocardes. »⁵⁰¹) Son statut héroïque à Paris, lui qui se présente comme « un héros de la Bastille », est tout à fait relatif :

Quant à Pitou, il était passé à l'état de héros.

Pitou était l'ami de M. Élie et de M. Hullin, qui daignaient lui faire faire leurs commissions.

Il était en outre le confident de Billot, de Billot qui avait été distingué par La Fayette, comme nous avons dit, lequel La Fayette le chargeait quelquefois de faire la police autour de lui avec ses larges épaules et ses poings d'Hercule.⁵⁰²

Associé à l'autre paysan du roman, investi d'une figure héroïque mythologique (Hercule) mais ramené à sa seule force physique, et lui-même réduit à l'état de commissionnaire, le personnage donne une image d'un peuple intrinsèquement subalterne, incapable de participer à la fabrication de l'Histoire : « Il [Gilbert] négligeait donc Billot et Pitou, qui, négligés par lui, se jetaient avec ardeur dans les réunions bourgeoises, au sein desquelles on agitait des questions de politique transcendante. »⁵⁰³ Pitou est un singulier mélange d'ignorance et d'érudition de surface, son langage émaillé de citations latines côtoyant un registre oscillant entre le soutenu et le familier produit un effet bizarre et sert sa logique bancal- ses raisonnements étant souvent détaillés par la narration dans un style indirect libre ; par exemple, à propos d'un patriote faisant un discours plein de fautes, Pitou estime : « On voyait bien qu'il n'avait pas fait son éducation chez l'abbé Fortier. » Cette relation paradoxale à l'éducation, la formation autonome de son esprit (qui s'apparente en quelque sorte à celle d'Etienne Lantier, incapable de comprendre correctement la « politique transcendante » dans laquelle il s'est lui aussi « jeté avec ardeur ») traduisent la confusion du peuple face à la révolution. Rapidement, la réalité historique, que Dumas écrit alternativement de manière rigoureuse et de manière très romancée et excessivement dramatisée- l'auteur avertit régulièrement le lectorat des transitions de son texte-apparaît comme incompatible avec le personnage romanesque :

Quant à Pitou, sa fougue de vengeance populaire s'était changée en un mouvement convulsif, et il avait gagné la berge de la rivière, où il fermait les yeux et se bouchait les oreilles pour ne plus voir et ne plus entendre.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pp.167-168

⁵⁰¹ *Ibid.*, vol. II, p.46

⁵⁰² *Ibid.*, p.66

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.87

La structure même du roman, enchevêtrant l'histoire et fiction, empêche de considérer Pitou comme un interlocuteur sérieux. La révolution que l'on vit à travers son regard appartient au domaine du fantasme, car il contribue à un événement fondateur (la prise de la Bastille) non pas comme révolutionnaire, mais comme paysan ignorant. Sa parole est constamment réfrénée, car personne n'envisage Pitou comme un Jaque, c'est-à-dire un insurgé populaire :

– *Rerum novus nascitur* ∓ (Un nouvel ordre des choses est né), dit Pitou avec un grand aplomb révolutionnaire.

– Silence ! Enfant, dit Gilbert.⁵⁰⁵

C'est donc sur son territoire, dans son village, que Pitou s'exprime en tant que révolutionnaire : « Mais Pitou n'était plus le même, son casque et son sabre le changeaient moins au physique que la fréquentation des grands philosophes de l'époque ne l'avait changé au moral. »⁵⁰⁶ Et si sa tante juge qu'« évidemment, la Révolution française avait complètement dénaturé cet homme », elle a en fait révélé sa nature profonde de personnage candide que la violence effraie. Toutes les apparitions de Pitou en meneur provincial, regroupées dans plusieurs chapitres tous intitulés par son patronyme adjoint d'une épithète ou d'un verbe marquant sa progression (*Pitou Révolutionnaire*, *Pitou Orateur*, *Pitou Conspirateur*, *Pitou Diplomate*, *Pitoutriomphe*) mettent en scène une reproduction en miniature de la « vraie » révolution, mais vidée de ses conflits-la seule opposition notable étant l'abbé Fortier. Une fois seul à la tête de l'insurrection qu'il a lui-même orchestrée, Pitou peut donner sa propre lecture des événements-ce qui les rend éminemment comiques et dérisoires :

– Un ! dit dédaigneusement Pitou. Ah ! Ma bonne madame Billot, vous ne savez donc pas que nous avons pris la Bastille à nous deux, M. Billot et moi.⁵⁰⁷

Pitou, persuadé que « l'éducation et l'expérience » l'ont placé « au-dessus » de ses camarades, travaille activement à leur libération :

– Vous venez de parler de travail, dit-il ; mais savez-vous ce que c'est que le travail ? Pour vous, le travail consiste à fendre du bois, à couper la moisson, à ramasser de la faine, à lier des gerbes, à mettre des pierres sur des pierres et à les consolider avec du ciment... Voilà ce que c'est que le travail pour vous. À votre compte, je ne travaille pas, moi. Eh bien ! Vous vous trompez : à moi seul je travaille plus que vous tous, car je médite votre émancipation, car je rêve à votre liberté, à votre égalité. Un seul de mes moments vaut donc cent de vos journées. Les bœufs qui labourent font tous la même chose ; mais l'homme qui pense surpasse toutes les forces de la matière. À moi seul je vous vau tous.⁵⁰⁸

L'emphase de Pitou n'a pas seulement vocation à mettre en exergue la dimension parodique de sa révolution : elle démontre que la véritable liberté consiste dans le choix du travail. Ce n'est donc pas l'esprit révolutionnaire de 89 que Pitou distille dans ces campagnes, mais une forme de jacquerie bien particulière (et toujours pacifique) :

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.111

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.269

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.280

⁵⁰⁸ *Ibid.*, pp.330-331

On aurait pu voir, vers le milieu de cette journée que Pitou passa à rêver dans la forêt, on aurait pu voir les bûcherons s'appuyer sur leurs cognées, les batteurs rester le fléau en l'air, les menuisiers arrêter le rabot sur la planche lisse.

Tous ces moments perdus, Pitou en était la cause, Pitou avait été le souffle de discorde lancé parmi ces brins de paille qui commençaient à flotter confusément.⁵⁰⁹

L'arrêt du travail (et conséquemment de la production) est la première forme de rébellion pour les paysans. Sans le savoir, Pitou fait donc du sabotage, comme à l'époque de « la dîme qu'il prélevait en nature sur la forêt du duc d'Orléans »⁵¹⁰ (euphémisme pour désigner le braconnage-et on notera que le choix du terme « dîme » inverse les rôles entre le seigneur et le paysan) Ce qui renvoie l'apprenti-révolutionnaire à une tradition de « conspiration du paysan contre le riche » (et l'un des chapitres précédemment cités s'intitule justement *Pitou conspirateur*) énoncée par Balzac. Cependant ce paysan ne veut pas être un Jaque, il ne veut même plus être paysan (il ne travaille plus la terre) :

Pitou étendit la main, ses deux compagnons en firent autant ; et voilà comment, à la clarté des étoiles, dans une clairière, l'insurrection fut déclarée dans le département de l'Aisne, par les trois Haramontois, plagiaires innocents de Guillaume Tell et de ses compagnons.⁵¹¹

Si les intrigues et le traitement même de la révolution prennent souvent chez Dumas un tour romantique, où le lyrisme épique sert le récit d'aventures (car les événements auxquels participent les héros fictifs relèvent du récit d'aventures, l'écriture didactique et presque journalistique étayée de citations diverses ne reprenant que lorsque leur sort est réglé), le romantisme de Pitou relève du procédé satirique (et n'est pas sans rappeler celui du Frédéric flaubertien) ; les scènes de genre (les rassemblements, les discours, et même les épisodes sentimentaux où le paysan fait sa douloureuse éducation) pastichent systématiquement des scènes similaires « sérieuses ». Néanmoins il se distingue de Frédéric qui est profondément versatile. Pitou est également prétexte à une critique (assez républicaine) de l'hégémonie cléricale par le biais de l'éducation. Le prêtre réfractaire dont il fut l'élève, exact opposé du « bon curé » de *Jacquou le Croquant*, l'appelle « révolutionnaire », « libertin », « faiseur de barbarismes », attaquant à la fois ses mœurs et son inculture supposée. Lors de ses confrontations avec l'abbé, Pitou exprime les raisons du rejet de la religion par les paysans, par la simple formule : « vous vous trompez, c'est l'Eglise qui ne veut pas de moi. » et dénonce « l'abrutissement » causé par la religion (le terme est repris pour évoquer sa tante, « abrutie » par le fanatisme) :

– Parce que du temps que j'étais chez vous, monsieur l'abbé, vous m'abrutissiez ; parce que par votre despotisme vous refouliez dans mon intelligence et dans ma mémoire tout ce que la liberté en a fait sortir depuis. Oui, la liberté, entendez-vous, insista Pitou en se montant la tête ; la liberté !⁵¹²

La joute verbale avec l'abbé constitue la deuxième rébellion de Pitou, qui veut lui faire admettre leur égalité (la scène se solde par des coups de martinet, la comédie reprenant le

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.337

⁵¹⁰ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. III., *Op.cit.*, p.584

⁵¹¹ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, vol. II., *Op.cit.*, p.345

⁵¹² *Ibid.*, p.353

dessus sur la thèse idéologique.) C'est pourtant l'un des enjeux principaux de la révolution de 1789 qui est ici mis en scène (l'oppression du clergé sur le Tiers-Etat), et la séparation de l'Eglise et de l'Etat (dont la première occurrence est instaurée en 1794 par la convention nationale) une problématique connue du lectorat de 1850 (et on peut se demander si la critique de l'éducation religieuse est en réalité destinée à la Loi Falloux de 1850 sur la liberté d'enseignement de l'Eglise⁵¹³) Pitou se dévoile alors comme la personnification des aspects les plus positifs de la révolution : l'esprit des Lumières qui touche même les plus humbles représentants du peuple.

L'apprentissage du personnage reste tout de même chaotique-mais, tant qu'il a lieu dans son village, son insurrection reste parfaitement inoffensive : ce « vaillant champion de la Révolution française » est comparé par dérision à Agamemnon, César, Hannibal, et Christophe Colomb. Ses déboires de meneur (il devient « capitaine de la garde nationale d'Haramont » qui n'est constituée que de quelques paysans de ses amis) insistent sur l'effort de civilisation du jeune héros : « Pitou nageait en plein courant de politique pratique », « Pitou, devenu pasteur des peuples, songeait à la creuse inanité des grandeurs de ce monde. »⁵¹⁴ Paradoxalement, la révolution en ville prend progressivement des allures de jacquerie (avec des scènes d'incendie, de foule armée de piques) pendant que la révolution provinciale se concentre principalement sur des idées-ou du moins, sur la mise en scène d'idées par Pitou, qui tel un acteur répète ses tirades et craint son public :

« Demain, le foudre de guerre qui a pris la Bastille sera traité de crétin par l'assemblée entière des Haramontois, comme le fut... je ne sais plus qui, par l'assemblée entière des Grecs.

« Demain hué !... quand aujourd'hui je suis un triomphateur ! »⁵¹⁵

Cette révolution pour rire ne peut avoir qu'une existence provisoire, et bien que le narrateur affirme que Pitou et ses hommes sont « ceux qui avaient donné le branle à la province » à la fin du roman, cette province se caractérise par son inertie et devient le lieu où la fiction prend le pas sur le matériau historique :

Ajoutons qu'elle avait entendu si souvent raconter la prise de la Bastille par Billot et Ange Pitou ; qu'elle avait si souvent vu, à l'époque des grands événements parisiens, le fermier et son neveu partir tout à coup pour la capitale, qu'elle ne doutait aucunement que la Révolution française ne fût conduite par Ange Pitou et par Billot, et que les citoyens Danton, Marat, Robespierre et autres ne fussent que les agents secondaires de ces principaux meneurs.⁵¹⁶

La mise en abyme de l'auteur indique la maîtrise de la narration par Pitou, qui réécrit l'histoire à sa convenance. Une fois à Paris, il n'est plus acteur mais spectateur. La fin étrange et brutale d'*Ange Pitou*, due à des problèmes éditoriaux que Dumas développe dans sa préface de *La Comtesse de Charny*, fait sens lorsque l'on retrouve le personnage : la désillusion, passage obligé du meneur insurgé, ne pouvait prendre place dans le cadre idyllique du village.

⁵¹³La Loi Falloux garantissait également aux maîtres d'établissements catholiques le droit d'enseigner sans les titres obligatoires.

⁵¹⁴ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, vol. II., *Op.cit.*, pp.380-397

⁵¹⁵*Ibid.*, p.398

⁵¹⁶ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. IV, *Op.cit.*, p.805

Si les épisodes le concernant étaient destinés à son roman éponyme, leur insertion dans le dernier roman des *Mémoires d'un Médecin* permettent une meilleure appréciation de la complexité de la révolution française : « Quelques-uns des insurgés commencèrent à réfléchir, et au nombre de ceux-là était Pitou ; seulement, il était déjà un peu tard pour réfléchir. »⁵¹⁷ Cette peur latente de la réalité était déjà visible lors de la décapitation d'un homme par le peuple parisien, et que Pitou « fermait les yeux » et « se bouchait les oreilles ». Au fil du récit, « cette révolution à laquelle il avait contribué si puissamment, sans d'ailleurs savoir ce qu'il faisait »⁵¹⁸ se métamorphose en Terreur à travers le regard du personnage-ce qui rend cette transition particulièrement vivante :

Pitou semblait prédestiné à venir à Paris pour les grands événements.

La première fois, il était venu pour assister à la prise de la Bastille, et y prendre part ; la seconde fois, pour assister à la Fédération de 1790 ; la troisième fois, il arrivait le jour du massacre du Champ-de-Mars.⁵¹⁹

S'il reste dévoué à la cause révolutionnaire et « bon patriote », Pitou ne prend pas véritablement part à l'émeute populaire, celle que Dumas assimile à la Jacquerie. La dégradation civilisationnelle entre la prise de la Bastille et les journées d'août (durant lesquelles « le ciel était couleur de sang ») se mesure au langage ; Pitou abandonne les grandes déclamations et les citations latines : « J'ai reçu hier une lettre de M. Billot, qui me disait que probablement on allait se cogner rudement ici, et que l'on avait besoin de tous les bons patriotes. »⁵²⁰ La reprise d'un style familier annonce la violence imminente et la brusque prise de conscience de la réalité.

Le paysan d'Haramont est littéralement un personnage voltairien, qui finit l'œuvre « plus candide que jamais ». Il a internalisé la révolution, qui dans son cas particulier est une réussite :

Cette réponse de Danton à la personne qui lui demandait : « Dans quel but faites-vous une révolution ? – Pour mettre dessous ce qu'il y a dessus, et mettre dessus ce qu'il y a dessous ! » était donc, relativement à Pitou, d'une parfaite exactitude.⁵²¹

Son éloignement du collectif en fait un paysan idéal, et le dénouement heureux qu'il connaît semble une récompense pour s'être détourné à temps de la révolution et n'avoir pas cédé à ses dérives. Ce qui, d'un point de vue idéologique, soutient l'incapacité fondamentale des paysans en tant que groupe social à prendre part à la refondation d'une nation ; dès le début d'*Ange Pitou*, Dumas les décrit comme conservateurs ; Pitou révolutionnaire reste donc une anomalie, une identité provisoire ; Billot, à l'opposé, se défait de son statut quand il embrasse pleinement la révolution, et, paradoxalement, libère sa nature de Jaque dans un contexte urbain. (Puisqu'il est impossible, dans l'œuvre dumasienne, que les paysans se révoltent à la

⁵¹⁷*Ibid.*, p.235

⁵¹⁸*Ibid.*, vol. III, p. 588

⁵¹⁹*Ibid.*, pp. 495-496

⁵²⁰*Ibid.*, vol. IV, p.159

⁵²¹*Ibid.*, vol. III, p.589

campagne, qui est le lieu privilégié de la fiction comme le rappelle la fin de l'œuvre, consacrée à la résolution des intrigues de Pitou.)

Le père Billot, paisible fermier lors de sa première apparition, subit les mêmes changements que la révolution : il figure le passage de 89 à 93. Le paysan importe la jacquerie, sa sauvagerie grandissant avec son désir de vengeance (désir qui, toujours selon Dumas, anime les masses dans toutes les grandes subjectivations populaires) ; car, en dehors de la vengeance, les paysans n'auraient aucune raison valable de prendre part à la révolte, ce que sous-entend l'un des interlocuteurs de Billot : « tu viens donc faire des émeutes à Paris, mon brave fermier, toi qui vendais si bien ton blé aux marchés de Villers-Cotterêts, de Crépy et de Soissons ? »⁵²² L'auteur parle de « passion » (en opposition à la raison), d'instinct, quand il s'agit des masses, et noie son personnage au milieu des foules insurgées- quand Ange Pitou en est dissocié :

Les passions de tous ces hommes étaient diverses. Où avaient-elles pris leurs sources ? Ce serait toute une sombre histoire à écrire.

Quelques-uns agissaient par amour de la liberté ; beaucoup, comme Billot, par vengeance d'insultes reçues ; un plus grand nombre encore, par haine, par misère, par mauvais instincts.⁵²³

Billot, contrairement à son acolyte, porte déjà en lui les prémisses de la révolte :

– Je te dis que tous les hommes sont égaux, reprit le fermier, et nous le prouverons bientôt aux tyrans.⁵²⁴

La narration insiste sur ce point : « Nous l'avons dit, le père Billot était philosophe. Il détestait les prêtres, qu'il regardait comme des apôtres de tyrannie »⁵²⁵ et la répétition des termes « tyrans » et « tyrannie » renvoie à la légitimité ancestrale de la jacquerie, dont les réminiscences romanesques se caractérisent par la dénonciation constante de la tyrannie réelle ou supposée. Billot, le fermier illettré, qui inversement au candide Pitou, n'a jamais souffert de la faim ni de l'oppression, est pourtant le plus fermement convaincu de la nécessité insurrectionnelle. Il incarnerait donc un peuple naturellement enclin à la jacquerie, ce que le docteur Gilbert, « citoyen de Philadelphie » à ce moment du récit, expérimentant la liberté et le progrès en Amérique, montrée dans les romans comme une terre promise, décide de mettre à profit pour diffuser ses « principes » : il charge Billot de « propager » auprès des autres ouvriers agricoles et laboureurs son ouvrage, *De l'indépendance de l'homme et de la liberté des nations*. Selon son auteur, ce livre fictif (une espèce de synthèse de *De l'esprit des lois* et de divers ouvrages voltairiens) expose les principes de « l'égalité universelle », et Gilbert propose à Billot en échange de sa propagande « un nouveau mode de fermage fort en usage en Amérique. Il consiste à partager la récolte entre le fermier et le propriétaire » : Gilbert attire donc Billot vers la réflexion, puis l'insurrection *via* le monde agricole : la terre devient le plus

⁵²² Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, vol. II., *Op.cit.*, p.95

⁵²³ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. III., *Op.cit.*, p.824

⁵²⁴ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.*, p.114

⁵²⁵ *Ibid.*, p.134

sûr moyen de recruter les paysans et de les sensibiliser à la philosophie, et l'efficacité du procédé se vérifie :

Billot, on le voit, avait fait rapidement son chemin.

La veille, simple propagateur de la brochure du docteur Gilbert, il était, le lendemain, un des instruments du triomphe de Necker et du duc d'Orléans.⁵²⁶

La fonction romanesque de Billot s'exprime à travers son utilisation par les personnages historiques. Il est « l'instrument » des hommes et des événements de la même façon qu'il est l'instrument narratif permettant le déclenchement de l'action, facilité par l'intrépidité du héros populaire (reléguant au second plan les motivations réelles de la foule) :

– Eh bien ! nous allons rire, en ce cas, s'écria Billot d'une voix terrible, sans se soucier du danger qu'il courait à faire ainsi de l'insurrection au milieu de douze ou quinze cents sabres royalistes.⁵²⁷

La lecture d'*Ange Pitou* donne véritablement l'impression que tous les instants fondateurs connus de la Grande Révolution dépendent de la frénésie de « l'infatigable Billot » : c'est lui qui convertit les gardes françaises et les rallie au peuple ; il est armé par le duc d'Orléans ; et bien sûr, il prend l'initiative de la destruction de la Bastille :

– À la Bastille ! cria Billot.

– À la Bastille ! cria Pitou.

– À la Bastille ! répéta la foule.

Et l'on s'achemina vers la Bastille.⁵²⁸

L'anaphore simplifiée à l'extrême l'évènement, que pourtant Dumas dit vouloir relater avec véracité, « sans haine, sans passion ». La « grande et lumineuse journée du 14 juillet » est pourtant transformée en un malentendu-Billot veut délivrer Gilbert- et l'origine historique véritable (la constitution d'une milice de 48 000 électeurs et le pillage des entrepôts des Invalides le 13 juillet) est effacée. La prédominance de la fiction sur la réalité questionne l'interprétation d'une matière collective connue (la prise de la Bastille) : cette mise en scène la fait ressembler singulièrement à une jacquerie (l'assaut d'un château mené par deux paysans, la spontanéité) et occulte toute dimension politique. Billot n'a absolument pas conscience de ce qu'il déclenche : il parle de « tout le tohu-bohu » quand le roi dit « émeute » et Gilbert « révolution ». Le personnage persiste dans l'importation de la jacquerie ; il représente à lui seul la réalité physique de l'évènement, l'illustration du « plus important des phénomènes politiques qui se fût jamais opéré en France, c'est-à-dire la transformation d'une monarchie en démocratie »⁵²⁹ : « Le 14 au matin, Billot criait : « À la Bastille ! » et trois mille hommes, après Billot, répétaient le même cri, qui allait devenir celui de toute la population

⁵²⁶ *Ibid.*, p.232

⁵²⁷ *Ibid.*, p.228

⁵²⁸ *Ibid.*, p.290

⁵²⁹ *Ibid.*, p.575

parisienne. »⁵³⁰ Cette représentation physique ne peut être faite que par le prisme du peuple, et il est admis que Billot *est* le peuple.

Sa présence dans la nuit du 5 au 6 octobre lors de l'assaut du Château de Versailles (une autre jacquerie) relève presque du fantasme littéraire, puisqu'il parle avec le roi, et se fait dès lors la voix de ce peuple. Ce héros d'un nouveau genre ne semble exister que par la collectivité, brassant les foules à sa convenance (il nomme seul des « chiens pour contenir le troupeau », un lieutenant et des officiers, et il a « trois mille hommes enrégimentés »), collectivité qui au fil du récit commence à lui peser : une fois désigné parlementaire par Marat, « Billot s'isola en lui-même ». L'exaltation n'est plus induite par la foule, et on assiste à l'apparition de la noirceur inhérente à la révolte ; Dumas produit une lecture psychologique du déroulement de la révolution, durant laquelle la liesse cohabite avec l'horreur :

Billot nageait dans la joie.

Il avait pris la Bastille, il avait rendu la liberté à Gilbert, il avait donné au roi la cocarde tricolore, il avait été distingué par La Fayette, qui l'appelait par son nom.

Enfin il avait vu l'enterrement de Foullon.⁵³¹

Billot on le voit, s'est abandonné à la passion-et le verbe « nager »- sous-entend une noyade imminente, en relation avec le champ lexical de la marée et la tempête accolé à la fois à la foule et à l'esprit révolutionnaire dans le roman. La dernière phrase, brusque rappel de la dimension morbide des événements, rend le personnage inquiétant et anticipe son destin (il votera la mort du roi à l'Assemblée.) Billot, « un si bon patriote », devient un mauvais paysan :

Je ne frémis plus, je pleure ; je n'ai plus horreur des autres, j'ai peur de moi-même. [...]J'ai là-bas des moissons qui ont pourri, des terres qui restent en friche ; une famille que j'aime, que j'aime dix fois plus encore en voyant ce cadavre que pleure sa famille. [...] C'est-à-dire que j'ai envie de retourner à la ferme, monsieur Gilbert.⁵³²

Un mauvais paysan se caractérise (dans la typologie dumasienne) par deux choses : il laisse mourir sa terre, et devient un jaque ; Billot ne peut semer la mort s'il reste un paysan honnête, c'est-à-dire attaché à la vie. Il se distingue donc de Pitou (qui est chargé de ses terres, sa famille et ses biens en son absence), celui qui a échappé au peuple, car chez Dumas comme Hugo, « la foule trahit le peuple. » : « Pauvre Billot ! Pauvre honnête homme ! Le tourbillon l'emportait, lui et Bertier, comme une trombe emporte à la fois une plume et une paille dans ses vastes spirales.»⁵³³ La métamorphose du personnage n'est pas instantanée : avant d'abandonner « le roman de sa vie pour l'histoire de tous » (une mise en abyme décrivant le processus inverse de Pitou), le paysan traverse plusieurs moments de doutes : « Billot qui avait, conjointement avec Pitou, trempé dans toutes les libations glorieuses, commença de

⁵³⁰*Ibid.*, p.313

⁵³¹*Ibid.*, vol. II., p.65

⁵³²*Ibid.*, pp.243-244

⁵³³*Ibid.*, p.100

s'apercevoir que les calices arrivaient. »⁵³⁴ Les titres de chapitres le concernant (Où *Billot s'aperçoit que tout n'est pas rose dans les révolutions*, etc.) documentent les tourments du fermier, qui dispose encore de « son gros bon sens » (*sic*) :

- Docteur, dit Billot, je retourne à ma ferme.
- Et pourquoi cela ? demanda Gilbert.
- Parce que je hais Paris.
- Ah ! oui, je comprends, dit froidement Gilbert, vous êtes las.
- Excédé.
- Vous n'aimez plus la Révolution ?
- Je voudrais la voir finie.⁵³⁵

La Révolution du roman ressemble à un paradis factice révélant sa véritable nature infernale, ce qui la rapproche de *La Fin de Satan*, le poème hugolien où la prise de la Bastille serait l'œuvre du diable, et la liberté sa fille. Néanmoins la vision dumasienne n'est pas manichéenne, car le tentateur de Billot est un révolutionnaire vertueux, qui recourt au paysan pour son utopie. Les liens étroits entre histoire et fiction nouant l'intrigue nous amènent à nous interroger sur la dimension biblique (Dumas se présente comme « l'homme religieux par excellence » dans son *Avant-Propos de La Comtesse de Charny*) de cette révolution romanesque : Gilbert, en dépit de sa réputation d'honnête homme que lui envie Mirabeau et Danton, a commis un crime dans sa jeunesse ; l'échec de son projet de révolution philosophique tiendrait donc à son péché originel, et l'égarement de Billot en serait l'une des conséquences :

Voilà pourquoi, Billot, j'exige, autant que je puis exiger quelque chose de vous, mon ami, que vous demeuriez à Paris, pour que j'aie sous la main un bras solide, un cœur droit ; pour que j'essaie mon esprit et mon œuvre sur la loyale pierre de touche de votre bon sens et de votre pur patriotisme ; pour qu'enfin répandant, non pas de l'or puisque nous n'en avons pas, mais l'amour de la patrie et du bien public, tu sois mon agent près d'une foule de malheureux égarés, pour que tu sois mon bâton quand j'aurai glissé, mon bâton quand j'aurai à frapper.

- Un chien d'aveugle, dit Billot avec une simplicité sublime.⁵³⁶

Le fermier est souvent comparé à un chien (un « bouledogue » lors des combats), tantôt chien de berger, tantôt chien d'aveugle, toujours fidèle compagnon mais jamais le maître. Cette animalisation constante enchaîne le personnage à sa condition d'inférieur, et ce quand bien même il s'agit d'égalité et de liberté :

⁵³⁴*Ibid.*, p.103

⁵³⁵*Ibid.*, p.104

⁵³⁶*Ibid.*, p.128

– Je dis qu’il eût vu un pauvre fermier que le hasard a amené à Paris, un brave et honnête homme qui ne sait ni lire ni écrire ; qui n’eût jamais cru que sa vie pût avoir une influence bonne ou mauvaise sur ces hautes destinées, qu’il osait à peine mesurer de l’œil,⁵³⁷

Or, Billot, conformément à sa nature de jaque, ne reste pas un chien bien longtemps. A la fin du roman, Pitou affirme naïvement que « M. Billot va rester quelque temps encore à Paris, pour finir la Révolution. »⁵³⁸ Effectivement, sous la plume de Dumas, la Révolution perdure grâce aux impulsions de Billot. Lorsque le lectorat renoue avec le personnage dans le roman suivant, la métamorphose est achevée : Billot n’est plus le « pauvre fermier », mais « le terrible fermier », « l’enragé » comme l’appelle Danton, et il annonce au roi qu’il a « un nom de sinistre augure ». Cette nouvelle identité est validée par ses interactions avec les personnages réels. Il devient le véritable représentant populaire, reconnu par Bailly comme « la voix du peuple », qu’il juge « mûr pour la république », puis celui qui fait voter à main levée l’abolition totale de la royauté. Le paysan comme principal adversaire des seigneurs impose la jacquerie comme modalité révolutionnaire, car il justifie l’action par son ressentiment envers le roi et les aristocrates, ressentiment à la fois personnel et général. Il n’est pas question chez Billot de grands principes politiques ; c’est « un homme paraissant appartenir à la classe populaire par son costume et par ses manières, d’une franchise qui touche à la violence. »⁵³⁹ :

Ainsi, du premier coup, étaient dépassés les plus hardis des Cordeliers et des Jacobins ; par qui ? Par un homme du peuple, c’est-à-dire par l’instinct des masses ; si bien que Camille Desmoulins, Danton, Brissot et Pétion déclarèrent qu’à leur avis, un pareil acte de la part de la population parisienne, ne devant point s’accomplir sans soulever quelque orage, il était important d’obtenir d’abord de l’Hôtel de Ville la permission de se réunir le lendemain.

– Soit, dit l’homme du peuple, obtenez, et, si vous n’obtenez pas, j’exigerai, moi !⁵⁴⁰

Le paysan devient une métonymie désignant le prolétariat. Il ne s’isole plus en lui-même, s’est abandonné à « l’instinct des masses » qu’il dirige, et mériterait le titre de « fouetteur d’océans humains » que Vallès décerne à Blanqui :

Billot descend trois degrés, et se trouve en face du célèbre brasseur. Les deux hommes du peuple se regardent, s’examinent, symboles l’un et l’autre des deux forces matérielles qui agissent en ce moment : la province, Paris.

Tous deux se reconnaissent pour frères : ils ont combattu ensemble à la Bastille.⁵⁴¹

La rencontre du prolétariat des champs avec le prolétariat des villes préfigure étonnamment les thèses marxistes-léninistes. Marx considère l’union des paysans avec les ouvriers urbains comme une nécessité (en faisant néanmoins des seconds les chefs naturels des premiers ; dans les romans de Dumas l’inverse se produit.) Lénine assure que « les paysans en lutte pour la

⁵³⁷ *Ibid.*, p.245

⁵³⁸ *Ibid.*, p.289

⁵³⁹ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. III, *Op.cit.*, p.348

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.350

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.373

terre et la liberté n'ont pas encore acquis une conscience absolument nette de cette lutte et ne vont pas jusqu'à réclamer la république », ce qui s'avère vrai pour Billot :

Dieu m'est témoin, dit-il encore, que je jure une guerre éternelle au roi, qui m'a fait assassiner ; aux nobles, qui ont déshonoré ma fille ; aux prêtres, qui ont refusé la sépulture à ma femme !

Et, se retournant vers les spectateurs pleins de sympathie pour cette triple adjuration :

– Frères ! dit Billot, une nouvelle assemblée va être convoquée à la place des traîtres qui siègent à cette heure aux Feuillants : choisissez-moi pour représentant à cette assemblée, et vous verrez si je sais tenir mes serments.⁵⁴²

Ces revendications concrètes, prosaïques du paysan aux prises avec des seigneurs médiévaux (Billot considère la romance entre sa fille et un jeune aristocrate comme l'expression du droit de cuissage seigneurial⁵⁴³) éloignent le personnage fictif des personnages réels (Desmoulin, Danton, Pétion, Barnave, Madame Roland etc.) dont les discours et les écrits sont mis en scène afin de dévoiler la pensée politique de l'époque, ses fondations philosophiques et juridiques (de nombreux personnages sont avocats.) Le paysan sans instruction s'en tient à la passion, à son « instinct ». Il préfigure Jacquou le croquant, par son serment de vengeance, sa confrontation avec l'abbé refusant la sépulture à sa femme, puis par l'enfer littéral qu'il expérimente, « comme Encelade enseveli sous le Mont-Etna », comme le périgourdin craignant d'être enterré vivant. Cet épisode effrayant évoque également un autre Hercule de la bibliographie dumasienne. Porthos, trois ans avant la parution de *La Comtesse de Charny*, meurt enseveli après avoir pris part à une mutinerie ourdie par Aramis, à laquelle il ne comprenait rien. Billot est plus chanceux puisqu'il a fait sien cet enfer. Il est comparé à Antée, à Samson (sans ironie), des géants au destin funeste : effectivement le « terrible fermier » est arraché à sa terre et privé de sa force. Il endosse une dernière identité, dans la continuité de l'analogie biblique, celle de Judas :

Deux autres hommes qui se rattachent, par des intérêts et des opinions différentes, au récit que nous avons entrepris, étaient assis aux deux côtés opposés de cette assemblée : Billot, Gilbert ; Gilbert à l'extrême droite, entre Lanjuinais et Kersaint ; Billot à l'extrême gauche, entre Thuriot et Couthon.⁵⁴⁴

Celui qui devait être l'agent du modéré Gilbert « près d'une foule de malheureux égarés » devient son ennemi politique. Leur antagonisme ne dure pas puisqu'ils fuient ensemble en Amérique, cette mort symbolique de Billot rachetant son vote de la mort du roi et ses actions passées.

La jacquerie développée dans la fiction prend des formes diverses : fidèle à un imaginaire reposant sur des sources historiques, ou reconstituée afin de correspondre à la fois à l'époque

⁵⁴² *Ibid.*, p.571

⁵⁴³ Voltaire, dans son *Essai sur les Mœurs et l'esprit des nations*, (1756) écrit à ce sujet : « Les usages les plus ridicules et les plus barbares étaient alors établis. Les seigneurs avaient imaginé le droit de cuissage, de markette, de prélibation ; c'était celui de coucher la première nuit avec les nouvelles mariées leurs vassales roturières. » Editions Garnier, 1878, p.428

⁵⁴⁴ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. IV, *Op.cit.*, p.572

et à l'idée qu'en ont les auteurs, elle peut être aussi importée par le personnage paysan hors de son cadre naturel, comme si elle était un élément fondamental de l'identité populaire : le personnage paysan devient alors garant d'une tradition de révolte et la jacquerie la réaction épidermique à la tyrannie. Elle est parfois dénaturée (chez Balzac ou Tchekhov) pour devenir illégitime et l'expression d'une violence gratuite, ou même totalement pacifique, ce qui va à l'encontre de ses origines médiévales. Cette insurrection propre à une classe est protéiforme au XIXe siècle, au contraire de la chouannerie, résolument ancrée dans le XVIIIe siècle et relatée de manière assez hiératique : la symbiose du fond et de la forme oppose la chouannerie à la jacquerie où le matériau historique (la révolte paysanne au sens le plus large) et l'écriture de l'évènement entretiennent une tension permanente.

La chouannerie

La chouannerie est définie temporellement et géographiquement : c'est d'abord une guerre civile, sur des territoires précis, et non une forme insurrectionnelle pouvant se répéter. Elle emprunte à d'autres formes : par exemple, la guérilla et parfois, elle donne même lieu à des jacqueries singulières, puisque les paysans n'affrontent plus les seigneurs mais se battent à leurs côtés. Les principaux opposants des « Blancs » (la faction conservatrice légitimiste et royaliste) sont d'abord la République, puis Napoléon Bonaparte. Ces deux entités, autrefois perçues par certains paysans comme libératrices, deviennent des ennemies pour d'autres (ce qui distingue les jacques « traditionnels », c'est-à-dire luttant contre la tyrannie seigneuriale liée à la monarchie et à l'église, des jacques dévoués à la chouannerie.) Ce « retournement » des paysans, cette forme d'ingratitude envers les « Bleus », expliquerait la défiance des auteurs profondément républicains à l'encontre de la population paysanne, qui constitue une partie importante de la chouannerie. L'existence paysanne dans la plupart des romans, et même dans l'imaginaire collectif, se caractérise par ce que Le Bon appelle « leur respect fétichiste pour les traditions », ce qui les pousserait à ne prendre les armes que pour défendre la « tradition », même oppressive :

Ce n'est certes pas l'intérêt qui a guidé les foules dans tant de guerres, incompréhensibles le plus souvent pour leur intelligence, et où elles se sont laissées aussi facilement massacrer que les alouettes hypnotisées par le miroir que manœuvre le chasseur.⁵⁴⁵

Ce que l'on désigne comme La Chouannerie est une guerre civile (de façon relativement similaire à la Jacquerie qui deviendra un terme générique, la chouannerie désigne les actions menées par l'alliance de seigneurs et de paysans.) dans l'Ouest de la France et liée à la Guerre de Vendée. Dumas situe ses origines dans le Morbihan et donne une explication étymologique de la dénomination :

Là, nous sommes en plein Morbihan, c'est-à-dire à l'endroit où la chouannerie a pris naissance ; c'est près de Laval, sur la closerie des Poiriers, que sont nés de Pierre Cottureau et de Jeanne Moyné, les

⁵⁴⁵ Gustave Le Bon, *Psychologie des Foules*, *Op.cit.*, p.37

quatre frères Chouan. Un de leurs aïeux, bûcheron misanthrope, paysan morose, se tenait éloigné des autres paysans comme le chat-huant se tient éloigné des autres oiseaux : de là, par corruption, le nom de chouan.

Ce nom devint celui de tout un parti ; sur la rive droite de la Loire, on disait les chouans pour dire les Bretons, comme, sur la rive gauche, on disait les brigands pour dire les Vendéens.⁵⁴⁶

L'évocation de la Bretagne indifféremment de la Vendée dans plusieurs romans tient au fait qu'il s'agit de la définition régionale (comprenant la Bretagne et les Pays de Loire) et non départementale des lieux chouans. Par exemple dans *Quatrevingt-Treize*, Hugo parle du paysan breton en Vendée, et le chapitre VII de la Partie I, *La Vendée*, s'intitule d'ailleurs « La Vendée a fini la Bretagne »⁵⁴⁷ Jules Barbey d'Aureville, au contraire, précise la distinction qu'il convient d'opérer entre les différents mouvements : « La guerre de la Chouannerie, [...] cette guerre de guérillas nocturnes qu'il ne faut pas confondre avec la grande guerre de la Vendée. »⁵⁴⁸

Une première révolte éclate en 1791, menée par L'Association Bretonne, suite à la suppression des coutumes bretonnes en 1789. Il s'agit également de rétablir la monarchie, mais le soulèvement populaire et l'entrée dans la contre-révolution des paysans aux côtés des seigneurs sont consécutifs à la constitution civile du clergé et la réquisition de 300 000 hommes par la Convention, alors en guerre contre pratiquement toute l'Europe : « Valenciennes est à l'Autrichien; Toulon à l'Anglais; la Vendée-quatre-vingt-dix lieues de pays,-aux Vendéens; »⁵⁴⁹. Les premiers affrontements de 1792 s'apparentent dans un premier temps à des jacqueries paysannes, puis évoluent en batailles rangées et se soldent par la victoire républicaine de 1800. D'autres émeutes de moindre envergure (dans l'Aveyron et la Lozère) sont aussi qualifiées de « chouannerie », ainsi que deux soulèvements mineurs, l'un en 1815 (durant les Cent-Jours) et l'autre en 1832. La chouannerie, alliance a priori contre-nature du paysan et du royaliste, souvent jeune, plonge ses racines dans la chrétienté. Dumas remarque que « ses [à la France] prêtres font révolter les paysans », et que « c'était surtout la Vierge qui protégeait les royalistes, qu'ils fussent chouans en Bretagne ou papistes à Avignon. »⁵⁵⁰ Le romancier, momentanément historien, rappelle les origines paysannes de la chouannerie :

À l'ouest, un simple paysan, Allan Redeler, publie, à l'issue de la messe, que rendez-vous en armes est donné aux amis du roi près d'une chapelle voisine.

Cinq cents paysans s'y réunissent du premier coup. La chouannerie était plantée en Vendée et en Bretagne : il ne lui restait plus qu'à pousser.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jehu*, 1857, Edition France-Empire, 1999, pp.675-676

⁵⁴⁷ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.287

⁵⁴⁸ Jules Barbey d'Aureville, *L'Ensorcelée*, 1854, Introduction, Editions Alphonse Lemerre, 1916, pp.5-6

⁵⁴⁹ Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de la Société Française pendant la Révolution*, 1889, Paris, Maison Quantin, Editions du Boucher, Paris, 2002 pp. 235-236

⁵⁵⁰ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. III, *Op.cit.*, p.632

⁵⁵¹ *Ibid.*, Vol. IV., pp.35-36

Ainsi que les motivations religieuses : « La veille de cette reddition, à l'autre extrémité de la France, la Vendée se soulevait : la prestation du serment ecclésiastique était le prétexte de ce soulèvement. »⁵⁵² Dumas insiste aussi, (même allusivement, dans d'autres romans n'ayant pas pour thème la chouannerie et la révolution de 89) sur l'importance de la localité : il nomme la Bretagne « ce pays des rébellions éternelles et des répressions impossibles » dans ses *Chroniques de La Régence* (1849) et résume brièvement le début de la Guerre de Vendée dans *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1846) : « Alors la Vendée se lève, les départements menacent. »

Victor Hugo quant à lui donne une vision critique de la Bretagne et de la Vendée. La fascination ne viendrait plus du passé légendaire et héroïque encore vivace, mais de la résistance vendéenne : « La Vendée est un prodige. Cette Guerre des Ignorants, si stupide et si splendide, abominable et magnifique, a désolé et enorgueilli la France. La Vendée est une plaie qui est une gloire.»⁵⁵³ C'est bien l'épopée que représente la guerre de Vendée, insurrection dans l'insurrection, qui attire l'écrivain, antirévolutionnaire ou républicain. Les Chouans construisent leur propre mythologie, ont leurs héros et leurs martyrs, et se dressent contre la Convention. Hugo décrit 93 comme le « temps des luttes épiques ». On observe une certaine théâtralité dans la relation des événements vendéens. Le roman devient tragédie avec souvent pour catharsis l'amour impossible. Nonobstant le paysan n'est jamais au premier plan, même Jean Chouan auquel Victor Hugo consacre un poème de *La Légende des Siècles* :

Les blancs fuyaient, les bleus mitraillaient la clairière.

[...]

Les blancs se ralliaient, comptant leur petit nombre,

Et Jean Chouan parut, ses longs cheveux au vent.⁵⁵⁴

Cette élégie a pour toile de fond une déroute, elle illustre cette « Guerre des Ignorants », et Jean Chouan symbolise la dichotomie intrinsèque à la chouannerie, la cohabitation de « l'abominable » et du « magnifique », de la stupidité et de la splendeur. L'épopée du paysan mayennais se résume à une ode grandiloquente où prédomine l'hyperbole, le personnage devenant un archétype du héros conforme à la définition de La Bruyère :

Jean Chouan bondit, fier, tranquille, altier, viril,

Debout : — C'est moi qui suis Jean Chouan ! cria-t-il.

Les bleus dirent : — C'est lui, le chef ! Et cette tête,

Prenant toute la foudre et toute la tempête,

[...]

Comme un pin sur la neige ou comme un mât sur l'onde,

⁵⁵² *Ibid.*, p.375

⁵⁵³ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.268

⁵⁵⁴ Victor Hugo, *Jean Chouan, La Légende des Siècles*, *Op.cit.*, p.692

Jean Chouan, qui semblait par la mort ébloui,
Se dressait, et les bleus ne voyaient plus que lui. [...]
Jean Chouan murmura : C'est bien ! et tomba mort.⁵⁵⁵

Le poète abandonne la narration pour l'adresse directe et absout les chouans dont il reconnaît l'héroïsme. Victor Hugo compare sa situation d'exilé à celle de ces « chevaliers » gagnant leurs lettres de noblesse au combat-bien que ce combat soit désolant, « une plaie qui est une gloire. » et condamnés à un exil mémoriel :

Paysans ! paysans ! hélas ! vous aviez tort,
Mais votre souvenir n'amoindrit pas la France ;
Vous fûtes grands dans l'âpre et sinistre ignorance ;
Vous que vos rois, vos loups, vos prêtres, vos halliers
Faisaient bandits, souvent vous fûtes chevaliers ;
À travers l'affreux joug et sous l'erreur infâme
Vous avez eu l'éclair mystérieux de l'âme ;
Des rayons jaillissaient de votre aveuglement ;
[...]
Nous sommes des proscrits, vous êtes des fantômes ;
Frères, nous avons tous combattu ; nous voulions
L'avenir ; vous vouliez le passé, noirs lions ;
L'effort que nous faisons pour gravir sur la cime,
Hélas ! vous l'avez fait pour rentrer dans l'abîme ;
Nous avons tous lutté, diversement martyrs,
Tous sans ambitions et tous sans repentirs,
Nous pour fermer l'enfer, vous pour rouvrir la tombe ;
Mais sur vos tristes fronts la blancheur d'en haut tombe,
La pitié fraternelle et sublime conduit
Les fils de la clarté vers les fils de la nuit,
Et je pleure en chantant cet hymne tendre et sombre,

⁵⁵⁵ *Ibid.*

Moi, soldat de l'aurore, à toi, héros de l'ombre.⁵⁵⁶

Régulièrement dans la fiction le paysan illettré est délaissé au profit de l'aristocrate (La Rouërie, Fayolle...), plus conforme à un imaginaire héroïque hérité de l'idéal chevaleresque et permettant la métamorphose du récit historique en roman d'aventures. Hugo ne s'attarde pas sur Jean Chouan, et bien qu'il concède aux paysans le statut de « martyrs », de « chevaliers », le parallèle avec sa situation de proscrit lui permet de produire un discours idéologique en sous-texte pour souligner la justice de la cause républicaine.

La mise en fiction des affrontements entre Bleus et Chouans témoigne de la fascination qu'ils exercent sur les écrivains et sur le public : l'Histoire devient alors le champ du questionnement philosophique et transcende son rôle référentiel de matériel romanesque, d'arrière-plan. *Le Marquis de Fayolle*, paru en épisodes entre mars et mai 1849, inachevé à la mort de Gérard de Nerval et terminé par Edouard Georges, paraît dans un journal plutôt situé à gauche (*Le Temps*), ce qui témoigne de l'attrait du sujet indépendamment de l'opinion. Nerval y exposa volonté d'un roman historique (Corinne Bayle note également une ressemblance avec *Les Chouans* de Balzac publiés 20 ans plus tôt⁵⁵⁷) La contextualisation se fait, chez Nerval, presque de manière forcée :

Il s'appuie chaque fois sur un événement historique qu'il déforme. Si Dumas a le génie pour faire débiter ses livres *in medias res*, en évitant les longs préambules, Nerval avoue sa dette envers Walter Scott, qui peint le tableau de toute une époque disparue.⁵⁵⁸

Le roman suit un épisode de la guerre de Vendée lié à la conjuration bretonne menée par le Marquis de la Rouërie, et décrit les origines de la chouannerie dans l'incipit :

_ Oh, dit l'un de nous avec un mouvement d'épaules, je crois qu'on a beaucoup exagéré l'importance politique de la chouannerie ! Les Chouans ne furent que des héros de broussailles, des brigands en sabots et des assassins fanatisés par des prêtres mécontents !

_ Ne vous y trompez pas, dit l'autre, qui avait la prétention de généraliser toutes les questions, [...] la chouannerie, comme la guerre de Vendée, fut une résistance plutôt religieuse que politique, et, pour bien comprendre les causes et l'esprit de cette lutte de vingt-cinq années, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur l'état politique et moral de la France avant 1789.⁵⁵⁹

Il y a dans *Le Marquis de Fayolle* une obsession de la dualité : on trouve au début deux narrateurs (mais l'un s'efface rapidement), deux Fayolle, un « bon », le comte, et un « mauvais », le marquis du titre, et l'incursion à Paris lors d'un chapitre éponyme accentue l'opposition entre Blancs et Bleus. La Rouërie, personnage authentique, est lui-même double : héros de la guerre d'indépendance en Amérique, il prend la tête de l'Association Bretonne et devient antirépublicain en France. Le roman nervalien, s'il se veut d'abord romantique (avec une histoire d'amour et un héros, Georges, fils du marquis, assez proche de l'Antony

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Corinne Bayle, *Gérard de Nerval, La Marche à l'étoile*, Editions Champ-Vallon, Seyssel, 2001 p.44

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Gérard de Nerval, *Le Marquis de Fayolle*, terminé par Edouard Georges, Editions Michel-Lévy frères, Paris, 1856, Bibliothèque nationale de France, mise en ligne par Gallica le 19/10/2010, pp.3-4

dumasien cité par Flaubert dans *L'Education Sentimentale*) renvoie de manière détournée au contexte d'écriture : après 48, une république contestée se retourne aussi contre le peuple, et se termine, comme la première⁵⁶⁰ avec la prise de pouvoir d'un Bonaparte. Ce glissement thématique peut être mis sur le compte de la reprise du roman par Edouard Georges ; néanmoins, l'ensemble de l'œuvre présente des caractéristiques littéraires que l'on retrouve dans d'autres fictions (Dumas, Balzac, Hugo...) sur le même sujet : le voyage constant entre Paris et « la province », les antagonismes marqués, les querelles fratricides, et cette guerre d'usure constituée à la fois de guérillas et de batailles rangées à l'organisation militaire, ainsi que l'insistance sur l'aspect religieux de la chouannerie et de la guerre de Vendée.

Cette omniprésence de la chrétienté dans « une résistance plutôt religieuse que politique » ainsi que le relatif effacement des événements liés aux chouanneries concourent à faire des guerres vendéennes et bretonnes des mystères que les écrivains s'attachent à dévoiler. Barbey d'Aurevilly considère que « l'Histoire manque aux Chouans » et affirme que « Nul historien d'autorité ne s'est levé pour raconter impartialement leurs faits et gestes. »⁵⁶¹ L'auteur choisit d'ignorer *La Guerre des Vendéens et des Chouans* de Jean-Julien Savary (1824-1827), consulté par Balzac pour la rédaction des *Chouans* (1829), et décrit longuement l'indigence de références sur le sujet, ainsi que l'image faussée (selon lui) des Chouans dans l'imaginaire populaire, ce qui définit son projet d'écriture :

Le roman de *L'Enfermée* est le premier d'une série de romans qui vont suivre, et dont les guerres de la Chouannerie seront le théâtre, quand elles n'en seront pas le sujet.

L'histoire, en effet, manque aux Chouans. Elle leur manque comme la gloire, et même comme la justice. Pendant que les Vendéens, ces hommes de la guerre de grande ligne, dorment, tranquilles et immortels, sous le mot que Napoléon a dit d'eux, et peuvent attendre, couverts par une telle épitaphe, l'historien qu'ils n'ont pas encore, les Chouans, ces soldats de buisson, n'ont rien, eux, qui les tire de l'obscurité et les préserve de l'insulte. Leur nom, pour les esprits ignorants et prévenus, est devenu une insulte. Nul historien d'autorité ne s'est levé pour raconter impartialement leurs faits et gestes. Le livre assez mal écrit, mais vivant, que Duchemin des Scépeaux a consacré à la Chouannerie du Maine, inspirera peut-être un jour le génie de quelque grand poète ; mais la Chouannerie du Cotentin, la sœur de la Chouannerie du Maine, a pour tout Xénophon un sabotier, dont les mémoires, publiés en 1815 et recherchés du curieux et de l'antiquaire, ne se trouvent déjà plus.⁵⁶²

L'Enfermée, roman publié d'abord en feuilleton en 1852 dans *Le Journal de L'Assemblée Nationale*, puis en intégralité en 1854, introduit la chronique normande voulue par l'auteur, qui se poursuit avec *Le Chevalier des Touches* (1864). Ces deux fictions partagent une dimension fantastique mêlée à une historicité rigoureuse (selon l'auteur), ainsi qu'une volonté sans équivoque de réhabiliter les Chouans normands :

Dieu, pour montrer mieux nos néants sans doute, a parfois de ces ironies qui attachent le bruit aux choses petites et l'obscurité aux choses grandes, et la Chouannerie est une de ces grandes choses obscures auxquelles, à défaut de la lumière intégrale et pénétrante de l'histoire, la Poésie, fille du Rêve, attache son rayon. [...]

⁵⁶⁰ La première République (1792-1799) désigne en réalité tous les régimes parlementaires successifs.

⁵⁶¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée*, *Op.cit.*, p.2

⁵⁶² *Ibid.*, pp.3-4

Dans *L'Ensorcelée*, le personnage de l'abbé de la Croix-Jugan est inventé, ainsi que les autres personnages qui l'entourent ; mais ce qui ne l'est pas, c'est la couleur du temps, reproduite avec une fidélité scrupuleuse et dans laquelle se dessinent des figures fortement animées de l'esprit de ce temps. L'écueil des romans historiques, c'est la difficulté de faire parler, dans le registre de leur voix et de leur âme, des hommes qui ont des proportions grandioses et nettement déterminées par l'Histoire, comme Cromwell, Richelieu, Napoléon ; mais le malheur historique des Chouans tourne au bénéfice du romancier qui parle d'eux. L'imagination de l'auteur ne trouve pas devant lui une imagination déjà prévenue et renseignée, moins accessible, par conséquent, à l'émotion qu'il veut produire, et plus difficile à entraîner.⁵⁶³

L'abandon mémoriel et historique de la chouannerie en fait un objet poétique, ce qui en exclut le paysan, figure vulgaire, qui serait selon le narrateur incapable de saisir la complexité des Chouans :

La politique, pour ce cultivateur occupé de ses champs et de ses bestiaux, se trouvait trop hors de sa portée pour n'être pas un objet fort secondaire dans sa vie. À ses yeux de paysan, les Chouans n'étaient que des réveille-matin un peu trop brusques, et il était plus frappé de quelques faits de maraudage, de quelques jambons qu'ils avaient dépendus de la cheminée d'une vieille femme, ou d'un tonneau qu'ils avaient mis à dalle dans une cave, que de la cause pour laquelle ils savaient mourir. Dans le bon sens de maître Louis, la Chouannerie qui n'avait pas réussi était peut-être une folie de la jeunesse de ses pères.⁵⁶⁴

Cette vision perdue en effet chez les républicains, puisqu'à la fin du XIXe siècle, Jacquou le Croquant assimile les « ultras » à « des nobles et des gros bourgeois du pays qui avaient entrepris de faire la guerre à la République, à la manière des chouans », « des bandes » dans « la forêt », et rejette donc viscéralement cette réminiscence de l'Ancien Régime. Pour Barbey d'Aurevilly, qui ne partage pas le républicanisme de Le Roy, le paysan est un allié peu fiable, soit par ignorance comme le maître Louis, soit par atavisme :

Nul des chefs normands (et je les ai tous très-bien connus), qui avaient dans notre Cotentin essayé d'organiser une chouannerie, à l'instar de celle de l'Anjou et du Maine, ne le pensait, même dans ce temps où l'inflammation des esprits rendait toute illusion facile. Pour le croire, ils jugeaient trop bien le paysan normand, qui se battrait comme un coq d'Irlande pour son fumier et dans sa basse-cour, mais à qui la Révolution, en vendant à vil prix les biens d'émigrés et les biens d'Église, avait précisément offert le morceau de terre pour lequel cette race, pillarde et conservatrice à la fois, a toujours combattu, depuis sa première apparition dans l'histoire.⁵⁶⁵

Les caractéristiques que leur prête le narrateur (*Le Chevalier des Touches* est une succession de récits enchâssés partiels puisque produits par des royalistes) rappellent celles de leurs homologues balzaciques. Ce roman illustre l'attachement presque pathologique à l'Ancien Régime où l'histoire se reconstitue subjectivement autour de la chouannerie idéalisée : le paysan, incarnation prosaïque des choses terrestres, aux préoccupations basement matérialistes, ne peut donc y prendre place. On pourrait presque parler de bovarysme au sein

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*, pp.38-39

⁵⁶⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, 1864, Edition Alphonse Lemerre, 1879, p.64

des différents récits, car la figure du Chevalier, source de fantasmes, fait naître une nostalgie morbide :

Jamais, depuis la mort du roi et de la reine, et depuis que la guerre civile avait fait deux camps de la France, nous n'avions eu, nous autres royalistes, le courage sinon plus abattu, au moins plus navré... Le désastre de la Vendée, le massacre de Quiberon, la triste fin de la chouannerie du Maine, avaient été la mort de nos plus chères espérances, et si nous tenions encore, c'était pour l'honneur ;⁵⁶⁶

Le cadre nocturne, les personnages presque fantomatiques (un chapitre s'intitule « une jeune vieille au milieu de véritables vieillards », comme pour souligner la distorsion temporelle que subissent les narrateurs et narratrices) entraînent la narration vers le genre fantastique, et « ce chevalier Des Touches, traqué sur mer par des bricks, traqué sur terre par des soldats et des gendarmes »⁵⁶⁷ se métamorphose au fil du récit en une sorte de guerrier légendaire, seul rempart contre les Bleus, qui portent toute la violence :

Il y avait entre les Bleus et lui, et les Bleus, ne l'oubliez pas, c'était tout le pays organisé contre nous, groupes de partisans éparpillés à sa surface, qui ne nous rattachions les uns aux autres que par des fils faciles à couper ; il y avait entre les Bleus et lui un sentiment d'amour-propre excité et blessé, plus redoutable encore, à ce qu'il semblait, que l'implacable haine de Bleu à Chouan !... La guerre entre eux était plus que de la guerre, c'était de la chasse !⁵⁶⁸

Une violence physique, mais aussi morale, puisque les Bleus répandent « d'odieux préjugés », ce que Barbey d'Aurevilly sous-entendait déjà dans la Préface de *L'Ensorcelée* ; les Chouans ont été condamnés à l'insulte et à l'obscurité en raison du dénigrement systématique de leurs troupes, réduites à des hordes de paysans « remorqués » (*sic*) au combat par quelques royalistes:

L'un des préjugés que les Bleus ont le plus odieusement exploités contre nous, c'est que, dans la guerre des Chouans, nous n'étions que des gentilshommes qui remorquaient les paysans au combat, et rien n'est plus faux. Nous avions avec nous des jeunes gens des villes, dignes de porter l'épée qu'ils maniaient très-bien, et Juste Le Breton était de ceux-là... Il avait été anobli par l'épée des gentilshommes qui l'avaient traité en égal, en croisant le fer avec lui dans plusieurs de ces duels, comme on en avait alors à Valognes, où le duel a été longtemps une tradition... Aussi, quand la chouannerie éclata, il vint à nous, cet anobli par l'épée, et il nous apporta la sienne ! La sienne était au bout d'un bras d'hercule. Juste était fort comme le chevalier Des Touches, mais il ne cachait pas sa force sous les formes sveltes et élancées du chevalier, qui faisait toujours cette foudroyante surprise, quand tout à coup il la montrait !⁵⁶⁹

La distinction raciale entre paysan et gentilhomme n'est pas totalement annulée par l'anoblissement, résurgence féodale inscrivant le récit d'insurrection chouanne dans une perspective idéologique réactionnaire. Les narratrices insistent sur la beauté « féminine » du chevalier, (particularité que l'on retrouve chez de nombreux héros romantiques cités

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.66

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.93

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.94

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.97

précédemment)opposée à la force brute de Juste le Breton, qui bien qu'anobli porte en lui ses origines paysannes. Cerécit chevaleresque s'enracine dans la tradition médiévale.

Chez Barbey d'Aurevilly, la chouannerie devient reliquat d'une époque révolue dont ne subsiste que le triomphe de la religion- l'ensorcelée du titre le devient après sa rencontre avec le prêtre fictif : elle symbolise à la fois l'avènement des nouveaux riches et de la république et finit noyée. Le Chevalier des Touches se métamorphose en une sorte de guerrier légendaire, de martyr d'une cause perdue.

Alexandre Dumas, (ne partageant pas les mêmes opinions) qui consacre plusieurs livres à la chouannerie et à la contre-révolution, se place dans la même optique, celle du récit testimonial d'une guerre perdue d'avance :

J'ai intitulé ainsi mon livre, parce que, en effet, la grande lutte, qui a commencé en 1789 et qui n'a fini qu'en 1848, est la lutte des Bleus et des Blancs ; les Blancs, vainqueurs, ont ramené les Bourbons de la branche aînée ; les Blancs, vaincus, ont disparu avec les Bourbons de la branche cadette.

Aujourd'hui il n'y a plus de Blancs, c'est pourquoi je parlerai d'eux avec le respect qui est dû aux morts.⁵⁷⁰

Pour le romancier-historien, l'histoire des Blancs est un produit de la révolution et ne s'écrit que sous l'angle de l'affrontement permanent avec les Bleus. Les lieux de chouannerie ne sont plus limités à la Bretagne et la Vendée : le terme de « chouans » est employé pour désigner des royalistes parisiens, Dumas évoque également le sud de la France, et Avignon, dont les mentions sont identiques dans deux romans différents (*La Comtesse de Charny* et *Les Compagnons de Jehu*) est la seule localité dont l'histoire est explorée antérieurement à la Révolution Française, afin d'expliquer l'opposition de la ville à la République. La religion comme dit plus haut est un facteur important (plus que le régionalisme et l'attachement à la tradition), ce qui place Avignon dans les fictions dumasienne, comme un lieu chouan au même titre que la Vendée.

L'investissement de la chouannerie et de la contre-révolution par Dumas tient à une volonté d'exhaustivité dans son tableau d'époque:

Nous ne reviendrons probablement jamais sur cette grande époque à laquelle nous avons déjà emprunté *Blanche de Beaulieu*, *Le Chevalier de Maison Rouge* et un livre écrit depuis trois ans, qui n'a pas encore paru, mais qui va paraître : nous devons donc en exprimer tout ce qu'elle contient.⁵⁷¹

L'auteur utilise l'insurrection comme le socle d'une production littéraire obéissant à une logique sérielle : l'Histoire, dans ses différents romans, naît de l'évènement, et produit même la fiction. Les récits de chouannerie et de contre-révolution suivent le même schéma actanciel : l'amour impossible entre deux enfants de clans rivaux (ici politiques) –un chapitre des *Compagnons de Jehu* s'intitule « Roméo et Juliette »- connaissant une issue tragique. Cette référence shakespearienne se retrouve dans *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Blanche de Beaulieu*, *Les Blancs et Les Bleus*, se concluant comme leur modèle par la mort des

⁵⁷⁰ Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, *Op.cit.*, Préface, p.12

⁵⁷¹ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III., *Op.cit.*, p.649

protagonistes. L'illustration des ravages de la guerre civile a lieu dans la fiction ; la présence de personnages historiques, que Dumas fait parler (ce que Barbey d'Aurevilly considère comme un « écueil du roman historique ») et interagir avec les personnages fictifs, est un procédé littéraire pour authentifier le récit, le circonscrire et dévoiler l'envers de l'Histoire : la révélation du mystère chouan repose essentiellement sur l'invention, la « magie » que concède Zola au roman populaire. Dumas réécrit la chouannerie et en élargit le sens. Elle s'exprime sous forme de batailles rangées en territoire breton, d'affrontements de rue à Paris, de sociétés secrètes, d'attaques de diligence, de scènes de foules enragées : l'idéologie et la politique, réservées aux passages didactiques, parfois empruntés à Nodier, disparaissent progressivement au profit du roman d'aventures.

La nouvelle *Blanche de Beaulieu* (1852) a été modifiée dès 1831 : l'invention de Tinguay, paysan vendéen dévoué à Blanche et son père, introduit un de ces paysans « à la remorque » des nobles (pour reprendre les termes de Barbey d'Aurevilly). Le traitement de la révolution est moins manichéen, et Robespierre, déjà fortement égratigné dans *La Comtesse de Charny*, n'est pas la *Némésis* unilatérale initialement décrite. La mise en scène de la chouannerie dans la nouvelle permet un éclairage nouveau sur la Révolution et la Terreur, une sorte de complément au *Chevalier de Maison-Rouge* (1846) dont le cadre était uniquement parisien :

Nantes se débattait sous le proconsulat de Carrier.

C'est un étrange spectacle pour l'esprit et les yeux que celui d'une ville entière toute saignante des morsures d'un seul homme. On se demande d'où vient cette force que prend une volonté sur quatre-vingt mille individus qu'elle domine, et comment, quand un seul dit : Je veux, tous ne se lèvent point pour dire : c'est bien !... mais nous ne voulons pas, nous ! C'est qu'il y a habitude de servilité dans l'âme des masses, que les individus seuls ont parfois d'ardents désirs d'être libres.

C'est que le peuple, comme le dit Shakespeare, ne connaît d'autre moyen de récompenser l'assassin de César, qu'en le faisant César. Voilà pourquoi il y a des tyrans de liberté, comme il y a des tyrans de monarchie.

Donc le sang coulait à Nantes par les rues, et Carrier qui était à Robespierre ce qu'est l'hyène au tigre et le chacal au lion, se gorgeait du plus pur de ce sang, en attendant qu'il le rendît mêlé au sien.⁵⁷²

Dumas emprunte à Shakespeare également sur le fond, puisqu'il décrit « une époque détraquée ». *Blanche de Beaulieu* esquisse la folie ambiante générée par cette guerre civile, folie qui sera développée dans les romans suivants. La nouvelle se concentre sur la Vendée, « Cette Guerre des Ignorants » [...] abominable et magnifique » : « Les Vendéens éprouvaient défaites sur défaites ; toute une population émigrant, reculant devant l'incendie et la famine. »⁵⁷³ *Les Blancs et Les Bleus*, initialement publié en feuilletons dans les journaux *Le Mousquetaire* et *La Petite Presse* en 1867, a pour véritable sujet ce détraquement. Premier volet d'une trilogie comprenant *Les Compagnons de Jehu* et *Le Chevalier de Saint Hermine*, ce roman historique dépeint la chouannerie à la fois comme un terrorisme et une épopée grandiose :

⁵⁷² Alexandre Dumas, *Blanche de Beaulieu ou la Vendéenne*, *Op.cit.*, pp.38-39

⁵⁷³ *Ibid.*, p.48

Napoléon, qui se connaissait en braves, appelait la guerre de Vendée la guerre des géants.

Le seul crime de ceux qui la faisaient était de substituer la foi à la raison ; la preuve qu'ils étaient aveuglés par une fausse croyance, c'est que la royauté pour laquelle ils mouraient les a trahis, c'est que le Dieu qu'ils invoquaient les a abandonnés.

Pendant neuf cents ans, ce Dieu avait pris la cause des rois : il était temps qu'à la fin il prît la cause des peuples.⁵⁷⁴

Le personnage chouan (réel ou fictif) incarne un idéal chevaleresque fédérateur dont la vertu se mesure au dévouement des paysans. La restitution historique s'opère par la prédominance du récit d'aventures, rapporté ou direct. L'idéologie est peu présente et la chouannerie est presque dépolitisée au profit de l'épopée, dépolitisation que l'on peut constater dans l'adaptation télévisuelle des *Compagnons de Jehu*, (1966) roman devenu un feuilleton de cape et d'épée. Le projet littéraire de Dumas, enseigner l'Histoire en la rendant vivante, quitte parfois à la déformer, recourt à l'insurrection pour créer du spectaculaire ; la narration est marquée par l'exagération et la théâtralité:

Les nobles se séparent en trois classes : les uns combattent sur le Rhin et sur la Loire, les autres conspirent ; guerre extérieure ! guerre civile ! Lutte à l'intérieur, lutte à l'extérieur. De là des milliers d'hommes couchés sur les champs de bataille ; de là des milliers d'hommes massacrés dans les prisons ; de là des milliers d'hommes traînés à la guillotine.⁵⁷⁵

Le fait historique est souvent simplifié à l'extrême, afin de laisser place à l'action :

Le 7, Billaud-Varenes annonça que les rebelles de la Vendée, ayant voulu faire une tentative sur la ville d'Angers, avaient été battus et chassés par la garnison, à laquelle s'étaient réunis les habitants.⁵⁷⁶

L'insurrection vendéenne et bretonne est systématiquement mise en scène, selon la perspective d'un personnage. La narration est une hypotypose permanente :

Du haut de la colline, où il se tenait ferme à côté du général, Charles voyait à ses pieds Pichegru et le prince de Condé, c'est-à-dire la République et la Contre-Révolution, jouer à ce terrible jeu d'échecs qu'on appelle la guerre.⁵⁷⁷

Cependant Dumas ne considère pas lui-même *Les Blancs et Les Bleus* comme un roman : « Le livre que nous écrivons est loin d'être un roman, peut-être même n'est-il point assez un roman pour certains lecteurs ; nous avons déjà dit qu'il était écrit pour côtoyer pas à pas l'histoire. »⁵⁷⁸ L'œuvre serait alors une mise en contexte des *Compagnons de Jehu* et du *Chevalier de Saint-Hermine* qui aurait pour fonction de familiariser le lectorat avec les rébellions vendéennes et bretonnes. Les compagnons de Jehu, présents dans *Les Blancs et Les Bleus*, et qui en dépit de sa publication postérieure (1867) peut être considéré

⁵⁷⁴ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, Préface, p.8

⁵⁷⁵ *Ibid.*, pp.187-188

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp.62-63

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.321

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.1172

chronologiquement comme le premier volet de la trilogie, forment une société secrète agissant clandestinement en parallèle des actions frontales militaires menées par les chefs chouans :

Comme nous l'avons dit, plusieurs bandes, connues sous le nom de compagnons de Jéhu ou sous celui de Vengeurs, et même sous tous les deux, battaient le pays depuis Marseille jusqu'à Besançon. L'une se tenait aux environs d'Avignon, l'autre dans le Jura ; la troisième, enfin, où nous l'avons vue, c'est-à-dire dans la chartreuse de Seillon.⁵⁷⁹

Le goût dumasien pour les sociétés secrètes (les carbonari des *Mohicans de Paris*, les francs-maçons des *Mémoires d'un Médecin*, les Jésuites menés par Aramis du *Vicomte de Bragelonne*...) leur fait jouer un rôle décisif dans l'accomplissement des bouleversements sociaux et permet d'intégrer des rebondissements parfois fantaisistes au récit historique. Les Compagnons de Jehu, plus encore que les grands meneurs vendéens et bretons, deviennent la cible privilégiée de Bonaparte ; leur modalité d'action (l'attaque de diligence, le regroupement dans les maquis, le détournement d'argent, la clandestinité...) rappellent Robin des Bois et ses Compagnons, ce qui n'est sans doute pas une coïncidence, puisque Dumas a produit une traduction d'*Ivanhoé*⁵⁸⁰ de Walter Scott en 1862, et qu'ont été publiés à titre posthume deux romans consacrés à Robin: *Le Prince des Voleurs* (1872) et *Robin Hood le Proscrit* (1873). Ces deux volumes sont en réalité une traduction du roman-feuilleton *Robin Hood and Little John or The Merry Men of Sherwood Forest* (1838) de Pierce Egan. Les camarades de Morgan/Le comte de Sainte-Hermine (nommé aussi « chevalier ») sont des « Merries Men » (« Joyeux Compagnons »), caractérisés par leur enthousiasme et leur désinvolture, même face à la mort. Ces hors-la-loi charismatiques, à l'image des hommes de Robin Hood, sont appréciés de la population :

Ce n'était pas la première fois que les prouesses des compagnons de Jéhu arrivaient à l'oreille du préfet. La ville de Bourg était une ville royaliste. La plupart des habitants sympathisaient avec ces jeunes *outlaws*, comme on dit en Angleterre.⁵⁸¹

La préférence pour un terme anglais pourrait éventuellement renseigner sur la volonté de Dumas de faire de ses Compagnons des alter-egos des hommes de la forêt de Sherwood, eux qui revendiquent une guerre « des ravins, des fossés, des buissons, des forêts épaisses. » et qui « [n'entendent] pas grand-chose à la guerre des rues »⁵⁸². Leur chef, noble devenu clandestin, est aussi courtois que Robin (au sens médiéval du terme), courtoisie dont il fait la démonstration lors d'une attaque de diligence dans *Les Compagnons de Jehu*, et par sa relation amoureuse avec la sœur de Roland, le « paladin » de Bonaparte chargé de traquer les Compagnons. Napoléon Bonaparte fait presque figure de Prince Jean- du moins aux yeux des royalistes- il est un usurpateur qui a profité de la chute de la Convention pour prendre la tête du Directoire ; la chouannerie dans les romans repose en grande partie sur le défi perpétuel des rebelles royalistes, qui narguent sans cesse l'autorité : « Cependant, le gouvernement

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.897

⁵⁸⁰ Selon les biographes de Dumas, les traductions d'*Ivanhoé* et de *Hood and Little John, or The Merry Men of Sherwood Forest* auraient été effectuées en réalité par sa collaboratrice Marie de Fernand (dont le nom de plume est Victor Perceval) et signées par Dumas. (Source : « Le Prince des Voleurs », Nicole Voungny, <http://www.dumaspere.com>)

⁵⁸¹ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p.973

⁵⁸² *Ibid.*, p.592

voyait avec grande peine son argent, détourné de sa destination, prendre la route de la Bretagne au lieu de celle de Paris, et aboutir à la caisse des chouans au lieu d'aboutir à celle des directeurs. »⁵⁸³

Les modalités d'actions sont similaires : les chouans détournent de l'argent, non pas pour leur propre compte, mais pour une cause, ce qui les différencie du comte de Nansac de *Jacquou le Croquant* et sa bande, qui volent la république pour leur seul profit. D'un point de vue romanesque, les *Merries Men*, cette bande hétéroclite aux patronymes d'emprunt pittoresques (Will Scarlett, Little John, etc.), ont des équivalents chouans, qui contrairement à eux ne sont pas entrés dans l'imaginaire populaire :

Au milieu du campement, sous un immense chêne, se tenaient Cadoudal, Coster de Saint-Victor, Mlle de Fargas et cinq ou six des principaux chouans qui, sous les pseudonymes de Cœur-de-Roi, Tiffauges, Brise-Bleu, Bénédicité, Branche-d'Or, Monte-à-l'Assaut et Chante-en-Hiver, ont mérité de voir leurs noms d'adoption consignés dans l'histoire à côté de celui de leur chef.⁵⁸⁴

Cadoudal, (le Général Tête-Ronde, général en chef de l'armée de Bretagne, personnage historique) endosse momentanément le rôle dévolu à Robin des Bois. L'insistance sur le courage, la détermination et la foi de ses troupes, de ses compagnons et des Compagnons de Jésus relèvent du parti-pris d'humanisation des chouans. Il s'agit d'en faire des héros de capes et d'épée afin de résoudre partiellement la problématique du roman : si les blancs sont « sympathiques au gens du pays, payant, au reste, tout ce qu'ils prenaient »⁵⁸⁵ ils apparaissent, au XIXe siècle, profondément réactionnaires, partisans de la tyrannie, qui n'auraient que faire des « pauvres gens » dont Robin au contraire se préoccupe (il « vole aux riches pour donner aux pauvres ») Les racines chrétiennes de l'engagement sont tout aussi présentes (Robin a participé aux croisades avec le roi Richard, et œuvre à son retour.). Un « riche paysan du Morbihan » déclare : « Mais pardon, je suis un paysan. Je n'ai pas besoin de comprendre. La royauté est ma seconde religion, et, pour celle-là, comme pour la première, j'ai la foi. »⁵⁸⁶ Néanmoins l'analogie se borne à la question de la cause : l'argent volé est destiné à passer à l'étranger afin de permettre le retour de Louis XVIII exilé. Il n'est pas question de redistribution des richesses dans une perspective chrétienne de charité :

« Je me suis mis à l'œuvre. Ne pouvant faire révolter le Jura et l'Alsace, qui sont essentiellement patriotes, j'ai, avec mes amis, les jeunes nobles des environs de Lyon, organisé des bandes pour enlever l'argent du gouvernement et le faire passer à vous et à vos amis dans le Morbihan et la Vendée. »⁵⁸⁷

Dumas répond aux interrogations que pourraient susciter le ralliement des paysans par la mise en scène de leur foi indéfectible (leur cécité dirait Hugo), et en les faisant progressivement disparaître derrière l'identité chouanne : « Les chouans avaient à dépouiller leur costume d'emprunt pour reprendre leur uniforme à eux, c'est-à-dire la veste, les bragues et les guêtres

⁵⁸³ *Ibid.*, p.898

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.1130

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.589

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.587

du paysan breton. »⁵⁸⁸, le déguisement étant l'une des « ruses » de ces « bandes de chouans, de Vendéens et de royalistes portant la cocarde blanche en France et à l'étranger »⁵⁸⁹Globalement, le « peuple » est absent des *Blancs et des Bleus* et des *Compagnons de Jéhu* ; il n'a même pas de représentants isolés tels que Pitou et Billot, les protagonistes étant essentiellement des jeunes nobles :

Les compagnons de Jéhu n'étaient donc pas des voleurs ordinaires, mais, au contraire, comme le bruit en courait, des gentilshommes de bonne famille, qui, tandis que les nobles bretons risquaient leur vie dans l'ouest pour la cause royaliste, affrontaient, de leur côté, l'échafaud pour faire passer aux combattants l'argent recueilli à l'autre bout de la France dans leurs hasardeuses expéditions.⁵⁹⁰

Ces personnages peuvent parfois être critiques envers leur propre faction et formuler les paradoxes de cette insurrection si particulière :

– Enfin ! dit Valensolle, et quand on pense que c'est pour des princes qui ne savent pas même notre nom, et qui, s'ils le savaient un jour, l'auraient oublié le lendemain du jour où ils l'auraient su, qu'à trois heures du matin nous nous promenons dans une grotte, que nous passons sous des rivières, et que nous allons coucher je ne sais où, avec la perspective d'être pris, jugés et guillotins un beau matin ; sais-tu que c'est stupide, Morgan ?⁵⁹¹

La multiplicité des points de vue permet une appréhension d'ensemble des différents épisodes. Dumas offre une propédeutique de la chouannerie reposant sur l'application d'un imaginaire de la rébellion facilement identifiable à ses personnages vendéens, bretons et royalistes. Le champ lexical, la mise en fiction de leurs agissements, contribuent à en faire des insurgés typologiquement proches des Bleus : une minorité refusant l'hégémonie d'une majorité (après la révolution, l'Europe se coalise contre la France républicaine). Les Bleus subissent la geste des Blancs, et le rapport de force est beaucoup plus équilibré que dans les romans de Barbey d'Aurevilly, puisque toutes les initiatives du gouvernement, puis de Bonaparte seul, dépendent de leurs agissements :

Tout ce que Barras savait de son côté et pouvait lui dire, c'est que ces événements étaient en corrélation avec ceux de la Bretagne et de la Vendée.

Le Directoire savait parfaitement que ces terribles détresseurs de diligences n'exerçaient pas ce métier pour leur compte, mais faisaient passer l'argent du gouvernement à Charette, à Stofflet, à l'abbé Bernier, et à Georges Cadoudal.⁵⁹²

La puissance chouanne ne se limite pas aux attaques de diligences : le chapitre « Le Combat », qualifié de « boucherie » par l'auteur, met en scène un épisode de bataille extrêmement rapide (une heure), où la sophistication des troupes rebelles indique qu'il ne s'agit plus de guérilla clandestine mais bien d'une guerre civile :

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.1149

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.1126

⁵⁹⁰ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p.1059

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.913

⁵⁹² Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p. 1051

Ce fut un signal. Aussitôt les deux crêtes du ravin qui formaient la route s'enflammèrent. Les bleus cherchaient en vain l'ennemi qui les frappait. Ils voyaient le feu, la fumée, ils sentaient le coup, mais ne pouvaient distinguer ni l'arme ni l'homme qui la portait. Une espèce de désordre ne tarda point à se mettre parmi eux lorsqu'ils se virent condamnés à ce danger invisible. [...]Ceux qui avaient voulu retourner en arrière avaient trouvé le chemin fermé par les chouans, qui, presque à bout portant, déchargèrent leurs fusils sur eux et les forcèrent à reculer.⁵⁹³

La supériorité des chouans tient également au lieu de l'affrontement. Dumas en fait des créatures quasiment surnaturelles lorsqu'ils évoluent dans leur élément, la forêt, nécessitant « l'œil de l'aigle qui plane du haut des airs, ou du chat-huant qui voit dans les ténèbres, pour les distinguer au milieu des genêts, des bruyères et des buissons où ils sont tapis. »⁵⁹⁴ Le chat-huant doté du pouvoir d'ubiquité caractérise métaphoriquement les chouans, l'aigle Bonaparte. Il devient l'ennemi principal des chouans après la chute de la Convention, ce qui expliquerait la popularité auprès des paysans (exception faite des paysans ralliés au royalisme) de celui que Balzac nomme « le roi né des flancs de la révolution » :

Son instinct, au surplus, le portait, sinon vers la Révolution, du moins contre les royalistes. Il voyait donc avec plaisir l'esprit républicain de l'armée et l'encourageait. Ses premiers succès devant Toulon, il les avait remportés sur les royalistes ; c'était sur des royalistes qu'il avait remporté la victoire de vendémiaire. Qu'est-ce que c'était que ces cinq armées qu'il venait de battre ? Des armées soutenant la cause des Bourbons, c'est-à-dire des armées royalistes.⁵⁹⁵

Barbey d'Aurevilly cite le premier consul parmi les « hommes qui ont des proportions grandioses et nettement déterminées par l'Histoire », ce qui selon lui compliquerait l'exercice de la mise en fiction en raison de la difficulté de les faire parler « dans le registre de leur voix et de leur âme ». Dumas crée une version fictive de l'individu uniquement déterminée par sa guerre contre la chouannerie, ce fait d'arme décisif qui lui permettra d'accomplir sa destinée (la fin des *Compagnons de Jéhu* montre le premier consul investissant un palais royal et préparant déjà son règne prochain.) L'écriture du personnage relève à la fois de la chronique d'époque et de l'exploitation des tropes napoléoniens afin de les plier aux enjeux romanesques. Ainsi le dialogue avec Morgan, le chef des compagnons de Jéhu devient une scène presque homérique, comme si cette confrontation avait lieu sur un champ de bataille. Cette guerre rhétorique est placée sur le même plan que les campagnes d'Italie et d'Égypte, Morgan (le personnage fictif) et surtout Cadoudal, (le personnage réel) celui qui « n'avait jamais traité ni mis bas les armes » et « avait toujours empêché la Bretagne de reconnaître le gouvernement républicain »⁵⁹⁶ sont des adversaires à la mesure de Bonaparte :

– Vous oubliez la Vendée. La Vendée est toujours debout.

– Debout, soit ; mais ses chefs ? mais Cathelineau, mais Lescure, mais La Rochejaquelein, mais d'Elbée, mais Bonchamp, mais Stofflet, mais Charette ?

⁵⁹³ *Ibid.*, pp.1109-1110

⁵⁹⁴ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p.678

⁵⁹⁵ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p. 1000

⁵⁹⁶ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p.1051

– Vous ne parlez là que des hommes : les hommes ont été moissonnés, c'est vrai ; mais le principe est debout, et tout autour de lui combattent aujourd'hui d'Autichamp, Suzannet, Grignon, Frotté, Châtillon, Cadoudal ; les cadets ne valent peut-être pas les aînés ; mais pourvu qu'ils meurent à leur tour, c'est tout ce que l'on peut exiger d'eux.

– Qu'ils prennent garde ! si je décide une campagne de la Vendée, je n'y enverrai ni des Santerre ni des Rossignol !

– La Convention y a envoyé Kléber, et le Directoire Hochet !...

– Je n'enverrai pas, j'irai moi-même.⁵⁹⁷

Ce dialogue illustre ce que Milan Kundera nomme la « polyhistoricité » du roman, c'est-à-dire la capacité à réunir plusieurs disciplines et modes de parole. En recourant à une scène dialogique, Dumas donne corps à l'Histoire, place son personnage réel dans l'action et le sentiment, le façonne selon son imaginaire ; ce Napoléon est un transfuge de la pièce de 1831, *Napoléon ou trente ans de l'Histoire de la France*, (un échec), personnage théâtral mais débarrassé de toute forme de romantisme, désormais dévolu aux personnages fictifs (Roland, Morgan/le chevalier de Sainte-Hermine...) Cet échange permet simultanément à l'auteur de s'acquitter de sa tâche mémorielle de documentation des « vaincus », et d'esquisser la catharsis vendéenne qu'Hugo développe dans *Quatrevingt-Treize* :

La Vendée a avorté. D'autres révoltes ont réussi, la Suisse par exemple. Il y a cette différence entre l'insurgé de montagne comme le Suisse et l'insurgé de forêt comme le Vendéen, que, presque toujours, fatale influence du milieu, l'un se bat pour un idéal, et l'autre pour des préjugés. L'un plane, l'autre rampe.⁵⁹⁸

Cette scène de pourparlers n'a pas seulement vocation à renseigner sur la nature du conflit (mélange singulier de guerre, insurrection « noble », portée par les personnages réels, et de terrorisme, insurrection irrégulière, clandestine, sournoise, par les personnages fictifs), elle nourrit l'obsession de la réunion des deux factions, afin d'insister sur le caractère fratricide de la lutte, ce que l'on ne retrouve pas ou peu dans d'autres romans d'insurrection. L'image est une stratégie narrative chez Dumas, et la mise en scène de ces trêves momentanées doit se faire de manière frappante ; les pourparlers de Bonaparte et Morgan constituent le versant civilisé de cette fraternisation, l'épisode de l'exécution d'un commissaire de la République, François Goulin, le versant sordide : « Il fallait que cet homme inspirât un bien profond dégoût, puisque blancs et bleus, soldats et citoyens, approuvaient d'un même accord un acte fort discutable au point de vue du droit. »⁵⁹⁹.

Tous les paysans des environs attendaient, dès huit heures du matin, sur la place publique du bourg [...] Il roulait sur toute cette foule des yeux hagards, ne pouvant comprendre ce mélange de républicains et de chouans, qui, la veille encore, se battaient avec tant d'acharnement et qui, le matin, se pressaient de si bon accord pour lui servir d'escorte.⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 560-561

⁵⁹⁸ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.284

⁵⁹⁹ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p.1147

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p.1155

Le chevalier de Maison-Rouge et *Blanche de Beaulieu* catalysent la violence et les excès de la Terreur par la seule représentation de la répression conventionnelle. *Les Blancs et les Bleus* et *Les Compagnons de Jéhu* mettent en scène la cruauté républicaine, mais aussi celle des Blancs, ce dont Morgan avertit Bonaparte : « Prenez garde, mieux vaut pour vous la Vendée combattant que la Vendée conspirant : la Vendée combattant, c'est l'épée ; la Vendée conspirant, c'est le poignard. »⁶⁰¹ La scission entre la Vendée et la Bretagne ne peut être dans le contexte romanesque réduite à la seule contingence historique ; elle devient alors, sous la plume du narrateur redevenu romancier, la conséquence de fautes morales (trahison, vengeance, déchaînement...) La lente agonie de la Vendée permet le triomphe (éphémère) de la Bretagne : « la nouvelle insurrection, l'insurrection bretonne, débutait par une victoire. » L'essoufflement vendéen est rapporté indirectement, le territoire vaincu délaissé par les personnages, qui affirment leur indépendance : « – Ils sont chefs des Vendéens, et, au nom des Vendéens, ils peuvent faire tout ce qu'ils veulent ; je suis chef des chouans, et, au nom des chouans, je ferai ce qui me conviendra. »⁶⁰² La Vendée est abandonnée par la fiction au profit de la Bretagne, l'architecture des romans transformant la première en une résurgence ponctuelle du royalisme, la seconde en lieu privilégié de l'insurrection :

Tous les grands chefs vendéens avaient disparu : Stofflet était mort, Charette était mort.

L'abbé Bernier lui-même avait fait sa soumission, comme nous l'avons déjà dit. Enfin, par le génie et le courage du général Hoche, la Vendée était pacifiée, et nous avons vu que ce dernier, offrant des hommes et de l'argent au Directoire, avait été jusqu'au centre de l'Italie inquiéter Bonaparte.

De la Vendée et de la chouannerie, la chouannerie seule restait. Seul de tous les chefs, Cadoudal n'avait pas voulu faire sa soumission.⁶⁰³

Dumas personnalise la Vendée au travers de ses dirigeants, et l'anaphore indique que sa pacification l'a tuée, (comme l'exécution de Blanche de Beaulieu, la vendéenne, symbolisait la reddition imminente de la région) tandis que la Bretagne connaît « une insurrection plus ardente que jamais. ». Cette vitalité consacre le fief de Cadoudal en tant qu'emplacement attitré du récit d'aventures et des rebondissements : « Laissons Cadoudal continuer sa lutte désespérée contre les républicains, et, tantôt victorieux, tantôt vaincu, rester, avec Pichegru, le seul espoir que les Bourbons conservassent en France, »⁶⁰⁴ La narration parvient à faire naître le suspense grâce aux péripéties des Compagnons et ce malgré la chronique d'une mort annoncée, car la Bretagne, comme la Vendée, est vouée à la défaite :

– Après, le premier consul a répondu que cela ne le regardait pas, que nous étions des brigands, et que c'étaient nous qui, avec nos brigandages, soutenions la guerre de la Vendée ; que le jour où nous ne ferions plus passer d'argent en Bretagne, il n'y aurait plus de chouannerie.⁶⁰⁵

⁶⁰¹ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p.562

⁶⁰² *Ibid.*, p.690

⁶⁰³ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p.1118

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p.1167

⁶⁰⁵ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p. 898

Une fois soumise par la destruction des compagnons de Jéhu, la chouannerie originelle disparaît et laisse place aux destinées individuelles : « L'opposition royaliste, dont le cœur ne bat plus qu'en Bretagne, se ralentit peu à peu et finit par s'éteindre tout à fait. »⁶⁰⁶

Parallèlement à la chouannerie « traditionnelle » se développe une forme de chouannerie pervertie, en contradiction totale avec les fondements chrétiens de l'insurrection bretonne. L'extension à toute la France, si elle documente l'ampleur du mouvement et ses ramifications, est surtout le prétexte au romantisme noir :

On apprenait à tout moment les nouvelles les plus désastreuses des villes environnant Paris, et dans lesquelles l'agence royaliste avait des comités. Il y avait eu des mouvements insurrectionnels à Orléans, à Dreux, à Verneuil et à Nonancourt.

À Chartres, le représentant Tellier avait voulu empêcher l'émeute, et, n'ayant pu y réussir, il s'était brûlé la cervelle.⁶⁰⁷

La société secrète royaliste sévit aussi dans le sud de la France, où Cadoudal dirige l'opposition depuis le Morbihan. Ce déploiement est résumé laconiquement par un personnage: « Nous avons à l'est et au midi les compagnons de Jéhu qui assassinent, nous avons à l'ouest les Vendéens et les Bretons qui combattent. »⁶⁰⁸, renouvelant ainsi la dichotomie entre combat régulier et brigandage, qui s'exerce avec la complicité de la ville d'Avignon, l'une des villes emblématiques de la « chouannerie étendue » :

Mais, à l'intérieur, les affaires n'étaient point en si bon état, et le gouvernement directorial était, il faut le dire, fort embarrassé entre la guerre de la Vendée et les brigandages du Midi, auxquels, selon son habitude, la population avignonnaise était loin de rester étrangère.⁶⁰⁹

Le prologue des *Compagnons de Jéhu* s'intitule « La ville d'Avignon » et énonce ses particularités (Dumas estime par exemple qu'elle est divisée en deux villes, l'une romaine, asservie au Vatican, donc foncièrement contre-révolutionnaire, et l'autre française.) La Cité des Papes personnifie la cohabitation d'une grande ferveur religieuse et de la cruauté. Néanmoins la terreur inspirée par cette ville et son écriture quasi-dantesque relèvent de la subjectivité : dans ce récit liminaire où l'on compte cinq occurrences du nom de Brune, Dumas écrit en sous-texte l'horreur du massacre de ce maréchal, compagnon de son père le général Dumas, lynché en 1815 en Avignon durant la Terreur Blanche. Cet éclairage biographique (l'auteur, comme ses personnages, souvent « abandonne le roman de sa vie pour l'histoire de tous ») facilite l'identification d'Avignon ; dans les romans où elle apparaît, Dumas introduit des allusions à la Rome des Borgia, en fait une sorte de ville maudite où se déroulent les pires atrocités, d'un bord comme de l'autre :

Il y avait en ce moment à Avignon un homme qui disposait de ce dernier parti qui dans les révolutions n'est ni blanc ni bleu, mais couleur de sang. Tous ces terribles meneurs du Midi ont conquis une si

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.906

⁶⁰⁷ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, pp. 641-642

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p.1054

⁶⁰⁹ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p.44

fatale célébrité, qu'il suffit de les nommer pour que chacun, même parmi les moins lettrés, les connaissent.⁶¹⁰

Les dérèglements politiques de l'époque sont visibles sur les corps, malmenés, souillés, afin d'assouvir une faim contre-nature ; Dumas parle de « cannibales » en décrivant l'exécution du comte de Fargas et conclut l'épisode par « Quand les hommes en sont là, il y a bien peu de différence entre eux et ces naturels de la Nouvelle-Calédonie qui vivent de chair humaine. »⁶¹¹ Les hommes en arrivent à se « manger entre eux », pour reprendre l'expression employée par les mineurs zoliens, ce qui indique le renoncement à la civilisation, et la trahison conjointe des idéaux de 89 et du christianisme.⁶¹²

Le motif de la ville damnée n'est pas l'exclusivité d'Avignon. Le Paris dumasien, au ciel « couleur de sang » durant la Révolution, se métamorphose en point névralgique de la chouannerie. Une lettre interceptée par les hommes de Bonaparte indique ce nouveau rôle que les Blancs comptent faire jouer à la capitale :

« il faut réunir en un formidable faisceau les éléments épars du royalisme, abandonner la Vendée militante à son malheureux sort, et marcher dans une voie plus pacifique et moins incohérente. Les royalistes de l'Ouest ont fait leur temps, et l'on doit s'appuyer enfin sur ceux de Paris, qui ont tout préparé pour une restauration prochaine... »⁶¹³

Ce Paris en proie à « un accès de folie public », ressemble beaucoup au Paris hugolien : les emprunts fréquents à l'antiquité gréco-latine, les luttes intestines entre Républicains (annonçant Gauvain et Cimourdin), l'instabilité et l'*hybris* dans laquelle baigne la cité font de la version dumasienne un miroir de l'interprétation hugolienne, bien que les œuvres concernées aient été publiées à vingt ans d'intervalle. Toutefois il convient de restreindre la similarité à la représentation formelle ; le Paris postrévolutionnaire dumasien devient haut lieu de la chouannerie, avec un glissement thématique significatif : sur leurs territoires, les chouans sont courageux et héroïques, même les « brigands », à Paris, ils deviennent des sauvages aux mœurs dépravées ; la population hétéroclite des « hôtels garnis [...] remplis jusque dans les combles » spécifie ce nouvel arrivage : « Le faubourg Saint-Germain, désert il y avait six mois, s'encombrait d'émigrés, de chouans, de prêtres réfractaires, d'employés dans les charrois, et de *femmes divorcées*. »⁶¹⁴ La mention en italique marque l'insistance sur une frange de la population sensée indiquer le plus spectaculairement le dévergondage généralisé. Le mélange de prêtres, de chouans, de travailleurs, et des femmes seules, c'est-à-dire libres, consacre la chouannerie parisienne comme l'un des vecteurs principaux de la « folie publique » :

⁶¹⁰ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p.958

⁶¹¹ *Ibid.*, p.967

⁶¹² Toujours sous un angle biographique, on pourrait lire le renvoi aux « naturels de la Nouvelle-Calédonie » et l'affirmation de la sauvagerie équivalente comme une réponse déguisée de Dumas au préjugé raciste d'infériorité naturelle de « la race nègre » (*sic*) dont il a souffert une grande partie de sa vie, théorie développée notamment par le zoologiste Georges Cuvier dans ses *Recherches sur les ossements fossiles*, vol. I, Paris Déterville, (1812) : « la plus dégradée des races humaines dont les formes s'approchent le plus de la brute, et dont l'intelligence ne s'est élevée nulle part au point d'arriver à un gouvernement régulier. »

⁶¹³ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jésus*, *Op.cit.*, p. 562

⁶¹⁴ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, pp. 552-553

On voyait passer un grand nombre d'habits gris à collet noir et vert, et l'on se retournait à chaque habit qui passait.

C'était la couleur des chouans.

Presque toujours à la suite de ces jeunes gens portant publiquement la livrée royale s'élevaient des rixes qui, jusque-là, avaient conservé la couleur des rixes particulières. [...]

Un nommé Lemaistre tenait à Paris un atelier public de royalisme, auquel correspondaient plusieurs maisons de province ; il espérait, grâce à des ramifications habilement établies, faire de toute la France une Vendée.⁶¹⁵

L'exportation de la chouannerie à Paris démontre que la guerre acharnée des chouans n'a rien d'une Vendée ; elle n'a rien de glorieux ou de sublime. La chouannerie parisienne se compose de sections que l'on pourrait anachroniquement qualifier de « gangs », organisées par quartiers, dotées de noms folkloriques. Les membres en sont des « muscadins » (déjà présents dans *Le Chevalier de Maison Rouge*) et des « Incroyables », des jeunes gens à l'aspect physique soigné, dont la mise obéit à des codes vestimentaires précis ; ces individus donnent corps non pas au politique, mais à la parodie de politique. Ils superposent les références afin de signifier simultanément les ravages de la Terreur, leur appartenance idéologique et leur dangerosité. Les Incroyables en particulier ont développé un sociolecte farcesque, rendant leur élocution presque incompréhensible en raison de ses nombreuses contraintes (comme la suppression de la lettre « r ».) Ces extravagances ne sont pas traitées par Dumas comme de simples provocations mais comme les symptômes de « l'accès de folie public » au même titre que les actes : « Les chouans avaient coupé partout les arbres du 14 juillet, glorieux symboles du triomphe du peuple ; ils avaient traîné la statue de la Liberté dans la boue, et, en province comme à Paris, on assommait les patriotes dans la rue. »⁶¹⁶ Les jeunes de la réaction thermidorienne, fruits de leur époque détraquée, n'ont plus grand-chose en commun avec les chouans bretons et les vendéens : « c'était cette génération étrange qui arrive après les grandes convulsions politiques, comme vinrent les Titans après le chaos, les hydres après le déluge, comme viennent enfin les vautours et les corbeaux après le carnage. »⁶¹⁷ La perversion parisienne de l'idéal chouan se constate, une fois de plus, sur un corps, celui de Tiffauges (surnommé le Vendéen), bras droit de Cadoudal et infiltré à Paris. Ce jeune homme élégant que Morgan doit retrouver lors d'un « bal des victimes » arbore un pantalon fait de peau humaine, un rituel primitif témoignant de la revendication d'un statut de charognard et qui serait selon Dumas, un usage courant chez cette « génération étrange » dont il décrit les fameux bals des victimes comme des orgies baignant littéralement dans le sang- l'une des pratiques à la mode (du moins dans *Les Blancs et les Bleus* et *Les Compagnons de Jéhu*) veut que l'on trempe ses doigts dans du sang humain lors de ces rassemblements. La réaction thermidorienne est surtout le prétexte à des digressions horribles entraînant le récit vers le genre gothique. La résilience si singulière de cette jeunesse ultra-violente, non sans rappeler la fascination morbide pour la guillotine du roman *La dame au collier de velours* (1850) devient un élément fondamental à la compréhension d'une époque dont la diction romanesque

⁶¹⁵ *Ibid.*, pp.554-555

⁶¹⁶ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p. 562

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.587

emprunte aux descriptions habituellement dévolues à la Rome de Néron et de Cesare Borgia. On pourrait appliquer la formule de Paul de Saint-Victor à propos de l'époque de l'hégémonie des Borgia à ce Paris du Directoire : « une des plus sanglantes éclipses du sens moral qu'ait connues le monde, dans un temps où l'idée du droit avait disparu des consciences »⁶¹⁸ La qualification « d'ultra-violent » peut donc se lire à double sens : les jeunes gens de la réaction thermidorienne sont effectivement des « ultras », le nom donné aux royalistes et dont le futur Charles X a pris la tête depuis son exil, et leur déchaînement suggère leur abandon à « l'ultra-violence » définie par Anthony Burgess au XXe siècle dans son roman *A Clockwork Orange* (1962) : l'expression radicale d'une jeunesse privilégiée, désœuvrée et livrée à elle-même au sein d'une société en plein bouleversement mais encore convalescente.

Cette approche de la chouannerie et son intégration à l'histoire parisienne permet de l'étendre au-delà de la seule guerre de Vendée (1793-1801) qui éclate pendant la Terreur (1793-1794). D'autres romans partageant ce thème s'en tiennent à une stricte nomenclature définie par les lieux, tels que ceux de Barbey d'Aurevilly et Nerval, ou encore *Quatrevingt-Treize* et *Les Chouans*.

Si l'on veut tenter de définir le projet d'écriture de *Quatrevingt-Treize*, on empruntera la formule de Marie Perrin : une « écriture écartelée »⁶¹⁹. La difficulté tient à la période, qui voit se déployer comme dit plus haut la mise en abyme de l'acte révolutionnaire : les Blancs (les Chouans, les ultras, les royalistes, les antirépublicains) prennent les armes et le maquis contre les Bleus (Les Girondins, les Montagnards, les parlementaires modérés et radicaux de la Convention) qui eux-mêmes s'étaient révoltés contre la monarchie. Le mythe de David contre Goliath se répète, écartelant l'écriture entre le progrès en marche et ce microcosme enraciné dans son passé de légendes. Ce combat pour la civilisation menée par « ce camp retranché du genre humain attaqué par toutes les ténèbres à la fois, feux nocturnes d'une armée d'idées assiégées, immense bivouac d'esprits sur un versant d'abîme »⁶²⁰ est lui-même une lutte bancale, car prenant place dans un Paris carnavalesque : la quête de l'équilibre au sein du déséquilibre, une mise en abyme supplémentaire, à laquelle on peut ajouter l'exploration du fratricide (voire du parricide) : Gauvain et Cimourdain se déchirent au sein de la faction républicaine, et Gauvain s'oppose à son oncle royaliste, le marquis de Lantenac. Leur affrontement par l'intermédiaire de l'affichage public est relaté dans un chapitre au titre éloquent : *Plus quam civillia bella* :

- Le marquis de Lantenac a l'honneur d'informer son petit-neveu, monsieur le vicomte Gauvain, que, si monsieur le marquis a la bonne fortune de se saisir de sa personne, il fera bellement arquebuser monsieur le vicomte. [...].

⁶¹⁸ Paul de Saint-Victor, *Hommes et dieux : études d'histoire et de littérature*, chapitre XI : *Cesare Borgia*, 1882, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/st-victor_hommes-dieux/. Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2013

⁶¹⁹ Marie Perrin, *L'écriture écartelée : barbarie et civilisation dans les romans et la prose philosophique de Victor Hugo : combiner "les lois de l'art" et la "loi du progrès" : des Misérables à Quatrevingt-treize*, thèse présentée et soutenue le 31 octobre 2009 à L'université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, sous la direction de Gabrielle CHAMARRAT, p.115

⁶²⁰ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.225

Il se retourna, et éclaira de sa lanterne une autre affiche placée en regard de la première sur l'autre battant de la porte. Le voyageur lut :

- Gauvain prévient Lantenac que s'il le prend il le fera fusiller.⁶²¹

Cette déclaration de guerre semble «une de ces gasconnades étranges comme s'en permettaient les partis à cette époque »⁶²², époque où l'exécution de sa propre famille devient une norme en cas de désaccord idéologique : « Ce que j'ai fait, je le ferais encore. [...] en pareil cas, de même que j'ai fait fusiller ton frère, je ferais fusiller mon fils. »⁶²³

L'œuvre de Balzac quant à elle ne s'attarde pas sur la nature du conflit (ou plutôt sa contre-nature). La confrontation des républicains et des monarchistes et l'impossibilité d'une conciliation se traduisent essentiellement par l'histoire d'amour entre la belle espionne, Marie de Verneuil et le Marquis de Montauran, prototype, si l'on veut bien nous passer l'expression, du Marquis de Lantenac-bien que rien ne laisse supposer que Victor Hugo se soit inspiré du roman de Balzac. *Les Chouans* se lit comme un tronçon de *La Comédie Humaine*, une œuvre composée, selon son avant-propos, à la lumière de « deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie »⁶²⁴ Le motif chouan prend alors une tournure particulière. De même, la relecture du présent à la lumière du passé ne fait pas partie du projet d'écriture balzacien ; quand Hugo s'attache à réhabiliter la Convention et décrit la première Commune, Balzac se tient à la stricte observation du comportement humain selon des critères temporels et topographiques: son roman est d'ailleurs sous-titré *La Bretagne en 1799*. L'œuvre échappe à toute tentative de classification : roman d'aventure, roman historique, tragédie. Pourtant, il est une catégorie à laquelle on ne peut l'intégrer : celle du roman à thèse. *Les Chouans* n'a pas pour vocation, contrairement à *Quatrevingt-Treize*, de démontrer la cohabitation de l'ombre et de la lumière dans tout processus révolutionnaire, et la beauté du progrès en marche, d'autant plus spectaculaire qu'entachée de sang. Les convictions de Balzac ne transparaissent pas véritablement dans ce roman, tout juste sait-on à ce sujet que, comme le reste de *La Comédie Humaine*, *Les Chouans* a été écrit à la lumière des deux « Vérités éternelles » précitées et qu'il peut se montrer à l'occasion assez critique envers la République :

Aussi, peut-être n'est-il pas superflu d'ajouter que ces belles et patriotiques déterminations directoriales n'ont jamais reçu d'autre exécution que leur insertion au Bulletin des Lois. N'étant plus soutenus par de grandes idées morales, par le patriotisme ou par la terreur, qui les rendait naguère exécutoires, les décrets de la République créaient des millions et des soldats dont rien n'entraînait ni au trésor ni à l'armée. Le ressort de la Révolution s'était usé en des mains inhabiles, et les lois recevaient dans leur application l'empreinte des circonstances au lieu de les dominer. »⁶²⁵

Le cadre spatio-temporel induit également, dans ces deux romans, un autre motif commun : les légendes liées à la Bretagne. L'introduction de thèmes arthuriens, des forcestelluriques et

⁶²¹ *Ibid.*, p. 295

⁶²² Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p.1153

⁶²³ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.117

⁶²⁴ Cité par André Wumsmer dans sa Préface de *Germinal*, Folio, Editions Gallimard, 1978, p.17

⁶²⁵ Honoré de Balzac, *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, 1829, Œuvres Complètes d'Honoré de Balzac, XIII, A. Houssiaux, 1855, Edition numérisée, p.6

de la mythologie celtique permettent d'inclure une certaine tonalité fantastique. L'Histoire se mêle au légendaire :

« La Bretagne est, de toute la France, le pays où les mœurs gauloises ont laissé les plus fortes empreintes. Les parties de cette province où, de nos jours encore, la vie sauvage et l'esprit superstitieux de nos rudes aïeux sont restés, pour ainsi dire, flagrants, se nomment le pays des Gars. [...] et ce nom classique est comme une récompense de la fidélité avec laquelle ils s'efforcent de conserver les traditions du langage et des mœurs gaéliques ; aussi leur vie garde-t-elle de profonds vestiges des croyances et des pratiques superstitieuses des anciens temps. Là, les coutumes féodales sont encore respectées. Là, les antiquaires retrouvent debout les monuments des Druides. Là, le génie de la civilisation moderne s'effraie de pénétrer à travers d'immenses forêts primordiales. Une incroyable férocité, un entêtement brutal, mais aussi la foi du serment ; l'absence complète de nos lois, de nos mœurs, de notre habillement, de nos monnaies nouvelles, de notre langage, mais aussi la simplicité patriarcale et d'héroïques vertus s'accordent à rendre les habitants de ces campagnes plus pauvres de combinaisons intellectuelles que ne le sont les Mohicans et les Peaux rouges de l'Amérique septentrionale, mais aussi grands, aussi rusés, aussi durs qu'eux. La place que la Bretagne occupe au centre de l'Europe la rend beaucoup plus curieuse à observer que ne l'est le Canada. Entouré de lumières dont la bienfaisante chaleur ne l'atteint pas, ce pays ressemble à un charbon glacé qui resterait obscur et noir au sein d'un brillant foyer. Les efforts tentés par quelques grands esprits pour conquérir à la vie sociale et à la prospérité cette belle partie de la France, si riche de trésors ignorés, tout, même les tentatives du gouvernement, meurt au sein de l'immobilité d'une population vouée aux pratiques d'une immémoriale routine.⁶²⁶

Cette idée d'une population exotique au sein même du territoire français semble préfigurer les « Mohicans de Paris » et autres « barbares dans nos murs » décrits par Alexandre Dumas dans l'œuvre éponyme (1854-1859) et Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris* (1843), c'est-à-dire la description d'une société méconnue-« curieuse à observer »- géographiquement intégrée-« la place qu'occupe la Bretagne au centre de l'Europe »- mais intrinsèquement marginale ; Dumas en fait même une espèce à part selon une étude phrénologique de son cru : « la tête a cette forme particulière aux têtes bretonnes, et qu'ils doivent, si l'on en croit le système de Gall, au développement exagéré des organes de l'entêtement. »⁶²⁷ Hugo personnifie directement la Bretagne, comme il l'a fait de la Vendée :

La Bretagne est une vieille rebelle. Toutes les fois qu'elle s'était révoltée pendant deux mille ans, elle avait eu raison ; la dernière fois, elle a eu tort. Et pourtant au fond, contre la révolution comme contre la monarchie, contre les représentants en mission comme contre les gouverneurs, ducs et pairs, contre la planche aux assignats comme contre la ferme des gabelles, quels que fussent les personnages combattant [...] c'était toujours la même guerre que la Bretagne faisait, la guerre de l'esprit local contre l'esprit central. [...] Toutes les fois que le centre, Paris, donne une impulsion, que cette impulsion vienne de la royauté ou de la république, qu'elle soit dans le sens du despotisme ou dans le sens de la liberté, c'est une nouveauté, et la Bretagne se hérise. Laissez-nous tranquilles. Qu'est-ce qu'on nous veut ? Le Marais prend sa fourche, le Bocage prend sa carabine.⁶²⁸

⁶²⁶ *Ibid.*, pp.13-14

⁶²⁷ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p. 680

⁶²⁸ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, pp.287-288

La Bretagne hugolienne est placée sous le signe de l'eau. Jean Chouan est appelé « Protée », un dieu amphibie, et le choix de cet élément appuie l'impossible cohabitation avec les « lueurs de fournaise » du géant Quatre-vingt-treize. L'auteur reprend sa métaphore calorifère pour évoquer non pas le progrès, mais son refus catégorique : « ce pays ressemble à un charbon glacé qui resterait obscur et noir au sein d'un brillant foyer », comme si la Bretagne éteignait systématiquement toute forme d'avancée civilisationnelle : « Ces antiques provinces étaient un étang ; courir répugnait à cette eau dormante le vent qui soufflait ne les vivifiait pas, il les irritait. [...] Halte ! criait l'océan à la terre et la barbarie à la civilisation. »⁶²⁹ Néanmoins Hugo attribue l'obscurantisme breton au paysan devenu archétype. Le repli n'est donc pas la conséquence de la Révolution, mais un atavisme :

Si l'on veut comprendre la Vendée, qu'on se figure cet antagonisme : d'un côté la révolution française, de l'autre le paysan breton. En face de ces événements incomparables, menace immense de tous les bienfaits à la fois, accès de colère de la civilisation, excès du progrès furieux, amélioration démesurée et inintelligible, qu'on place ce sauvage grave et singulier [...] borné à son toit de chaume, à sa haie et à son fossé [...] tatouant ses habits comme ses ancêtres les Celtes avaient tatoué leur visage, respectant son maître dans son bourreau, parlant une langue morte, ce qui est faire habiter une tombe à sa pensée [...] dévot à l'autel et aussi à la haute pierre mystérieuse debout au milieu de la lande [...] aimant ses rois, ses seigneurs, ses prêtres, ses poux [...] Et qu'on se demande si cet aveugle pouvait accepter cette clarté.⁶³⁰

Le tatouage, signe d'appartenance clanique, devient dans les romans un signe supplémentaire de l'incongruité des chouans. Un personnage de Balzac ne marque pas ses vêtements mais sa chair :

Hulot et quelques soldats vinrent entourer le corps entièrement nu du Chouan, et ils aperçurent sur sa poitrine une espèce de tatouage de couleur bleuâtre qui représentait un cœur enflammé. C'était le signe de ralliement des initiés de la confrérie du Sacré-Cœur.⁶³¹

Le corps devient objet sémiologique dévoilant l'appartenance politique mais aussi la foi aveugle et la forme de masochisme qui caractérisent la chouannerie, le combattant n'hésitant pas à s'infliger lui-même des stigmates habituellement destinés aux criminels, aux repris de justice et aux bagnards. On notera aussi à titre indicatif que cette pratique est souvent considérée comme diabolique, car associée au paganisme, mais « Pour cet esprit naïf [du paysan breton] [...] du moment où le diable servait la cause royaliste, le chouan n'était pas loin de pactiser avec le diable. »⁶³²

Le mélange de paganisme et de chrétienté inhérent à la Bretagne, la cohabitation des églises et de la forêt de Brocéliande, le dialecte régional immémorial-et donc une langue « morte » au sens littéral du terme-participent de la dichotomie hugolienne : d'un côté le Progrès, de l'autre l'archaïsme. Un écartèlement thématique qui semble paradoxal, puisque chez Hugo, la comparaison avec la civilisation antique est un motif récurrent et n'est pas considéré comme

⁶²⁹ *Ibid.*, p.287

⁶³⁰ *Ibid.*, p.269

⁶³¹ Honoré de Balzac, *Les Chouans*, *Op.cit.*, p.34

⁶³² Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jésus*, *Op.cit.*, p. 904

archaïque : la République fait écho à l'Antiquité et la Convention a elle aussi ses « artistes, orateurs, prophètes, hommes-colosses [...] gladiateurs et philosophes »⁶³³. De même, le chapitre I du Livre II s'intitule « Minos, Eaque et Rhadamanthe », nom des trois juges des Enfers dans la mythologie gréco-latine, pour désigner la Trinité Montagnarde : Marat, Danton et Robespierre. Or, la confrontation de ces deux antiquités idéalisées est une relecture logique de la définition première de la Matière de Bretagne, telle qu'énoncée par Jean Bodel dans son Prologue de la *Chanson des Saisnes* :

Ne sont que .iiij. matieres à nul home antandant :

De France et de Bretagne et de Rome la grant.

Et de ces .iiij. matieres n'i a nule semblant.

Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant ;

Cil de Rome sont sage et de san aprenant ;

Cil de France de voir chascun jor apparant.

Il n'existe que trois matières :

Celles de France, de Bretagne et de Rome.

Ces trois matières ne se ressemblent pas.

Les contes de Bretagne sont tellement irréels et séduisants !

Tandis que ceux de Rome sont savants et chargés de signification

Et que ceux de France voient chaque jour leur authenticité confirmée !⁶³⁴

Ces œuvres littéraires bien distinctes-« Et de ces iiij. matieres n'i a nule semblant »-sont pourtant étroitement entrelacées chez Chrétien de Troyes, entrelacement qui permet la définition nouvelle d'une écriture mythique, dépassant le simple syncrétisme entre Matière de Bretagne et Matière de Rome, auxquelles il convient d'ajouter la chrétienté et les Mystères religieux ; il s'agit véritablement de la constitution du légendaire tel qu'on le retrouve chez Balzac et Hugo :

En unifiant des thèmes chrétiens et des données païennes que lui fournissait une mystérieuse légende, l'auteur n'a pas seulement écrit un grand roman, il a créé un mythe [...] Nous distinguerons donc avec [Chrétien de Troyes], dans chacune de ses œuvres, la « matière », c'est-à-dire la source livresque ou légendaire dont il s'inspire, la « conjointure », c'est-à-dire l'effort d'organisation esthétique de la source.⁶³⁵

La Bretagne de fiction décrite par Hugo et Balzac s'inscrit dans cette tradition de « conjointure ». L'écriture romanesque fonctionne alors par superpositions thématiques. La

⁶³³ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 244

⁶³⁴ Jean Bodel, *La Chanson des Saxons*, Paris, J. Techener, 1839, p. 1 -2, v-6 à 11, Edition Numérique.

⁶³⁵ P. Brunel, Y. Bellenger, D. Couty, Ph. Sellier, M. Truffet, *Histoire de la Littérature Française du Moyen-Age au XVIIIe siècle*, Editions Bordas, 1986, p. 38.

Bretagne désolée propice aux rêveries romantiques des *Mémoires d'Outre-tombe* de Châteaubriand (où l'on trouve une allusion à la conjuration bretonne) se pare de la légende arthurienne pour raconter la chouannerie : la légende au service de l'Histoire. (Le choix du nom de Gauvain pour le jeune républicain va dans ce sens.)⁶³⁶ Dumas exploite également la Matière de Bretagne : deux protagonistes « échangent une de ces fraternités d'armes comme faisaient, au Moyen Âge, nos anciens chevaliers. » Morgan anoblit un paysan à la façon du roi Arthur dont les frères d'armes venaient supposément de tous les milieux sociaux, et l'ellipse des exploits chouans rappelle les récits du Moyen Âge : « Ce qui se fit alors d'efforts héroïques parmi cette petite troupe de cinq cents hommes suffirait à tout un poème de chevalerie. »⁶³⁷

Le recours à la Matière de Bretagne est donc significativement dévolu aux descriptions de la Vendée et de la Bretagne, quand les motifs issus de la mythologie gréco-latine se trouvent apposés aux descriptions de Paris et de la Convention : Gauvain et la légende arthurienne, Cimourdain « les yeux bandés comme la Thémis d'Homère. »⁶³⁸ Dumas choisit également pour patronyme de l'héroïque paladin de Bonaparte celui du chevalier de Roncevaux, que Théodore de Banville dans son élégie éponyme de 1867 décrit combattant « comme un vaillant preux qui sait bien son métier. » Ce poème des *Exilés* est une version modernisée de *La Chanson de Roland* (XIe siècle). Le Roland dumasien tient également d'Abélard, comme l'indique l'adresse au lecteur à la fin des *Compagnons de Jésus*. Les écrivains procèdent par accumulation dès qu'il s'agit de la Bretagne et de la Vendée, multipliant les allégories et les réécritures ; Roland et Gauvain, deux héros médiévaux, deviennent des jeunes républicains tournés vers le progrès et non l'obscurantisme : « Roland avait écouté avec un certain respect la superstitieuse narration du chef breton. Il ne s'étonnait point de trouver cette croyance et cette poésie dans l'homme habitué à vivre en face de la mer sauvage, au milieu des dolmens de Karnac. »⁶³⁹ Gauvain à l'intérieur de la Bretagne apporte la lumière à cet « aveugle » (le paysan breton) : tout comme Roland, qui ne combat pas « les païens », mais a rejoint leurs rangs (pour les chouans et les royalistes en général, le bonapartisme relève de l'hérésie) Gauvain est un détournement de l'histoire initiale, et personnifie une interprétation progressiste de la légende bretonne arthurienne.

La dualité de la révolution comme enjeu fondamental de la narration renvoie également à la Matière de Bretagne : la Table Ronde symbolise une utopie d'égalité, que l'on peut rapprocher de la démocratie nouvelle héritée de 1789. Robert Wace, le trouvère normand qui transcrivit en vers français la légende d'Arthur au milieu du XIIe siècle, la décrit en ces termes :

⁶³⁶ Gauvain, dans la légende arthurienne, est un chevalier tirant sa force du soleil. « Gauvain » est aussi le véritable patronyme de Juliette Drouet, dont le père est un ancien chouan.

⁶³⁷ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p. 1113

⁶³⁸ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 181

⁶³⁹ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jésus*, *Op.cit.*, p. 712

Tous les chevaliers étaient égaux quels que fussent leur rang et leur titre. Tous étaient servis à la table de la même manière. Aucun d'eux n'avait lieu de se vanter d'occuper une place plus honorable que son voisin. Il n'y avait parmi eux ni premiers ni derniers.⁶⁴⁰

Ce qui n'est pas sans rappeler l'Article Un de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 : « Tous les hommes naissent libres et égaux en droit ». De fait l'analogie est limitée par l'échec de l'utopie arthurienne. A ce titre, nous distinguons chez Hugo le mythe et la légende : le mythe étant envisagé dans l'écriture selon sa fonction première, l'explication d'un phénomène, point de départ défini dans le temps (l'An I, l'évènement, etc...) et la légende comme la concaténation de motifs liés à un espace déterminé dont la temporalité est beaucoup plus floue. Cette distinction est d'autant plus visible qu'Hugo emprunte au conte lorsqu'il s'agit de la Bretagne et de la Vendée. Le premier chapitre du Livre Premier-La Vendée-intitulé « Les Forêts », commence ainsi : « Il y avait alors en Bretagne sept forêts horribles [...] La forêt de Garnache qui était aux La Trémoille, aux Gauvain et aux Rohan ; la forêt de Brocéliande, qui était aux fées. »⁶⁴¹ Les personnages réels (Rohan, La Trémoille) cohabitent avec les personnages de fiction (les Gauvain), dans un contexte légendaire. Il n'est pas ici question d'introduire véritablement le fantastique dans le roman, il s'agit de démontrer la vivacité de la légende de la région, ce qu'explique l'auteur dans un paragraphe didactique :

L'histoire des forêts bretonnes, de 1792 à 1800, pourrait être faite à part, et elle se mêlerait à la vaste aventure de la Vendée comme une légende. L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentané l'homme éternel. La Vendée ne peut être complètement expliquée que si la légende complète l'histoire ; il faut l'histoire pour l'ensemble et la légende pour le détail.⁶⁴²

Si le recours au mythe antique et la volonté de créer un nouveau mythe révolutionnaire sont, pour le poète, une forme de redéfinition de l'humanité, la légende a vocation de compléter l'Histoire au sens où elle témoigne des définitions précédentes.

La Bretagne de Balzac-« le Pays des Gars »- est une contrée héroïque, caractéristique trouvant une explication étymologique :

Le mot *gars*, que l'on prononce *gâ*, est un débris de la langue celtique, Il a passé du bas-breton dans le français, et ce mot est, de notre langage actuel, celui qui contient le plus de souvenirs antiques. Le gais était l'arme principale des Gaëls ou Gaulois ; *gaisde* signifiait armé ; *gais*, bravoure ; *gas*, force. Ces rapprochements prouvent la parenté du mot *gars* avec ces expressions de la langue de nos ancêtres. Ce mot a de l'analogie avec le mot latin *vir*, homme, racine de *virtus*, force, courage.⁶⁴³

On peut relever ici un nouvel exemple de conjointure avec l'analogie soulignée et le lien que l'on peut établir avec la dénomination de chapitre « *Vis et Vir* » de *Quatrevingt-Treize*. Bien que légèrement approximative puisque le terme « Gaëls » était utilisé pour désigner les

⁶⁴⁰Robert Wace, cité par Jean-Pierre Foucher in Introduction de *Perceval ou Le Roman du Graal* de Chrétien de Troyes, v.1182, Folio Classique, Editions Gallimard, 1974, p. 10

⁶⁴¹Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 267

⁶⁴²*Ibid.*, p.268

⁶⁴³Honoré de Balzac, *Les Chouans*, *Op.cit.*, p.14

habitants de l'Irlande⁶⁴⁴, cette digression linguistique enracine la Bretagne, et par extension la Vendée, dans l'héroïsme légendaire. Il apparaît que les écrivains de la Vendée usent de la tonalité épique et d'une intertextualité sous-jacente renvoyant aux légendes bretonnes : l'insurrection vendéenne serait alors le lieu du roman d'aventures. La narration même emprunte à Chrétien : « Et Messire Gauvain s'en va. Maintenant, je vous conterai ses aventures. »⁶⁴⁵ On retrouve des modalisations similaires chez Hugo : « Cette guerre, mon père l'a faite, et j'en puis parler. »⁶⁴⁶ c'est-à-dire une légitimation du propos par la déictique. Cependant Hugo s'éloigne de Balzac par sa vision critique et pessimiste. (Bien que Balzac n'omette pas la violence chouanne.)

La Vendée devient le lieu du grotesque et du sublime, dépassant son statut pittoresque et épique conféré par le roman de Balzac, qui se veut une alternative aux romans d'aventures. Chez Hugo la Vendée est un paradoxe dont le déséquilibre enclenche son inévitable disparition : on connaît le goût hugolien pour l'équilibre. Quand la Convention est décrite par une succession de phrases brèves avec des incursions dialogiques et des citations apocryphes ou vérifiées dans le chapitre qui lui est consacré, la Vendée fait l'objet d'une accumulation de propositions restrictives marquée par l'anaphore de la préposition « sans » et le recours au participe présent insinuant un présent gnomique, décrivant un chaos immémorial voué à l'échec :

L'insurrection vendéenne est un lugubre malentendu. Echauffourée colossale, chicane de titans, rébellion démesurée, destinée à ne laisser dans l'histoire qu'un mot, la Vendée, mot illustre et noir ; se suicidant pour des absents, dévouée à l'égoïsme, passant son temps à faire à la lâcheté l'offre d'une immense bravoure ; sans calcul, sans stratégie, sans tactique, sans plan, sans chef, sans responsabilité ; montrant à quel point la volonté peut être l'impuissance ; chevaleresque et sauvage ; l'absurdité en rut, bâtissant contre la lumière un garde-fou de ténèbres ; l'ignorance faisant à la vérité, à la justice, au droit, à la raison, à la délivrance, une longue résistance bête et superbe.⁶⁴⁷

Tout en reconnaissant l'héroïsme vendéen, d'autant plus superbe qu'il incarne « l'absurdité en rut » et reste fidèle aux aristocrates émigrés, Hugo déplore cette « surdité terrible ». Ce récit d'une insurrection non pas seulement physique mais idéologique-la bêtise, l'ignorance et l'obscurantisme sont personnifiés et construisent d'allégoriques remparts contre la justice, la vérité et le droit- devient l'oraison funèbre d'une rébellion réduite à la « querelle de l'idée locale contre l'idée universelle ; paysans contre patriotes. »⁶⁴⁸

En tant que population insurgée particulière, la chouannerie se distingue d'autres catégories (les ouvriers, les esclaves, les étudiants...) car elle constitue un mélange social inédit :

⁶⁴⁴Cadoudal chez Dumas appelle également ses hommes « gars » : « – Allons ! cria-t-il, égayez-vous, mes gars ! Cette permission, qui, pour les chouans et les Vendéens, équivalait à la charge battue ou sonnée, était à peine donnée, que les chouans se répandirent dans la plaine aux cris de « Vive le roi ! » en agitant leur chapeau d'une main et leur fusil de l'autre. » Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p. 771

⁶⁴⁵Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Roman du Graal*, *Op.cit.*, p. 124

⁶⁴⁶Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.276

⁶⁴⁷*Ibid.*, p.288

⁶⁴⁸*Ibid.*, p.286

« noblesse et roture », selon un titre de chapitre hugolien. Cette rencontre au sein de la rébellion est aussi la raison de son échec ; en plus de son attachement viscéral au vieux monde qu'incarne physiquement la royauté déchue, la reproduction de l'inégalité sociale crée un déséquilibre originel. La confraternité est illusoire : « Paysans et gentilshommes s'habillaient des premiers haillons venus »⁶⁴⁹, elle relève du déguisement, et sous l'aspect chevaleresque de l'adoubement ponctuel, consécration superficielle du paysan à l'égal du seigneur, l'injustice perdure, jusque dans la mémoire :

Il y a eu deux Vendée : la grande, qui faisait la guerre des forêts, la petite, qui faisait la guerre des buissons ; là est la nuance qui sépare Charette de Jean Chouan. La petite Vendée était naïve, la grande était corrompue ; la petite valait mieux. Charette fut fait marquis, lieutenant-général des armées du roi, et grand-croix de Saint-Louis ; Jean Chouan resta Jean Chouan. Charette confine au bandit, Jean Chouan au paladin.⁶⁵⁰

D'un bord politique comme de l'autre, on retrouve dans le récit de chouannerie le même mépris du paysan, doublement victime de l'effacement des insurrections royalistes : « Alain Redeler, aujourd'hui ignoré, fut le précurseur de La Rochejaquelein et de Jean Chouan. Les royalistes forçaient, sous peine de mort, tous les hommes valides à marcher. Ils réquisitionnaient les attelages, les chariots, les vivres. »⁶⁵¹ Les paysans bretons fusionnent avec leur terre, où des siècles d'oppression ont abruti littéralement la population et les ont transformés en troglodytes, en créatures presque surnaturelles, évoluant dans la boue, les marécages, les forêts :

Au XVe siècle les boucheries seigneuriales, au XVIe et au XVIIe siècle les guerres de religion, au XVIIIe siècle les trente mille chiens dressés à chasser aux hommes ; sous ce piétinement effroyable le peuple avait pris le parti de disparaître. Tour à tour les troglodytes pour échapper aux Celtes, les Celtes pour échapper aux Romains, les Bretons pour échapper aux Normands, les huguenots pour échapper aux catholiques, les contrebandiers pour échapper aux gabelous, s'étaient réfugiés d'abord dans les forêts, puis sous la terre. Ressource des bêtes. C'est là que la tyrannie réduit les nations. Depuis deux mille ans, le despotisme sous toutes ses espèces, la conquête, la féodalité, le fanatisme, le fisc, traquait cette misérable Bretagne éperdue ; sorte de battue inexorable qui ne cessait sous une forme que pour recommencer sous l'autre. Les hommes se terraient.

L'épouvante, qui est une sorte de colère, était toute prête dans les âmes, et les tanières étaient toutes prêtes dans les bois, quand la république française éclata. La Bretagne se révolta, se trouvant opprimée par cette délivrance de force. Méprise habituelle aux esclaves.⁶⁵²

La rhétorique hugolienne à propos de la Bretagne rappelle celle de *Bug Jargal* : les esclaves insurgés commettent selon lui la même « méprise » envers la « délivrance de force ». (Toutefois la déshumanisation des paysans bretons est le fruit de l'Histoire régionale comme le souligne le discours discursif, tandis que celle des esclaves, rappelons-le, obéit à un préjugé raciste d'infériorité biologique.) Les deux territoires, Vendée et Bretagne, représentent dans l'imaginaire collectif des terres arriérées et d'une grande pauvreté. Dumas contourne la

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 281

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p.283

⁶⁵¹ *Ibid.*, p.277

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 270-272

difficulté artistique en faisant de la Bretagne un lieu d'aventures rocambolesques, Nerval resserre son récit autour des intrigues de personnages, Balzac en fait un pays exotique, Barbey d'Aurevilly choisit plutôt d'évoquer la chouannerie normande (en Mayenne) par attachement régional, mais on peut se demander si « la vraie Vendée » telle que la décrit Hugo ne suscite pas la répugnance des écrivains :

La vraie Vendée, c'est la Vendée chez elle ; là elle est plus qu'invulnérable, elle est insaisissable. Le vendéen chez lui est contrebandier, laboureur, soldat, pâtre, braconnier, franc-tireur, chevrier, sonneur de cloches, paysan, espion, assassin, sacristain, bête des bois.⁶⁵³

Cette énumération démontre l'absence de noblesse de la « vraie » population vendéenne, ainsi que sa prédisposition à être soulevée par des « bandits », car, selon la terminologie hugolienne, la roture bretonne et vendéenne, en refusant farouchement les lumières révolutionnaires, ne mérite pas mieux. Ce dédain de la Vendée a des racines anciennes : Richelieu par exemple, évêque de Luçon (1605) appelait la Vendée « l'évêché le plus crotté de France. ». Durant la Grande Révolution, les Nantais considéraient les Vendéens comme des « ventres à choux ». Enfin, la décision par décret impérial (25 mai 1804) de faire de la Roche-sur-Yon le chef-lieu vendéen et de renommer la ville « Napoléon » par Bonaparte, qui l'a fait également reconstruire afin de la moderniser, contribue à implanter dans l'imaginaire collectif l'idée d'un espace vide, hors de la civilisation et du temps. Le traitement de la Vendée au XIXe siècle influence sa représentation.⁶⁵⁴ Le passage de l'Histoire sur ces deux localités, qui se vérifie physiquement, devient dans les romans une forme de malédiction. Ecrire la chouannerie revient à dévoiler des bas-fonds non-urbains ; la révélation des mystères bretons et vendéens au XIXe siècle se manifeste uniquement par le prisme de la chouannerie : « Un des grands avantages des contrerévolutions est de fournir aux historiens des documents que ceux-ci n'obtiendraient pas sans elles. »⁶⁵⁵

En somme, le paradoxe de l'insurrection paysanne, jacquerie comme chouannerie, réside dans son caractère ontologiquement réactionnaire, elle ne cherche qu'à retrouver l'ordre précédent. Les choix énonciatifs communs qui se dégagent des mises en scène de paysans définissent sa dépendance à la nature : d'après Hugo, « le paysan a deux points d'appui : le champ qui le nourrit, le bois qui le cache. » Ces deux emplacements résument les fonctions narratives de ces personnages : sur leur lieu de travail, visibles, engagés dans un rapport positif à la terre, et sur le lieu de la conspiration éternelle, volontaire ou forcée ; néanmoins le paysan reste définitivement celui que l'on ne veut pas voir, voué à un effacement systématique : « on adopta, pour plus de facilité, une partie seulement du costume : le bonnet des pauvres paysans. »⁶⁵⁶ En lui empruntant ses vêtements, ses armes, ses modes d'action (la dissimulation

⁶⁵³ *Ibid.*, p.284

⁶⁵⁴ Et notamment les changements successifs de nom de la préfecture : Napoléon (pendant le Premier Empire, les Cent-Jours, La Deuxième République de 1848 à 1852), Bourbon-Vendée (pendant la Restauration puis la Seconde Restauration), Napoléon-Vendée (pendant le Second Empire), La-Roche-sur-Yon (quelques jours en 1814 puis à partir de 1870)

⁶⁵⁵ Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, p. 1029

⁶⁵⁶ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p. 681

dans les forêts, les grottes, les buissons...), les autres personnages se substituent à lui, comme le prolétariat urbain s'est substitué au prolétariat des champs. La transition des paysans en ouvriers au XIXe siècle transforme (dans la fiction) les paysans toujours sur leurs terres en créatures ancestrales, inamovibles, des reliques vivantes : « Se figure-t-on une tempête paysanne attaquant Paris, une coalition de villages assiégeant le Panthéon, une meute de noëls et d'*oremus* aboyant autour de la Marseillaise, la cohue des sabots se ruant sur la légion des esprits ? »⁶⁵⁷ L'assujettissement consenti à la terre seulement pousse le paysan à entrer en jacquerie : « les paysans, les acquéreurs de biens nationaux, les propriétaires d'hier, préféreraient leur petit coin de terre à leur vie, veilleraient dessus, le fusil à la main, et, pour rien au monde, n'eussent émigré ! »⁶⁵⁸ Ce qui rend la chouannerie paysanne, la jacquerie pour la cause royaliste, incompréhensible pour la plupart des écrivains du XIXe siècle.

Malgré tout, la force politique que représentent les paysans n'est pas totalement occultée : « Or, les fermiers sont une grande puissance en matière d'élection : ils occupent chacun dix, vingt, trente journaliers, et, quoique le suffrage fût, à cette époque, à deux degrés, l'élection dépendait complètement de ce qu'on appelait les campagnes. »⁶⁵⁹ Cette force dépend de la capacité économique du paysan, le « misérable prolétaire », le « pauvre », lui, est plus prompt à la jacquerie car « révolté par les excès de la misère », pour reprendre les mots de Le Roy. Le Jacques fictif est une incarnation bâtarde de l'insurgé, réagissant à l'injustice mais craignant l'anarchie, capable d'assiéger un château puis retournant immédiatement à ses champs, ou vivant en troglodyte et servant une cause perdue. Nonobstant il porte en lui, presque inconsciemment, une tradition insurrectionnelle :

La proclamation de la République répondait à un immense besoin populaire ; c'était la consécration de la longue lutte que le peuple avait soutenue depuis les Communes ; c'était l'absolution de la Jacquerie, des Maillotins, de la Ligue, de la Fronde, de la Révolution ; c'était le couronnement de la foule au détriment de la royauté.⁶⁶⁰

⁶⁵⁷ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p.283

⁶⁵⁸ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, pp- 654-655

⁶⁵⁹ *Ibid.*, Vol. III, p. 580

⁶⁶⁰ *Ibid.*, Vol. IV, p. 577

1-3) Acteurs de l'insurrection urbaine : composition des foules

L'insurrection urbaine prend place le plus souvent à Paris. Les villes de province romanesques (fictives comme Plassans ou réelles comme les cités ouvrières autour de Lille) ne sont que des cadres : leur morphologie n'est pas altérée par le mouvement collectif comme peut l'être Paris, qui se métamorphose à l'image de ses occupants, même en temps de paix sociale. Les corons de *Germinal* ne connaissent pas de changements majeurs-l'usine remplit cette fonction et c'est contre elle qu'est dirigée la violence des grévistes.

La personnification de la capitale est liée à sa mutation, due en grande partie à l'exode rural et la concentration urbaine de la main d'œuvre industrielle :

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.⁶⁶¹

Les foules fictives sont la plupart du temps représentatives de cette métamorphose. La composition de ces rassemblements urbains contribue à la peinture d'un tableau parisien, où prime la vision de l'écrivain : il ne s'agit pas de montrer des collectivités réalistes, mais des assemblages de types dont les relations créent du matériel romanesque. Ces composants fictifs (qui parfois côtoient des personnages authentiques) sont également les porte-paroles (au sens littéral) des convictions de l'auteur. Aussi les parisiens insurgés des *Misérables* donnent un aperçu de ces nouvelles catégories sociales et culturelles nées de l'émeute :

Les émeutes éclairèrent en rouge, mais splendidement, toutes les saillies les plus originales du caractère parisien, la générosité, le dévouement, la gaîté orageuse, les étudiants prouvant que la bravoure fait partie de l'intelligence, la garde nationale inébranlable, des bivouacs de boutiquiers, des forteresses de gamins, le mépris de la mort chez des passants. [...] Les émeutes, en même temps qu'elles manifestèrent l'intrépidité populaire, firent l'éducation du courage bourgeois.⁶⁶²

Cette énumération montre le versant lumineux de l'insurrection- celui où se rencontrent des êtres éclairés et civilisés, au milieu desquels évoluent les « gamins » : ces enfants ont une fonction romanesque de premier plan puisqu'ils *sont* la ville : « Quant au peuple parisien, même homme fait, il est toujours le gamin ; peindre l'enfant, c'est peindre la ville. »⁶⁶³ Malgré l'éclatement des identités, la cité conserve donc par leur présence sa personnalité originelle : ce premier échantillon est montré comme un groupe positif, garant du véritable esprit parisien : il est le « peuple » et non « la foule ». L'intégration de la bourgeoisie renseigne sur le parti-pris idéologique : dans une société où un groupe n'a pas de pouvoir, les représentations se font selon ce que les classes dominantes veulent en voir.

Les *Misérables* du titre doivent susciter la compassion, tant qu'ils attendent le secours de l'Eglise (représentée par Monseigneur Myriel et les sœurs de Saint-Sulpice) et du Capital-détenu par la bourgeoisie. Les créatures des faubourgs n'ont pas droit à une évolution sociale :

C'est surtout dans les faubourgs, insistons-y, que la race parisienne apparaît ; là est le pur sang ; là est la vraie physionomie ; là ce peuple travaille et souffre, et la souffrance et le travail sont les deux figures de l'homme.⁶⁶⁴

⁶⁶¹Charles Baudelaire, « Crépuscule du Matin », *Les Tableaux Parisiens, Les Fleurs du Mal* (1857), cité par Pierre Loubier in *Le Poète au Labyrinthe: ville, errance, écriture*, Collection Signes, ENS Editions, 1998, p.147

⁶⁶²Victor Hugo, *Les Misérables, Op.cit.*, pp.1415-1416

⁶⁶³*Ibid.*, p.816

⁶⁶⁴*Ibid.*

Seul Jean Valjean accède à la classe supérieure (et devient donc un protecteur des opprimés). Ce peuple travailleur doit accepter sa condition car il est le représentant de la « race ». Le peuple qui s'organise et veut se libérer par lui-même se dénature : Victor Hugo ne veut pas réhabiliter le prolétariat dans son roman (il considère « la dégradation de l'homme par le prolétariat » comme l'un des « trois problèmes du siècle »). Les habitants des faubourgs, ce *lumpenprolétariat*⁶⁶⁵ des rues, est réduit au sein du mouvement insurrectionnel à sa plus touchante expression : les gamins, qui comme Gavroche, vivent dehors et travaillent occasionnellement à la journée. Les prolétaires adultes organisés (corporations grévistes et sectionnaires) se trouvent quant à eux dans le versant obscur de cette émeute :

Puis venait une multitude innombrable, agitée, étrange. Les sectionnaires de l'Ami du Peuple, l'école de droit, l'école de médecine, les réfugiés de toutes les nations, drapeaux espagnols, italiens, allemands, polonais, drapeaux tricolores horizontaux, toutes les bannières possibles, [...] des tailleurs de pierre et des charpentiers qui faisaient grève en ce moment-là même [...]⁶⁶⁶

Cette multitude hétéroclite (où se trouvent également des pillards, « la boue » des faubourgs.) ravive le souvenir de la masse tout aussi étrange de *Bug Jargal*. Elle est caractérisée par la même tare : le mélange. Hugo oppose la pureté raciale parisienne au brassage de nationalités ; si l'auteur appelait en 1848 à la révolution mondiale, c'était dans la perspective que chacun fasse la révolution chez soi. Cette ébauche d'Internationale ne peut être un cortège acceptable, car elle symbolise l'autonomie ouvrière, dénie à la France son rôle « d'Avant-garde des Nations » et efface toute trace d'une identité parisienne- Hugo faisant de Paris l'horloge du monde. Ces deux physionomies concomitantes de l'insurrection de 1832 selon Hugo illustrent paradoxalement l'opposition marxiste entre juin 1848 et juin 1849 :

Si le 23 juin 1848 fut l'insurrection du prolétariat révolutionnaire, le 13 juin 1849 fut l'insurrection des petits bourgeois démocrates, chacune de ces deux insurrections étant l'expression pure, classique de la classe qui l'animait.⁶⁶⁷

L'insurrection idéale pour Hugo est celle de la petite bourgeoisie démocrate. Dans le roman, cela s'exprime par l'absence d'un personnage véritablement prolétarien. On croise rapidement « la société des Ouvriers égaux, qui se divisait en trois fractions, les égaux, les communistes, les réformistes »⁶⁶⁸ mais la narration ne s'attarde jamais sur la ramification des sociétés parisiennes et provinciales.

Cette diction lacunaire est d'autant plus flagrante que l'ouvrier naît véritablement au XIXe siècle :

L'ouvrier, c'est d'abord le compagnon ou l'apprenti, c'est-à-dire le salarié qualifié de l'artisanat urbain, à Paris héritier de la tradition sans-culotte, lié à la bourgeoisie républicaine et aux socialistes utopiques. C'est lui qui participe aux révoltes politiques et aux mouvements sociaux de la monarchie de Juillet, qui affirme l'existence d'une classe ouvrière solidaire et qui réclame pour elle les promesses non tenues de la Grande Révolution.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Le terme est créé par Marx et Engels en 1845 dans *L'Idéologie allemande* et signifie littéralement « prolétariat en guenilles », pour désigner le sous-prolétariat.

⁶⁶⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p.1427

⁶⁶⁷ Karl Marx, *Les luttes des classes en France (1848-1850)*, 1850, Edition numérique réalisée par Jean-Marie Tremblay, Coll. Les Classiques des Sciences Sociales, p.68

⁶⁶⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 1151

⁶⁶⁹ Pierre Albertini, *La France au XIXe siècle*, *Op.cit.*, p. 35

L'accession à une existence littéraire du prolétariat français au XIXe siècle est le fait d'écrivains non issus de la classe laborieuse. L'ouvrier-personnage traverse les genres : le mystère urbain, le roman réaliste, jusqu'à la littérature pour la jeunesse.

Ses conditions de vie, ses combats, son quotidien, les circonstances de son existence sont révélées au lectorat : il est envisagé dans une perspective synchronique comme le rétrécissement d'une classe entière, et défini uniquement par son appartenance à cette classe. Contrairement aux esclaves noirs de romans qui se révoltent pour toute autre raison que l'esclavage, le prolétaire se révolte parce qu'il est prolétaire, à l'image de la famille Lebrenn des *Mystères du Peuple*-relativement éloignée de l'ouvrier modèle Morel des *Mystères de Paris*.

L'ouvrier comme personnage n'apparaît pas systématiquement en état de révolte. Son existence parfois se limite à émailler le récit d'éléments pittoresques :

Je raconte, ou plutôt une cocotte de mon bouquin raconte son enfance. Elle était fille d'ouvriers à Lyon. J'aurais besoin de détails sur l'intérieur d'iceux. [...] Bref, je veux faire en quatre lignes un tableau d'intérieur d'ouvrier pour contraster avec un autre qui vient après, celui du dépucelage de Notre Héroïne dans un endroit luxueux. [...] Ce qu'il me faut, c'est mon *intérieur de canuts travaillant au milieu de leur pot-bouille*.⁶⁷⁰

Le projet littéraire ici est clairement énoncé-la révolte des canuts de Lyon n'étant même pas mentionnée. L'écrivain s'intéressant aux classes populaires afin de les faire figurer dans un roman ne transgresse aucunement le compartimentage radical de la société (parisienne ou provinciale). Ce rôle est dévolu aux héros ou aux héroïnes, dont l'ascension ou le déclassement volontaire politisent leur exploration : la mise en fiction de la faune prolétarienne ou marginale nécessite la mise en fiction de l'oppression bourgeoise, qu'elle soit questionnée ou non. L'idéologisation du texte n'est pas automatiquement le fait de l'écrivain, mais l'inclusion de l'ouvrier implique une lecture nouvelle et circonstanciée de l'œuvre dans laquelle il figure. Ainsi chez la Comtesse de Ségur, l'ouvrier modèle doit être avant tout moral, et dévoué à son usine. Selon *La Fortune de Gaspard*, il est enchaîné par l'Eglise et le Capital (dont l'union est consacrée par le don charitable à la paroisse que fait l'industriel) et doit travailler avec dévouement- sans espoir cependant d'élévation puisque Gaspard, le jeune arriviste, s'applique à congédier tout élément susceptible de le remplacer. L'ouvrier n'est pas un personnage à part entière, et cependant son existence elliptique renseigne tout aussi efficacement sa condition qu'un roman où prédomine l'hypotypose : voué à une vie pénible, à la merci du patronat, et surtout à la répression de toute tentative de solidarité. Un roman postérieur mettant en scène un autre ouvrier propose une conception moins ambiguë de l'ouvrier idéal : il ne doit tout simplement pas être ouvrier. Diloy le chemineau à qui l'on propose de travailler « chez un fabricant de chaussons » énonce des conditions de vie qui n'ont rien à envier à celles des mineurs de *Germinal* : des journées de douze heures, un salaire de « deux francs cinquante par journées de travail », « cinquante centimes par jour » pour les enfants, qui « travaillent à l'atelier » et « ne sortent pas ». Heureusement, un aristocrate-sauveur (à l'image de Rodolphe des *Mystères de Paris*) ému par le sort de la famille, décide de les délivrer du prolétariat industriel :

Le Général :

Écoute, Diloy, plutôt que d'entrer là-dedans et y fourrer tes enfants, reste chemineau et travaille à la terre. Tu perdras tes enfants ; ils n'auront aucune religion, aucune instruction ; ils seront chétifs et malingres. Toi-même tu y perdras ta religion, que tu ne pourras guère pratiquer.

⁶⁷⁰ Gustave Flaubert, Lettre à Jules Duplan, 27 août 1868, *Correspondances*, *Op.cit.*, p. 538

Diloy :

J'ai déjà pensé à cela, monsieur le comte : c'est pourquoi j'ai voulu vous en parler avant d'accepter. Pour moi, le bon Dieu me donnerait la force ; mais les enfants ! Ces pauvres enfants dont je répons ; j'ai leur âme à garder, et dans ces maisons de fabrique on rencontre tant de mauvais sujets, que ça fait peur.

Le Général :

Surtout quand le chef est un homme sans foi ni loi. Je connais ce chef de fabrique, M. Bafont. C'est un gueux qui ne croit à rien, qui ne songe qu'à gagner de l'argent. Il se moque de l'ouvrier et de sa mortalité ; lui-même mène une conduite pitoyable, et je te conseille de refuser ses offres.⁶⁷¹

Le jeu de mot patronymique indique implicitement «la redoutable fraternité entre le prolétariat et la pègre.»⁶⁷² En effet la moralité de l'ouvrier préoccupe les classes dirigeantes ; l'ouvrier religieux accepte le patronage, ce qui permet d'asseoir la paix sociale. Un Morel, en dépit de la proximité physique avec l'enfer parisien, conserve sa grandeur d'âme et devient une victime de la tragédie sociale destinée à émouvoir le lectorat. Hugo décrit « ce morne enfer » aperçu dans les caves de Lille, et fait de ces créatures des martyrs:

Des fantômes sont là sous terre dans des chambres,
Blêmes, courbés, ployés ; le rachis tord leurs membres
Dans son poignet de fer.
Sous ces voûtes on souffre, et l'air semble un toxique
L'aveugle en tâtonnant donne à boire au phtisique
L'eau coule à longs ruisseaux ;
Presque enfant à vingt ans, déjà vieillard à trente,
Le vivant chaque jour sent la mort pénétrante
S'infiltrer dans ses os.
Jamais de feu ; la pluie inonde la lucarne ;
L'œil en ces souterrains où le malheur s'acharne
Sur vous, ô travailleurs,
Près du rouet qui tourne et du fil qu'on dévide,
Voit des larves errer dans la lueur livide
Du soupirail en pleurs.⁶⁷³

Cette harangue, contrairement à ce que l'adresse directe peut laisser entendre, n'est pas dédiée à ces travailleurs devenus des « fantômes » : il s'agit de dénoncer l'injustice sociale, une fois encore par le contraste—les paragraphes suivants sont consacrés à décrire « l'orgie impériale ». Le poème retranscrit en un langage lyrique le propos de l'homme politique, qui devient un avatar d'Orphée descendant aux enfers, comme Rodolphe. Les ouvriers lillois, réduits à l'état de spectres, sont physiquement et moralement incapables de s'extirper de leur condition. En un sens, ce sont là des « ouvriers modèles », au service de l'image d'une misère, dont la fonction poétique se limite à susciter l'indignation :

Caves de Lille ! On meurt sous vos plafonds de pierre !
J'ai vu, vu de ces yeux pleurant sous ma paupière,
Râler l'aïeul flétri,
La fille aux yeux hagards de ses cheveux vêtue,
Et l'enfant spectre au sein de la mère statue !

⁶⁷¹La Comtesse de Ségur, *Diloy le chemineau*, 1868, Librairie Hachette et Cie, 1895, p.217

⁶⁷² Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, Paris, 1958, p.73

⁶⁷³Victor Hugo, *Joyeuse Vie, Les Châtiments, Op.cit.*, p.163

Ô Dante Alighieri !

C'est de ces douleurs-là que sortent vos richesses,
Princes ! Ces dénuements nourrissent vos largesses,
Ô vainqueurs ! Conquérants !
Votre budget ruisselle et suinte à larges gouttes
Des murs de ces caveaux, des pierres de ces voûtes,
Du cœur de ces mourants.⁶⁷⁴

L'interpellation de Dante sous-entend que le poème s'adresse non pas aux infortunés des caves de Lille, mais bien aux classes supérieures, qui sont invectivées et dont la responsabilité est clairement démontrée. L'emphase de cette diatribe fige l'ouvrier dans une posture victimaire, et au cours du XIXe siècle, son existence littéraire individuelle se limite souvent à édifier ses contemporains. Les œuvres dont il est le sujet-ou plutôt dont sa misère est le sujet ne lui sont généralement pas destinées, à l'exception du roman-feuilleton, dont le plus célèbre connut un succès sans précédent en 1843. L'intérêt massif des classes laborieuses pour le roman est lié à la mise en fiction du prolétariat. Les interventions romanesques de cette classe, chez Sue, résonnent comme un cri d'alarme : « Oh ! Je vous le disais bien, la misère...la misère...que d'infamies elle fait commettre ! »⁶⁷⁵ S'exclame Morel ; Cri d'alarme amplifié par Hugo en 1851 avec *Joyeuse Vie*. Cette démarche artistique s'inscrit dans la continuité des romans et pièces sur l'esclavage et le commerce triangulaire : alerter l'opinion publique par la narration formellement hyperbolique (mais fondamentalement réaliste) des malheurs d'un groupe opprimé.

Eugène Sue est sincère, et dit « venir fraternellement en aide au travailleur, qui, vivant déjà difficilement au jour le jour, grâce à l'insuffisance des salaires, ne peut, quand vient le chômage, suspendre ses besoins ni ceux de sa famille parce qu'on suspend les travaux.»⁶⁷⁶

L'écrivain veut venir en aide au prolétariat, mais ne remet pas en cause le travail. De même, bien que critique vis-à-vis de l'Eglise qu'il juge corrompue, il produit un discours évangélique ; la morale dissimule l'évidence de l'exploitation et des inégalités.

L'idéalisation du monde ouvrier fait figure d'illustration de la vision utopiste et quelque peu paternaliste de Sue. Selon lui, comme Rodolphe, les classes dirigeantes (aristocratie et bourgeoisie) devraient venir au secours des classes opprimées, qui n'ont pas les moyens matériels et intellectuels de se défendre. Car c'est à une réconciliation des classes qu'aspire l'auteur des *Mystères de Paris*. Les riches ne pèchent que par ignorance, affirmation qu'il réitère dans *Le Juif Errant* :

Nous l'avons dit il y a longtemps : SI LES RICHES SAVAIENT !!! Eh bien répétons-le, à la louange de l'humanité, lorsque les riches savent, ils font souvent le bien avec intelligence et générosité.⁶⁷⁷

Cette certitude de la mansuétude des riches n'a lieu d'être que par la lecture profondément chrétienne des conflits de classe : Rigolette s'en remet « à la commisération et à la justice divine», et lorsque Rodolphe, l'autocrate de ces bas-fonds, exerce sa charité en despote éclairé, il précise à la famille Morel que c'est Dieu qu'il faut remercier. L'ouvrier y perd toute sa charge subversive. Bien que considéré comme un écrivain engagé, Sue ne propose pas véritablement une élévation des classes laborieuses, mais d'informer les classes dirigeantes dont il ne remet pas en cause l'oppression. Contrairement à ce qu'il affirme, les riches savent,

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris, Op.cit.*, p. 475

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ Eugène Sue, *Le Juif Errant*, 1844, Semaine Littéraire du courrier des Etats-Unis, vol.1 à 2, Editions Gaillardet, 1844, p.66

et ils savent d'autant plus que ce sont eux qui exploitent : « Que me font vos mœurs de salon, Ecrit Jules Janin, autrement plus lucide, « dans une société qui ne vivrait pas un jour si elle perdait ses mouchards, ses geôliers, ses bourreaux... »⁶⁷⁸

Sa figuration christique de l'ouvrier n'est absolument pas représentative de l'émergence d'une classe ouvrière solidaire ; au contraire, il est totalement dépendant de Rodolphe. La figure de l'ouvrier est tout de même positive chez Sue. La vision paternaliste de l'auteur offre le spectacle d'un travailleur-martyr, vivant dans la misère mais ne sombrant jamais dans l'alcoolisme, la violence ou la criminalité. L'enfer parisien n'a pas émoussé son humanité, à l'inverse de celui des Caves de Lille. L'ouvrier chez Sue ne se révolte pas véritablement dans les faits, mais sa présence romanesque constitue en elle-même une révolution. La mise en fiction du prolétariat est significative de sa reconnaissance. Cette vision idyllique est l'antithèse de *L'Assommoir* où évoluent également des ouvriers passifs. (Ceux qui ne se révoltent pas.) Ceux-là sont tout aussi inoffensifs, mais « le malheur [qui] s'acharne sur [eux] » est une punition presque divine : ce sont, à l'image des Thénardier, de « mauvais pauvres ».

Le type du « mauvais ouvrier » connaît un glissement thématique en relation directe avec le contexte d'écriture. Il est d'abord, comme les méchants paysans de la Comtesse de Ségur, un « mauvais sujet » - et l'insistance sur sa proximité avec les classes dangereuses tient lieu d'explication sociologique à son alcoolisme, sa violence, ses mauvaises mœurs. Puis, après 48, sa méchanceté provient de sa politisation, qui le conduit dans la rue. D'où la méfiance envers le roman-feuilleton et sa vocation pédagogique ; la forme même du roman-feuilleton alerte certains radicaux, qui y voient un moyen de diffusion massive d'idées subversives. Edmond Texier écrit :

C'est parmi les prolétaires que le libraire ira chercher les souscripteurs [...] Seulement des hommes, usant, dans un but anti-social, de cet immense moyen de propagande, jetteront dans la circulation les plus folles théories, et verseront à la ronde, le vin frelaté du communisme.⁶⁷⁹

Plus que le propos idéologique lui-même, c'est donc le support qui rend l'œuvre subversive, puisqu'accessible aux « prolétaires ». Or, éduquer ces foules par la littérature représente un danger : des masses éduquées sont des masses qui prennent conscience de leur oppression, et par voie de faits, se révoltent. Le roman-feuilleton devient un moyen de diffusion d'idées transgressives :

[II] ne se contente pas de révolutionner les formes narratives : son surgissement révèle et déclenche une concaténation de mutations et de ruptures vécues par les contemporains comme révolutionnaires.⁶⁸⁰

La relation très particulière qu'entretient ce lectorat populaire avec l'œuvre façonne la perception que l'ouvrier a de lui-même ; cette version romanesque n'est pas très réaliste, pourtant ses modèles contemporains approuvent cette première occurrence :

Roman des lecteurs autant sinon plus que roman de l'auteur, œuvre immense, fort mal écrite, boursoufflée, *Les Mystères de Paris* modela durablement la sensibilité populaire, les ouvriers virent en Sue leur éducateur, leur guide.⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Cité par Marc Angenot, *Op.cit.*

⁶⁷⁹ Edmond Texier, *Les Petits Paris*, 1854, Taride, Paris cité par Yves Olivier-Martin in *Histoire du Roman Populaire en France*, Albin Michel, 1980, Paris, p. 65

⁶⁸⁰ Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Claire Parfait, sous la direction de Marie-Françoise Cachin, *Aubonheur du feuilleton*, Créaphis Editions, Paris, 2007, p.64

⁶⁸¹ Yves Olivier-Martin, *Op.cit.*, p.62

L'ouvrier et l'écrivain se rencontrent par la fiction : raconter le premier nécessite une narration journalistique, documentée, et l'efficacité performative du second est consacrée dans le réel lorsque, comme Sue, il est élu représentant parlementaire à Paris en 1848, ou comme Zola son cortège funéraire est accompagné par la délégation des mineurs de Denain scandant le nom de *Germinal* en 1902. Les « blouses » littéraires connaissent les mêmes mutations que leurs modèles : l'instruction individuelle du prolétaire devient un enjeu révolutionnaire de premier plan, et son évolution du Morel soumis à la religion (ce qui est une forme d'obscurantisme pour les théoriciens tels que Flourens ou Blanqui) au Lantier abonné à un journal d'orientation et lecteur de Marx révèle la conscience d'eux-mêmes qu'ont les prolétaires, conscience que la littérature, à laquelle l'instruction leur permet d'accéder, contribue à éveiller. Désormais le personnage s'élabore lui-même, il n'est plus cet être figé dans la misère attendant le salut ou noyé dans la masse :

Qu'on ne s'y trompe pas du reste, si tout doit être fait dans l'intérêt de la collectivité, tout doit être fait par l'individu. [...] Par conséquent, en dehors de l'instruction individuelle, zéro. [...] Avec l'instruction individuelle, tout. Sans elle, rien. Le soleil ou les ténèbres, la vie ou la mort.⁶⁸²

A l'image d'un Jacques Vingtras apprenant d'abord la révolution seul, dans les livres, l'ouvrier fictif prend conscience de la nécessité de s'instruire :

C'était un homme dans le genre de monsieur Rabouille, toujours disposé à rendre service et le nez dans les livres, quand il ne faisait pas de barricades. Mais monsieur Flourens lisait par plaisir, tandis que monsieur Rabouille, qui n'est qu'un ouvrier, lit pour apprendre : voilà la différence.⁶⁸³

Cette contingence éducative met en exergue l'inégalité entre l'intellectuel et l'ouvrier : ce qui est un loisir pour l'un devient vital pour l'autre. Si l'on applique la pensée de Blanqui à l'ouvrier de *La Colonne*, l'instruction individuelle permettant d'agir pour la collectivité le sortira des ténèbres. Etienne Lantier lui aussi a « le nez toujours dans un livre » et la Maheude lui fait « une réputation d'homme instruit » auprès de ses voisins du coron car il incite ses camarades à suivre son exemple :

C'était pour ça, nom de Dieu ! Et pour d'autres choses, que tout péterait un jour, grâce à l'instruction. On n'avait qu'à voir dans le coron même : les grands-pères n'auraient pu signer leur nom, les pères signaient déjà, et quand aux fils, ils lisaient et écrivaient comme des professeurs.⁶⁸⁴

Le discours indirect libre enchevêtre l'argument idéologique et le récit narratif afin de montrer l'effet produit par les paroles d'Etienne sur les autres protagonistes et exposer la corrélation entre instruction et révolution. La distanciation de l'auteur accentue la dimension utopique du propos, qui envahit le texte de façon à placer le lectorat dans la même position que ces « houilleux flegmatiques » harangués par Etienne, noyés dans un flot de doctrines et de « phrases qu'il avait lues et qui lui semblaient bonnes à dire » relativement incompréhensibles car mal comprises par le personnage lui-même.

La relation au savoir académique et politique de l'ouvrier fictif est complexe, comme si l'écrivain se refusait à le reconnaître totalement comme son égal :

⁶⁸² Auguste Blanqui, « Les sectes et la révolution », octobre 1866, *Op.cit.*, p.78

⁶⁸³ Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p. 67

⁶⁸⁴ Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p. 220

Ce fut l'époque où Etienne entendit les idées qui bourdonnaient dans son crâne. Jusque-là, il n'avait eu que la révolte de l'instinct, au milieu de la sourde fermentation des camarades. [...] Et sa première étape fut de comprendre son ignorance [...] Aussi se prit-il pour l'étude du goût sans méthode des ignorants affolés de science. Maintenant, il était en correspondance avec Pluchart, plus instruit, très lancé dans le mouvement socialiste. Il se fit envoyer des livres, dont la lecture mal digérée acheva de l'exalter [...] La honte de son ignorance s'en allait, il lui venait un orgueil, depuis qu'il se sentait penser.⁶⁸⁵

Ici s'exprime le déterminisme inhérent au cycle des Rougon-Macquart ; Etienne quitte les ténèbres, mais pour une clarté factice : comme le « nègre » d'exception, l'ouvrier d'exception ne peut réellement déborder sa condition. La formation désordonnée de son esprit permet à l'auteur une lecture synthétique des différentes doctrines, réduites à des abstractions-quand les moyens demeurent obscurs. Le « ravissement des néophytes » pousse Etienne à envisager une utopie non-violente, « la régénération radicale des peuples, sans que cela dût coûter une vitre cassée ni une goutte de sang ». La tonalité ironique de la narration annonce l'échec inévitable de l'insurrection à venir, l'idéalisme du jeune héros étant incompatible avec la réalité du coron. Cette première partie située *Germinal* dans la lignée du roman d'apprentissage : Etienne est voué à perdre ses illusions, et son élévation implique la connaissance de la réalité, qui s'opère en deux temps : d'abord la découverte de sa propre ignorance, puis de celle des autres. Le roman pourrait être envisagé comme une relecture moderne de l'allégorie platonicienne de la caverne : l'accession et la transmission de la connaissance et les difficultés qu'elles engendrent prenant littéralement place dans des grottes (les mines). Etienne en sort le premier, aveuglé d'abord par la lumière (l'instruction) il devient lucide sur sa condition antérieure, ce qui le coupe fatalement de ses camarades :

Depuis que sa nature s'affinait, il se trouvait blessé davantage par les promiscuités du coron. Est-ce qu'on était des bêtes, pour être ainsi parqués, les uns contre les autres, au milieu des champs...⁶⁸⁶

Les autres ouvriers sont animalisés, et Etienne fait désormais office de civilisateur, tel le missionnaire aux colonies. Le roman questionne les tensions entre la nature et la culture : Etienne tente d'étouffer sa nature-et de conjurer la malédiction familiale ; les autres personnages sont limités par leur nature, comme si la condition ouvrière était un atavisme alors que les différentes tares frappant les habitants du coron (le vice, la cruauté, la violence, l'alcoolisme) sont les conséquences directes de la proximité, de la dureté du travail et de la pauvreté. Zola ne nie pas les dégradations physiques et mentales causées par la mine, mais dépeint ses personnages ouvriers de façon à entretenir le mythe de la prédisposition naturelle. Une grande partie de la bourgeoisie, bien que scandalisée par la misère, rend responsable le peuple de ses conditions de travail et de vie-et conséquemment d'un relâchement des mœurs. Les populations ouvrières en réalité commencent au XIXe siècle à se méfier d'une religion et d'un clergé trop liés aux classes dirigeantes et au patronat. Si Morel s'en remet à Dieu (avec la bénédiction de Rodolphe) la famille Maheu s'en détourne explicitement :

_ Encore que si ce que les curés racontent était vrai, si les pauvres gens de ce monde étaient les riches dans l'autre !

Un éclat de rire l'interrompait, les enfants eux-mêmes haussaient les épaules, tous devenus incrédules au vent du dehors, gardant la peur secrète des revenants de la fosse, mais s'égayant du ciel vide.

_ Ah ouiche, les curés ! s'écriait Maheu. S'ils croyaient ça, ils mangeraient moins et ils travailleraient davantage, pour se réserver là-haut une bonne place... Non, quand on est mort, on est mort.

La Maheude poussait de grands soupirs.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pp.216-217

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p.218

_ Ah ! Mon Dieu ! Ah ! Mon Dieu !

Puis, les mains tombées sur les genoux, d'un air d'accablement immense :

_ Alors, c'est bien vrai, nous sommes foutus nous autres.⁶⁸⁷

L'ouvrier détourné de Dieu est mûr pour la révolte, car une nouvelle foi se substitue à la chrétienté. Chez Zola, les ouvriers deviennent mystiques (Souvarine est d'ailleurs doté d'« yeux de mystique »). Sa critique assimile ce mysticisme à une forme d'idéalisme romantique, dont Silvère, l'insurgé de *La Fortune des Rougon* est une forme d'incarnation touchante (dimension disparue chez Etienne.). L'insurrection tient lieu de sacerdoce, le socialisme de catéchisme. Cette conversion générale entraînée par Etienne transforme les mineurs en fanatiques. Zola lors de cet épisode met en garde contre les « sectes », mise en garde déjà formulée par Blanqui : rien, dans la croyance nouvelle des habitants du coron, ne diffère avec la chrétienté.

C'était quand même une confiance absolue, une foi religieuse, le don aveugle d'une population de croyants. Puisqu'on leur avait promis l'ère de la justice, ils étaient prêts à souffrir pour la conquête du bonheur universel. La faim exaltait les têtes, jamais l'horizon fermé n'avait ouvert un au-delà plus large à ces hallucinés de la misère [...] Cette foi remplaçait le pain et soulageait le ventre [...] Désormais, Etienne était le chef incontesté. Dans les conversations du soir, il rendait les oracles.⁶⁸⁸

Le rapport à la foi est exploré tout au long de l'œuvre. Les personnages embrassent cette nouvelle religion car elle est prêchée par l'un des leurs. S'ils semblent « hallucinés » et extatiques devant les promesses d'un monde meilleur, c'est en raison du matérialisme de ces promesses. Les ouvriers du roman veulent manger tous les jours. Leur unique revendication « confine à l'estomac » pour reprendre les termes hugoliens. Le réalisme de la peinture sociale réside dans cette simplicité primitive, dans cette expression crue de la misère. Dépouillée des allégories poétiques et de l'emphase, la figuration de l'indigence est d'autant plus frappante qu'elle est dite non pas par un observateur extérieur mais par les personnages eux-mêmes. La confrontation avec le nouveau curé, l'abbé Ranvier « révolutionnaire de l'Évangile », met en lumière l'incapacité de l'Église à comprendre cette seule et unique exigence :

_ Il n'y a pas besoin de tant de paroles, grogna brusquement Maheu, vous auriez mieux fait de commencer par nous apporter un pain.

_ Venez dimanche à la messe, s'écria le prêtre, Dieu pourvoira à tout !

Et il s'en alla, il entra catéchiser les Levaque à leur tour, si haut dans son rêve du triomphe final de l'Église, ayant pour les faits un tel dédain, qu'il courait ainsi les coron, sans aumônes, les mains vides, au travers de cette armée mourante de faim, en pauvre diable lui-même qui regardait la souffrance comme l'aiguillon du salut.⁶⁸⁹

Pareillement à leurs homologues parisiens, les personnages sont « de mauvaise humeur » car « ils n'ont pas dîné » (Dumas) Leur première insurrection significative débute par le rejet des institutions et cet épisode annonce le désaveu que subira Etienne, lui aussi pourvoyeur de bonnes paroles au détriment des faits. Cette galerie de portraits ouvriers a une fonction métonymique : elle représente une société au bord de l'implosion, car il n'y a guère qu'Etienne (et dans une moindre mesure Souvarine) pour se contenter de nourriture spirituelle. Les personnages sont des types référentiels dont le statut sémiologique tient lieu de « cri d'alarme » : les membres de la famille Maheu où sont décrites trois générations de

⁶⁸⁷ *Ibid.*, pp. 220-221

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p.281

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.454

mineurs, ceux de la famille Levaque, Chaval et les autres composent les multiples aspects d'un problème social. Ils sont définis par leurs interactions entre eux et avec les opposants « naturels », les patrons et les familles bourgeoises. Les ouvriers de *Germinal* (Etienne compris), au centre du roman, amènent à une perception fluctuante de la figure héroïque : plusieurs protagonistes accèdent momentanément à cette fonctionnalité, déterminée par les considérations esthétiques et idéologiques de la narration : Etienne est le héros « par défaut », puisque personnage principal entraînant l'action. On peut également interroger le rôle dévolu à Catherine, qui subit la double oppression de la mine et du patriarcat, plaçant la fonction d'héroïne romanesque dans une perspective nouvelle, ou encore à la Maheude, mère-courage dont la dignité donne un tour tragique au dénouement. Souvarine peut être envisagé comme le vrai héros, puisqu'il est celui qui réussit là où les autres ont échoué. Le roman s'attache à montrer l'ouvrier (et l'ouvrière) tel qu'il est, non tel qu'on le voudrait ou tel qu'il est fantasmé par les classes dirigeantes, et la répartition de l'héroïsme à plusieurs protagonistes prolétaires ajoute au réalisme, mais connaît une limite : ces héros et héroïnes prolétaires ne peuvent dépasser leur horizon ; c'est confinés dans leur classe qu'ils développent leur potentiel romanesque, leur caractérisation spécifique et le signifiant attaché à chacun d'entre eux. Le couple Etienne-Souvarine renforce cette idée, et les deux hommes ne sont pas égaux, en raison de leurs origines sociales différentes.

La construction romanesque de Souvarine repose sur deux éléments : la mise en fiction de la théorie et de la pratique anarchistes, et le déclassement volontaire. Le Russe est une relecture de Rodolphe, un prince descendu dans les bas-fonds :

Ses dents blanches et pointues, sa bouche et son nez minces, le rose de son teint, lui donnaient un air de fille, un air de douceur entêtée, que le reflet gris de ses yeux d'acier ensauvageaient par éclairs. Dans sa chambre d'ouvrier pauvre, il n'avait qu'une caisse de livres. Il était Russe, ne parlait jamais de lui, laissait courir des légendes sur son compte. Les houilleux, très défiants devant les étrangers, le flairant d'une autre classe à ses mains petites de bourgeois, avaient d'abord imaginé une aventure, un assassinat, dont il fuyait le châtement.⁶⁹⁰

Sur le plan physique, les deux hommes se ressemblent :

Ses traits étaient régulièrement beaux, trop beaux peut-être pour un homme. Son teint d'une pâleur délicate, ses grands yeux d'un brun orangé, presque toujours à demi fermés et entourés d'une légère auréole d'azur, sa démarche nonchalante, son regard distrait, son sourire ironique, semblaient annoncer un homme blasé, dont la constitution était sinon délabrée, du moins affaiblie par les aristocratiques excès d'une vie opulente. [...] Enfin, sauf ses mains d'une distinction rare, rien ne le distinguait matériellement des hôtes du tapis-franc ; tandis que son air de résolution, et pour ainsi dire, d'audacieuse sérénité, mettait entre eux et lui une distance énorme⁶⁹¹

Souvarine a « un air de fille », le prince d'une contrée fictive est trop beau pour être un homme : ces deux personnages doivent être identifiés comme des créatures presque parfaites, alliant des caractéristiques que l'on qualifie généralement de féminines (comme la délicatesse physique et la douceur) à des traits masculins (l'intellectualisme, la détermination) et pourraient être des réécritures de l'Androgyne du *Banquet* de Platon, être parfait cumulant les attributs des deux sexes avant d'être séparé en deux. Les auteurs attirent l'attention sur leurs mains, sensées indiquer leur appartenance aux classes dominantes, afin de souligner cette « distance énorme » entre eux et les autres personnages. Tous deux sont des archétypes du justicier solitaire aux origines mystérieuses, rocambolesques, menant une quête expiatoire.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p.190

⁶⁹¹ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, *Op.cit.*, p. 46

Selon la typologie de Jakobson, Rodolphe est un personnage métonymique-synecdotique, qui a pour fonction de représenter les enjeux littéraires et idéologiques de l'œuvre à lui seul. SoCLE d'un roman prométhéen, c'est-à-dire mettant en scène une quête positive, il ne peut être réaliste du fait de l'écrasante responsabilité qui lui est dévolue dans la construction du roman- d'où ses origines fictives. L'écriture de Souvarine en fait une perversion de cet archétype ; son déclassement volontaire n'est pas une punition qu'il s'inflige, de même que son péché originel (la mort de sa femme consécutive à leurs actions terroristes) est politique et presque considéré par l'intéressé comme une libération lui permettant d'être le militant parfait, sans attaches. Le machineur est un condensé de plusieurs nihilistes du XIXe siècle⁶⁹² et de jeunes nihilistes fictifs russes :

Souvarine était le dernier-né d'une famille noble du gouvernement de Toula. A Saint-Pétersbourg, où il faisait sa médecine, la passion socialiste qui emportait alors toute la jeunesse russe l'avait décidé à apprendre un métier manuel, celui de mécanicien, pour se mêler au peuple, pour le connaître et l'aider en frère. Et c'était de ce métier qu'il vivait maintenant, après s'être enfui à la suite d'un attentat manqué contre l'empereur [...] Renié par sa famille, sans argent, mis comme étranger à l'index des ateliers français qui voyaient en lui un espion, il mourait de faim lorsque la compagnie de Montsou l'avait enfin embauché [...] Depuis un an, il y travaillait en bon ouvrier, sobre, silencieux, faisant une semaine le service de jour et une semaine le service de nuit, si bien que les chefs le citaient en exemple.⁶⁹³

L'exemplarité de Souvarine au sein d'un système qu'il déteste et qu'il projette de détruire rappelle d'une certaine manière celle d'Atar-Gull, cité lui aussi comme esclave modèle par ses « chefs ». L'individualisme du personnage sera également la clé de sa réussite. Cependant, la doctrine-ou plus exactement le rejet de la doctrine- est fondamentale au personnage. Il personnifie le nihilisme, que Zola fonde dans l'anarchisme (Souvarine est un admirateur de Bakounine) et s'oppose à Etienne incarnant le communisme marxiste, qui serait selon lui, insuffisant à la libération des peuples. Les dialogues entre les deux ouvriers ont vocation à éclairer le lectorat sur les idéologies en présence et de leurs conséquences. Les deux protagonistes ne se contentent pas d'énoncer, et la mise en scène de leurs actions respectives permet une illustration concrète de ces principes.

Mais Etienne s'enflammait. Toute une prédisposition de révolte le jetait à la lutte du travail contre le capital, dans les illusions premières de son ignorance. C'était de l'association internationale des travailleurs qu'il s'agissait, de cette fameuse Internationale qui venait de se créer à Londres. N'y avait-il pas là un effort superbe, une campagne où la justice allait enfin triompher ? Plus de frontières, les travailleurs du monde entier se levant, s'unissant, pour assurer à l'ouvrier le pain qu'il gagne. Et quelle organisation simple et grande : en bas, la section, qui représente la commune ; puis la fédération, qui groupe les sections d'une même province ; puis la nation, et au-dessus, enfin, l'humanité, incarnée dans un Conseil général, où chaque nation était représentée par un secrétaire correspondant. Avant six mois, on aurait conquis la terre, on dicterait des lois aux patrons, s'ils faisaient les méchants.⁶⁹⁴

Plusieurs niveaux de lecture cohabitent dans ce discours indirect libre. Le premier, strictement romanesque, place Etienne en être passionné et non raisonné et le champ lexical appuie cette caractéristique : il est « enflammé », baigne dans l'ignorance à cause de ses « illusions » d'un « effort superbe », espère un triomphe de la justice, et fait preuve d'une grande naïveté, son

⁶⁹² Selon Henri Mitterand, « on peut penser à Solovyev, serrurier, qui tira sur le tsar en 1879. Zola s'était intéressé aussi au meurtre du général Mezentsov, commis le 4 août 1878, à la sortie d'une église, et l'attentat qui coûta la vie au tsar Alexandre II, le 13 mars 1881 ». Notes de *Germinal*, *Op.cit.*, p.625

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 191

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p.193

analyse de la situation se résumant à une opposition manichéenne entre les travailleurs unis et les patrons « méchants ».

Le second niveau expose une partie de la culture politique de l'époque et sa réception. L'organisation rêvée par Etienne ne reflète pas une situation effective mais les symptômes de l'éveil ouvrier selon Zola. La volonté de peindre le prolétariat minier dans sa réalité sociale et idéologique implique de montrer ses réflexions et ses égarements. Le roman se fait expérimental : les ouvriers de Montsou font l'expérience du socialisme, de leur plein gré avec Etienne, malgré eux à cause de Souvarine. Le projet social de ce dernier est relaté au discours direct :

_ Des bêtises ! Répéta Souvarine. Votre Karl Marx en est encore à vouloir laisser agir les forces naturelles. Pas de politique, pas de conspiration, n'est-ce-pas ? Tout au grand jour, et uniquement pour les hausses des salaires...Fichez moi donc la paix, avec votre évolution ! Allumez le feu aux quatre coins des villes, fauchez les peuples, rasez tout, et quand il ne restera plus rien de ce monde pourri, peut-être en repoussera-t-il un meilleur.⁶⁹⁵

Souvarine est un être raisonné : son calme et son impassibilité en toutes circonstances sont fréquemment précisés à chacune de ses apparitions. Les deux seuls moments où il se laisse aller à l'émotion sont la mort de Pologne, sa lapine, et son accès de rage lorsqu'il « s'acharne au hasard contre le cuvelage », accès bien vite réprimé : « Mais il se calma, mécontent de lui. Est-ce qu'on ne pouvait faire les choses froidement ? »⁶⁹⁶ Cet épisode révèle toute la noirceur et la violence du personnage, et comment cette « théorie de la destruction » n'est pas, contrairement à ce qu'il semblait au début à Etienne et Rasseneur, une « pose » de « socialiste instruit ». La violence verbale du personnage est renforcée par le contraste avec son attitude pacifique : lorsqu'il s'exprime, Souvarine est toujours montré caressant Pologne. Il devient alors inquiétant car ses « affirmations désolantes » sont le fruit d'une réflexion aboutie :

_ Augmenter le salaire, est-ce qu'on peut ? Il est fixé par la loi d'airain à la plus petite somme indispensable, juste le nécessaire pour que les ouvriers mangent du pain sec et fabriquent des enfants...S'il tombe trop bas, les ouvriers crèvent, et la demande nouveaux hommes le fait remonter. S'il est trop haut, l'offre trop grande le fait baisser...C'est l'équilibre des ventres vides, la condamnation perpétuelle au bagne de la faim.⁶⁹⁷

L'ouvrier qui dresse un panorama lucide des rouages du capitalisme et des causes de la misère est paradoxalement celui qui n'est pas issu de la classe ouvrière. Son discours s'inspire d'une analyse lue par Zola, *La Question ouvrière* au XIXe siècle de Paul Leroy-Beaulieu (1872) : bien qu'il ait connu la faim, le but de Souvarine n'est pas de s'extirper de sa condition-il distribue son argent aux enfants du coron, ne possède que des livres- ou de faire la révolution : il démontre froidement la nécessité de destruction d'une société malade qu'il a étudiée et décryptée par ses études poussées et son expérimentation de « terrain ». Son attitude, ses discours et ses actions semblent introduire dans le roman, au-delà du nihilisme, la doctrine de la politique expérimentale produite par Zola en 1871 :

La politique expérimentale est celle qui, s'appuyant sur les faits tenant compte de la race, du milieu, et des circonstances, assure à une nation le développement normal des progrès. En d'autres termes, elle observe et expérimente. Elle ne part pas de principes posés comme des dogmes, mais des lois prouvées

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.520

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p.195

par l'expérience, elle aide simplement l'évolution naturelle des sociétés, sans vouloir la plier violemment à un idéal quelconque.⁶⁹⁸

A la lumière de ce texte, on peut questionner la discursivité du roman, que Zola fait reposer en très grande partie sur son personnage. On retrouve dans le discours du Russe le pragmatisme (même si cela se traduit chez lui par « tout raser » et « allumer des feux »), la négation des idéologies (et particulièrement du matérialisme dialectique marxiste), l'importance attachée aux problèmes concrets- ce qui revient à désavouer la politique elle-même- ainsi que la soumission aux conditions extérieures. La réflexion est affinée dans le roman puisque la lettre ne fait aucune référence au caractère primordial de l'économie quand *Germinal* documente très précisément le fonctionnement systématique capitaliste (soit du point de vue de l'ouvrier instruit, soit de celui des patrons ; les ouvriers « normaux » du roman sont incapables de comprendre les origines de leur misère et n'en formulent que les conséquences : la faim et la pauvreté.) Le rejet de l'universalisme s'exprime aussi par la bouche de Souvarine : qualifiée de « bêtise », l'Internationale ne saurait assurer « le développement normal des progrès », la politique devant varier selon la « race » et le milieu. La capacité d'adaptation de Souvarine met en pratique, si l'on peut dire, ce critère. Le machineur « observe et expérimente », Etienne croit pouvoir faire évoluer la société par l'idéal :

Et il y avait, sous ce projet, l'idée d'exploiter la grève, de gagner à l'Internationale les mineurs, qui, jusque-là, s'étaient montrés méfiants.⁶⁹⁹

Cependant il serait inexact de faire de Souvarine le porte-parole rigoureux de la pensée de l'auteur, qui ne se confond pas avec son personnage comme peut le faire Sue avec Rodolphe. Zola n'est pas un anarchiste, et le discours (plus nihiliste qu'anarchiste, même si Souvarine se réclame de Bakounine-que Zola n'a pas lu- et reçoit *Le Combat*, une « feuille anarchiste ») sur les moyens marque une distanciation de l'écrivain :

_ Entendez-vous ! Reprit-il avec son calme habituel, en les regardant, il faut tout détruire, ou la faim repoussera. Oui ! L'anarchie, plus rien, la terre lavée par le sang, purifiée par l'incendie !...On verra ensuite.⁷⁰⁰

Ce dogme va à l'encontre du progrès, et l'outrance du propos informe de la filiation avec Eugène Vassiliev Basarov, personnage central de *Père et Fils* de Tourgueniev (1865) ; lui aussi étudiant médecin, et nihiliste- le roman ayant popularisé le terme. Seulement le nihilisme de Basarov tient plus du positivisme énoncé par Auguste Comte (1845) que de la radicalité matérialiste des militants russes dont Souvarine est plus représentatif. (Son matérialisme étant celui de Bakounine et non marxiste) La nationalité du personnage joue un rôle important dans la définition de son identité. A ce titre, le choix patronymique de son lapin peut sembler ironique au vu des relations russo-polonaises au XIXe siècle, mais aussi un élément supplémentaire sur son histoire personnelle : il rejette délibérément son pays d'origine en nommant l'objet de son affection « Pologne », c'est-à-dire le pays opprimé par la Russie au début du XIXe siècle et théâtre des « conspirations » contre le joug russe, et se libère lui-même d'une autre potentielle attache, celle de la patrie. Ce personnage disparaît de l'histoire une fois sa terrible mission accomplie, dévoilant que son déclassement n'est qu'un moyen de mener à bien son projet:

⁶⁹⁸ Emile Zola, Lettre du 28 mars 1871, citée par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune, Op.cit.*, p. 67

⁶⁹⁹ Emile Zola, *Germinal, Op.cit.*, p. 282

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.195

Alors, sur le terri ébranlé, Souvarine se leva. [...] Et il jeta sa dernière cigarette, il s'éloigna sans un regard en arrière, dans la nuit devenue noire. Au loin, son ombre diminua, se fondit avec l'ombre. C'était là-bas qu'il allait, à l'inconnu. Il allait, de son air tranquille, à l'extermination, partout où il y aurait de la dynamite, pour faire sauter les villes et les hommes. Ce sera lui, sans doute, quand la bourgeoisie agonisante entendra, sous elle, à chacun de ses pas, éclater le pavé des rues.⁷⁰¹

Jusqu'au dénouement, Souvarine figure l'antithèse d'Etienne, celui qui descend l'échelle sociale pendant que ce dernier tente de la remonter. Celui qui n'est lié à personne d'aucune manière alors qu'Etienne aime Catherine et s'est pris d'affection pour sa famille, celui qui cherche la solitude et dénigre la solidarité que tente d'établir le jeune mineur, enfin l'anarchiste face au communiste. (Communiste selon la définition marxiste donnée dans *Le Manifeste du Parti communiste* paru en 1847.) En réalité, le mineur représente allégoriquement la menace pesant sur l'opresseur. Le futur de l'indicatif indique une punition inévitable, faisant de Souvarine un avatar du Père Lapurge⁷⁰², ce virulent personnage anarchiste, « pharmacien de l'humanité » ayant « de la dynamite à foison ». Sa disparition le consacre comme un être éthéré, il devient « une ombre », une abstraction annonçant « l'armée noire, vengeresse » évoquée à la fin du roman. Le noir peut renvoyer aux mineurs, mais aussi à l'anarchisme dont c'est la couleur. Cette armée « grandissant pour les récoltes du siècle futur » porte en elle l'ombre de Souvarine. Etienne également, son apprentissage terminé :

Il songeait à lui, il se sentait fort, mûri par sa dure expérience au fond de la mine. Son éducation était finie, il s'en allait armé, en soldat raisonneur de la révolution, ayant déclaré la guerre à la société, telle qu'il la voyait et telle qu'il la condamnait.⁷⁰³

On remarque que ce n'est pas son instruction théorique qui « mûrit » le personnage, mais « sa dure expérience » : Etienne, en Rastignac d'un nouveau genre (Zola est lecteur de Balzac) est désillusionné sur la société, et sa formation débouche sur un rejet viscéral de cette société. De façon anachronique, l'on pourrait constater la métamorphose d'Etienne en véritable révolutionnaire par le prisme gramscien ; le champ lexical guerrier renseigne sur le substrat militaire inhérent à chaque lutte. Le roman débouche sur l'espoir d'un monde nouveau et Zola y réitère la confiance qu'il place dans les générations futures qu'il écrivait en 1868 :

Ce serait à désespérer de la génération qui vient, si la grande voie du peuple ne montait, grave et sévère, prononçant des paroles de justice et de vérité.⁷⁰⁴

Cette certitude d'une insurrection, évolution naturelle de la société, scelle le pacte de lecture ; elle est explicitée dès le début, à la façon d'une prolepse des événements à venir :

Les enfants verraient cela, si les vieux ne le voyaient pas, car le siècle ne pouvait s'achever sans qu'il y eût une autre révolution, celle des ouvriers cette fois, un chambardement qui nettoierait la société de haut en bas, et qui la rebâtirait avec plus de propreté et de justice.⁷⁰⁵

Cet espoir est néanmoins tempéré par le *fatum* des autres ouvriers : Etienne et Souvarine partis, il ne reste aux travailleurs de Montsou qu'un horizon borné par la réalité sociale, car le

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.542

⁷⁰² Pseudonyme du poète communal Constant Marie, et titre d'une de ses chansons des années 1880.

⁷⁰³ *Germinal*, *Op.cit.*, p. 590

⁷⁰⁴ Emile Zola, Article de La Tribune, 6 décembre 1868, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune*, *Op.cit.*, p.47

⁷⁰⁵ Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p. 195

nœud aristotélien de cette tragédie repose sur le retour à l'ordre initial. Les habitants du coron sont retournés au travail, qualifiés de « lâches » par Souvarine. Ils n'ont pas le luxe d'échapper à leur condition et devenir des « soldats raisonnables de la révolution ». Ces personnages incarnent la vérité : Zola, journaliste et photographe, réalise un reportage sociologique sur les coron. Etienne et Souvarine (et dans une moindre mesure les Rasseneur) permettent d'y inclure la pensée idéologique et d'observer la confrontation de la théorie et de la réalité. Les ouvriers « réalistes » sont observés, étudiés, détaillés. Leur combat quotidien ne s'effectue pas sur des points de doctrine, mais sur l'urgence de regagner une humanité détruite par la claustration physique et morale : l'enfermement de la mine, du coron, de la faim, de la famille caractérise ces personnages. Les passages descriptifs mènent dès le début du roman au constat qui déclenchera l'enchaînement actanciel : « il faudra que ça pète », sentence égrenée jusqu'à la fin et à laquelle l'auteur semble répondre par la métaphore filée de la germination et la promesse d'un éclatement de la terre très prochain clôturant le roman :

Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.⁷⁰⁶

L'absence de point de vue du récit ne laisse pas de doute quant à l'accomplissement certain du fait, qui n'est plus le rêve d'Etienne mais l'évolution naturelle de la société, énoncée avec une rigueur scientifique. Au début, Etienne recourt à cette métaphore pour « endoctriner » les camarades :

Mais à présent, le mineur s'éveillait au fond, germait dans la terre ainsi qu'une vraie graine ; [...] oui, il pousserait des hommes, une armée d'hommes qui rétabliraient la justice.⁷⁰⁷

Les dernières lignes du roman confirment l'aboutissement de la véritable quête du héros : non pas mener une révolte désordonnée mais semer les graines de cette révolte. De façon tout aussi scientifique, Zola s'attache à démontrer les effets de ces « graines » sur la psyché des ouvriers.

Les familles de mineurs occupent aussi une fonction sémiologique. Ils sont autant définis par leur langage que par les cadres d'oppressions, et le discours indirect libre généralise leur propos :

L'ouvrier ne pouvait pas tenir le coup, la révolution n'avait fait qu'aggraver ses misères, c'était les bourgeois qui s'engraissaient depuis 89, si goulûment, qu'ils ne lui laissaient même pas le fond des plats à torcher. Qu'on dise un peu si les travailleurs avaient eu leur part raisonnable, dans l'extraordinaire accroissement de la richesse et du bien-être, depuis cent ans ? On s'était fichus d'eux en les déclarant libres : oui, libres de crever de faim, ce dont ils ne se privaient guère. Ça ne mettait pas de pain dans la huche, de voter pour des gaillards qui gobergeaient ensuite, sans plus songer aux misérables dans leurs vieilles bottes. Non, d'une façon ou d'une autre, il fallait en finir, que ce fût gentiment, par des lois, par une entente de bonne amitié, ou que ce fût en sauvages, brûlant tout et en se mangeant les uns les autres.⁷⁰⁸

Le langage familier et argotique renforce le réalisme de la parole, ainsi que l'omniprésence du lexique alimentaire. L'alternative « sauvage », consistant à s'entredévorer métaphoriquement, rappelle la vision de la foule anthropophage. L'insistance de l'auteur sur la faim, qui tourne les têtes (et les rend d'autant plus aptes à tourner pour des paroles) peut sembler un procédé littéraire de dépréciation de ces authentiques ouvriers, incapables *a priori* d'élever leurs

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p.594

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p.221

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p.195

considérations révolutionnaires à un niveau plus haut que leur estomac. En fait, la lutte des classes est mise en scène dans le coron grâce à la faim : bien avant les prêches d'Etienne, le chemin de croix de la Maheude pour nourrir sa famille et le refus des riches de secourir réellement ces pauvres à qui ils pensent faire la charité articulent le réquisitoire contre le capitalisme. L'un de ses représentants, Deneulin, compare le peuple à « un monstre » dont le libéralisme « aiguisé les dents pour qu'il [les] dévore » : la métaphore carnivore placée dans la bouche d'un opposant traduit la conscience de la menace ; les ouvriers de *Germinal* sont lucides sur « leurs » riches, ils n'attendent d'eux aucun secours et savent qu'ils sont responsables de leur plus grand malheur : la faim. Ils sont également lucides sur eux-mêmes : ils constatent qu'ils vivent « comme des bêtes », « comme des brutes », ils formulent toute leur malédiction :

_ Dame, répondait Maheu, si on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise... Tout de même, c'est bien vrai que ça ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. Ça finit toujours par des hommes saouls et des filles pleines.

Et la famille partait de là, chacun disait son mot [...]

Non, sûrement, la vie n'était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens d'autrefois, on y laissait la peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne même pas avoir de la viande sur la table, le soir [...] Quand arrivait le dimanche, on dormait de fatigue. Les seuls plaisirs, c'était de saouler ou de faire un enfant à sa femme ; encore la bière vous engraisait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, se foutait de vous. Non, non, ça n'avait rien de drôle.⁷⁰⁹

La polyphonie donne un tableau de la douleur plus saisissant que celui de *Joyeuse vie*. La crudité du discours cristallise le thème du roman, et la description de l'atmosphère viciée par le pétrole de la lampe dans la salle « déjà empuantie d'oignon frit » immerge plus efficacement le lectorat dans ce malheur ouvrier que celle des « voûtes [où] on souffre et [où] l'air semble toxique ». La différence notoire entre la peinture hugolienne et la peinture zolienne réside dans la parole : ce ne sont plus des « larves » (*sic*) silencieuses errant « dans la lueur livide » observé par un « œil » extérieur mais des personnages écœurés par leur détérioration :

Alors la Maheude s'en mêlait.

_ L'embêtant, voyez-vous, c'est lorsqu'on se dit que ça ne peut pas changer... Quand on est jeune, on s'imagine que le bonheur viendra, on espère des choses ; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermés là-dedans... Moi, je ne veux de mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte.⁷¹⁰

Les litotes (la répétition variée de « ça n'était pas drôle », « l'embêtant »...) suscitent la compassion et non la pitié : ces ouvriers sont estimables car l'énoncé de leur malheur est prononcé de façon restrictive, sans l'exagération de l'énumération des dégradations physiques : « Blêmes, courbés, ployés », le rachitisme, ou encore « l'aveugle » et « le phtisique ». Leur enfer n'en paraît que plus concret.

Cependant, dès qu'ils forment une foule, les dignes malheureux deviennent « des enragés », n'aspirant qu'à « une existence de mangeaille et de paresse ». Leur violence les transfigure en bêtes plus sûrement que la misère elle-même :

Il n'était même plus de cœur avec les camarades, il avait peur d'eux, de cette masse énorme, aveugle et irrésistible du peuple, passant comme une force de la nature et balayant tout, en dehors des règles et

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p.p.218-219

⁷¹⁰ *Ibid.*, p219

des théories. Une répugnance l'en avait détaché peu à peu, le malaise de ses goûts affinés, la montée lente de son être vers une classe supérieure.⁷¹¹

Cette ascension sociale est illusoire ; Etienne ne s'éloigne pas de ses camarades à cause de leur sauvagerie-dont il est l'instigateur, mais en raison du miroir que cette sauvagerie lui tend. L'innéité traverse le roman et cette perversion ponctuelle des mineurs s'adonnant au meurtre, à la destruction et au vandalisme en collectivité, dévoyant ainsi règles et théories, anticipe la perversion héréditaire qui s'exprimera individuellement lorsqu'Etienne tuera Chaval. Les marqueurs de la civilisation que sont les discours politiques seront balayés par le personnage, qui ira plus loin encore que ses congénères, dont les exactions visent leurs ennemis de classe : le meurtre d'un camarade est presque un fratricide, un reniement des appels à la solidarité formulés par Etienne. Ce meurtre met également en exergue les similitudes entre les deux hommes, malgré les efforts d'Etienne pour les effacer :

— Méfie-toi, gronda Chaval. Cette fois, je te mange.

Etienne, à ce moment, devint fou. [...] Le besoin de tuer le prenait, irrésistible, un besoin physique, l'excitation sanguine d'une muqueuse qui détermine un violent accès de toux. Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la poussée de la lésion héréditaire.

[...]

Et, penché, l'œil élargi, Etienne le regardait. C'était donc fait, il avait tué. Confusément, toutes ses luttes lui revenaient à la mémoire, cet inutile combat contre le poison qui dormait dans ses muscles, l'alcool lentement accumulé de sa race. Pourtant, il n'était ivre que de faim, l'ivresse lointaine des parents avait suffi. Ses cheveux se dressaient devant l'horreur de ce meurtre, et malgré la révolte de son éducation, une allégresse faisait battre son cœur, la joie animale d'un appétit enfin satisfait.⁷¹²

Cette scène violente répond à l'avertissement prononcé au début : « il fallait en finir, que ce fût gentiment, par des lois, par une entente de bonne amitié, ou que ce fût en sauvages, brûlant tout et en se mangeant les uns les autres ». La rivalité entre les deux hommes n'a rien de politique, elle renvoie à la sauvagerie de deux animaux combattant pour devenir le mâle dominant. Cette dernière confrontation atteint le paroxysme de la dualité entre nature et culture développée tout au long du récit. Pour triompher, Etienne doit accepter son hérédité, son appartenance à une « race » maudite décrite par un lexique médical. Cette animalité, à la fois innée et induite par la faim, devient la caractéristique principale de l'ouvrier, Chaval comme Etienne, qui se ressemblent en dépit de la méchanceté de l'un et de l'éducation de l'autre.

Zola ne plie pas la réalité à sa doctrine, et la malédiction d'Etienne (renié par ses pairs, criminel à son tour, perdant ses illusions...) inclut la tragédie personnelle au récit journalistique. Les ouvriers dans les moments d'insurrection ne sont des « sauvages » et « des enragés » que du point de vue subjectif du héros et des bourgeois. Si Zola condamne explicitement la violence et les débordements de l'émeute (comme il l'a fait précédemment dans des écrits non fictionnels à propos de la Commune de Paris) il produit un roman que Maurice Thorez (ancien mineur) trouvera au siècle suivant « d'une vérité saisissante », car « les mineurs continuent de le lire et y découvrent les scènes familiales de leur vie tragique. »⁷¹³

Les reproches faits à Zola sur la brutalité de son œuvre, voire son sensationnalisme et sa surenchère dans le sordide sont symptomatiques d'une époque qui veut bien pleurer (« j'ai vu,

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 510

⁷¹² *Ibid.*, pp.569-570

⁷¹³ Cité par André Wumser dans la *Préface de Germinal, Op.cit.*, p. 16

vu de ces yeux pleurant sous ma paupière ») mais refuse de *regarder*. L'obscénité zolienne qui fait de l'homme une « bête humaine » mélodramatise le récit et ramène aux *Mystères de Marseille*, comme si pour attirer l'attention sur la réalité rapportée scrupuleusement (le travail infernal, les mœurs, le courage, la sagesse des grévistes, leur organisation...) il fallait nécessairement des crimes, des mutilations, des saccages, des viols et une sexualité contre-nature. Ces excès imaginaires (qui ne sont relatés dans aucun document testimonial de la grande grève d'Anzin du 19 février au 16 avril 1884 dont s'inspire le roman) desservent le prolétariat ; la peinture de la vie politique et sociale de l'ouvrier, pacte de lecture originel, cède à la facilité de conformité aux visions apocalyptiques produite par la bourgeoisie.

Le choix de la mine instaure d'emblée *Germinal* comme roman d'insurrection : à l'époque de la publication (1885), l'ouvrier mineur est le plus révolutionnaire, et les grèves de 1869 et 1886 sont réprimées dans le sang. Le personnage prend chez Zola une ampleur bien plus grande que son homologue parisien- l'auteur n'ayant jamais compris la Commune de 1871.

Les mouvements sociaux de l'ouvrier de province, à plus forte raison celui de la mine, peuvent entrer dans la typologie des insurrections urbaines : le démantèlement des bâtiments symboliques de l'exploitation capitaliste peut être lu comme la version provinciale de la démolition de la cité, miroir des inégalités pour reprendre la terminologie d'Albertini. Les descriptions de foule obéissent aux mêmes procédés. La différenciation s'opère par le personnage : l'ouvrier de province fait la grève, le parisien, à l'image de Rabouille fait des barricades. Etienne préconise de « sortir le politique de la question sociale », afin que les ouvriers « puissent faire leurs affaires entre eux », c'est-à-dire de porter eux-mêmes leurs revendications et de s'assurer que leur contenu ne digresse pas de la ligne décidée, revendications proches des doléances des provinciaux du XVIIIe siècle, matérielles et concrètes (les conditions de travail, la rémunération, etc.)

L'ouvrier parisien lui, prend part à l'émeute ou à la révolte afin de réfuter un système politique, dans la lignée des insurgés de 1789 : il combat la royauté, la république bourgeoise ou l'empire. Si Paris est supposément l'avant-garde des nations, les prolétaires parisiens sont l'avant-garde de la révolution : la capitale centralisant le pouvoir législatif et parlementaire, ils peuvent influencer directement sur les institutions. Paris devient l'horizon rêvé pour le meneur révolutionnaire :

Montsou à ses pieds, Paris dans un lointain brouillard, qui sait ? La députation un jour, la tribune d'une salle riche, où il se voyait foudroyant les bourgeois du premier discours prononcé par un ouvrier dans un Parlement.⁷¹⁴

La ville devient aussi le baromètre de l'efficacité d'un mouvement, et contrairement à l'insurrection de Plassans dont Paris n'a pas connaissance, les répercussions de cette grève de Montsou seront d'une grande ampleur:

Sans doute ils étaient vaincus, ils y avaient laissé de l'argent et des morts ; mais Paris n'oublierait pas les coups de feu du Voreux, le sang de l'empire lui aussi coulerait par cette blessure inguérissable ; [...] Les charbonniers s'étaient comptés, ils avaient essayé leur force, secoué de leur cri de justice les ouvriers de la France entière.⁷¹⁵

Le dialogue entre la capitale et la province est amorcé, mais cette transversalité de la révolte est invisible dans d'autres romans se déroulant à Paris : l'évocation des ouvriers de province reste allusive, la narration se concentrant sur leur relation à la ville et leur réappropriation de l'espace public. La situation géographique du personnage ouvrier est un élément essentiel de

⁷¹⁴*Ibid.*, p. 282

⁷¹⁵*Ibid.*, pp.591-592

son élaboration romanesque ; il permet de documenter la rue, le pavé, la barricade, le faubourg, les « bas-fonds », toute la topographie parisienne jusque-là invisible. Il est celui qui démantèle la juxtaposition de ces milieux hermétiques en s'introduisant dans les lieux de pouvoir, comme les prolétaires avinés de *L'Education Sentimentale*, ou redessine le paysage urbain à l'instar des communards de *La Colonne* ou des barricadiers de *L'Insurgé*. Il participe également à l'éducation révolutionnaire d'un protagoniste non issu de la classe laborieuse. Ainsi Vingtras entretient-il une relation particulière avec « les blouses ». Dans *Le Bachelier*, c'est une identité qu'il essaie- sans succès- de revêtir :

Ils m'ont pris, l'un pour un mendiant qui visait à se faire offrir cent sous ; l'autre, pour un poète qui voulait être ouvrier pendant quatre jours afin de ressembler à Gilbert ou à Magu.⁷¹⁶

La mention de deux poètes, l'un mort misérable selon une légende popularisée par Vigny et Hégésippe Moreau respectivement dans *Stello* (1832) et *Un souvenir à l'hôpital* (1864) et l'autre poète et tisserand dont les *Poésies* ont été préfacées par George Sand en 1845, indique l'érudition du héros et combien est grand le clivage social entre lui et ceux qu'ils voudrait avoir pour camarades. Ce premier échec de Vingtras préfigure celui des surréalistes du XXe siècle ralliant le parti communiste et tentant de se faire prolétaires. Cependant Jacques Vingtras ne veut pas, à ce stade de l'histoire, se faire ouvrier afin de connaître une réalité sociale, nourrir son œuvre ou s'impliquer dans la défense des opprimés : il veut gagner sa vie, et paradoxalement son instruction apparaît comme préjudiciable à son projet. Un patron lui conseille même de « [rester] dans le milieu où vous avez vécu » et de [faire] comme tout le monde ». C'est là la première transgression de celui qui se dit lui-même « irrégulier », car Vingtras, confondu avec Vallès, honnit « le milieu où [il a] vécu ». L'oppression familiale et scolaire le pousse à changer de milieu, à pousser l'irrégularité jusqu'à côtoyer « le vice et le crime » (dans la maison parisienne où il doit habiter, renvoyant aux bas-fonds des *Mystères de Paris* dont il est lecteur), et les ouvriers, ces personnages littéraires affectionnés par l'auteur en raison de leur absence totale de littérarité, chose que Vallès rejette viscéralement en accord avec son excréation du savoir académique. L'ouvrier surgissant dans l'œuvre vallésienne permet une vision d'une réalité excentrée ; le point de vue subjectif du personnage-narrateur s'élargit :

Je suis allé dans les gargotes m'asseoir à côté des gens qui avaient la main vernissée de l'ébéniste ou le pouce retourné du savetier.⁷¹⁷

On notera la métonymie concentrée sur les mains des travailleurs, occurrence du procédé littéraire vu chez Zola et Sue pour déterminer l'appartenance sociale d'un individu. Les ouvriers du *Bachelier* et de *L'Insurgé* sont voués à rester une altérité, car Vingtras ne peut pas devenir l'un des leurs-plus exactement, ils ne *veulent* pas de lui. Ces prolétaires-là sont une projection de ceux de 1864 (bien que l'action se déroule entre 1848 et 1852), ceux qui organisent le mouvement ouvrier, qui publient un Manifeste (*Manifeste des ouvriers de la Seine*, 17 février 1864) ou rejoignent la première Association Internationale des Travailleurs (septembre 1864), ceux qui disent à leurs potentiels défenseurs : « il ne s'agit pas de me plaindre, mais de réfléchir. »⁷¹⁸ Par la voix du vieil ouvrier, Vallès balaie le procédé du cri d'alarme, de l'indignation ponctuelle face à la misère. Il enjoint Vingtras à prendre son parti, et à devenir « au milieu des redingotes », « un défenseur de la blouse ». Ainsi est scellé le destin du personnage principal dont le caractère réfractaire, la construction par l'opposition

⁷¹⁶ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 57

⁷¹⁷ *Ibid.*, pp.57-58

⁷¹⁸ *Ibid.*

systematique, la rébellion innée l'avaient poussé presque naturellement vers une vocation incarnant à ses yeux la véritable insurrection- l'ouvriérisme étant pour Vingtras la meilleure façon de rejeter les deux formes d'oppressions subies par le héros : la famille et l'éducation. La confrontation entre le fantasme de l'ouvrier et l'ouvrier « réel » détermine la destinée, et donne une fonction nouvelle à l'ouvrier fictif :

C'est lui qui a décidé de ma vie !

C'est ce vieillard me montrant d'abord le pain de l'ouvrier sûr au début, mais ramassé dans la charité au bout du chemin, puis accusant ma jeunesse d'être égoïste et lâche vis-à-vis de la faim ; c'est lui qui me fit jeter au vent mon rêve d'un métier. ⁷¹⁹

Ce vieillard et son rôle décisif closent le roman :

Derrière moi, il y aura peut-être un drapeau, avec des milliers de rebelles, et si le vieil ouvrier n'est pas mort, il sera content ! Je serai devenu ce qu'il voulait : le commandant des redingotes rangées en bataille à côté des blouses... ⁷²⁰

Vallès résout donc son problème initial, celui de ne pas appartenir à la classe de ceux qu'il entend défendre. L'assimilation de sa révolte personnelle à celle, collective, des opprimés redessine les personnages ouvriers de ses deux œuvres à la lumière de ses propres attentes, et idéalise les travailleurs. Confiné à Nantes, Vingtras se désole de l'absence du « peuple » :

Où est donc la vie ? La vie !

A Paris, les pauvres mes voisins seraient des irrités et il y aurait la consolation des souvenirs de la République, la gloire des cicatrices ! Sur le quai, il y aurait des bouquinistes, il passerait des blouses ! ⁷²¹

Dans cette déclamation se rejoignent le jeune homme magnifiant (naïvement) les blouses qui par leur irritation-euphémisme pour révolte- injecteraient la vie à la ville (cette idée de la ville morte ou vivante selon qu'elle est insurgée ou non est développée dès l'arrivée de Vingtras dans la capitale, au début.) et l'homme politique qui a participé au Comité central républicain des 20 arrondissements de Paris mis en place par les ouvriers de l'Association Internationale (6 septembre 1870). L'ouvrier parisien devient « le peuple » car il « s'irrite » mais aussi parce qu'il se préoccupe de la république, qu'il a « fait » 48 et qu'il est autonome. Pour Vallès le libertaire, le prolétaire urbain est un modèle ; la capitale en elle-même ne fait pas spécialement rêver le jeune homme, (contrairement à Rastignac ou même aux Deux Nigauds de la Comtesse de Ségur) c'est bien l'insurrection incarnée par les « blouses » qui la rend si attractive. Vallès n'en oublie pas pour autant les révoltes ouvrières de province et instruit son lectorat de la filiation de 48 avec la révolte des Canuts de Lyon :

Nous sommes à Lyon.

[...]

J'ai ôté d'instinct mon chapeau- pour saluer le *drapeau noir*...le drapeau noir, étendard des canuts, bannière de la Croix-Rousse !

C'est en 1832, au sommet de cette Croix-Rousse en armes, que des blouses bleues portèrent, pour la première fois, sur des fusils en croix, le berceau de la guerre sociale ! ⁷²²

⁷¹⁹ *Ibid.*, p.59

⁷²⁰ *Ibid.*, p.445

⁷²¹ *Ibid.*, p.164

⁷²² *Ibid.*, p.354

L'insistance sur le drapeau noir, mention allusive à la doctrine anarchiste, évoque la présence de Bakounine sans le mentionner, afin de donner l'entière responsabilité de la « guerre sociale » aux « blouses bleues ». Vallès se fait un devoir de célébrer ceux qui luttent car ils légitiment ses propres révoltes. L'ouvrier est celui qui déclenche sa vocation mais aussi celui dont il intériorise la cause, aussi se montre-t-il particulièrement sévère avec ceux qui ne se révoltent pas :

Alors que je saignais de leurs douleurs plus que des miennes –car j'avais au moins mordu un morceau de pain avant d'entrer- alors que j'espérais entendre sortir de leurs bouches qui bâillaient la faim un cri de colère ou un gémissement de douleur ; ils me contaient des balivernes, me parlaient de l'idéal, du bon Dieu...

Des Prud'hommes, ces déguenillés en cheveux blancs ! [...] égoïstes pouilleux qui, étant lâches, ne pensaient pas à ceux qui ne l'étaient point, et se prélassaient dans leur misère, attendant la mort avec l'espérance d'une vie future. Si l'on s'était battu au Panthéon, ils auraient été du côté de ceux qui les affamaient, contre ceux qui voulaient tuer la famine !

Pas une tête de révolté dans le tas ! Pas un front de penseur, pas un geste contre la routine, pas un coup de gueule contre la tradition !⁷²³

Il est inconcevable pour Vallès de ne pas penser au collectif-ce qui semble paradoxal dans la mesure où *Le Bachelier* et *L'insurgé* sont deux romans autocentrés. Ces miséreux qu'il côtoie à la bibliothèque ne correspondent ni à sa vision ni à son projet- car l'ambition révolutionnaire de Vingtras repose sur l'unification des déclassés et du peuple. Ceux-là ne peuvent prétendre au statut de « blouse » ou de « blousier », l'idéal ouvrier de Vingtras. Un autre type d'ouvrier « indigne » se manifeste dans *Le Bachelier*, celui qui se reclasse :

Dubois est un enfant de Paris, il allait au théâtre à dix ans. [...] Ouvrier, il connaissait les chefs de claque et entrait pour rien dans les théâtres du boulevard- si bien quand il a rencontré le poète, quand il l'a entendu causer littérature avec ses amis, il a vu que lui Dubois le tanneur savait comme eux, mieux qu'eux les grandes tirades, toutes les scènes capitales ; [...] Et Dubois a lâché le tan et Dubois ne voudrait plus être tanneur pour tout l'or du monde. Il se croit homme de lettres.⁷²⁴

L'exemple de Dubois semble une déviance. L'anaphore du nom propre et de la conjonction de coordination « et », les allitérations de dentales et de vélaires, les variations de temps rendent le récit dissonant et grinçant, presque bancal, comme si l'anomalie que représente Dubois, celle d'un tanneur se croyant homme de lettres, devait être renseignée de façon totalement antilittéraire, afin de souligner dans l'écriture même l'incongruité de son ambition.

Le paroxysme de la bizarrerie est atteint avec la sentence de Dubois, qui n'hésite pas à ruiner les ambitions dramaturgiques du jeune Vingtras : « Mon cher, quand on n'en sait pas plus que vous, on se fait tanneur et non pas homme de lettres. »⁷²⁵ Cet épisode contient toute l'ambiguïté des relations entre ouvriers et écrivains. Vallès ne veut pas enfermer l'ouvrier dans sa conception personnelle et lui refuser les capacités de s'élever par l'instruction ; s'il est circonspect envers Dubois, c'est avant tout à cause de son rejet viscéral de l'éducation classique ; les lettres pour Vingtras éloignent de la réalité-et la réalité, c'est l'insurrection :

Dites-donc vous, avez-vous vu les canons du coup d'Etat, les assassinés de la rue Montmartre, l'enfant de la rue Tiquetonne...Le soleil brûlant des Incas ! Moi j'ai vu le ciel glacé du 2 Décembre !⁷²⁶

⁷²³ *Ibid.*, p.431

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 399

⁷²⁵ *Ibid.*, p.401

⁷²⁶ *Ibid.*, p.170

Vingtras se veut un cancre, un irrégulier par conviction et non par incapacité intellectuelle. Le bachelier ressemble à un autre garnement révolutionnaire hermétique au collège et au catéchisme : Ange Pitou, le héros dumasien, se fait lui aussi insurgé en 1789, mais la différence notoire entre les deux personnages reste leur milieu : Pitou n'a pas à se déclasser pour s'en aller faire la révolution. Dubois, antithèse de Vingtras, permet l'insistance sur l'imperméabilité des classes ; il faut être tanneur ou homme de lettres, mais pas les deux. L'ultime tentative du héros se solde par un échec :

J'ai voulu en faire l'épreuve. Je suis allé à la Grève, un matin, pour voir s'il était possible à un lettré, qui aurait un cœur de héros, de descendre des hauteurs de sa chambre, d'aller parmi les maçons et de demander de l'ouvrage.

Allons donc ! On m'a pris pour un escroc qui voulait se cacher sous du plâtre.⁷²⁷

Cette dernière déconvenue aboutit à l'affirmation que le « pauvre diable, qu'on nomme bachelier » est condamné à une vie de misère et de honte : sa présence parmi les ouvriers est alors légitime, leurs oppressions étant similaires. L'évocation des ouvriers dans l'œuvre a pour véritable finalité de résoudre le conflit de classe et définir le projet littéraire vallésien : mettre sa plume au service de la blouse. Le personnage ouvrier émerge ponctuellement du « peuple » afin d'éviter le mythe et l'abstraction, et surtout pour étoffer le discours social. Sa voix se fait plus clairement entendre dans *L'Insurgé*, mais elle reste filtrée par le ressenti du personnage. Le « je » phagocyte toute polyphonie : Vingtras a fait sien la colère du peuple, aussi l'ouvrier est-il condamné à n'exister que par le regard du narrateur.

L'Insurgé présente de nombreux personnages réels mais assez peu d'ouvriers. Lors de son séjour au Petit Tombeau, en prison, Vingtras met en scène la rencontre entre les classes ;

Comiques et assommants, ces visiteurs gueulards, ces détenus qui vont ou ne vont pas-des gens qui ont fait leurs classes, pourtant, des éduqués et des bourgeois !

Quelquefois, un travailleur vint leur faire honte de leur bêtise, et refouler leurs bouillons pointus. Plus fort qu'eux, le manieur d'outils !⁷²⁸

L'incarcération-qui tient plus de la blague que de l'enfermement étouffant- permet au narrateur de s'attarder sur les portraits physiques, politiques et moraux de ses codétenus. Si le peintre Courbet est uniquement défini par son élocution particulière, l'ouvrier Henri Tolain, « ce plébéien émancipé » reste silencieux dans le récit. Vallès le peint comme Blanqui, en construisant le personnage au travers de l'effet produit sur Vingtras. La circonspection de Vallès envers Tolain influence l'écriture : les éléments physiques ne sont pas seulement décrits pour faire vivre l'image de l'homme ; ils sont instrumentalisés afin de rendre compréhensibles les doutes émis par Vallès.

Il a conquis un nom, ce Tolain, dans les réunions publiques. Il est le chef moral de la classe ouvrière. Une face étroite- qu'allonge et amincit encore une longue barbe coupée ras sur les joues-œil vif et bouche fine, un beau front [...] J'ai déjà vu un célèbre qui avait cette allure-là : le prêcheur blond de la Saint-Barthélemy de Juin [...] Peut-être n'ont-ils pas le nez fait de la même façon ; mais je rapproche leur silhouettes dans le miroir, parce que leurs aspects se dressent pareils devant moi et qu'ils ont la même élégance grêle, la même douceur d'accent, la même lueur de regard...ce noble et ce roturier !⁷²⁹

Portraits idéologiques et portraits physiologiques se confondent chez Vallès. D'une certaine façon, il détourne la physiognomonie (pratique en vogue au XIXe siècle consistant à

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 441

⁷²⁸ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 119

⁷²⁹ *Ibid.*, pp.119-120

déterminer le caractère et la personnalité en fonction des traits, voire de la forme du crâne.) : souvent utilisée pour démontrer la propension au vice des asociaux (ouvriers, bagnards, prostituées...) et la supériorité des blancs et des classes supérieures, cette pseudoscience est ici réfutée par la double égalité entre le noble et le roturier : égalité d'apparence et égalité de pouvoir, Vingtras/Vallès ne rapprochant pas « leurs silhouettes dans le miroir » pour leur simples ressemblances physiques. Cette noblesse naturelle du Tolain fictif (Vallès à propos de sa démarche précise : « s'il le voulait [elle] deviendrait la souplesse du gentilhomme. ») est une caractéristique supplémentaire, avec la douceur et la délicatesse apparentes, qu'il partage avec Souvarine.⁷³⁰ Le machineur fictif et l'ex-ciseleur authentique sont tous deux des marginaux au sein des classes qu'ils ont ralliés ou qu'ils tentent de rallier, et sont instruits de même :

Il me semble ne songer qu'à crever l'atmosphère populaire et l'air sombre dans lequel il vit. Il cisèle avec patience l'outil de son ambition, ex-ciseleur qui a lâché ses outils de métier depuis longtemps. [...] Mais s'il a peur du travail qui salit les mains, il n'a pas peur de l'étude solitaire, des longues veillées passées en tête à tête avec les Pères de l'Eglise économique et les Pères de la Révolte sociale. Il a acheté, sur les quais, Adam Smith et Jean-Baptiste Say, vendus au bouquiniste par quelque bourgeois tombé, quelque déclassé descendu dans le ruisseau. Ils sont maintenant sur la table de l'artisan qui monte.

Avec quatre ou cinq volumes de Proudhon, cela fait le compte. Il a la pierre de touche de toutes les monnaies de métal et d'idées, il deviendra un savant- il l'est. C'est lui, le contremaître de l'atelier où se fabrique la révolution ouvrière.⁷³¹

On sait l'antipathie de Vallès pour les dogmes-bien qu'il soit lui aussi momentanément proudhonien - et son obsession pour les dialectiques ascendantes ou descendantes des individus. En effet Vingtras, en dépit de son aversion affichée pour la culture classique, n'hésite pas à plaquer des interprétations gréco-latines aux gens et aux situations (le défaut de prononciation de Tolain et Vermorel est prétexte à renseigner sur leur caractère, car « Ambitieux redoutables, ceux qui ont l'air de mâcher le caillou de Démosthène ! », Perrachon est appelé « Sosie »...) La montée de Tolain est forcément consécutive à la descente d'un déclassé ou d'un bourgeois selon Vingtras : le renversement de la société débute par l'individualisme. Comme Blanqui, les convictions de Tolain sont réduites à leur plus simple expression, la lecture des « Pères de l'Eglise économique et des Pères de la Révolte sociale ». Le vrai Tolain est un mutualiste, défenseur du travail, à l'origine du *Manifeste des Soixante* en 1864, membre de l'Internationale. Considéré comme un traître pour avoir abandonné « la blouse et le burin » dès 1867 (Vallès évoque son employeur, un quincaillier « tout fier d'avoir pour commis un garçon qui en sait si long. »), et surtout pour son reniement de la Commune peu après son élection en tant que député de la Seine en 1871 (sa candidature a été présentée par l'Internationale), le « contremaître de la révolution ouvrière » incarne durant les années 1880 l'opportunisme républicain. On comprend mieux dès lors la réserve de Vallès à son encontre, et la contenance plurivoque de ce portrait. Le Tolain de *L'Insurgé* avise le lectorat sur l'ancien ouvrier réel et se voit conférer simultanément une fonction sémiotique : à Tolain de personnifier le reniement et le carriérisme. Un autre ouvrier à ses côtés réaffirme ce point de vue subjectif :

Un bûcheur *massant* pour de bon, Perrachon, qui, lui, n'a pas quitté l'établi, représente le labeur manuel dans ce ménage d'opinions. Il vénère à l'égal d'un dieu celui qui s'est fait teneur de livres et dévoreur de grimoires. Et il le copie et il le singe...⁷³²

⁷³⁰ *L'Insurgé* est publié intégralement en 1886 à titre posthume, soit un an après *Germinal*. La première publication de *L'Insurgé-1871* a lieu en 1882 dans *La Nouvelle Revue*.

⁷³¹ *Ibid.*, p.120

La construction antithétique de ce nouveau protagoniste façonne l'idéal ouvrier de Vallès, qui semble s'alarmer de la vénération que nourrit le véritable travailleur-le lexique argotique du travail manuel insiste sur ce point- pour l'intellectuel. La sacralisation l'inquiète, lui qui rejette la sanctification des hommes de 93 ou des idéaux de la Grande Révolution. Perrachon est son ouvrier-type, à la façon de Jean Malézieux, protagoniste de sa pièce *La Commune de Paris* (1872), un forgeron de toutes les insurrections depuis 1830 dont l'attachement plébéen ne s'est jamais démenti. Le narrateur se préoccupe du rôle que le « Falloux des faubourgs » fait jouer à cet honnête prolétaire :

C'est encore, je me figure, une habileté de mon Falloux des faubourgs, ce Sosie ! Avec les bretelles de son tablier de travail, Perrachon lie à son patron d'idées le peuple, qui, sans cela, se défierait peut-être de cette veste qui s'allonge en redingote.

Pourvu qu'il ne coupe pas ce cordon-là, un matin- et qu'il ne lâche pas les blousiers comme il a lâché la blouse !⁷³³

Vallès recourt à la diction métonymique pour désigner le peuple et l'opresseur de ce peuple : d'un côté les blouses et les blousiers, de l'autre les redingotes. Le plébéen qui se fourvoie change symboliquement de vêtements, à l'image d'Etienne Lantier qui s'achète des habits de drap.

Cet antagonisme facilite l'identification des forces en présence, car l'acceptation du terme « peuple » est assez vaste dans le roman. Y est inclus tout ce qui travaille, du boutiquier à l'imprimeur, du savetier au mécanicien. Son ennemie, la bourgeoisie, désigne tous ceux qui vivent de ce travail ou exploitent la misère du peuple (à l'image de Gambetta, l'avocat profiteur dans le roman.), et Vingtras est horrifié à cette idée : « Mais où serait le mérite : si je vivais [des pauvres] — comme leur vermine ! »⁷³⁴ Ce peuple dont sont extraits des variétés (le déclassé, l'ex-ouvrier, l'orateur, etc.) est nourri par un vocabulaire élargi, mais évasif : « les pauvres », « l'immense foule au front terreux », « les blousiers », « plébéiens », « faubouriens », « prolétaires », « prolétariat » ; cette lecture proudhonienne⁷³⁵ résout le conflit éthique et idéologique de l'auteur ; en tant que journaliste, il peut s'identifier au peuple et faire sienne son identité- d'ailleurs Vingtras n'a de cesse de justifier sa présence au milieu de l'insurrection plébéenne d'abord en tant que bachelier réduit à la misère, ensuite en tant que travailleur intellectuel. Vallès réclame une place pour ce prolétariat d'un autre genre :

Quelques-uns ont dit que vous n'admettez dans vos rangs que qui montrera main noire [...] Mais [...] qui donc, sous la vareuse de la Commune, pouvait deviner un bachelier ou un manœuvre ? [...] Disons que celui-là est ouvrier de la grande œuvre, soldat du nouveau parti, qui souffre et lutte, sous n'importe quel habit, au nom de la révolution suprême.⁷³⁶

Cette volonté d'unité est appuyée dans le roman, car Vingtras/Vallès craint lui aussi que le peuple ne se défie de sa « redingote », même si cette redingote est celle de l'étudiant pauvre. Il fait dire à l'un de ses ouvriers fictifs : « La vie est dure, c'est vrai. Mais ça nous console,

⁷³² *Ibid.*, p.121

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ *Ibid.*, p.114

⁷³⁵ Proudhon : « Qu'est-ce que le peuple ? Le peuple, c'est l'ensemble des travailleurs. » (*Peuple*, 8 septembre 1850) cité par Marie-Claire BANCQUART in « Jules Vallès et le Peuple », *Romantisme*, 1975, n°9. Le peuple. pp. 116-125, p.120

⁷³⁶ Jules Vallès, Préface au *Nouveau Parti* de Benoit Malon, 1881, cité par Marie-Claire BANCQUART, *Op.cit.*, p.122

nous, les ouvriers, de voir que des instruits comme vous passent du côté des prolétaires. »⁷³⁷ La crainte d'être du mauvais côté (la bourgeoisie) cohabite avec le refus, presque inconscient, de céder sa place à l'ouvrier. Bien que Vallès note dans le manuscrit de sa pièce : « Union des déclassés et du peuple. L'ouvrier qui lit est un déclassé aussi. » Vingtras ne se départit jamais d'une relative méfiance envers le prolétaire quittant la blouse pour les livres, ou celui qui se fait orateur (et qui devient « un beau parleur », « un saltimbanque », « un poète », « un cabotin »). Il convient de préciser que Vallès n'est pas hostile aux saltimbanques, qui font partie de ces « irréguliers » dont il se réclame (il se nomme lui-même parfois saltimbanque) : c'est la transformation en orateur qu'il fustige, en « cabotin » (adjectif utilisé pour Gambetta), et qui conduirait vers la « bourgeoisie parasite » définie dans *Le Cri du Peuple* : « Troupeau de bavards, cohue d'ambitieux, pépinière à sous-préfets et conseillers d'Etat. »⁷³⁸

S'il admet apprendre beaucoup « dans la gargote tenue par un ancien de Doullens, où tous [ses] débris d'insurrection viennent s'échouer », le changement déstabilise le héros :

Le beau parleur de la bande est un gaillard aux yeux gris d'acier [...] Il ne lui manque que le cercle de cuivre qui retient la tignasse des acrobates, ou la couronne en papier des Jeux floraux.

On ne devinerait jamais que c'est un ex-menuisier qui fut condamné à perpétuité pour avoir, la serpillière au ventre, donné le coup de fion à la grosse étagère de pavés qui faisait le coin du Marché noir.

Pour le moment, le métier n'allant pas, il s'est fait courtier-placier [...] Sa redingote bleue est propre ; il conserve pourtant la casquette.

— Ca épargne mon chapeau quand je ne vais pas chez les clients, dit-il. Et puis, camarades, je suis toujours un ouvrier : ouvrier voyageur au lieu d'être ouvrier à l'attache, voilà tout.⁷³⁹

Le mélange vestimentaire (la redingote et la casquette) ainsi que les comparaisons péjoratives indiquent le peu de crédit accordé par le narrateur à ce spécimen d'ouvrier. Il est plus admiratif du père Mabile :

Le père Mabile est un ancien ciseleur [...] et qui s'est fait marchand des rues.

Mais, pendant les années de prison, il a étudié dans des bouquins empruntés à ses voisins de travée ; il a réfléchi, discuté, conclu. Son grand front ridé et dégarni raconte ses méditations ; ce vendeur d'éventails ou d'abat-jour—suivant la saison—à la face d'un philosophe de combat. S'il avait un habit noir sur le dos, on s'arrêterait devant ce haut vieillard et l'on saluerait sa tête grave.⁷⁴⁰

Ce personnage, malgré son changement de profession, n'a pas perdu son identité. Son visage renseigne plus efficacement de sa sagesse et de son érudition qu'un « habit noir ». On trouve également l'idée selon laquelle les méditations et l'apprentissage théorique ne sont pas spontanées chez l'ouvrier, mais induites par la cohabitation forcée avec des voisins déjà instruits, ou par l'abandon de livres aux bouquinistes (c'est-à-dire mis à disposition dans la rue et non plus uniquement dans les bibliothèques privées auxquelles le peuple n'a pas accès). En réalité, l'instruction pour les travailleurs et leurs enfants est prise en charge par le prolétariat lui-même dès les années 1830. En 1848, des cours élémentaires de sciences et de lettres sont dispensés à moindre frais à l'initiative d'associations corporatistes, mais cela n'apparaît jamais dans la fiction. Vallès ne s'intéresse pas à l'ouvrier lettré si ce dernier ne met pas son érudition nouvelle au service de l'insurrection :

⁷³⁷ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 124

⁷³⁸ Jules Vallès, *Le Cri du Peuple*, 1870, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune*, *Op.cit.*, p.230

⁷³⁹ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p.125

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p.126

— Qu'enseigne-t-il ? Demanderaient les gens de la Sorbonne ou de la Normale.
Ce qu'il enseigne ? Sa chaire est ambulante comme sa vie ; elle est faite de la table sur laquelle il s'accoude, dans un cabaret pauvre, pour prêcher la révolte aux jeunes, ou d'un tonneau enlevé à la barricade et mis debout, pour qu'il y monte et harangue de là les insurgés.⁷⁴¹

Le déclassé quant à lui doit tout simplement rejeter le savoir académique :

Je me suis fait ouvrier, ouvrier graveur. Je n'ai jamais été bien habile, mais je suis parvenu, avec mon burin maladroit, à gagner à peu près ma vie... Que de fois j'ai songé à vous, à ce que vous disiez de l'éducation universitaire ! Je croyais que vous plaisantiez, dans ce temps-là ! Oh ! Si je vous avais écouté !⁷⁴²

Brideau, le blanquiste ancien élève de Jacques Vingtras, accomplit ce que le héros n'a pu faire : il est devenu ouvrier. Ce personnage fictif peut être lu comme l'aboutissement de la typologie ouvrière vallésienne. Brideau a expérimenté la misère, juste assez pour se faire ouvrier et idéologiquement il appartient à une section dont Vingtras admire la radicalité. La détermination de son identité traverse le roman : on se construit par opposition, on se « fait » ouvrier-et le choix du verbe « faire » induit le déclassé-on se définit par son appartenance politique, et chaque interaction avec un personnage ouvrier enrichit la structuration du personnage principal :

Le hasard m'a jeté dans les jambes un mécanicien du quartier avec lequel nous nous sommes pris aux cheveux quelquefois. Il est communiste ; je ne le suis pas.⁷⁴³

Le récit développe des particuliers mais n'omet pas la figuration du peuple en tant que groupe social, et pas uniquement en foule. La généralisation du monde ouvrier montre aussi ses limites :

Les ouvriers qui ont mis leurs frusques neuves, promènent la bourgeoise, qui s'est attifée aussi [...] Il y a des fleurs dans des mains calleuses, et l'envie du repos sur tous les fronts de ces gens de labeur. Mauvais date que le dimanche pour les insurrections ! [...] Il ne faut pas appeler aux armes les jours où les pauvres font de la toilette, alors qu'ils ont, durant la semaine et du fond des logis sombres, rêvé une partie dans une guinguette cravatée de verdure.⁷⁴⁴

Il n'y a pas de mythe constant du peuple chez Vallès. Sa profonde empathie (il écrit dans *Le Testament d'un Blagueur* (1869) : « j'ai les reins et le cœur d'un plébéen. ») tempère toute forme de sévérité à l'encontre de ces ouvriers endimanchés jouant aux bourgeois et excuse leur dépolitisation passagère. Le peuple ainsi montré sert implicitement l'idée selon laquelle, finalement, pendant que les prolétaires se divertissent, les déclassés (Brideau, Vingtras et leurs camarades) font la révolution : pour être un révolutionnaire idéal, il faudrait donc non pas être issu de la plèbe, mais assimilé à cette plèbe par son travail, tout en étant dégagé de ses préoccupations superficielles (sortir le dimanche ou aller à la messe, ce dont se dispense évidemment le « quarteron d'athées. »)

L'auteur n'éluide pas pour autant le rôle fondamental des activistes prolétariens. Sa poétique de l'ouvriérisme inclut un référencement constant à la Grande Révolution et une substitution des blouses anonymes aux personnages illustres (Danton, Robespierre...) Dans ces moments de tribune, là est pour Vingtras/Vallès le véritable peuple :

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² *Ibid.*, p.169

⁷⁴³ *Ibid.*, p.170

⁷⁴⁴ *Ibid.*, pp.171-172

C'est la Révolution qui est assise sur ces bancs, debout contre les murs, accoudée à cette tribune : la Révolution en habit d'ouvrier ! C'est ici que l'Association internationale des travailleurs tient ses séances, et que la Fédération des corporations ouvrières donne ses rendez-vous. Cela vaut tous les forums antiques, et par les fenêtres peuvent passer des mots qui feront écumer la multitude, tout comme ceux de Danton, débraillé et tonnant, jetait par les croisées du Palais de Justice au peuple qu'affolait Robespierre !⁷⁴⁵

Vallès dramatise la création du Comité des Vingt arrondissements mais refuse la théâtralité inhérente, selon lui, aux séances parlementaires de la Révolution : « les gestes ne sont pas terribles comme ceux que l'on faisait alors, et l'on n'entend pas vibrer dans un coin le tambour de Santerre. » C'est ici « le Travail, en manches de chemise, simple et fort » qui entre en scène, cette allégorie composée « des hommes de l'Internationale, tous les socialistes qui ont un nom—Tolain dans le tas »⁷⁴⁶. L'auteur insiste sur la légitimité de l'organisation en la comparant à ses ancêtres de 93 : « C'est la section, le district, comme aux grands jours de 93, l'association libre de citoyens qui se sont triés et groupés en faisceau. »⁷⁴⁷ Bien que Vingtras a conclu au fil de ses lectures que « 93 ne va pas », Vallès écrit ses ouvriers actifs dans une réminiscence permanente de 93, qu'il a assimilée à l'esprit « quarante-huitard », composant un lyrisme du peuple fondé sur la spontanéité et la simplicité.

Ce sont quatre-vingts pauvres descendus de quatre-vingts taudis, qui vont parler et agir—frapper, s'il le faut—au nom de toutes les rues de Paris, solidaires dans la misère et pour la lutte.⁷⁴⁸

L'immanence révolutionnaire du peuple-et plus précisément du peuple parisien- n'est pas imputée à sa filiation révolutionnaire mais à sa définition même. Le peuple produit la véritable dynamique de l'insurrection car il constitue « la grande fédération des douleurs » et doit être dit comme tel :

Cet homme à peau de bête, coiffé comme un pendu, que la pluie glace, que la vapeur brûle, debout sur la locomotive, coupant le vent, avalant la neige, mécanicien chauffeur, c'est le Peuple ! [...] Ce couvreur qui tombe du toit comme un oiseau mort, ce verrier dont la vie fond avec le verre dans le brasier, ce tourneur que la poussière de cuivre étouffe, ce peintre que la céruse mord, ce mitron pâle comme sa farine, c'est le Peuple ! Il suffit à tout, contre l'eau, le vent, la terre et le feu, ce peuple héroïque et misérable !

C'est de ce peuple-là que nous allons parler.⁷⁴⁹

Le Peuple fusionne avec le Travail : ces deux entités allégoriques forment le véritable personnage ouvrier des romans vallésiens. Il n'est pas défini par son existence économique (la production) mais par sa propension à la lutte. La mise en scène du peuple exclut le misérabilisme. L'auteur ne s'attarde pas sur les lieux, il concentre son attention sur les gens, qui portent en eux leur misère et conséquemment leur combativité, car le peuple se caractérise par le conflit permanent : contre les éléments, contre la bourgeoisie parasite, contre l'Etat. Cette dominante réfractaire est illustrée par un personnage original, le maître de lavoir Grêlier, dont le portrait idéologique est tracé de manière détournée :

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 186

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 187

⁷⁴⁹ Jules Vallès, *Le Cri du Peuple*, 1870, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune*, *Op.cit.*, p.232

Il signe des ordres pavés de barbarismes, mais pavés aussi d'intentions révolutionnaires, et il a organisé, depuis qu'il est là, une insurrection terrible contre la grammaire.

Son style, ses redoublements de consonnes, son mépris des participes et de leur concubinage, ses coups de plume dans la queue des pluriels lui ont valu un régiment et une pièce de canon.

Tous les employés qui n'ont pas filé sur Versailles, depuis le chef de bureau en redingote râpée jusqu'au garçon en livrée cossue, ont peur de cet homme qui fusille ainsi l'orthographe, [...] Il a peut-être—qui sait !—le même mépris de la vie humaine.⁷⁵⁰

Cette « insurrection terrible contre la grammaire », refus de l'éducation bourgeoise jusque dans l'écriture de cet ouvrier semble un fantasme de l'érudit malgré lui. Vallès sabote le langage et la narration en juxtaposant références latines et mythologie populaire (il est fait mention du Tortillard des *Mystères de Paris*, du *Juif Errant...*), en recourant à l'argot, en donnant à ses phrases des tournures journalistiques au moyen de fréquentes coupures et d'incises afin de produire un effet d'immédiateté mais aussi pour créer le hiatus et la dissonance, néanmoins Vingtras ne peut se livrer aux barbarismes ou aux fusillades orthographiques, enchaîné malgré lui à sa connaissance littéraire : le terrorisme grammatical du Bellevillois signifie l'appropriation prolétarienne d'une institution jusqu'ici dévolue à la bourgeoisie (la presse) et en fait un véritable organe révolutionnaire. Vallès n'a de cesse de démontrer le bien-fondé de sa présence aux côtés du peuple, il insiste donc sur la transversalité de ses rapports avec lui et montre ce peuple parlant et écrivant-toujours au service de la révolution. Un autre interlocuteur pittoresque est mis à contribution afin de servir l'argumentaire antiacadémique et antipolitique de l'auteur :

Rouiller est un fort gaillard de quarante ans, à charpente vigoureuse, et dont le visage est comme barbouillé de lie. Il se balance en marchant, porte des pantalons à la hussarde, son chapeau sur l'oreille, et le pif en l'air. Il semble vouloir faire, avec ses moulinets de bras et de jambes, de la place au peuple qui vient derrière lui. [...]

Il est cordonnier, et révolutionnaire.

- Je chausse les gens et je déchausse les pavés !⁷⁵¹

Cet élu à l'Instruction publique suscite l'admiration de Vingtras, qui l'oppose aux politiciens qu'il méprise, ces membres de la « bourgeoisie parasite », « celle que le *Cri du Peuple* attaque, [...] c'est la fainéante, celle qui fait des places un commerce et de la politique un métier. »⁷⁵² :

Il n'est guère plus fort en orthographe que son collègue de l'Intérieur. Mais il en sait plus long en histoire et en économie sociale, ce savetier, que n'en savent tous les diplômés réunis qui ont, avant lui, pris le portefeuille—dont il a, avant-hier, tâté le ventre, et avec une moue d'homme qui se connaît plus en peau de vache qu'en maroquin...

Tandis qu'il cire son fil ou promène son tranchet le dos de chèvre, il suit aussi le fil des grandes idées, et découpe une république à lui dans les républiques des penseurs.⁷⁵³

Les connaissances de l'ouvrier sont presque toujours placées sur le même plan que son savoir-faire artisanal, qui devient prétexte selon sa profession à une métaphore filée sur son cheminement intellectuel. Tolain cisèle sa pensée, Rouiller « suit le fil » et « découpe ». Avec ce « bataillon d'irréguliers », il est bien question de « planter le drapeau prolétarien, là où

⁷⁵⁰ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, pp.237-238

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.239

⁷⁵² Jules Vallès, *Le Cri du Peuple*, 1870, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune*, *Op.cit.*, p.231

⁷⁵³ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, pp.239-240

flottait le drapeau bourgeois... » Ces portraits indiquent la réussite (éphémère) de la Commune dotée d'un Comité central où sont désormais majoritaires les véritables représentants du peuple. Réussite confirmée par le déroutement de Delescluze, « le vétéran de la révolution classique, le héros de la légende du bain », « dans ce milieu de blousiers et de réfractaires », lui qu'on écoute « peut-être moins que Clément, le teinturier, qui arrive en galoches de Vaugirard. »⁷⁵⁴ L'ouvrier chez Vallès est le garant de l'insurrection et porte en lui l'authenticité de la révolte ; la place qu'il occupe dans l'œuvre témoigne de l'intransigeance de Vallès au sein même de son propre camp politique, quand il s'agit de la distribution de la parole : vers la fin de *L'Insurgé*, une fois la Commune déclarée, la voix du peuple monopolise le récit, jusqu'à sa fin tragique. La ville devient alors elle-même ce personnage prolétaire :

Je regarde le ciel du côté où je sens Paris.

Il est d'un bleu cru, avec des nuées rouges. On dirait une grande blouse inondée de sang.⁷⁵⁵

La ville vêtue d'une blouse porte les stigmates du monde ouvrier, et devient l'ultime « blousier ».

L'écriture romanesque de l'ouvrier se situe à la croisée de plusieurs intentions: la peinture naturaliste, le discours idéologique, la dénonciation de l'injustice. Il est admis que l'ouvrier fait partie du peuple, voire qu'il incarne le peuple, pourtant il est parfois remplacé par d'autres personnages plébéiens : la pétroleuse, le gamin de Paris, les pillards avinés... La charge politique de cet interlocuteur entre la rue et le lectorat est telle que son absence même renseigne le parti-pris narratif. Sa présence, elle, oblige à tenir compte de la réalité : Zola dans une lettre déplore « toutes les fois que j'entreprends une étude, je me heurte au socialisme. » (Au sujet de la préparation de *La Terre*). L'ouvrier comme sujet donne de nouvelles contraintes aux écrivains :

J'ai toujours, dans les *Rougon-Macquart*, gardé une large place à l'étude du peuple, de l'ouvrier, et cela dès l'idée première de l'œuvre. Mais ce n'est qu'au moment de *L'Assommoir*, que, ne pouvant mettre dans ce livre l'étude du rôle politique et surtout social de l'ouvrier, je pris la résolution de réserver cette matière pour en faire un autre roman. Et plus tard, ce projet s'est précisé lorsque je me suis rendu compte du vaste mouvement socialiste qui travaille la vieille Europe d'une façon si redoutable.⁷⁵⁶

Zola répond d'ailleurs aux critiques de la Gauche l'accusant d'avoir avili le peuple dans *L'Assommoir* : « Je suis un ami des déshérités de ce monde, un ami peut-être sévère, mais à coup sûr animé des meilleures intentions ». ⁷⁵⁷ Contrairement à Vallès célébrant l'ouvrier politisé, la sympathie zolienne va toujours à celui « qui ne fait pas de politique » (Goujet dans *L'Assommoir* où les Maheu dans *Germinal*, qui prennent conscience que la réalisation de leur unique revendication-du pain- passe par la grève, mais ne se mêlent pas de socialisme), établissant une définition du « bon ouvrier », de laquelle est exclue celui qui monte sur les barricades.

Le prolétaire impacte la littérature du XIXe siècle car il en est la création la plus flagrante, la conséquence directe de l'industrialisation et des bouleversements sociaux agitant « la vieille Europe ». Il s'invite dans presque tous les genres, se voit doté d'une Histoire revisitée

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pp.249-248

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p.300

⁷⁵⁶ Emile Zola, Lettre à Van Sauter Kalf, 6 octobre 1889, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune, Op.cit.*, pp.93-94

⁷⁵⁷ Emile Zola, Février 1877, *Ibid.*, p.94

justifiant sa révolte quasi-permanente (*Les Mystères du Peuple*), et sa progression littéraire suit les travaux sociologiques et scientifiques dont il fait l'objet. Il est omniprésent dans les œuvres publiées dans la presse (citons, outre les romans d'Eugène Sue, *L'Assommoir* publié en feuilleton en 1876 dans *Le Bien Public* puis *La République des Lettres*, *Les Temps Difficiles* de Dickens en feuilleton hebdomadaire dans *Household Words* en 1854) Pourtant, la valeur testimoniale de ce personnage est limitée par un paradigme intrinsèque à la littérature du XIXe siècle, illustrant la théorie énoncée par Bourdieu au XXe : « Les pauvres n'ont que deux solutions, se taire, ou être parlés ».

Aux côtés de l'ouvrier dans les rues et sur les barricades, se trouve un autre personnage : l'étudiant. On sait le rôle des jeunes gens lors de la révolution de février 48 et leur ralliement au peuple après une première manifestation contre la suppression des cours de Michelet à la Sorbonne. En juin, ils seront moins présents – à part les déclassés tels que Jacques Vingtras (Vallès avait 16 ans lorsqu'il a assisté à 48) et totalement absents durant la Commune.

Dumas, dont les *Mémoires d'un Médecin* sont publiées en feuilleton durant les années 1850, transpose l'implication étudiante pendant la Révolution Française : « Billot et Pitou trouvèrent le collègue Louis-le-Grand en insurrection ; les écoliers s'étaient soulevés et avaient chassé leurs maîtres ». ⁷⁵⁸ La jeunesse devient un facteur décisif du fait insurrectionnel : les jeunes gens prenant part à un mouvement social le font prioritairement en réaction à l'autorité, à la tradition et au conservatisme. Dumas réécrit 1789 et 93 comme une bataille des Anciens et des Classiques et en fait une révolution romantique : « C'est l'avènement de la jeunesse chassant l'âge mûr, et détrônant la tradition. » ⁷⁵⁹ Les jeunes gens permettent également d'établir une morphologie de la Révolution, assez idéalisée, puisque ayant lieu majoritairement à la tribune, mais également symptomatique des errements consécutifs à un changement radical de société. Les étudiants et jeunes diplômés dumasiens jetés dans ce que l'auteur appelle « le tourbillon » seraient responsables du chaos car ils auraient façonné la révolution à leur image :

on eût dit une génération nouvelle et inconnue envoyée par la France pour rompre violemment avec le passé ; bruyante, tempétueuse, révolutionnaire, elle venait détrôner la tradition ; presque tous d'esprit cultivé, les uns poètes, comme nous l'avons dit, les autres avocats, les autres chimistes ; pleins d'énergie et de grâce, d'une verve extraordinaire, d'un dévouement sans bornes aux idées, fort ignorants des affaires d'État, inexpérimentés, parleurs, légers, batailleurs, ils apportaient évidemment cette grande mais terrible chose qu'on appelle l'inconnu. ⁷⁶⁰

L'étudiant comme figure fictive révoltée ne se cantonne pas aux universités françaises : il apparaît dans la littérature russe avec les personnages de Tourgueniev précédemment évoqués (Arcade Nikolaïevitch Kirsanov embrigadé par Eugène Vassiliev Bazarov dans *Père et Fils*) et inspire des auteurs français consacrant des romans au nihilisme russe, mais sans véritablement documenter la phase modérée du mouvement (à laquelle Souvarine s'est essayé avant de se radicaliser.) Basé sur l'appel d'Hetzen aux étudiants (1861) repris par Bakounine en 1869, le mouvement des « *Narodniki* » enjoint à l'éducation du peuple, et s'intensifie après 1873 suite à l'interdiction gouvernementale des études à l'étranger, ayant pour conséquence le retour de nombreux étudiants en Russie. La fiction française se penche sur le sujet, mais les étudiants ne sont pas les principaux protagonistes des romans, plutôt des personnages de second plan autour de déclassés tel André, héros du *Violon Russe* d'Henri Gréville (1879), *Narodniki* tardif, ou Fédor Maximitch de *La Russie Rouge* de Victor Tissot et Constant

⁷⁵⁸ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.*, p.275

⁷⁵⁹ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p.467

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p.597

Améro (1880), lancé dans le nihilisme en raison d'une déception amoureuse, et son incursion dans le monde estudiantin russe sert surtout de prétexte à brosser un tableau politique de l'époque:

Cette ardente jeunesse des écoles puisa son inspiration à l'étranger, demanda ses mots d'ordre à Zurich et à Londres. Les manifestes de Bakounine, les articles du « Kolokol » (La Cloche), tant qu'Hertzen vécut, puis ceux d'un autre journal, le « Vpéred » (En avant !) introduit secrètement en Russie, devinrent son code et sa constitution ; les écrits des matérialistes allemands, Schopenhauer, Büchner et Moleschott, furent sa Bible. [...] Les romans nihilistes de Tchernichevsky, des brochures de Fernand Lassalle et d'autres écrivains de l'école socialiste ; enfin les écrits de propagande : l' « Histoire d'un paysan français », « La Commune de Paris »...⁷⁶¹

L'université russe comme toile de fond permet aussi aux écrivains d'établir une comparaison avec les étudiants français :

Pas un éclat de rire, rien d'exubérant ni de jeune. S'il y avait là cinquante étudiants français on ne s'entendrait pas. [...] leur vie de bohème est obscure, pénible, grave et soucieuse. Elle n'a pour compagne ni la grisette, ni le verre et la chanson. L'étudiant russe ne dispose pas chaque année d'un budget de plus de quatre cent francs !

Aussi de temps en temps lit-on dans les journaux un petit entrefilet annonçant qu'un étudiant est mort de faim ou qu'à bout de ressources il s'est fait sauter la cervelle. [...] Quel contraste entre la vie de misère de l'étudiant russe et la vie si gaie, si insouciante, de l'étudiant français !⁷⁶²

Cette précarité serait la cause de la politisation et de la radicalisation des étudiants russes-ce qui sous-entend que les français, qui ne souffrent pas de cette vie de misère « obscure, pénible, grave et soucieuse » n'auraient quant à eux aucune raison de se révolter, de devenir des équivalents parisiens des *Narodniki* et de rallier le peuple :

Et comment, au milieu de tant de souffrances et de privations, ne pas se laisser prendre au leurre des théories communistes, ne pas rêver une transformation sociale prochaine ? Le malheur aigrit, et les nihilistes sont des cœurs ulcérés, meurtris. [...] les privations et les jeûnes peuvent faire d'une cervelle saine un cerveau malade d'illuminé ou de sectaire.⁷⁶³

L'idéalisme serait alors le fruit de l'émoi, « l'aigreur » (non sans rappeler la « jalousie » flaubertienne) poussant les étudiants russes au nihilisme, et non l'idéalisme. La convocation du lexique médical renvoie à l'idée de la corruption des esprits par la politique, idée développée aussi au sujet des étudiants français.

La figuration de l'étudiant permet d'explorer l'idéologie de l'époque et l'immersion dans un esprit révolutionnaire dont la formation philosophique tient lieu d'apprentissage. La confrontation au réel (et les déconvenues consécutives) s'opère dans le champ politique. Souvent l'on trouve des éléments biographiques dans ces peintures de jeunes insurgés : l'appartenance bourgeoise ou petite-bourgeoise des écrivains leur permet des portraits plus précis que ceux d'ouvriers dont l'immuabilité contraste avec l'évolution perpétuelle de l'étudiant. La jeunesse du personnage place l'insurrection dans le domaine de l'émotion, une exaltation d'abord personnelle réinvestie dans l'émotion collective. Les motivations de ces jeunes hommes (car les protagonistes sont exclusivement masculins) se distinguent de celles

⁷⁶¹Victor Tissot et Constant Améro, *La Russie Rouge*, pp-72-74, cité par Janine Neboit-Mombetin *L'image de la Russie dans le roman français, 1859-1900*, Coll. Littératures, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005, p.280

⁷⁶²Victor Tissot, *La Russie et les Russes*, p.295, cité par Janine Neboit-Mombet, *Ibid.*, p. 278

⁷⁶³*Ibid.*

des ouvriers-elles appartiennent au domaine spirituel ou sentimental, quand le peuple se caractérise par son matérialisme. La révolte serait alors une sorte de rite de passage à l'âge adulte et un *cogito* exclusivement égocentré. Contrairement à l'ouvrier dont le mouvement réflexif le pousse à prendre conscience de lui-même en tant que prolétaire appartenant à une classe, l'étudiant se découvre d'abord en tant que penseur, puis comme individu dès qu'il quitte la masse. Il n'est pas voué à rester « le peuple », sa position de révolutionnaire n'est que transitoire. L'étudiant (ou le jeune personnage fraîchement diplômé) incarne l'éphémère et l'illusoire des premiers instants d'une révolution. C'est en partie la raison de l'échec annoncé d'Etienne, qui devient momentanément un étudiant, mais un étudiant autodidacte dépassé par sa condition congénitale de travailleur.

Excepté chez Vallès, l'étudiant romanesque est dévoyé par la politique, ce qu'écrit Zola lors de la parution de *L'Insurgé* :

Comment, diable, des garçons jeunes, bien portants (faut-il en déduire que s'ils étaient malades...) ayant devant eux la vie ouverte, peuvent-ils se passionner pour cette chose laide et sale qui se nomme la politique.⁷⁶⁴

Plus exactement, il est corrompu par le contexte historique et social. La pensée politique de l'étudiant se résume à une vision romantique du rétablissement de la justice par l'insurrection qui serait ontologiquement grandiose-quand en réalité elle est pervertie par « cette chose laide et sale ». Ce type pourrait être envisagé comme une relecture de Werther ou de René, qui aurait décidé de remédier au « mal du siècle » et qui trouverait dans la galvanisation révolutionnaire un moyen de mettre à profit cet état de l'âme décrit par Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*, « où l'on est désabusé de tout sans avoir usé de rien si bien que l'on habite un monde vide avec un cœur plein. » Ce vide, les jeunes héros le remplissent par leur investissement, corps et âme, dans l'insurrection. Mais la satisfaction est chimérique et bien vite il apparaît que les protagonistes sont condamnés au « vague des passions ». L'étudiant n'apparaît pas systématiquement en état de révolte et il peut être un procédé narratif afin d'étoffer le tableau d'époque. Chez la Comtesse de Ségur, le statut estudiantin est associé à des traits de caractère :

Quand il quitta son collège d'Arcueil à l'âge de dix-huit ans, son père l'établit à Paris pour achever ses études. Il profita de sa liberté non pour travailler, mais pour dépenser de l'argent et faire des sottises ; il allait souvent au spectacle, il donnait à ses amis des déjeuners et des dîners aux restaurants les plus élégants ; il devenait enfin un dépensier et un mauvais sujet. Malgré les libéralités de son père, il avait des dettes qu'il n'osait pas avouer.

La conduite de Jacques avait été bien différente. Après avoir brillamment fait ses classes au collège de Vaugirard, il travailla avec la même ardeur à passer son examen de bachelier ; il fut reçu avec distinction. Il fit ensuite son droit, passa de brillants examens et fut reçu docteur ès lettres.⁷⁶⁵

A l'image du bon et du mauvais ouvrier définis dans *La Fortune de Gaspard* (et l'on notera que Gaspard doit sa fortune à son assiduité scolaire), voici à destination du lectorat enfantin le bon et le mauvais étudiant ; en 1871, ces derniers ayant déserté la rue, le mauvais étudiant n'est plus le déclassé politisé mais le dépravé, vestige de l'Orgie du début de l'Empire. Sa décadence morale en fait un mauvais sujet au même titre que l'ouvrier qui traîne dans les cafés. L'analogie sémiologique entre les deux types provient directement du rapprochement

⁷⁶⁴Emile Zola, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune, Op.cit.*, p.95

⁷⁶⁵ La Comtesse de Ségur, *Après la pluie le beau temps*, 1871, Hachette 1897, p.224

des ouvriers et des étudiants durant le XIXe siècle : « la plupart des amis de l'ABC étaient des étudiants, en entente cordiale avec quelques ouvriers. »⁷⁶⁶

Le personnage peut devenir transgressif quand il se met au service de l'insurrection, mais la situation elle-même est porteuse d'un signifiant subversif : ainsi dans le roman historique *Ange Pitou*, Dumas met-il en scène un « pauvre » devenu personnalité influente de la Révolution grâce à l'étude ; le docteur Gilbert, personnage complexe expiant un crime, serait à la fois l'instrument du destin incarné par Cagliostro, (l'un de ses instructeurs avec Jussieu) et la conséquence logique de l'oppression ; il symbolise la prise de pouvoir du peuple sur l'aristocratie :

Ce garçon jardinier, ce Gilbert, n'était-ce pas un symbole vivant de ce qui se passait à cette heure, un homme du peuple, sorti de la bassesse de sa naissance pour s'occuper de la politique d'un grand royaume, étrange comédien qui se trouvait personnifier en lui, par un privilège du mauvais génie qui planait sur la France, et l'insulte faite à la noblesse, et l'attaque faite à la royauté par la plèbe ? Ce Gilbert devenu savant, ce Gilbert vêtu de l'habit noir du tiers, ce conseiller de M. Necker, ce confident du roi de France, le voilà qui se trouverait, grâce au jeu de la Révolution, parallèlement avec cette femme dont il avait la nuit, comme un larron, volé l'honneur !⁷⁶⁷

Le personnage, comme ses comparses déferlant à la tribune, est une transposition au XVIIIe siècle de l'étudiant du XIXe : un être s'occupant de politique dont l'élévation par l'instruction lui permet d'influer sur le cours de l'Histoire. La IIIe République aura à cœur de promouvoir l'institution scolaire comme moyen d'élévation sociale, mais en 1850 (date de parution d'*Ange Pitou*) celui qui se fait étudiant quand sa condition ne l'y prédispose pas devient une menace pour l'ordre social. Menace concrétisée par ceux que leur appartenance bourgeoise ou petite-bourgeoise devrait tenir logiquement éloignés des barricades. Dumas applique ses métaphores cataclysmiques habituellement dévolues à la foule (l'océan, la tempête, l'orage...) à ces jeunes gens « presque tous d'un esprit cultivé » :

Nés d'un souffle de guerre, ils entraient d'un seul bond, et, comme des athlètes respirant le combat, dans l'arène sanglante de la vie politique.

Rien qu'en les voyant prendre tumultueusement leurs places dans la Chambre, on devine en eux ces souffles de tempête qui feront les orages du 20 juin, du 10 août et du 21 janvier.⁷⁶⁸

Contrairement au modéré Gilbert, la Révolution faite (ou plutôt les « orages » provoqués) par ces hommes relève de *l'hybris* dans sa plus primitive expression, de la pathologie, voire de l'hystérie, comme une forme de fatalité inhérente à la jeunesse née d'une époque troublée :

Il y en avait qui, dans le fol enivrement de leurs jeunes espérances, voyaient s'ouvrir devant eux ces horizons azurés et infinis qu'on ne trouve que dans les rêves ; ceux-là, c'étaient les jeunes, les ardents, ceux qui étaient entrés de la veille dans cette lutte la plus énervante de toutes, la lutte de la tribune : c'étaient Barbaroux, Rebecqui, Ducos, Boyer-Fonfrède.⁷⁶⁹

Le modèle de l'étudiant « nocif », si l'on peut ainsi dire, trouve ses racines en la personne de Rastignac dont la première apparition en 1835 (*Le père Goriot*) plante l'idée que l'étudiant est corrompu par la ville (et Rastignac lance un ultime défi à Paris à la fin du premier roman de *La Comédie Humaine*). Cette corruption s'exprime par l'arrivisme et la dépravation des mœurs (la perte de l'innocence) ou par l'idéologisation.

⁷⁶⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 893

⁷⁶⁷ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, vol. II, *Op.cit.*, p.14

⁷⁶⁸ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p.599

⁷⁶⁹ *Ibid.*, Vol. IV, p. 580

Les Misérables propose une mise en scène des effets de la révolution en général et de la Grande Révolution en particulier sur de jeunes esprits. Marius, l'étudiant positif, s'éloigne rapidement de l'ABC, le groupe d'Enjolras. Sa quête personnelle reprend le pas sur ses velléités révolutionnaires, et son orientation devient secondaire. En revanche, le chef des « Amis de l'ABC » est entièrement défini par son engagement exclusif. Les étudiants des *Misérables* font office de substitut politique en l'absence d'ouvriers. D'eux viennent les réflexions philosophiques et idéologiques modalisées par l'auteur, ainsi que les discours enflammés sur les barricades. Enjolras et Marius annoncent la dichotomie de Gauvain et Cimourdain, représentant chacun un versant de l'insurrection. L'obsession hugolienne du clair-obscur s'invite jusque dans la description d'Enjolras :

Enjolras était un jeune homme charmant, capable d'être terrible. Il était angéliquement beau. C'était Antinoüs farouche. On eût dit, à voir la réverbération pensive de son regard, qu'il avait déjà, dans quelque existence précédente, traversé l'apocalypse révolutionnaire. Il en avait la tradition comme un témoin. Il savait tous les petits détails de la grande chose. Nature pontificale et guerrière, étrange dans un adolescent. Il était officiant et militant ; au point de vue immédiat, soldat de la démocratie ; au-dessus du mouvement contemporain, prêtre de l'idéal. [...] Il était sévère dans les joies. Devant tout ce qui n'était pas la république, baissait chastement les yeux. C'était l'amoureux de marbre de la Liberté. Sa parole était âprement inspirée et avait un frémissement d'hymne. Il avait des ouvertures d'ailes inattendues. Malheur à l'amourette qui se fût risquée de son côté ! Si quelque grisette de la place Cambrai ou de la rue Saint-Jean-de-Beauvais, voyant cette figure d'échappé de collègue, cette encolure de page, ces longs cils blonds, ces yeux bleus, cette chevelure tumultueuse au vent, ces joues roses, ces lèvres neuves, ces dents exquis, eût eu appétit de toute cette aurore, et fût venue essayer sa beauté sur Enjolras, un regard surprenant et redoutable lui eût montré brusquement l'abîme, et lui eût appris à ne pas confondre avec le chérubin galant de Beaumarchais le formidable chérubin d'Ézéchiél.⁷⁷⁰

Hugo fait de ce personnage un révolutionnaire mythique : « sur le mont Aventin, il eût été Gracchus ; dans la Convention, il eût été Saint-Just. », une relecture romantique de l'insurgé intemporel, redoutable car détaché du terrestre, dont la violence contraste avec un visage avenant (l'une des caractéristiques attribuées à Saint-Just dans la légende révolutionnaire.) Enjolras est presque démoniaque car il incarne la figure satanique vue dans le poème *La Fin de Satan*, œuvre qui devait initialement inclure la Grande Révolution dans une forme de théodicée dépassant la seule action humaine. On y trouve la figure allégorique de La Liberté, fille de Satan, créée par Dieu d'après une de ses plumes. Victor Hugo choisit donc le roman plutôt que la poésie (*La Fin de Satan* est interrompue par la rédaction des *Misérables*), l'Histoire plutôt que la légende. Il est édifiant de se pencher sur l'idée développée par l'auteur : la Liberté est engendrée par le Mal (dont l'existence est niée : le Mal n'a pas d'existence spontanée et serait la conséquence et non la cause). Ce que l'on pourrait relire, dans un contexte révolutionnaire, comme une explication- voire une justification- de la violence insurrectionnelle. Autrement dit, la Liberté se gagne par la violence et prend source dans le Mal absolu, comme un refus de sa situation initiée par l'arbitraire ; Satan, ou le premier révolutionnaire, se voit doté d'un visage et d'une voix :

Enjolras avait en lui la plénitude de la révolution ; il était incomplet pourtant, autant que l'absolu peut l'être ; il tenait trop de Saint-Just, et pas assez d'Anacharsis Cloots ; cependant son esprit finit par subir une certaine aimantation des idées de Combeferre ; depuis quelque temps, il sortait peu à peu de la forme étroite du dogme et se laissait aller aux élargissement du progrès, et il en était venu à accepter, comme évolution définitive et magnifique, la transformation de la grande république française en immense république humaine. Quant aux moyens immédiats, une situation violente étant donnée, il les

⁷⁷⁰Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, pp. 894-895

voulait violents ; en cela, il ne variait pas ; et il était resté de cette école épique et redoutable que résume ce mot : Quatre-vingt-treize.⁷⁷¹

Enjolras donne un visage à la tentation, visage d'une « jeunesse excessive, fraîche comme chez les jeunes filles »-une fois encore le personnage dangereux se distingue par sa féminité. Cette jeunesse devient un piège car elle dissimule une extrême violence héritée d'un passé à la fois antique et moderne. Enjolras, cet étudiant de vingt-deux ans, porte en lui toute la noirceur inhérente à chaque révolte. Pourtant, bien que symbolisant la radicalité (voire le nihilisme) dans l'imaginaire contemporain (Louise Michel a momentanément choisi ce patronyme comme nom de plume.) la société que dirige Enjolras est « républicaine bonapartiste » donc très éloignée des sectionnaires et autres communistes des autres factions évoquées. Ce qui caractérise les étudiants hugoliens réside principalement dans leur ferveur inconditionnelle, cette « éducation du courage bourgeois » :

Ecoles et légions se heurtaient. Après tout, entre les combattants il n'y avait qu'une différence d'âge ; c'est la même race, ce sont les mêmes hommes stoïques qui meurent à vingt ans pour leurs idées, à quarante ans pour leurs familles.⁷⁷²

Les jeunes gens de l'ABC participent à ce que Guy Rosa appelle un collage discursif : la superposition des discours et des pensées doit permettre une appréciation de l'état d'esprit d'un groupe social (ici, les étudiants), d'où l'impression de « types tout d'une pièce » pour reprendre Flaubert, sceptique sur la véracité de ces portraits :

Je ne trouve dans ce livre ni vérité, ni grandeur [...] Où y a-t-il [...] des hommes politiques comme les stupides cocos de l'ABC ? [...] Ce livre est fait pour la crapule catholico-socialiste, pour toute la vermine philosophico-évangélique. Quel joli caractère [...] que celui de M.Enjolras, qui n'a donné que deux baisers dans sa vie, pauvre garçon ! Quant à leurs discours, ils parlent très bien, mais tous de *même*. [...] Des explications énormes données sur des choses en dehors du sujet, et rien sur celles qui sont indispensables au sujet. Mais en revanche des sermons pour dire que le suffrage universelle est une bien jolie chose, qu'il faut de l'instruction aux masses, cela est répété à satiété. [...] L'observation est une qualité seconde en littérature, mais il n'est pas permis de peindre si fausement la société, quand on est le contemporain de Balzac et de Dickens.⁷⁷³

Selon Flaubert, l'introduction du discours politique- dévolu à l'ABC- nuit au récit car il partage avec Zola l'idée que la politique est une chose « laide » et « sale » (lexique repris dans sa correspondance) tout en reprochant à Hugo de « peindre fausement la société ». Les étudiants des *Misérables*, s'ils sont relativement unilatéraux, composent tout de même un tableau non pas de la politique de l'époque mais de sa réception par de jeunes esprits. La référence constante à la grande révolution (que Grantaire parodie à plusieurs reprises) renvoie au fantasme d'une époque idéalisée dont la recreation fantaisiste- puisque caractérisée par le « vague des passions »- permettrait de remplir « un monde vide ». La rêverie d'Enjolras efface la doctrine et place l'insurrection dans l'immatériel :

Enjolras entrevoyait un soulèvement lumineux sous les pans ténébreux de l'avenir. Qui sait ? Le moment approchait peut-être. Le peuple ressaisissant le droit, quel beau spectacle ! La révolution reprenant majestueusement possession de la France, et disant au monde : la suite à demain ! Enjolras était content. La fournaise chauffait. Il avait, dans ce même instant-là, une traînée de poudre d'amis éparse sur Paris. Il composait, dans sa pensée, avec l'éloquence philosophique et pénétrante de

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² *Ibid.*, p.1416

⁷⁷³ Gustave Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes, Juillet 1862, in *Correspondances*, *Op.cit.*, pp.418-419

Combeferre, l'enthousiasme cosmopolite de Feuilly, la verve de Courfeyrac, le rire de Bahorel, la mélancolie de Jean Prouvaire, la science de Joly, les sarcasmes de Bossuet, une sorte de pétilllement électrique prenant feu à la fois un peu partout. Tous à l'œuvre. A coup sûr le résultat répondrait à l'effort. C'était bien.⁷⁷⁴

Cette utopie n'inclut la violence qu'allusivement, avec le champ lexical de l'explosion et du feu, insistant sur le caractère métaphorique de l'embrasement prochain ; « l'effort » ici consiste en un attentat strictement spirituel. Cette redistribution du pouvoir occulte le peuple (et donc le matérialisme) et fait de la révolution un processus uniquement intellectuel. La réflexion du personnage est toutefois identifiée comme chimérique : le collage discursif de la pensée d'Enjolras et du dialogue prosaïque entre Grantaire et ses interlocuteurs de la Barrière du Maine lors d'une partie de dominos conduit à la dérision de l'idéal d'Enjolras, qui s'attendait (comme le lectorat) à des discours aussi enflammés que les siens, la mission de Grantaire étant d'endoctriner les « républicains ». La jeunesse des protagonistes implique une mise en fiction de l'idéologie à leur image (ou plutôt à l'image que se fait la société de cette jeunesse) c'est-à-dire impulsive et lyrique : même un être raisonné tel que le chef de l'ABC se laisse emporter par le vague des passions- passions transposées non plus dans le domaine privé mais public. Pareillement au peuple auquel ils se mêlent, les étudiants romanesques voient dans la révolte et l'action violente une résolution cathartique à leur mal de vivre : seulement ce mal n'est pas induit par la pauvreté ou le travail (sauf dans le cas d'un déclassé) mais par un rejet de l'inertie. Leurs destins sont souvent liés à celui du peuple puisque comme lui, ils s'adonnent à la passion au lieu de la raison et sont donc condamnés de même à la tragédie révolutionnaire à des degrés divers. La problématique de l'étudiant fictif tient à son incapacité à considérer son époque pour ce qu'elle est, et de recourir à des figures historiques anachroniques et à leurs propres connaissances académiques pour remédier aux pathologies sociales de leur temps : l'étudiant pense que son étude de la révolution, ajoutée à son enthousiasme, suffisent à *faire* des révolutions.

Le titre complet de *l'Education Sentimentale, Histoire d'un jeune homme* insiste sur la volonté de distanciation de l'auteur : cette révolution sera vue à travers les yeux de celui que la lecture psychanalytique de Marthe Robert désigne comme « Bâtard moyen », c'est-à-dire celui que ses rêves détournent constamment de l'action ; détournement qui met en exergue la futilité et l'inutilité de 48. Flaubert avec *L'Education Sentimentale* se livre à une satire du romantisme, et met en place ce qu'il appelle « le grotesque triste ». Ici la révolution n'aboutit qu'à la désillusion. Même si elle est dramatisée, elle est traitée par l'auteur avec une démarque permanente qui laisse entrevoir la vanité d'une révolution par la versatilité du personnage. Dans le roman, la révolution est accomplie, ce qui était action devient pour le lectorat de 1869, impression. Le véritable apprentissage de Frédéric commence après ses études, son voyage entre les classes et ses motivations uniquement sentimentales le distinguent d'un héros balzacien : la perte de ses illusions ne le conduit pas à une ascension sociale fulgurante. L'implication politique ne révèle rien de particulier chez lui. Son inconstance le préserve de « se faire tuer à vingt ans » pour des idéaux, puisque ces idéaux varient en permanence et sont dépendants de son état d'esprit. Le personnage juge que « son existence se trouvait manquée » et n'existe qu'à travers l'exagération des stéréotypes liés à la représentation littéraire de l'étudiant du XIXe siècle :

Au lieu d'exprimer le véritable motif de son chagrin, il en feignait un autre, sublime, faisait un peu l'Antony, le maudit- un langage, du reste, qui ne dénaturait pas complètement sa pensée.

⁷⁷⁴Victor Hugo, *Les Misérables, Op.cit.*, pp.1158-1159

L'action, pour certains hommes, est d'autant plus impraticable que le désire est plus fort. La méfiance d'eux-mêmes les embarrasse, la crainte de déplaire les épouvante. [...] Il était encore plus lâche qu'auparavant.⁷⁷⁵

L'insistance sur le sublime renseigne le ridicule du personnage : c'est ce même sublime qu'il projettera sur le peuple envahissant les Tuileries. L'allusion au héros de Dumas (1831), archétype du jeune homme sombre et torturé, renforce l'ironie. L'auteur confie aux antagonistes le soin d'explicitier ses aversions : pour le romantisme, et pour la collusion des lettres et de la politique :

Puis, remarquant dans l'étagère un volume de Hugo et un autre de Lamartine, [Hussonnet] se répandit en sarcasmes sur l'école romantique. [...] Frédéric fut blessé dans ses prédilections.⁷⁷⁶

La citation de deux poètes et politiciens n'a pas vocation à discréditer leur Art-que Flaubert place dans le domaine du « sérieux », à l'opposé d'Hussonnet, une personne « folâtre », et donc inepte à juger leurs capacités artistiques, mais à mettre en scène la première désillusion ; la figuration de l'étudiant nécessite la mise en scène de ses idoles-et leur chute. De plus, la critique sur l'union dénaturée de l'écriture et de l'idéologie naît de cette première mention, critique formulée plus tard dans le roman : Deslauriers le journaliste enjoint Frédéric à recevoir, et lui promet que « maniant l'opinion par les deux bouts, littérature et politique », ils « tiendront le haut du pavé dans Paris. »⁷⁷⁷ La neutralisation de l'énoncé repose en grande partie sur la volonté de dégager le récit de toute modalisation. Flaubert refuse catégoriquement de produire un discours politique : la parole idéologique ne vit que lorsqu'elle est appréhendée par Frédéric, qui réduit chaque événement à son seul signifiant instantané. Le jeune homme étouffe l'expression de l'insurrection par l'omniprésence de ses sentiments (plus exactement l'éducation de ses sentiments) et relègue donc la révolution à la fonction d'arrière-plan. Ses conséquences dans le roman se résument à l'impact que l'épisode insurrectionnel aura sur le héros, au même titre que son incursion dans le « monde » (en fait le « demi-monde ») et sa relation avec Madame Arnoux. Frédéric est un élément de la chronique : il entraîne le lectorat dans son exploration et présente tous les attributs du jeune bourgeois éduqué des années 1840. C'est un lettré (comme Marius et ses camarades ou comme Jacques Vingtras à son corps défendant) qui devient le « maître » du naïf Dussardier qui « l'écoute avec recueillement » : il lui prête des livres (Thiers, Dulaure, Barante, *Les Girondins* de Lamartine) : l'ex-étudiant ou l'autodidacte, dans la fiction, a toujours le réflexe d'aller d'abord à la théorie-ce qui le différencie du « peuple » se jetant dans la rue. Du reste, l'étudiant fictif se définit par son influençabilité. Flaubert démontre ce travers avec l'épisode du duel et son résultat :

Frédéric allait rejeter tout cela quand ses yeux rencontrèrent un article intitulé : *Une poulette entre trois cocos*. C'était l'histoire de son duel, narrée en style sémillant, gaulois. Il se reconnut sans peine, car il était désigné par cette plaisanterie, laquelle revenait souvent : « Un jeune homme du collège de Sens et qui *en manque*. »⁷⁷⁸

Cette humiliation du jeune provincial devient le moteur de l'un de ses premiers changements. On pourrait croire que son adversaire, le vicomte, traité favorablement par le journaliste,

⁷⁷⁵Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale*, Op.cit., p. 193

⁷⁷⁶*Ibid.*, p. 51

⁷⁷⁷*Ibid.*, p.201

⁷⁷⁸*Ibid.*, p. 259

motive son élan révolutionnaire- ce dernier appartenant à une classe ennemie, mais les conséquences sont plus grotesques, au sens où l'entend Flaubert :

Il se mit à faire le Parisien, le lion, donna des nouvelles des théâtres, rapporta des anecdotes du monde, puisées dans les petits journaux, enfin éblouit ses compatriotes.⁷⁷⁹

Cette métamorphose balzacienne souligne l'inconstance de Frédéric et la légèreté de ses convictions : il se fait révolutionnaire quand on lui présente Sénécal, et se fait mondain quand il est confronté à la futilité. La fonction narrative du héros est avant tout la chronique d'époque et sa découverte de plusieurs mondes dresse un tableau parisien des années 1840 sous lequel, en filigrane, apparaît le Second Empire : l'influence de la presse mondaine, le terme spécifique de « lion » (qui désigne les hommes en vue entretenant des femmes telles que Rosanette.), l'omniprésence des écrivains et des journalistes et la légèreté apparente d'une société au bord de l'implosion. L'anecdote du duel pourrait être une allusion à celui opposant le duc de Gramont-Caderousse au journaliste anglais Dillon en 1862 (le duc étant remplacé par le vicomte dans le roman, afin de souligner l'impunité dont jouissent les aristocrates.), et l'atmosphère prérévolutionnaire donne à voir une ville dangereuse pour un jeune homme, aussi bien sur les barricades que dans les lieux fréquentés par l'élite : « Au boulevard, écrit Champfleury, « tout devient plus raffiné : l'homme, son esprit et son habit. Le luxe y dame le pion à la science ; l'apparence est plus importante que le fond. »⁷⁸⁰ Le jeune homme romantique ému par Hugo et Lamartine se laisse influencer par Hussonnet, un littérateur mineur : en effet les annales mondaines de l'époque rapportent la présence d'auteurs tels que Roger de Beauvoir, Arsène Houssaye, les Goncourt, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Aurélien Scholl au milieu de dramaturges de peu d'envergure comme Lambert Thiboust, Théodore Barrière ou de journalistes semblables à Villemessant (cité chez Vallès) et des chroniqueurs mondains à l'image de Jolivet. Toute cette population réelle des années 1840 et 1860 se retrouve dans le roman sous l'apparence de divers protagonistes, afin de documenter un avilissement social conduisant fatalement à 1848. La démocratisation de la culture (qui horrifie Flaubert) est dénoncée par cette nouvelle interaction. Le héros poursuit son étude au contact de ce monde auquel il s'intègre pleinement-quand il reste toujours étranger au monde des ouvriers, du peuple et des insurgés, qu'il observe de loin. Flaubert reproche à Hugo à propos des *Misérables* son « insoucî (*sic*) de la Beauté » : la quête de Frédéric tient en une obsession tournée en ridicule du Beau, qu'il recherche jusque dans le factice (la société parisienne) et le morbide (le peuple insurgé.)

Chaque mouvement du personnage correspond à une émotion : son engagement dans l'action dépend de l'influence de son environnement direct, comme si la conviction profonde était non pas le fruit d'un constat et d'une réflexion, mais l'œuvre du vague des passions. Le style indirect libre produit chez Flaubert, comme chez Zola, une ironie constante lorsqu'il s'agit de la parole rapportée du jeune héros :

On se livrait alors à des conversations sur Léotade, M. Guizot, le Pape, l'insurrection de Palerme et le banquet du XII^e arrondissement, lequel inspirait des inquiétudes. Frédéric se soulageait en déblatérant contre le Pouvoir ; car il souhaitait, comme Deslauriers, un bouleversement universel, tant il était maintenant aigri.⁷⁸¹

Le lexique presque clinique (le soulagement, l'aigreur) induit que le personnage fait corps avec ses sentiments du moment. Le « Bâtard moyen » fait siennes les revendications des

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p.268

⁷⁸⁰ Jules de Champfleury, cité par Bernard Briais, *Op.cit.*, p.81

⁷⁸¹ Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale*, *Op.cit.*, p. 300

républicains et réformistes (ceux qui sont à l'origine de la campagne des Banquets.), mais les délaisse immédiatement : la narration entretient le hiatus en interrompant brusquement les considérations politiques pour revenir aux épisodes sentimentaux. Les déblatérations de Frédéric sont suivies d'un dialogue avec Madame Arnoux. Cette esthétique de la rupture constante entre privé et public souligne la fatuité du personnage et le peu de crédit que Flaubert accorde à la révolution (qui, à l'époque de la narration, est terminée-le lectorat sait l'issue de l'insurrection de Palerme, des banquets et la fin du ministère Guizot.) En extrapolant le propos de l'auteur, l'on pourrait y voir l'idée selon laquelle ceux qui ont contribué à un « bouleversement universel » l'ont fait par aigreur-de la même façon que Mâtho et les insurgés des Tuileries agissent par jalousie. La figuration de l'étudiant connaît alors un glissement sémiologique : il n'est plus celui qui agit par passion, mais celui qui souhaiterait agir et en est empêché par *d'autres* passions.

C'était la colonne des étudiants qui arrivait. Ils marchaient au pas, sur deux files, en bon ordre, l'aspect irrité, les mains nues, et tous criant par intervalles :

— Vive la Réforme ! A bas Guizot !

Les amis de Frédéric étaient là, bien sûr. Ils allaient l'apercevoir et l'entraîner. Il se réfugia vivement dans la rue de l'Arcade.⁷⁸²

Frédéric fuit les étudiants, qui eux sont actifs et virulents- sa sentimentalité le tient à l'écart de l'évènement, et le monde romanesque déborde le contexte historique. Frédéric assiste volontairement passif aux arrestations de ses camarades :

Frédéric, malgré son indignation, resta muet ; on aurait pu le prendre avec les autres, et il aurait manqué Mme Arnoux.⁷⁸³

Si le héros peut être comparé avec Emma Bovary, étant lui-même atteint de bovarysme, il se différencie de ce modèle littéraire par sa lâcheté, trait dominant du personnage (avant de redevenir un insurgé, il commet « une dernière lâcheté » en évitant d'affronter Mme Arnoux.) Flaubert se livre à une sorte de parodie des *topoi* romantiques énoncés par Châteaubriand : dans le cas de son personnage, il n'est plus question d'évoluer dans un monde vide avec un cœur plein, mais de remplir un cœur vide ; à la passion amoureuse se substitue la violence révolutionnaire, car c'est ainsi que se trouve le monde dans lequel flâne Frédéric :

Une colère d'orgueil le saisit ; Il se jura de n'avoir plus même un désir ; et, comme un feuillage emporté par un ouragan, son amour disparut. Il en ressentit un soulagement, une joie stoïque, puis un besoin d'actions violentes ; et il s'en alla au hasard, par les rues.⁷⁸⁴

A ce besoin « d'actions violentes » répond la foule : l'atmosphère de 48 reprend le pas sur la romance. Les va-et-vient de Frédéric entre les deux cadres du récit tendent à le rapprocher d'un Marius (dont il ne partage cependant pas la droiture, Flaubert jugeant le personnage comme tous les autres protagonistes des *Misérables*, peu réaliste.), lui aussi momentanément arraché à son histoire sentimentale pour aller rejoindre le peuple sur les barricades. Le héros flaubertien connaît, similairement au héros hugolien, une sorte d'épiphanie idéologique :

Frédéric ne put s'empêcher de réfléchir à son conseil ; et bientôt, une sorte de vertige l'éblouit. Les grandes figures de la Convention passèrent devant ses yeux. Il lui sembla qu'une aurore magnifique allait se lever. Rome, Vienne, Berlin étaient en insurrection, les Autrichiens chassés de

⁷⁸² *Ibid.*, p. 304

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p.309

Venise ; toute l'Europe s'agitait. C'était l'heure de se précipiter dans le mouvement, de l'accélérer peut-être ;⁷⁸⁵

C'est ici l'esprit de février 48 qui est dépeint à travers celui de Frédéric : l'enthousiasme pour les insurrections européennes (« la jeune et chaude Italie » d'Hugo, Lamartine et autres), la réactivation de la légende révolutionnaire érigée en modèle et l'agitation ambiante. (Le peuple quant à lui symbolise l'esprit de juin 48.) Flaubert résume ce qu'il considère comme un mirage, dont Dussardier, le seul révolutionnaire honnête, sera la victime. L'éblouissement de Frédéric est donc rapidement tourné en ridicule :

Et puis il était séduit par le costume que les députés, disait-on, porteraient. Déjà, il se voyait en gilet à revers avec une ceinture tricolore ; et ce prurit, cette hallucination devint si forte, qu'il s'en ouvrit à Dussardier. L'enthousiasme du brave garçon ne faiblissait pas.⁷⁸⁶

Cette addition achève de décrédibiliser le personnage mais aussi les élus de 48. Le champ lexical de la maladie est à nouveau convoqué, insistant sur la nocivité de la politique sur l'esprit humain, qui affecte même indirectement les êtres les moins prédisposés à la pensée (toujours selon l'auteur) :

Le fond de la salle était même plein d'ouvriers, venus là sans doute par désœuvrement, ou qu'avaient introduits des orateurs pour se faire applaudir.⁷⁸⁷

On sait que pour Flaubert la démocratisation de l'instruction publique tend à « élever le prolétaire au niveau de bêtise du bourgeois ». La confrontation de classe ne peut se faire que selon un rapport biaisé, où les uns sont utilisés par les autres, et dont les seules visées se résument à deux péchés capitaux : la paresse (le « désœuvrement », ce qui témoigne d'une méconnaissance de l'ouvriérisme, puisque en tant que *main-d'œuvre* le prolétariat ne peut ontologiquement pas être désœuvré.) et la vanité (les orateurs voulant « se faire applaudir » étant tout aussi infatués que Frédéric se rêvant dans son costume de député.) Cette aventure est un nouvel enseignement pour le héros, qui renonce rapidement à ses idées de grandeur après un nouvel épisode ridicule :

_ Aristo ! Glapit un voyou, en montrant le poing à Frédéric, qui s'élançait dans la cour, indigné. Il se reprocha son dévouement, sans réfléchir que les accusations contre lui étaient justes, après tout. Quelle fatale idée que cette candidature ! Mais quels ânes, quels crétins ! Il se comparait à ces hommes, et soulageait avec leur sottise la blessure de son orgueil.⁷⁸⁸

« Après tant de laideur et d'emphase », Frédéric est dégoûté de ce que Rosannette appelle « sa » république-et il la renie, comme il reniera Rosannette : la féminisation de la république figurée lors du siège des Tuileries en « fille publique » établit un parallèle avec ce personnage féminin ; l'abandon de la politique se résume à celui d'une prostituée.

A propos de *L'Education Sentimentale*, Flaubert écrit, dix ans après sa parution :

Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais ? Robin en a peut-être découvert la raison. C'est trop vrai, et esthétiquement parlant, il y manque *la fausseté de la perspective*. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 326

⁷⁸⁶ *Ibid.*

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p.331

⁷⁸⁸ *Ibid.*, pp.337-338

la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas la Nature !⁷⁸⁹

La rigoureuse objectivité du roman éloignerait toute dimension artistique au profit d'une représentation réaliste. Frédéric serait alors l'incarnation la plus naturelle de l'archétype. Or, on trouve dans un roman entièrement marqué par « la fausseté de la perspective » les mêmes travers : Jacques Vingtras parfois veut du sang et de l'action pour tromper son ennui, comme Frédéric :

Car je m'embête énormément [...] Si par hasard ça avait tourné à l'émeute sous ses fenêtres ! S'il y avait eu du sang ! Mon Dieu, que je voudrais qu'il y eût eu du sang. Oh ! S'il y a eu du sang, mon devoir est d'aller où il coule. Je n'étais pas pour la promenade ; je suis pour l'insurrection.⁷⁹⁰

La problématique principale de l'étudiant et ex-étudiant romantique réside dans sa volonté de plaquer un idéal d'un autre temps à son époque. Le goût du Moyen-Age au début du XIXe pousse les jeunes gens à intégrer des idéaux chevaleresques, puis 1848 leur paraît un moyen de faire revivre la Grande Révolution. Vallès se confronte à cet état d'esprit, ce qui débouche sur un rejet du romantisme. En tant que libertaire et surtout libre penseur, l'auteur entend exalter la lucidité, l'esprit critique, et refuse le sentimentalisme au profit de l'énergie et du travail. Vingtras ne peut jamais être accusé d'apathie, et ses introspections explicitent ses conflits philosophiques :

Ils m'en veulent de ne pas croire aux gloires et aux livres. – J'ai peur d'y croire trop encore ! Il me semble qu'il se mêle à mon enthousiasme le romantisme de lectures ardentes qui font voir l'insurrection pleine de poésie et de grandeur, et qui promettent aux cadavres républicains une oraison funèbre scandée à coups de canon.⁷⁹¹

Cette défiance envers le romantisme traduit la distance entre les étudiants et le peuple. L'apprenti-révolutionnaire craint de ne voir l'insurrection que par le prisme de la grandeur et se défie de son esthétisation : c'est également son projet littéraire que l'auteur développe, celui d'une narration journalistique de l'évènement. Toutefois Vingtras énonce l'incapacité de l'étudiant à se départir de ces croyances, ce qui l'éloigne du peuple, et s'exclame, avec une certaine condescendance involontaire : « combien ils sont plus simples, ceux qui sont du peuple pour de bon ! »⁷⁹²

De plus, Jacques Vingtras lors de son arrivée à Paris s'inscrit directement dans la lignée des Rastignac, Frédéric, et autres jeunes provinciaux :

Je suis LIBRE ! LIBRE ! LIBRE !...

Il me semble que ma poitrine s'élargit et qu'une moutarde d'orgueil me monte au nez...J'ai des fourmis dans les jambes et du soleil plein le cerveau.⁷⁹³

Et à l'image de ses coreligionnaires littéraires, Vingtras passe rapidement d'un sentiment à l'autre:

La mélancolie passe sur mon front, comme là-haut dans le ciel, ce nuage qui roule et met son masque de coton gris sur la face du soleil.⁷⁹⁴

⁷⁸⁹ Gustave Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes, octobre 1879, in *Correspondances*, *Op.cit.*, p.734

⁷⁹⁰ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, pp.103-104

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 78

⁷⁹² Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 251

⁷⁹³ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 25

Au commencement du *Bachelier*, on retrouve les motifs romantiques habituels : le paysage mental, le *spleen* succédant à « l'ivresse ». Le jeune diplômé tient à s'en détacher au plus vite :

Je couvrirai éternellement mes émotions intimes du masque de l'insouciance et de la perruque de l'ironie...⁷⁹⁵

Cet avertissement annonce la poétique des deux romans : le lyrisme sera tourné vers l'extérieur. Les sentiments amoureux sont inexistantes, l'émotion est systématiquement suscitée par l'action ou la perspective d'action :

Pas d'enthousiasme ? Ah ! Qu'on soulève un pavé et vous verrez si je ne répons pas *présent* à l'appel des barricadiers, si je ne vais pas me ranger, muet et pâle, sous la bannière où il y aurait écrit : *Mourir en combattant* !

[...]

Pourquoi ce frisson toujours aux premiers mots de rébellion ? Pourquoi cette soif de bataille, et même cette soif de martyr ? Je subirais le supplice et je mourrais comme un héros, je crois, au refrain de la *Marseillaise*...⁷⁹⁶

L'étudiant se précipitant sur les barricades est mû avant tout par la passion, voire ce que les Goncourt appellent « une monomanie des grandeurs »⁷⁹⁷ et le jeune Vingtras, encore inexpérimenté, ne déroge pas à la règle. Selon Flaubert, toute son activité serait même consécutive à un seul sentiment, ou plutôt au ressentiment : « Il y a du talent dans l'autobiographie de Vallès (*Jacques Vingtras*) Pauvre diable ! On comprend son fiel. »⁷⁹⁸ Travers qu'il partagerait avec ses homologues russes de l'Université de Kiev (*La Russie et les Russes*), « aigris » par la misère.

Au début du roman, les étudiants et jeunes diplômés se rassemblent, comme les Amis de l'ABC, mais leurs discussions portent essentiellement sur une théorie encore confuse, fondée sur l'imitation des grands écrivains et grand théoriciens -ce qui agace déjà le futur Insurgé, (qui croit toujours en revanche à ce moment du récit à la *Marseillaise*, qu'il reniera dans le roman suivant) ; le narrateur est rétrospectivement lucide à ce sujet :

Nous avons dix-huit ans, nous sommes un siècle à nous cinq ; nous voulons sauver le monde, mourir pour la patrie. En attendant, nous nous amusons comme une école de gamins. Robespierre, s'il apparaissait soudain—ainsi qu'on le voit dans les bons articles—Robespierre trouverait que nous n'avons rien des Spartiates et nous ferait sans doute guillotiner.⁷⁹⁹

L'irrégulier est étonnamment conforme au motif de l'étudiant romanesque, et cette conformité est due à la filiation balzacienne affichée de Vallès : comme Hugo, il reconnaît en Balzac « l'intrépide ami du peuple », et s'identifie à ses héros :

Dans quel cerceau sauterai-je ? J'offre et je prends pour titre : *Balzac et son œuvre*.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p.26

⁷⁹⁶ *Ibid.*, pp.77-78

⁷⁹⁷ Expression utilisée dans *Les Convulsions de Paris* à propos de Jules Vallès, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune*, *Op.cit.*, p.19

⁷⁹⁸ Gustave Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes, juin 1879, in *Correspondances*, *Op.cit.*, p. 733

⁷⁹⁹ Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 124

Les histoires de Rastignac, de Séchard et de Rubempré m'ont agrippé le cerveau. La *Comédie humaine* est souvent le drame de la vie pénible—le pain ou l'habit arraché à crédit ou payé à terme, avec les fièvres de la faim et les frissons du *papier-douleur*. Il est impossible que je ne trouve pas quelque chose de poignant à dire, en parlant de ces héros qui sont mes frères d'ambition et d'angoisse !⁸⁰⁰

La résolution du conflit identitaire de Vallès (la mise au service du peuple quand on n'en fait pas originellement partie) passe par la solidarité dans la misère. Or, il admet des personnages tels que Rastignac, Rubempré et Séchard dans sa définition, personnages dépolitisés, dont l'ambition n'est pas le bien commun mais individuel. Le statut d'étudiant est alors indissociable de la construction littéraire du double de Vallès, et ce rôle de « pauvre diable » assoit la légitimité de sa lutte contre l'injustice. Il est également l'un des rares à dénoncer spécifiquement la précarité et la violence subies par les étudiants pauvres, « l'angoisse » que représente l'avenir pour ces jeunes gens diplômés dont l'apprentissage pratique se poursuit hors institutions : *Le Bachelier* est dédié à « ceux, qui nourris de grec et de latin, sont morts de faim. » Une fois journaliste et adulte, Vingtras reste ontologiquement un étudiant, et à la manière de Rastignac qui apprend dans le monde, il apprend aux côtés des ouvriers :

_ Segundo (*sic*): l'autonomie ! Vous devez connaître ça, Vingtras, vous qui avez fait vos classes ? Ça vient du grec, à ce qu'ils disent, les bacheliers !... Ils savent d'où ça vient, mais ils ne savent pas où ça mène !

Et de rire en sifflant son verre !⁸⁰¹

La confrontation de l'étudiant et de l'ouvrier déborde la simple argumentation anti-intellectuelle et anti-institutionnelle : elle témoigne de l'accomplissement politique du Bachelier, dont les connaissances en grec ouvraient le roman éponyme. A travers les discours de Rouiller, l'auteur retrace les débuts de la Commune telle qu'il la perçoit : une révolution ancrée dans l'esprit de juin 48, débarrassée des « sorbonniots » comme l'ouvrier les appelle, et entièrement faite par le peuple.

Ce que j'en pense ! Je pense, en toute conscience, que cet « autonome » généralement quelconque à la trogne comique, que cet orateur de mastroquet, à l'intelligence plus nette, l'esprit plus haut que les savant au teint jaune, à l'allure vénérable, que j'ai vu pâlir sur les vieux livres, et chercher dans les bibliothèques le secret des philosophies, les lois de la richesse, la raison de la misère.

Il en sait plus long qu'eux, plus long que moi ! Il y a, dans les feuillets froissés et sales qu'il m'a donnés, tous un plan d'éducation qui renverse par sa sagesse les catéchismes des Académies et des Grands Conseils.⁸⁰²

Le décentrement de Jacques Vingtras dans *L'Insurgé* n'efface pas pour autant l'émotion : acteur et témoin, il filtre toujours les événements et les individus à travers l'effet produit sur lui-même. Après avoir personnifié le type de l'étudiant révolutionnaire, il le renie quand il constate la supériorité en matière d'insurrection des ouvriers.

Au XXe siècle, Elias Canetti énonce dans *Masse et Puissances* (1960) la théorie selon laquelle l'homme a une phobie du contact, et qu'il ne peut y remédier que dans *la masse*. Appliquée anachroniquement aux masses romanesques du XIXe siècle, cette théorie trouve une certaine illustration dans la coexistence de types inédits (les ouvriers et le peuple en général) avec des types déjà exposés (les étudiants) placés dans des situations nouvelles.

⁸⁰⁰ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 77

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.240

⁸⁰² *Ibid.*, p. 242

L'introduction de la plèbe et de ses individualités obéit d'abord à une contingence littéraire liée à l'émergence d'une classe laborieuse:

Il y a une chose au milieu de laquelle vous vivez, que vous ne voyez pas, qui vous porte, vous soulève, vous caresse ou vous brise, comme l'océan porte ou brise un vaisseau. C'est le peuple ! Jamais on ne l'entrevoit, même dans vos livres. Vous le dédaignez, vous le méprisez, vous le mettez à néant...⁸⁰³

Les personnages sont toujours envisagés dans une finalité collective : ils sont destinés à devenir tôt ou tard un « océan », une « marée », une force destructrice ou salvatrice. Aussi leur relation avec d'autres individus dont la vocation n'est pas collective est-elle vouée à l'échec ; la coexistence momentanée est rarement harmonieuse :

Car il y a des ouvriers plein cette colonne du quartier Latin.

Ils ont été voisins et sont devenus camarades des étudiants dans le complot de la Renaissance ou autre conspiration avortée et poursuivie. Ils ont fait partie des comités socialistes avec les partisans des candidatures Rochefort et Cantagrel, on a bu des glorias ensemble, les jours d'élection, on a mangé, au même moment, la boule de son de Mazas.

Rigault est plus sûr de ces gars d'atelier que des garçons des Ecoles ; voilà pourquoi il les a mis à l'arrière-garde. Ils piqueront le centre aux reins pour le faire avancer ; ils le larderont s'il essaie de fuir.⁸⁰⁴

Cette défiance mutuelle est symptomatique du basculement entre février et juin 48, et marque désormais les prémisses de la Commune. Dès les années 1850 le bachelier et ses camarades étaient interloqués par le caractère polymorphe de la foule :

Nous sommes un peu dépaysés par cette atmosphère de démocratie autorisée, où les têtes sont déjà mûres ; où il y a des gens qu'on dit avoir été chefs de barricades à Saint-Merry, prisonniers à Doullens, insurgés de Juin ; qui ont le prestige de l'enrégimentation révolutionnaire, du combat et de la prison.⁸⁰⁵

Le détail des personnages de l'insurrection disloque volontairement la foule afin de lui donner des visages et donc l'humaniser-Vallès évoque les « figures sympathiques » de « ceux qui ont un nom ». La typologie facilite la contextualisation du mouvement insurrectionnel ; l'acteur de l'insurrection devient alors symbolique et sa mise en scène au cœur de la masse une transgression de la foule-personnage.

Ces êtres entrevus dans un rayon de lune, ces adolescents, ces hommes mûrs, ces vieillards brandissant des armes étranges, vêtus des costumes les plus divers, depuis le sarrau du manœuvre jusqu'à la redingote du bourgeois ;⁸⁰⁶

L'apparente cohésion est contrebalancée par l'étrangeté effective de cette assemblée, entrevue « dans un rayon de lune », ce qui revient à souligner le caractère illusoire et éphémère d'une telle réconciliation de classes.

⁸⁰³ Prosper Goubaux, Lettre à Eugène Sue, cité par Jean-Louis Bory, *Op.cit.*

⁸⁰⁴ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 154

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.125

⁸⁰⁶ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, *Op.cit.*, p.83

2) LES MOTIFS

2-1) La barricade

La barricade est d'abord un paradoxe : ancrée dans la mémoire collective, elle est pourtant une construction éphémère, vouée à la destruction et à la disparition immédiate dès que les événements à l'origine de son surgissement sont terminés. Il est impossible de visiter une barricade historique comme un monument ; pourtant, sa présence est systématiquement signalée sur les emplacements où elle a été dressée. Les vestiges de barricades existent par des moyens détournés : les discours qui y ont été prononcés, la répression qui s'y est exercée, le spectacle d'un déchaînement de violence perpétuellement remis en scène dans les écrits romanesques, journalistiques ou testimoniaux :

Souvent, les mémorialistes fabriquent des barricades en forme de coffres à ressorts inépuisables et magiques. Jeunes corps, drapeaux rouges, morts subites et injustes, martyrs, jaillissent des éminences insurrectionnelles. Tous décentrent la barricade et la fixent, mémorielle, lyrique, sublime, hors d'une géographie urbaine vouée à l'anéantissement.⁸⁰⁷

Entassement d'objets et de matériel urbain arraché à la cité derrière lesquels on s'abrite, ce retranchement a une double fonction : protéger et barrer la route à l'ennemi. Le nom viendrait d'une contraction du verbe « barrer » que l'on retrouve dans sa racine, et du mot « barrique ». Il serait éventuellement dérivé de « barriquer », néologisme verbal provenant du provençal « barricado » (« fermé avec une barre. ») La barricade fait son apparition politique en Bohême au XIV^e siècle au cours des guerres hussites (1420-1434), puis dans le vocabulaire militaire dans un contexte de siège au XVI^e siècle. La « Journée des Barricades » de 1588 popularise le terme en Europe et introduit les barricades à Paris. Le mot est utilisé par Blaise de Montluc et Ambroise Paré pour désigner « un retranchement formé de l'amoncellement de divers objets », et au XVII^e siècle, « des chaînes qu'on tend aux avenues des rues des villes, barriques, ou autre choses qu'on met aux avenues des rues pour se défendre et arrêter l'effort des ennemis. »⁸⁰⁸ Lors de la Fronde (1648), Alexandre Dumas raconte que « Paris était soulevé, que des chaînes étaient tendues à toutes les extrémités des rues, qu'à chaque pas on rencontrait des barricades gardées par les bourgeois. »⁸⁰⁹ Les épisodes barricadiers de cette historiographie romancée sont très peu spectaculaires :

À la barrière des Sergents où était dressée la première barricade, les interpellations, les murmures commencèrent. Mais le premier président les apaisa en disant que la reine avait promis qu'il serait fait satisfaction au peuple. À la seconde barricade, les interpellations, les murmures recommencèrent et furent apaisés par le même moyen ; mais à la Croix-du-Trahoir le peuple ne voulut plus se payer de cette monnaie ; il se fit un grand tumulte [...] Enfin, à dix heures, les menaces et les malédictions se changèrent en cris de triomphe : Broussel venait de reparaître, le peuple l'apportait dans ses bras, au milieu des chaînes détendues et des barricades rompues pour le laisser passer.⁸¹⁰

⁸⁰⁷ Dominique Dupart, « Eloquence et violence sur les barricades. 1830-1851 » in *Violence politique et Littérature au XIX^e siècle*, Op.cit., p. 237

⁸⁰⁸ Dictionnaire français de Richelet, 1680, cité in « Vous avez dit « barricade » ? », Christiane Demeulenaere-Douyère, revue *Barricade*, n°1, novembre 2011, Editions Dittmar, p.9

⁸⁰⁹ Alexandre Dumas, *Louis XIV et son siècle*, Op.cit., p. 337

⁸¹⁰ *Ibid.*, pp. 340-342

La barricade apparaît comme originellement fragile, elle devient représentation physique de la versatilité du peuple : les chaînes se détendent et les barricades se rompent, tout comme la menace et la colère s'évanouissent. Ces barricades érigées lors de la Fronde sont distinctes de celles du XIXe siècle : elles deviennent un reliquat pittoresque d'une insurrection étrange, avortée, difficilement compréhensible pour le lectorat contemporain.

La Révolution française, événement fondateur ayant façonné le XIXe siècle, comporte très peu de barricades – en raison notamment d'un pouvoir centralisé très fort. Lors d'une première évocation, Dumas fait d'ailleurs référence à la Fronde afin de souligner l'aspect dérisoire de ces tentatives :

À mesure qu'ils avançaient vers ce que nous appelons aujourd'hui le Quartier latin, à mesure qu'ils remontaient la rue de la Harpe, à mesure enfin qu'ils pénétraient vers la rue Saint-Jacques, but de leur course, ils voyaient, comme au temps de la Fronde, s'élever des barricades.⁸¹¹

La barricade ne s'érige pas seulement dans l'espace public, elle s'impose dans l'espace privé ; la scène d'invasion du château de Versailles devient l'épitomé de la tragédie de la royauté lorsque tombe la barricade élevée à la hâte dans la chambre de la reine :

L'exemple fut suivi, et bientôt ce fut un amas de meubles amoncelés, à travers lesquels les gardes se ménagèrent des meurtrières pour tirer. [...] En même temps, les balles trouaient le châssis au-dessus de la barricade et allaient sillonner le plâtre du plafond doré. [...] Les gardes du corps se précipitèrent, dispersant les débris de la barricade.⁸¹²

L'expression de la violence révolutionnaire convoque un faisceau de références allant de l'inversion thématique (un procédé habituellement réservé aux insurgés se voit ici approprié par « l'opposition », l'utilisation de meubles et non de matériel urbain, le cadre luxueux remplaçant la rue...) à la réminiscence historique : le mot d'ordre de la Ligue était « allons barricader ce bougre de Roi dans son Louvre ». Ici, la famille royale se barricade d'elle-même, illustrant le détraquement de l'époque. Le choix d'un lieu féminin (la chambre de la reine) renforce l'idée de viol, préfigurant presque l'invasion populaire des Tuileries de *L'Education Sentimentale* et la ruée des insurgés dans les lits de princesses. D'autres barricades plus « traditionnelles », au sens où elles sont le fait du peuple, émaillent la narration de la fresque révolutionnaire :

Mais Fournier est là, à la tête d'une bande de coquins, les mêmes probablement qui ont assassiné le perruquier et l'invalidé ; ils font une barricade.

La Fayette marche contre cette barricade, et la démolit.⁸¹³

Le présent de l'indicatif renseigne sur l'éphémère de ces constructions, et l'immédiateté des conditions d'existence d'une barricade ; elle devient réaction épidermique, irréfléchie, à une menace ou la concrétisation d'une violence aveugle : en somme, le produit de l'émotion et non de la raison, d'où sa destruction systématique. On compte quelques barricades lors des journées du 20 au 22 mai 1795, sur les faubourgs Saint-Antoine et Saint-Marceau durant les émeutes de sans-culottes contre la Convention Thermidorienne, mais trop peu significatives pour que l'auteur-historien leur accorde une place de choix dans ses récits. Dumas préfère détourner la barricade en faisant de ce pur produit de l'urbanisme un bâtiment naturel, préexistant ; ses chouans fictifs se barricadent également, au sein de la forêt :

⁸¹¹ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.*, p. 274

⁸¹² *Ibid.*, Vol. II, pp. 230-232

⁸¹³ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III., *Op.cit.*, pp. 381-382

Les deux chênes gardés par les quatre hommes, que ceux-ci se mirent à peser dessus de toutes leurs forces et que les deux géants, d'avance presque séparés de leur base par la hache, s'inclinèrent, venant au-devant l'un de l'autre, et, froissant leurs branches, tombèrent à grand bruit sur la route, qu'ils fermèrent comme une barricade infranchissable. [...] Deux arbres, en tombant et en croisant leurs branchages, formaient une barrière pareille à celle qui venait de clore l'autre extrémité de la route.⁸¹⁴

Le mot est même utilisé textuellement, soulignant la composition naturelle : « À l'extrémité de la descente, à l'endroit où les arbres renversés avaient formé une barricade que n'avait pu franchir la cavalerie républicaine. »⁸¹⁵ Ce choix sémantique n'est pas anodin puisque la barricade est une actrice importante de la vie politique au XIXe siècle. Dans la rue parisienne, elle représente l'expression directe de l'évènement, aussi son placement dans un cadre éloigné, (temporellement, géographiquement et idéologiquement) témoigne de sa résonance dans l'imaginaire collectif et la façon dont elle y fait sens.

La barricade dit l'histoire et la psyché du peuple : en 1814, elle résulte d'un réflexe patriotique d'autodéfense puisqu'elle doit ralentir l'entrée des Cosaques dans Paris, comme la barrière de Clichy en 1815. En 1817, elle reprend sa fonction contestataire du pouvoir lors des troubles frumentaires en province, ainsi qu'en 1827 (19 et 20 novembre), à la suite de manifestations en raison des élections. Les canuts de Lyon y auront recours entre 1831 et 1834, les barricades de 1830 et 1848 « magnifient l'éloquence romantique au moyen d'une violence conjurée par la persuasion »⁸¹⁶, Alphonse Baudin trouve la mort sur une barricade en 1851-et l'un des protagonistes de *La Colonne* raconte une anecdote dans laquelle il aurait suggéré à Delescluze que le monument commémoratif à Baudin soit une barricade.

On assiste à la construction d'un modèle de barricade révolutionnaire utilisée jusqu'en 1870, à la fois lieu privilégié du discours politique- Hugo, dans son *Histoire d'un crime*, parle même de « spectacle »- et organisation rigoureuse, laissant peu de place à la spontanéité. Blanqui, avec *l'Instruction pour une prise d'armes* devient théoricien de la barricade. L'analyse de l'échec de 48 le conduit à penser la barricade comme un objet stratégique de l'action militante et de la guérilla urbaine. Durant le Second Empire, la réapparition des barricades parisiennes s'accompagne du mouvement des « réunions publiques » durant lesquelles on enseigne ce que l'on pourrait désigner comme l'artisanat barricadier : lors des émeutes de 1869 (mai, juin, octobre), les blanquistes organisent des « exercices de barricades ». Edmond de Goncourt, dans son *Journal*, relate les effets de cette professionnalisation durant la Commune : « Une affiche blanche appelle les citoyens à faire des barricades dans le premier et le vingtième arrondissement. On offre quatre francs de paye par jour aux barricadeurs... »⁸¹⁷

Produit des quartiers populaires (Bastille, faubourg du Temple, Popincourt, Belleville, Ménilmontant, notamment cités dans *La Colonne*), la barricade devient tribune, où se succèdent les parlementaires ; les écrivains, qui occupent parfois cette fonction, en font naturellement un lieu d'éloquence. La barricade est littéralement décrite comme un porte-voix, mais celle du peuple reste un bruit de fond se confondant avec le vacarme de la construction et du mouvement. Quand elle déserte le centre de la capitale et redevient patriotique face à l'invasion étrangère, la barricade perd sa dimension lyrique car elle n'est plus subversive : la première Commission des barricades du 19 septembre 1870 présidée par le journaliste Henri Rochefort décide d'en faire un système défensif autour de Paris. Le retour de la barricade comme outil contestataire s'opère suite aux évènements du 18 mars 1871 : les

⁸¹⁴Alexandre Dumas, *Les Blancs et les Bleus*, *Op.cit.*, pp. 1111-1112

⁸¹⁵*Ibid.*, p. 1120

⁸¹⁶Dominique Dupart, « Eloquence et violence sur les barricades. 1830-1851 » in *Violence politique et Littérature au XIXe siècle*, *Op.cit.*, pp.240-241

⁸¹⁷Jules et Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, *Op.cit.*, Tome IV, p.263

autorités de la Commune organisent la construction de « barricades-citadelles ». Après l'entrée des Versaillais dans l'est de Paris (21 mai 1871), le mot d'ordre des barricades est « chacun son quartier ». La transformation de la morphologie urbaine suit une logique territoriale. La circulation y est souvent décrite (dans la fiction et dans les témoignages) comme très diversifiée alors qu'historiquement, on y trouve un condensé de la population prolétarienne :

En majorité des ouvriers du bâtiment, des journaliers, de petits employés sans qualification, et à l'opposé, des ouvriers très qualifiés, travailleurs du métal et du bois, et de ces ouvriers-artistes parisiens (cordonniers savetiers, ouvriers du livre), et aussi des marchands de vin... Car ces derniers, tout comme les pharmaciens, se retrouvent souvent sur les barricades parce qu'ils y ont été en quelque sorte « requis », leurs établissements servant d'appui à la barricade ou d'infirmier.⁸¹⁸

Bien que les étudiants comme Marius ou Enjolras soient présents sur la barricade, elle n'est pas aussi hétérogène que dans les romans : c'est avant tout l'endroit de « l'interconnaissance » où l'on se retrouve entre voisins, dans son propre quartier, considéré comme le prolongement de sa rue donc défendue en tant que territoire, d'où la défiance envers les bourgeois et les « étrangers ». La barricade a pour fonction première de créer des frontières ; la rencontre de classe est induite par l'intrusion, non par la fraternité : l'historien Louis Blanc, membre du gouvernement provisoire de 1848 puis député sous la III^e République, fils d'un haut fonctionnaire impérial, n'a jamais été convié sur une barricade. Ses récits relèvent de l'observation extérieure:

Mais déjà les robustes habitants des faubourgs se levaient en masse, et s'ébranlaient pour inonder le centre de Paris. Des groupes se formaient à la porte Saint-Denis et à la porte Saint-Martin. A l'entrée du faubourg Saint-Denis, on commençait une barricade avec une grosse charrette de moellons.⁸¹⁹

Le propos de Louis Blanc, s'il se veut historique, romance la barricade et en fait un objet tantôt intuitif, tantôt discursif, dont la vocation première (dans le champ strictement littéraire) relève de l'indication sur l'intensité du mouvement et les forces en présence : « A quelques pas de ce champ de bataille, des étudiants élevaient des barricades. »⁸²⁰ Son récit de la révolution de 1830 donne à voir une vision romantique du peuple comme masse homogène, où le mimétisme des étudiants devenus instigateurs des barricades assoit la thèse d'un lieu paradoxal : on y trouve la cohésion populaire mais également la différenciation sociale. L'insurrection dans les beaux quartiers où l'armée protège les biens individuels se fait sans barricade, contrairement aux « quartiers populeux » devenus infranchissables : « Les troupes royales se trouvaient alors refoulées loin des quartiers populeux, dont les innombrables barricades élevées dans la nuit leur fermaient irrévocablement l'accès. »⁸²¹ Louis Blanc attache une grande importance à la reconstitution, et son insistance sur la sonorité de la barricade (le fracas suivi « d'un grand silence », repris par Hugo: « c'était un assourdissement épouvantable, c'était aussi un affreux silence; ») contribue à l'élaboration d'une anatomie spécifique où un nouvel ordre social naît de la confusion. Cette représentation historique pointue, peut-être involontairement, la limite de la barricade comme utopie égalitaire : toutes ces voix se font entendre, mais elles deviennent inintelligibles. Le signifiant est brouillé par l'excès d'expression, ce qui conduira à la remise en cause de l'efficacité de la barricade après la Commune, et son délaissement au profit de la manifestation.

⁸¹⁸ Christiane Demeulenaere-Douyère, « Vous avez dit « barricade » ? », *Op.cit.*, p.12

⁸¹⁹ Louis Blanc, *Histoire de 10 ans*, tome 1 chap. IV, Editions Pagnerre, 1842, p. 218

⁸²⁰ *Ibid.*, p.227

⁸²¹ *Ibid.*, Chap. V, p.262

Néanmoins la barricade conserve son statut de support de l'imaginaire. Ses modifications suivant l'évolution de la configuration de Paris, elle permet un voyage inédit dans l'espace urbain. La littérature et l'iconographie consacrent la barricade comme lieu d'expression ; on peut y entendre des chants, des discours, voire des enseignements, la mise en pratique de l'idéologie, mais aussi la répression, la violence, des stéréotypes, tels que l'étudiant enthousiaste, la femme compatissante, le « vieux de 48 » et le communard, etc. Pour ses opposants, la barricade permet la caricature et la mise en scène de contretypes : la harpie (ou « pétroleuse »), les ivrognes, les gamins dénaturés... faisant de la barricade le lieu d'exposition des marginaux : « L'insurrection triomphante prend possession de Paris. Les gardes nationaux foisonnent, et partout s'élèvent des barricades, couronnées de méchants gamins. »⁸²² Edmond de Goncourt dépeint une faune répugnante dont la prolifération serait consécutive à l'érection de barricades, comme si la déformation physique des rues de Paris avait libéré des créatures jusque-là cachées dans les bas-fonds :

Le quai et les grandes rues qui mènent à l'Hôtel de Ville, sont fermés par des barricades, avec des cordons de gardes nationaux en avant. On est pris de dégoût, en voyant leurs faces stupides et abjectes ; où le triomphe et l'ivresse mettent une crapulerie rayonnante. A tout moment, on les voit, le képi de travers, ressortir de la porte entrebâillée des boutiques de marchands de vin, les seules ouvertes aujourd'hui. Autour de ces barricades, un ramassis de Diogènes de carrefours, et de gras bourgeois, aux professions douteuses, fumant une pipe de terre, leurs épouses sous le bras.⁸²³

Néanmoins, si la vision des barricades comme terrain privilégié de la laideur pousse l'écrivain réactionnaire à les écrire comme des vestiges apocalyptiques d'une époque détraquée (Goncourt parle même de « cervelles détraquées ») et donne à son propos une dimension carnavalesque, l'hagiographie littéraire produit aussi un peuple idéalisé à l'exaltation involontairement caricaturale d'où est absent l'ouvrier. Il convient également de préciser qu'en dépit de la présence d'un xénotype (c'est-à-dire d'un type inhabituel) tel que la femme courageuse et dévouée soignant les insurgés, la barricade est d'abord un lieu masculin. Terrain privilégié de l'échec annoncé, son évocation obéit à certaines modalités telles que la réminiscence antiquisante des Thermopyles, le spectaculaire, l'inconscience des protagonistes face à une situation désespérée. Cette représentation occulte toute professionnalisation et technicité de la barricade (et donc la présence des artisans et ouvriers mettant leurs compétences à son service) pour en faire un lieu dévoué au sentiment, au pathos, au sacrifice et à l'héroïsme-parfois même à l'horreur, comme dans le cas de la mort de Gavroche. Les détracteurs de la barricade y concentrent la débauche et l'orgie, mais aussi les restes visibles d'un moment d'égarement :

L'insurrection avait laissé dans ce quartier-là des traces formidables. Le sol des rues se trouvait, d'un bout à l'autre, inégalement bosselé. Sur les barricades en ruines, il restait des omnibus, des tuyaux de gaz, des roues de charrettes ; de petites flaques noires, en de certains endroits, devaient être du sang. Les maisons étaient criblées de projectiles, et leur charpente se montrait sous les écaillures du plâtre. Des jalousies, tenant par un clou, pendaient comme des haillons.⁸²⁴

La construction d'une barricade devient une menace ; « des ébauches de barricades sur la place de la Concorde » annoncent d'abord une invasion ouvrière : « Aux barricades de la place Vendôme, un va-et-vient de sales capotes marron, dont quelques-uns ont des casseroles,

⁸²² Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, *Op.cit.*, tome IV, p. 230

⁸²³ *Ibid.*, pp.232-233

⁸²⁴ Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale*, *Op.cit.*, p. 364

au bout de leurs fusils. Ces hommes ont l'air de promener des taches dans le quartier. »⁸²⁵ Ce sont eux qui profanent doublement la ville, en la démembrant et en y apportant la violence :

En ce moment apparaît une escouade d'ouvriers, qui ont reçu l'ordre de barrer le boulevard à la hauteur de la rue Vivienne, et de faire une barricade sous nos fenêtres. Ils n'ont pas grand cœur à la chose. Les uns dérangent deux ou trois pavés de la chaussée, les autres donnent, comme par acquit de conscience, une dizaine de coups de pioche dans l'asphalte du trottoir. Mais presque aussitôt, devant les balles qui enfilent le boulevard, et leur passent sur la tête, ils abandonnent l'ouvrage.⁸²⁶

Souvent, dans la narration l'horreur appelle l'horreur et la barricade concentre à la fois le déchaînement insurgé et la répression sanglante:

Malgré cette retraite, ces abandons, ces fuites, la résistance est encore très longue à la barricade Drouot. La fusillade n'y décesse pas. Peu à peu, cependant, le feu baisse d'intensité. Ce ne sont bientôt plus que des coups isolés. Enfin, deux ou trois derniers crépitements, et presque aussitôt nous voyons fuir la dernière bande des défenseurs de la barricade, quatre ou cinq garçonnetts d'une quinzaine d'années, dont j'entends l'un dire : « Je rentrerai un des derniers ! »
La barricade est prise.⁸²⁷

Raconter la barricade induit systématiquement une forme dramatisée. Lieu privilégié de l'action, elle permet une mise en abyme de sa théâtralité puisque les récits incluent la foule spectatrice :

A la barrière de l'Étoile, une foule énorme regarde trois batteries versaillaises établies au-dessus du pont de Neuilly, et tirant contre la barricade du pont et le rempart. Des groupes d'ouvriers sont juchés sur deux guérites. Des jeunes filles se tiennent en équilibre sur les chaînes de fer, en s'appuyant sur une épaule amie.⁸²⁸

Cependant la barricade ne connaît sur les scènes de théâtre qu'une existence éphémère, en raison de la censure et de l'impossibilité scénographique après 1830. Dès 1826, Louis Vitet produit *Les Barricades, scènes historiques de mai 1888*, pièce qui n'en est pas une et qui ne sera jamais jouée :

Ce n'est point une pièce de théâtre que l'on va lire, ce sont des faits historiques présentés sous la forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame. Je me suis imaginé que je me promenais dans Paris au mois de mai 1888, pendant l'orageuse journée des Barricades et pendant les jours qui la précédèrent.⁸²⁹

Le peuple y incarne un personnage à part entière, et les barricades apparaissant à la scène 9, sur la place de Grève, puis à la scène 10 à la barrière des Sergents, y font presque figure d'accessoires. Les pièces de 1830 se distinguent en revanche par leur rapport immédiat à l'évènement. Des représentations ont lieu en province dès le mois d'août pour informer le public des Journées parisiennes, comme *Le Drapeau tricolore ou trois journées de 1830*, d'Eugène de Lamerlière créée à Lyon le 8 août et *La France régénérée ou les journées des 27, 28 et 29 juillet 1830, esquisses historiques en trois journées* créées à Saint-Etienne le 15 par M. Saint-Martin. Les combats se déroulant en coulisses, les barricades n'existent que par

⁸²⁵Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire, Op.cit.*, tome IV, p. 260

⁸²⁶*Ibid.*, p.313

⁸²⁷*Ibid.*, pp.313-314

⁸²⁸*Ibid.*, pp. 247-248

⁸²⁹Louis Vitet, Préface *des Barricades, scènes historiques, mai 1888*, Editions H.Fournier Jeune, Paris, 1830, p.3

les dialogues, choix scénique que l'on retrouve dans *27, 28 et 29 juillet, tableau épisodique des trois journées* d'Etienne Arago et E. Duvert, créé au Vaudeville le 17 août. Le 29, un « à-propos-vaudeville » intitulé *Les Barricades*, de Benjamin Antier et Anicet-Bourgeois dresse une barricade sur scène :

On y voit figurer des gardes nationaux, des ouvriers, des femmes, des enfants, des blessés, un jésuite déguisé, des soldats de la ligne qui refusent de tirer sur le peuple, enfin tout ce que nous avons vu les 27, 28 et 29 juillet. Les bourgeois élèvent une barricade ; une femme emploie tout son mobilier à la défense publique ; d'autres arrangent un drapeau tricolore.⁸³⁰

Une autre pièce présente une vraie barricade (ou plutôt une vraie reconstitution) : *La Prise de la Bastille, gloire populaire et le passage du Mont-Saint-Bernard, gloire militaire, pièce en deux époques et sept tableaux* de Vilmot, Nézel et Laloue. Jean-Claude Yon explique que « La première partie de la pièce se déroule en juillet 1789 mais le deuxième de ses quatre tableaux – intitulé *Les Barricades* – est en fait une maladroite transposition des Trois glorieuses, l'apparition de La Fayette au tableau suivant tissant le lien entre les deux révolutions. »⁸³¹ Ce tableau met en scène la construction d'une barricade, après que le peuple aie « cassé des lanternes » et se soit rassemblé « sur une place parisienne » : « Tout le monde se met à l'ouvrage. Arrive un porteur d'eau que l'on arrête : son tonneau est placé dans la barricade. Une chaise de poste a le même sort, après que les voyageurs sont descendus... puis une voiture de moellons. »⁸³² Il s'agit donc de montrer une réalité matérielle : la barricade n'est pas un accessoire théâtral préfabriqué que l'on apporte sur scène, elle s'élève sur la scène ; sa composition ainsi que sa défense sont des instants dramatiques ; les acteurs reproduisent les mêmes gestes et utilisent les mêmes matériaux (tonneaux, moellons-que l'on retrouve cités chez les Goncourt- objets détournés de leur usage initial...). On peut donc en déduire que la censure, outre le propos politique, a jugé ces mises en scène suffisamment réalistes pour avoir une portée didactique. A la fin de 1830, les barricades théâtrales seront non plus jouées mais imprimées : deux pièces paraissent sous le même titre, *Les Barricades de 1830*, un drame historique en trois journées de Jules Lefebvre et Cie, et une œuvre d'Emile Debraux.

La barricade romanesque est profondément marquée par cette dimension théâtrale. Elle devient une scène à part entière où se joue le drame insurrectionnel, une estrade permettant la concentration de l'action en un seul lieu emblématique.

Flaubert s'attache à donner une vision distanciée des barricades, afin d'en faire un spectacle où les acteurs seraient les gens du peuple : « Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle. »⁸³³ Le héros est « à distance de l'Histoire », pour reprendre les termes de Lukacs ; sa perception de l'objet spécifique que représente la barricade est faussée par sa dimension grotesque. Il y a presque une réminiscence shakespearienne dans ces scènes flaubertiennes puisque Frédéric, en Hamlet dégénéré (il n'est pas l'instigateur d'une pièce de théâtre mais un simple spectateur) « s'amuse » du spectacle de la mort et de la violence qui vient concrétiser

⁸³⁰Le Courrier des théâtres, n° 4280 du 30 août 1830, critique de *La Barricade*, p. 2, cité par Jean-Claude Yon in « La révolution de 1830 au théâtre ou le triomphe de la Barricade imprimée » in *La Barricade* sous la Direction d'Alain Corbin, Jean Marie Mayeur, Publications de la Sorbonne, 1997, pp.85-96

⁸³¹Jean-Claude Yon, « La révolution de 1830 au théâtre ou le triomphe de la Barricade imprimée », *Op.cit.*

⁸³²Vilmot, Nézel et Laloue, *La Prise de la Bastille, gloire populaire et le passage du Mont-Saint-Bernard, gloire militaire, pièce en deux époques et sept tableaux*, J. Hardy, 1830, p. 11. Cité par Jean-Claude Yon, *Ibid.*

⁸³³Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale, Op.cit.*, p.315

les discours et débats enflammés auxquels il a assisté et participé. L'horreur est inhérente à ce peuple « sublime », et le morcellement temporel ajoute à sa bizarrerie : l'auteur refuse de faire du phénomène un moment historique avec du sens. La barricade devient une débandade carnavalesque, caractéristique appuyée par l'insistance sur les costumes, les accessoires et les tissus-comme au théâtre : un « grand jeune homme pâle » en « pantoufles » portant « une espèce de maillot à pois de couleur » et « tenant un fusil » voisine avec un « vieillard en habit noir », tenant « un rameau vert », « sur un cheval blanc à selle de velours », dans la boue se mêlent « des vêtements, des shakos, des armes », cette boue parisienne souillant la ville métaphoriquement et littéralement à chaque insurrection, charriant même des cadavres, comme celui de ce sergent « en capote grise », gisant au milieu des « bonnets rouges » et des « casques ». La barricade fait corps avec sa population et devient le symptôme visible de la maladie urbaine : « Paris, le matin, était couvert de barricades » comme un corps se couvre de stigmates : « Plus loin, il remarqua trois pavés au milieu de la voie, le commencement d'une barricade, sans doute, puis des tessons de bouteilles, et des paquets de fil de fer pour embarrasser la cavalerie ; »⁸³⁴ Bien qu'on y trouve quelquefois un héroïsme naïf, à l'image du vieil insurgé s'écriant « J'ai fait mon devoir partout, en 1830, en 32, en 34, en 39 ! Aujourd'hui, on se bat ! Il faut que je me batte ! »⁸³⁵, la barricade reste un lieu pathologique, celui de la névrose générale. La métaphore du jardin appuie cette idée d'une normalisation de l'anomalie, comme si la barricade se substituait à la nature : chez Flaubert, un garde national « aussi tranquille au milieu de l'émeute qu'un horticulteur dans son jardin » discute avec Frédéric, et Edmond de Goncourt évoque un lieutenant « resté immobile à côté du premier mort, comme un homme qui méditerait dans un jardin. »⁸³⁶ La barricade est une floraison dénaturée constituant l'écosystème d'une faune se complaisant dans la violence. Elle est également l'emplacement privilégié du récit infernal : « Une barricade énorme bouchait la rue de Valois. La fumée qui se balançait à sa crête s'entrouvrit, des hommes couraient dessus en faisant de grands gestes, ils disparurent ; puis la fusillade recommença. »⁸³⁷ L'esthétique de la ville en feu permet un récit dantesque au sein duquel la perception de l'événement, soumis à la vision brouillée du personnage, relève quasiment de la fantasmagorie :

Quatre barricades formaient, au bout des quatre voies, d'énormes talus de pavés ; des torches çà et là grésillaient ; malgré la poussière qui s'élevait, il distingua des fantassins de la ligne et des gardes nationaux, tous le visage noir, débraillés, hagards. Ils venaient de prendre la place, avaient fusillé plusieurs hommes ; leur colère durait encore.⁸³⁸

La barricade flaubertienne délimite la frontière entre le monde des vivants et celui des morts, ce dont son personnage n'a évidemment pas conscience, lui pour qui les morts semblent factices et qui marche sur la main d'un défunt par inadvertance. La circulation de « fantômes », (les soigneurs en blouse blanche), de cadavres entassés dans des charrettes, transfigure la narration événementielle en un récit assez proche de la nouvelle *La Nuit de la Saint-Jean* de Nicolas Gogol (1830) : tout ce qui se produit sur une barricade relève de l'irrationnel. Le « grand silence » de Louis Blanc devient « un silence noir » sous la plume de Flaubert, dévoilant la vraie nature de ces barrages : érigés dans le bruit, illusion de leur vitalité, ils sont en fait l'apogée du macabre. Une scène parodiant la mort de Gavroche (*L'Education Sentimentale* est publiée en 1869, soit sept ans après *Les Misérables*) porte en

⁸³⁴ *Ibid.*, p.313

⁸³⁵ *Ibid.*, p.314

⁸³⁶ Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire, Op.cit.*, tome IV, p.316

⁸³⁷ Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale, Op.cit.*, p. 314

⁸³⁸ *Ibid.*, p.363

elle cette morbidité – à la différence que la violence envers un enfant est ici le fait d'un protagoniste et non de la répression aveugle :

Le samedi, au haut d'une barricade, dans la rue Lafayette, un gamin enveloppé d'un drapeau tricolore criait aux gardes nationaux : « Allez-vous tirer contre vos frères ! » Comme ils s'avançaient, Dussardier avait jeté bas son fusil, écarté les autres, bondi sur la barricade, et, d'un coup de savate, abattu l'insurgé en lui arrachant le drapeau.⁸³⁹

Contrairement à Flaubert dont les barricades sont un prétexte à la théâtralisation d'une agressivité aveugle, Hugo choisit d'en faire le point culminant de son roman. La barricade de Champ-Fleury (5 juin 1832) concentre la mise en scène de l'insurrection. Elle devient aussi une scène, mais une scène idéalisée, théâtre d'un instant presque onirique, produisant sur l'esprit des effets considérables :

Insistons sur un fait psychologique propre aux barricades. Rien de ce qui caractérise cette surprenante guerre des rues ne doit être omis.

Quelle que soit cette étrange tranquillité intérieure dont nous venons de parler, la barricade, pour ceux qui sont dedans, n'en reste pas moins vision.

Il y a de l'apocalypse dans la guerre civile, toutes les brumes de l'inconnu se mêlent à ces flamboiements farouches, les révolutions sont sphinx, et quiconque a traversé une barricade croit avoir traversé un songe.

Ce qu'on ressent dans ces lieux-là, nous l'avons indiqué à propos de Marius, et nous en verrons les conséquences, c'est plus et c'est moins que de la vie. Sorti d'une barricade, on ne sait plus ce qu'on y a vu.⁸⁴⁰

Les mots « barricades » et « barricader » connaissent 338 occurrences dans *Les Misérables*. Ces instants particuliers traduisent la volonté de l'écrivain de montrer l'Histoire-le progrès- en marche, et la barricade devient le lieu de la civilisation : Enjolras s'y métamorphose en évangéliste de foules barbares. Elle est aussi montrée dans sa réalité concrète durant sa conception, dévoilant le pragmatisme derrière les instants héroïques à venir :

Puis on barricada la fenêtre d'en bas, et l'on tint toutes prêtes les traverses de fer qui servaient à barrer intérieurement la nuit la porte du cabaret.

La forteresse était complète. La barricade était le rempart, le cabaret était le donjon.

Des pavés qui restaient, on boucha la coupure.

Comme les défenseurs d'une barricade sont toujours obligés de ménager les munitions, et que les assiégeants le savent, les assiégeants combinent leurs arrangements avec une sorte de loisir irritant, s'exposent avant l'heure au feu, mais en apparence plus qu'en réalité, et prennent leurs aises. Les apprêts d'attaque se font toujours avec une certaine lenteur méthodique; après quoi, la foudre.

Cette lenteur permit à Enjolras de tout revoir et de tout perfectionner. Il sentait que puisque de tels hommes allaient mourir, leur mort devait être un chef-d'œuvre.

Il dit à Marius: – Nous sommes les deux chefs. Je vais donner les derniers ordres au dedans. Toi, reste dehors et observe.

Marius se posta en observation sur la crête de la barricade.⁸⁴¹

La barricade naît d'une vision-celle de l'insurgé se faisant artiste ; Enjolras conçoit sa barricade comme berceau d'un « chef-d'œuvre », la narration en fait un lieu mythologique : « La Charybde de 1832 et la Scylla du Faubourg du Temple » réunit au sein du titre de chapitre des barricades différentes (celles de 1832 sont improvisées, contrairement à celles de

⁸³⁹*Ibid.*, p.366

⁸⁴⁰Victor Hugo, *Les Misérables*, Vol. II, *Op.cit.*, p.1647

⁸⁴¹*Ibid.*, pp.1647-1648

1848) dans une perspective à la fois documentaire et poétique ; le récit de la barricade du roman sera une Odyssée :

Bossuet, dominant les causeurs du haut d'un tas de pavés, s'écriait, la carabine à la main :

– Ô Cydathenaeum, ô Myrrhinus, ô Probalinthe, ô grâces de l'Aeantide ! Oh ! qui me donnera de prononcer les vers d'Homère comme un Grec de Laurium ou d'Edaptéon !⁸⁴²

A contrario, les barricades de 48 n'ont rien d'épique. Elles figurent dans l'œuvre pour une meilleure compréhension historique, et pour créer, par opposition, une barricade romanesque :

Les deux plus mémorables barricades que l'observateur des maladies sociales puisse mentionner n'appartiennent point à la période où est placée l'action de ce livre. Ces deux barricades, symboles toutes les deux, sous deux aspects différents, d'une situation redoutable, sortirent de terre lors de la fatale insurrection de juin 1848, la plus grande guerre des rues qu'ait vue l'histoire.⁸⁴³

Le narrateur explique cette réunion par la filiation : « Seize ans comptent dans la souterraine éducation de l'émeute, et juin 1848 en savait plus long que juin 1832. Aussi la barricade de la rue de la Chanvrière n'était-elle qu'une ébauche et qu'un embryon, comparée aux deux barricades colosses que nous venons d'esquisser; mais, pour l'époque, elle était redoutable ».⁸⁴⁴

Hugo décrit longuement les barricades de 48 avant de reprendre le cours de la fiction. Sa vision subjective, émaillée de modalisations (il témoigne par exemple avoir vu « des papillons blancs ») développe son appréciation donnée dans *Les Châtiments* :

La morne barricade au coin de chaque rue
Monte et vomit la mort de partout à la fois,
Tu dois y courir seul et désarmé ;⁸⁴⁵

Les barricades de juin 48 sont des monstruosités nées des « maladies sociales » : le champ lexical médical décrivant la « populace », « l'ochlocratie » (du grec *ochlos*) comme la nomme Hugo afin de l'opposer au peuple -la démocratie- signifie la folie furieuse : « du fond de ses angoisses, de ses découragements, de ses dénuements, de ses fièvres, de ses détresses, de ses miasmes, de ses ignorances, de ses ténèbres, cette grande désespérée, la canaille, proteste, et [...] la populace livre bataille au peuple. »⁸⁴⁶ Cette folie s'emparant de Paris, réminiscence de 93, se traduit par l'élévation de « cet amas gigantesque, alluvion de l'émeute. » :

[II] figurait à l'esprit un Ossa sur Pélion de toutes les révolutions; 93 sur 89, le 9 thermidor sur le 10 août, le 18 brumaire sur le 21 janvier, vendémiaire sur prairial, 1848 sur 1830. La place en valait la peine, et cette barricade était digne d'apparaître à l'endroit même où la Bastille avait disparu.⁸⁴⁷

Hugo souligne également son incongruité politique, faisant de la barricade l'incarnation physique de l'ignorance et de l'obscurantisme, dévoilant l'incompréhension de la bourgeoisie partisane en février et désavouant juin :

⁸⁴²*Ibid.*, p.1589

⁸⁴³*Ibid.*, p.1577

⁸⁴⁴*Ibid.*, p.1586

⁸⁴⁵Victor Hugo, *Ce que le poète se disait en 1848, Les Châtiments*, IV, II, *Op.cit.*

⁸⁴⁶Victor Hugo, *Les Misérables, Op.cit.*, p.1577

⁸⁴⁷*Ibid.*, p.1579

Comme nous l'avons dit plus haut, elle attaquait au nom de la Révolution, quoi ? la Révolution. Elle, cette barricade, le hasard, le désordre, l'effarement, le malentendu, l'inconnu, elle avait en face d'elle l'assemblée constituante, la souveraineté du peuple, le suffrage universel, la nation, la République; et c'était la Carmagnole défiant la Marseillaise.⁸⁴⁸

Le mimétisme stylistique du caractère hétéroclite ne se borne pas aux listes d'objets ; l'énumération prédomine dans cette narration d'une barricade anthropomorphe. Cet entassement de la misère n'est pas seulement un capharnaüm composé de débris et de cadavres, c'est aussi la bête née de la ville, se confondant avec elle et se nourrissant de ses propres déjections. Paris « fait de sa misère une barricade. » :

Elle était démesurée et vivante; et, comme du dos d'une bête électrique, il en sortait un pétilllement de foudres. L'esprit de révolution couvrait de son nuage ce sommet où grondait cette voix du peuple qui ressemble à la voix de Dieu; une majesté étrange se dégageait de cette titanique hottée de gravats. C'était un tas d'ordures et c'était le Sinai.⁸⁴⁹

La barricade hugolienne est dotée d'un organisme. Elle respire par ses ouvertures, fait trembler la ville de ses pulsations, et possède même une circulation sanguine:

Si l'océan faisait des digues, c'est ainsi qu'il les bâtirait. La furie du flot était empreinte sur cet encombrement difforme. Quel flot ? la foule. On croyait voir du vacarme pétrifié. On croyait entendre bourdonner, au-dessus de cette barricade, comme si elles eussent été là sur leur ruche, les énormes abeilles ténébreuses du progrès violent.⁸⁵⁰

La populace réduite à un état liquide, emportant tout, est à la fois un océan et une coulée de lave (qui « pétrifie » le « vacarme » en refroidissant); son sang véritable, qui coule littéralement durant les affrontements avec l'armée, devient celui de « cette espèce de redoutable bête fauve, par le hérissément sanglier. » Cette barricade organique se reproduit (Hugo distingue « dix-neuf barricades » derrière « une barricade mère ») infatigablement, une gestation dénaturée nécessitant une dévoration toujours plus frénétique de la ville. « L'acropole des va-nu-pieds », érigée par l'émeute qui « confine à l'estomac » souille l'espace urbain par le spectacle de son système intestinal, enraciné dans le monde sous-terrain et « la profondeur des rues » ; elle refoule l'ordure à la surface :

Elle avait l'aspect lamentable de toutes les constructions de la haine : la ruine. On pouvait dire : qui a bâti cela ? On pouvait dire aussi : qui a détruit cela ? C'était l'improvisation du bouillonnement. Tiens ! cette porte ! cette grille ! cet auvent ! ce chambranle ! ce réchaud brisé ! cette marmite fêlée ! Donnez tout ! jetez tout ! poussez, roulez, piochez, démantelez, bouleversez, écroulez tout ! C'était la collaboration du pavé, du moellon, de la poutre, de la barre de fer, du chiffon, du carreau défoncé, de la chaise dépaillée, du trognon de chou, de la loque, de la guenille, et de la malédiction. C'était grand et c'était petit. C'était l'abîme parodié sur place par le tohu-bohu. La masse près de l'atome; le pan de mur arraché et l'écuelle cassée; une fraternisation menaçante de tous les débris; Sisyphe avait jeté là son rocher et Job son tesson. En somme, terrible.⁸⁵¹

On observe dans l'écriture de cette barricade organique des similitudes avec la description de l'argot, allégoriquement le lieu « où la terre finit et où la boue commence », « une horrible

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp.1581-1582

⁸⁴⁹ *Ibid.*, pp.1579-1580

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ *Ibid.*

bête » tapie dans un « cloaque », lexique que l'on retrouve à propos de la barricade : « Il y avait du cloaque dans cette redoute et quelque chose d'olympien dans ce fouillis. » Elle est une force tellurique fabriquée de toutes pièces, unissant le ciel et la terre et devient l'expression d'une puissance brute- l'insurrection étant vue comme la nature reprenant ses droits :

Était-ce une broussaille ? était-ce une bacchanale ? était-ce une forteresse ? Le vertige semblait avoir construit cela à coups d'aile. [...] On y voyait, dans un pêle-mêle plein de désespoir, des chevrons de toits, des morceaux de mansardes avec leur papier peint, des châssis de fenêtres avec toutes leurs vitres plantés dans les décombres, attendant le canon, des cheminées descellées, des armoires, des tables, des bancs, un sens dessus dessous hurlant, et ces mille choses indigentes, rebuts même du mendiant, qui contiennent à la fois de la fureur et du néant. On eût dit que c'était le haillon d'un peuple, haillon de bois, de fer, de bronze, de pierre, et que le faubourg Saint-Antoine l'avait poussé là à sa porte d'un colossal coup de balai, faisant de sa misère sa barricade. Des blocs pareils à des billots, des chaînes disloquées, des charpentes à tasseaux ayant forme de potences, des roues horizontales sortant des décombres, amalgamaient à cet édifice de l'anarchie la sombre figure des vieux supplices soufferts par le peuple.⁸⁵²

Entreprise aberrante « d'architectes de la sauvagerie », cette barricade personnifiée invoque l'imaginaire horrifique lié à la créature de Frankenstein :

La barricade Saint-Antoine était monstrueuse; elle était haute de trois étages et large de sept cents pieds. Elle barrait d'un angle à l'autre la vaste embouchure du faubourg, c'est-à-dire trois rues; ravinée, déchiquetée, dentelée, hachée, crénelée d'une immense déchirure, contrebutee de monceaux qui étaient eux-mêmes des bastions, poussant des caps çà et là, puissamment adossée aux deux grands promontoires de maisons du faubourg, elle surgissait comme une levée cyclopéenne au fond de la redoutable place qui a vu le 14 juillet [...] Rien qu'à la voir, on sentait dans le faubourg l'immense souffrance agonisante arrivée à cette minute extrême où une détresse veut devenir une catastrophe. De quoi était faite cette barricade ? De l'écroulement de trois maisons à six étages, démolies exprès, disaient les uns. Du prodige de toutes les colères, disaient les autres. [...] C'était l'acropole des va-nu-pieds. Des charrettes renversées accidentaient le talus; un immense haquet y était étalé en travers, l'essieu vers le ciel, et semblait une balafre sur cette façade tumultueuse, un omnibus, hissé gaîment à force de bras tout au sommet de l'entassement, comme si les architectes de cette sauvagerie eussent voulu ajouter la gaminerie à l'épouvante, offrait son timon dételé à on ne sait quels chevaux de l'air.⁸⁵³

Son aspect physique rappelle celui du monstre de Mary Shelley ; elle terrifie par ses « balafres », « ses cavernes, ses excroissances, ses verrues, ses gibbosités », elle « grimace », « ricane », et elle est pratiquement invincible : « La vaste barricade s'étalait comme une falaise où venait se briser la stratégie des généraux d'Afrique [...]. La mitraille s'y évanouissait dans l'informe; les obus s'y enfonçaient, s'y engloutissaient, s'y engouffraient; les boulets n'y réussissaient qu'à trouser des trous; à quoi bon canonner le chaos ? »⁸⁵⁴ Elle a également sa propre voix, celle d'une « forcenée » : c'est une « clameur inexplicable », composée d'une multitude, à son image : « on y entendait les cris du commandement, les chansons d'attaque, des roulements de tambours, des sanglots de femmes, et l'éclat de rire ténébreux des meurt-de-faim. »⁸⁵⁵ Le bruit et le silence, caractéristiques majeures de la barricade, permettent chez Hugo de distinguer la barricade Saint-Antoine et celle du faubourg du Temple : « La barricade Saint-Antoine était le tumulte des tonnerres; la barricade du Temple était le silence. Il y avait entre ces deux redoutes la différence du formidable au

⁸⁵² *Ibid.*, p.1580

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p.1582

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.1580

sinistre. L'une semblait une gueule; l'autre un masque. »⁸⁵⁶ Ce second bâtiment est encore plus effrayant de par sa rigueur. Il n'est pas conçu par des « architectes de la sauvagerie » mais par des théoriciens de la terreur :

Ce mur était bâti avec des pavés. Il était droit, correct, froid, perpendiculaire, nivelé à l'équerre, tiré au cordeau, aligné au fil à plomb. Le ciment y manquait sans doute, mais comme à de certains murs romains, sans troubler sa rigide architecture. A sa hauteur on devinait sa profondeur. L'entablement était mathématiquement parallèle au soubassement. On distinguait d'espace en espace, sur sa surface grise, des meurtrières presque invisibles qui ressemblaient à des fils noirs. Ces meurtrières étaient séparées les unes des autres par des intervalles égaux. La rue était déserte à perte de vue. Toutes les fenêtres et toutes les portes fermées. Au fond se dressait ce barrage qui faisait de la rue un cul-de-sac; mur immobile et tranquille; on n'y voyait personne, on n'y entendait rien; pas un cri, pas un bruit, pas un souffle. Un sépulcre.

L'éblouissant soleil de juin inondait de lumière cette chose terrible.

C'était la barricade du faubourg du Temple.⁸⁵⁷

Cette « apparition mystérieuse » porte allusivement la trace de Blanqui: « C'était ajusté, emboîté, imbriqué, rectiligne, symétrique, et funèbre. Il y avait là de la science et des ténèbres. On sentait que le chef de cette barricade était un géomètre ou un spectre. On regardait cela et l'on parlait bas. »⁸⁵⁸ La barricade du faubourg du Temple permet de renouer avec la fiction ; Enjolras, le maître d'œuvre, est lui aussi, d'une certaine manière, « un froid mathématicien de la révolte » :

Les insurgés, sous l'œil d'Enjolras, car Marius ne regardait plus rien, avaient mis la nuit à profit. La barricade avait été non seulement réparée, mais augmentée. On l'avait exhaussée de deux pieds. Des barres de fer plantées dans les pavés ressemblaient à des lances en arrêt. Toutes sortes de décombres ajoutés et apportés de toutes parts compliquaient l'enchevêtrement extérieur. La redoute avait été savamment refaite en muraille au dedans et en broussaille au dehors.

On avait rétabli l'escalier de pavés qui permettait d'y monter comme à un mur de citadelle.

[...]

On déposa les morts en tas dans la ruelle Mondétour dont on était toujours maître. Le pavé a été longtemps rouge à cet endroit.⁸⁵⁹

La barricade fictive reprend donc les caractéristiques des barricades réelles de 48 : la nature (représentée par la « broussaille ») et la discipline. Ces barricades romanesques, si elles ne sont pas rigoureusement respectueuses de l'Histoire, permettent toutefois des instants de réalisme (notamment par la répression.) Elles sont l'incarnation physique du mythe révolutionnaire et de l'épopée (Hugo convoque de nombreuses références, dont Homère, Milton, et Dante), le lieu du mélange social et de la rencontre (Thénardier, Marius, Valjean, Gavroche...peuplent tour à tour ces barricades.), un carnaval empruntant à *Bug Jargal*, *Notre-Dame de Paris*, et dont la tournure tragique annonce celui de *Quatrevingt-Treize*. Cet aspect carnavalesque rend crédible le paradoxe inhérent à ces barricades : sa vitalité cohabite avec sa morbidité. Les émeutiers éclairés par des lampions (que l'on retrouve chez Flaubert) célèbrent leurs éphémères victoires au milieu d'un « sépulcre ». Le lyrisme funèbre compose un paysage hors du temps et fait de la barricade un vaisseau fantôme :

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p.1583

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p.1582

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p.1583

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p.1586

L'intérieur de la barricade, cette espèce de petite cour prise sur la rue, était noyée de ténèbres et ressemblait, à travers la vague horreur crépusculaire, au pont d'un navire désarmé. Les combattants allant et venant s'y mouvaient comme des formes noires. Au-dessus de cet effrayant nid d'ombre, les étages des maisons muettes s'ébauchaient lividement; tout en haut les cheminées blémisaient. Le ciel avait cette charmante nuance indécise qui est peut-être le blanc et peut-être le bleu. Des oiseaux y volaient avec des cris de bonheur. La haute maison qui faisait le fond de la barricade, étant tournée vers le levant, avait sur son toit un reflet rose. A la lucarne du troisième étage, le vent du matin agitait les cheveux gris sur la tête de l'homme mort.⁸⁶⁰

L'effet est d'autant plus saisissant que ce « navire désarmé », sorti de « la vague horreur crépusculaire », se trouve sous un ciel charmant, printanier, accompagné du chant des oiseaux. La description chromatique (le blanc, le bleu, le rose, le gris, le noir) travaille le texte comme un tableau, qui n'est pas sans rappeler celui de Meissonnier, *La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848* (présenté au salon de 1850-1851), aux dominantes bleues, rouges, et noires, les maisons « muettes » aux rez-de-chaussée assez sombres « s'ébauchant lividement » (*sic*) sous un ciel « à la charmante nuance indécise qui est peut-être le blanc et peut-être le bleu. ». Cette nuance se reflète au sol dans la composition de Meissonnier, grâce aux vêtements des cadavres-parmi lesquelles on trouve aussi les « formes noires »- et aux pavés. La beauté et l'horreur cohabitent dans le même cadre resserré, illustrant ce qu'Hugo appelle « la guerre entre quatre murs »⁸⁶¹. L'écrivain fige un instant à la manière du peintre car il poursuit le même but, si l'on s'en réfère à une lettre d'Ernest Meissonnier au peintre Alfred Stevens de 1890 : « quand je l'ai fait j'étais encore sous la terrible impression du spectacle que je venais de voir, et croyez-le, mon cher Alfred, ces choses-là vous entrent dans l'âme, quand on les reproduit, ce n'est pas seulement pour faire une œuvre c'est qu'on a été ému jusqu'au fond des entrailles et qu'il faut que ce souvenir reste. »⁸⁶² Il s'agit avant tout de saisir le « spectacle » pour reproduire sur le lectorat « la terrible impression » qu'il procure. Delacroix (qui a acquis le tableau) juge qu'il est « horrible de vérité » ; une horreur spécifique à 48 qu'Hugo insuffle à ses barricades de 1832 afin de les rendre réalistes. Dès que l'intrigue reprend, « l'horizon [qu'] on voit du haut de la barricade » évoque celle fixée par la Liberté allégorique du tableau de Delacroix, où figurent un ouvrier, un étudiant, et le célèbre gamin armé appelé rétrospectivement un « Gavroche ». (Le tableau date de 1830) ; l'écriture rythmée par l'action et la profusion de sentiments opère un va-et-vient entre le ludique et le tragique, pour illustrer le grotesque, le sublime :

Cette résolution inexorable était tellement dans l'air du 6 juin 1832 que, presque à la même heure, dans la barricade de Saint-Merry, les insurgés poussaient cette clameur demeurée historique et consignée au procès : Qu'on vienne à notre secours ou qu'on n'y vienne pas, qu'importe ! Faisons-nous tuer ici jusqu'au dernier.

Comme on voit, les deux barricades, quoique matériellement isolées, communiquaient.⁸⁶³

Cette utopie éphémère est balayée symboliquement par la mort de Gavroche, apothéose de l'épisode révolutionnaire des *Misérables*, dont le sacrifice volontaire se fait avec une gaieté presque effrayante, comme si la barricade était un lieu hors de la réalité : « la barricade

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p.1588

⁸⁶¹ Le tableau de Meissonnier est aussi présenté sous le titre : « Souvenir de guerre civile ».

⁸⁶² Cité in Dossier de Presse de l'Exposition « Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, Icônes de la révolution, un prêt exceptionnel du Musée du Louvre, » Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, 16 septembre-12 décembre 2004, p.8

⁸⁶³ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 1592

tremblait, lui, il chantait. ». La barricade est personnifiée et se change en une parente de l'enfant, qui est comme elle né de la rue : « toute la barricade poussa un cri. »⁸⁶⁴ Elle devient une réécriture allégorique de Fantine- une femme « publique » à qui on arrache son enfant et meurt misérablement. Sa féminisation lui fait perdre son statut monstrueux, annonçant simultanément sa fin imminente et l'abandon des illusions.

Victor Hugo reste un partisan de l'ordre, un bourgeois, ce « refoulé des barricades »⁸⁶⁵, dont la création littéraire s'appuie sur les préjugés ; la dégradation urbaine n'est autre que l'expression de la dégradation morale de ce cénacle contre-nature qu'est la barricade, bien éloigné de celui dans lesquels évoluent ses confrères. L'idée de cénacle, c'est-à-dire de regroupement en fonction de critères, est intrinsèquement liée à la barricade ; c'est par associations qu'on y rentre-les étudiants, les habitants d'un quartier, etc. afin de former un nouveau cercle. La métaphysique des barricades produite par Hugo dépeint ces cercles comme ceux de l'enfer dantesque, en raison de son regard extérieur.

Jules Vallès, qui a participé aux barricades de la Commune, considère le phénomène comme une tradition-et comme l'indicateur, non pas de la « folie publique » ou du détraquement, mais de la vitalité urbaine : une ville insurgée est une ville vivante. Son intériorisation de l'espace parisien lui fait envisager les barricades comme son propre cœur, qui s'arrête de battre ou se brise littéralement lorsque la ville est « silencieuse ». Pour le Bachelier, dont le refus de la révolution française tient aussi à l'absence de barricades, l'entassement devient un objet de désir, et aussi le moyen de créer une mythologie insurrectionnelle. La barricade vallésienne ne peut s'envisager sans une rétrospective, car elle est le moyen de dessiner un Paris révolutionnaire, un paysage mental en accord avec l'esprit de révolte du personnage :

La rue est-elle déjà debout et en feu ? Y a-t-il des chefs de barricades, les hommes des sociétés secrètes, les vieux, les jeunes, ceux de 39, ceux de Juin, et derrière eux la foule frémissante des républicains ?

À peine de maigres rassemblements ! des gouttes de pluie sur la tête, de la boue sous les pieds, – les affiches blanches sont claires dans le sombre du temps, et crèvent, comme d'une lueur, la brume grise. Elles paraissent seules vivantes en face de ces visages morts !⁸⁶⁶

Sans l'intervention du peuple, les barricades n'existent pas, et cette absence est vécue par le personnage-narrateur comme un déchirement. Vingtras veut « entamer le pavé », car il a fait sien cette ville, à la manière d'un Rastignac qu'il cite à plusieurs reprises, et entend bien la plier à son imaginaire. De plus, sa conception de l'insurrection, résolument moderne, épidermique, ne peut se passer de ces moments spécifiques : « si nous étions des hommes d'action, nous aurions déjà une barricade commencée... » Se lamente le jeune homme qui se lasse déjà des grands discours et veut viscéralement de l'action :

Il faut qu'à midi la rue soit en feu, que la bataille soit engagée, qu'on sache le mot d'ordre, et qu'on crie de barricade en barricade, et pour tout de bon, cette fois : Sentinelles ! prenez garde à vous !

On ne se battra pas !

Voilà qu'il vient d'arriver un grand garçon brun, long et gras, frère d'un célèbre de 1848.

[...]

⁸⁶⁴*Ibid.*, pp. 1633-1634

⁸⁶⁵Vincent Laisney, « Cénacles et barricades » in *Le réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, sous la dir. de Gabrielle Chamara, Pierre-Jean Dufief, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2014, p. 136

⁸⁶⁶Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 142

Et on l'écoute ! et on ne le prend pas par les, épaules, et on ne le jette pas dans la rue pour faire le premier morceau de la barricade ?⁸⁶⁷

Chez Vallès, la rue est « noire », « silencieuse », et les visages « morts » non pas en raison de l'insurrection, mais à cause de sa défaite. La difficile-voire impossible-cohésion entre « ceux des Ecoles » et les « Blouses » paralyse toute velléité révolutionnaire ; l'apprentissage idéologique de Vingtras-Vallès se fait-toujours- dans la douleur:

Ce n'est pas pour montrer que j'ai du courage, c'est pour indiquer que je sens venir la défaite à pas de loup ! Je ne crois pas que nous pouvons, à nous dix, sauver la République, mais nous monterons sur un tas de pierres, sur le plus haut tas, et nous crierons : « À nous ! à nous ! Voyez, nous sommes dix ; dix hommes de dix-huit ans en redingote... dix des Écoles ! Que les Blouses viennent nous commander ! »⁸⁶⁸

Ce premier échec permet à l'auteur une description concrète des clivages idéologiques :

Les redingotes ont pris le fusil ; les blouses, non !

Un mot, un mot sinistre m'a été dit par un ouvrier à qui je montrais une barricade que nous avions ébauchée.

« Venez avec nous ! » lui criais-je.

Il m'a répondu, en toisant mon paletot, qui est bien usé cependant : « Jeune bourgeois ! Est-ce votre père ou votre oncle qui nous a fusillés et déportés en Juin ? »⁸⁶⁹

L'impuissance insurrectionnelle de 1851 apparaît alors comme une conséquence directe de la débâcle de juin 48. Jacques Vingtras abandonne (momentanément) le pavé parisien, et, rentré en province, se laisse dévorer par un *spleen* d'un genre nouveau-terme qu'il utilise dans *L'Insurgé*- celui de l'apprenti révolutionnaire. Malgré ce que l'on pourrait appeler son allergie littéraire au romantisme, le Bachelier se laisse aller à la contemplation lointaine d'un ailleurs idéalisé, voire au bovarysme. Le champ lexical de ce premier exil relève de la pathologie ; les provinciaux parlent de « [ses] folies barricadières à Paris », l'appellent « l'échappé de barricades ». Elles hantent le narrateur qui les voit partout : « ce mur bâti de pierres posées au hasard et qui laissent de grands trous de lumière comme des meurtrières de barricade abandonnée »⁸⁷⁰ Depuis son exil, l'écrivain, journaliste et communard voit la côte française comme « une raie brune qui [coupe] le ciel au loin comme une longue barricade. »⁸⁷¹ Fragment d'une obsession révolutionnaire, la barricade vallésienne devient la concrétisation de l'utopie. Dans *L'Insurgé*, Vallès produit une lecture blanquiste de l'objet lui-même : ce n'est pas un lieu anarchique mais celui de l'organisation populaire, l'expression de « la Sociale », le premier effet de la république du travail puisqu'on y trouve les artisans et les ouvriers. C'est aussi le lieu du fantasme vallésien du « peuple » (car cette identité abstraite du « peuple travailleur » n'existe pas en réalité) Les barricadiers réclament constamment un « plan », une organisation ; l'auteur évoque Blanqui, qui « leur faisait un cours de stratégie politique et militaire. », rapporte les mots de Brunel : « Par exemple, il faut que la rue du Temple soit gardée sur le pied de guerre toute la nuit. J'ai été soldat, et je suis pour la discipline des émeutes contre celle des casernes... »⁸⁷² La place des discours est extrêmement réduite : chez

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 143

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 145

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 147

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 155

⁸⁷¹ Jules Vallès, « Notes d'un absent », *Le Voltaire*, 22 août 1878, Œuvres de Jules Vallès, Bibl. de la Pléiade, II, p. 113. Cité par Laure Godineau in « Les barricades de mai 1871 chez Jules Vallès (*La Commune de Paris, L'Insurgé*) » *La Barricade*, Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur, *Op.cit.*, p.167

⁸⁷² Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 225

Vallès, on parle de la barricade, mais on n'y tient pas de longues diatribes parlementaires. Toute la diction barricadière permet l'éloge de l'efficacité du procédé, elle devient le lieu du concret, où le peuple occupe une place centrale et où les personnages historiques sont secondaires. Vingtras en tant qu'élus de la Commune en fait l'expérience :

J'ai prononcé un bout de discours et j'ai été prendre place à l'angle de la barricade, [...]

À la besogne, maintenant !

– Il manque quelque chose ici... fait observer un garde.

– Les pierres ne sont pas bien étayées par-là !... prétend un autre.

– Est-ce que nous avons assez de cartouches ?... demande un troisième.⁸⁷³

L'auteur utilise son propre exemple pour démontrer le conflit entre parlementaires (sous-entendu : les bourgeois) et ce « peuple travailleur » lorsqu'il est interpellé par un fédéré :

– Eh ! dites donc, sacré poseur, c'est trop commode de faire son Baudin là-haut, les bras croisés, pendant que nous sommes à quatre patte à chiquer de la vase !

Ils sont en effet, depuis une heure, le ventre dans la boue, le nez crotté, les habits gras de fange, tirant à travers les meurtrières à ras du sol et faisant un mal cruel à l'ennemi.⁸⁷⁴

Bien qu'il ne se réclame pas du marxisme, Vallès fait l'éloge du matérialisme avec ses barricades littéraires ; il propose une conception de l'Histoire lue par le prisme des rapports sociaux. Il constate qu'il ne « [vaut] pas cette rouleuse de boulets et ce pousseur de canon ! » et que « comme écharpier [il] ne compte pas. »⁸⁷⁵ L'éducation théorique n'est d'aucun secours dès qu'il s'agit de politique pratique, qui s'apprend au contact des « écharpiers » (néologisme appartenant au lexique d'un artisanat barricadier créé par l'écrivain). *L'Insurgé* fait figure de roman d'apprentissage d'un style inédit, celui de l'insurrection de rue :

Je ne suis guère fort en stratégie. Comment fortifie-t-on un quartier ? Comment met-on des pièces en batterie ?

Est-ce que ça sait quelque chose, un éduqué !⁸⁷⁶

La barricade vallésienne devient vivante car on assiste à sa double gestation : à la fois concrète, dans les rues, et dans l'esprit de l'insurgé, devenu élu de la Commune, pour qui elle devient le moyen de faire l'apologie de 1871 mais aussi d'accomplir un devoir mémoriel où le peuple parisien serait réhabilité : on y trouve des personnages positifs et stéréotypés (la jeune femme héroïque, l'enfant du peuple-un Gavroche devenu un « Ecureuil » et non plus un « Oiseau », que l'on retrouve également dans la pièce *La Commune de Paris*) Un condensé de figures symboliques du peuple parisien faisant de la barricade le lieu d'une écriture non classique et populaire : « Des robes à côté des vareuses, des petites blouses aussi. La bourgeoise et le moutard sont venus avec du bouillon et un rata ; »⁸⁷⁷ Le combat de barricade est également réintégré dans l'ordre naturel :

Dans les rues calmes où nous nous engageons, des bouts de treille pendent par-dessus les murs sur les moellons des barricades. Des pots de fleurs couronnent la crête des digues de pierre.

La Seine roule, scintillante et bleue, entre les quais déserts, mais tout inondés de lumière.

⁸⁷³Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, pp.259-260

⁸⁷⁴*Ibid.*, p.289

⁸⁷⁵*Ibid.*, p.263

⁸⁷⁶*Ibid.*, p.265

⁸⁷⁷*Ibid.*, p.281

Dès la rivière traversée, la résistance prend un aspect robuste. À chaque tas de pavés est attachée une poignée d'hommes qui nous saluent.⁸⁷⁸

Les drapeaux rouges sur les moellons sont comparés à des coquelicots, et la barricade se fane dès qu'ils cessent de flotter. Cette floraison dans Paris devient synonyme d'un printemps du peuple, et non d'une folie collective: « Partout la fièvre, ou plutôt la santé ! On ne crie pas, on ne boit point. »⁸⁷⁹

« Ces établis de pierre nommés des barricades » comme les appelle Vallès dans le *Cri du peuple* (14 mai 1884) déterminent la vitalité urbaine loin de la monstruosité hugolienne : « Et j'ai fermé ma fenêtre sur la Ville impénétrable et qui semble morte, alors qu'on la dit ressuscitée ! »⁸⁸⁰ Le narrateur s'adresse directement au « marmot » qui « joue aux billes derrière la barricade », y retrouve un camarade (« Il est là, le pâle [Ranvier], faisant construire une barricade. »), et témoigne de la circulation extrêmement endémique:

J'ai pris le chemin des barricades.

– La rue Vavin demande du secours !

Le roulement veut que ce soient les Enfants du Père Duchêne qui se portent vers la barricade en détresse.⁸⁸¹

La cité métamorphosée est décrite par une narration très vivante où le personnage est constamment en mouvement, ses déplacements dictés par la géographie nouvelle: « Nous sommes à la barricade géante qui est au bas de la rue de Belleville, presque devant la salle Favié. »⁸⁸² Néanmoins l'auteur n'en oublie pas la morbidité latente, incarnée par la menace de répression, qu'il anticipe de façon pragmatique :

Pourtant, ils se sont mis à l'œuvre, matelassant, approvisionnant, munitionnant – et se compromettant jusqu'à la mort.

C'est ce qu'il faut !

Si quelques-uns de ces fils de famille sont, demain, massacrés ou transportés, c'est de la graine d'insurrection jetée dans le champ des bourgeois.⁸⁸³

Bien qu'idéalisée à ses débuts, la barricade, lieu d'exemplarité populaire où l'héroïsme, la fraternité et la solidarité s'expriment sans ostentation, est également lieu de conflit idéologique :

Le membre de la Commune est debout, adossé à l'encoignure de la barricade. Son front dépasse même les pierres, et les balles le cerclent d'une auréole qui commence à se rétrécir. Les masseurs ne sont pas contents : il prend sa part du péril, oui, mais il faut qu'il masse aussi, qu'il avale du sable, se barbouille le mufle, se fiche par terre comme les copains !⁸⁸⁴

Outre les dissensions entre élus et travailleurs, Vallès partage aussi ses doutes- par exemple, il réfute l'idée d'une défense territoriale : « C'est ce qui va nous tuer, cette idée ! Quartier par

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p.262

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p.266

⁸⁸¹ *Ibid.*, p.270

⁸⁸² *Ibid.*, p.290

⁸⁸³ *Ibid.*, p.266

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p.289

quartier !... La Sociale reculera ! »⁸⁸⁵ Et il est conscient de la vulnérabilité et des limites de la barricade :

À l'envi, on montre le bâillement de la barricade, le trou fait par le manque de sacs – sacré trou, placé juste assez haut pour que la lumière naissante passe à travers, éclairant le vide d'une blancheur crue ! Par ce trou-là va s'évader tout le courage du bataillon !⁸⁸⁶

La barricade vallésienne signifie dans le roman le rôle du peuple comme garant de l'histoire collective. Les installations de 1871 s'inscrivent directement dans la lignée de juin 1848. L'auteur consacre aux Vaincus un chapitre, dans lequel un « quarante-huitard » annonce implicitement la tournure des événements en se référant à ceux du passé : « ... si jamais il faut voir à retrouver le fusil que j'ai enterré, le soir du 24 juin, derrière les Gobelins, vous viendrez à la soupe de la barricade tout comme à celle-ci, n'est-ce pas ? »⁸⁸⁷ Le parti-pris du peuple comme garant de l'Histoire collective facilite l'expression de la filiation entre les deux insurrections. En tant que dramaturge, Vallès entend raviver la mémoire de juin pour mieux formuler 71. Le décor du premier acte de *La Commune de Paris* (1872) détaille ce « tumulte des tonnerres » comme l'appelle Hugo, la « monstrueuse barricade » du Faubourg Saint-Antoine (24 juin 1848) :

La scène représente le haut de la rue Saint-Antoine. Au premier plan à droite la rue Castex, à gauche la rue des Tournelles. Ces deux rues défendues par des barricades peu élevées. La rue Saint-Antoine coupée elle-même par une barricade appuyée aux angles les plus éloignés des rues Castex et des Tournelles. Au-dessus de cette troisième barricade, on voit la place de la Bastille et l'entrée du Faubourg, les rues de la Roquette, du Faubourg et de Charenton reliées, elles aussi, par une monstrueuse barricade, s'élevant à la hauteur d'un deuxième étage...⁸⁸⁸

Durant la Commune, deux sortes de barricades, héritées directement de 48, cohabitent-celles définies par la typologie hugolienne, la « gueule » de Saint-Antoine et le « masque » du faubourg du Temple. Vallès choisit cependant de s'attarder sur celles qui correspondent le plus à Saint-Antoine, c'est-à-dire celles où le manque d'ordre, de plan, de cohérence rend la détermination et le courage des insurgés plus flagrants. Elles deviennent des lieux symboliques d'où le lyrisme épique est absent : l'ombre de l'échec plane constamment sur la narration, faisant de la barricade un lieu funèbre où les blousiers viennent mourir par devoir. Le sacrifice d'un « enfant » ici ne sert pas l'esthétique romanesque d'une mythologie d'un peuple parisien mais la chronique d'une classe ouvrière à l'avant-garde de toute révolution :

L'un d'eux n'a pas plus de vingt ans, les cheveux couleur de blé, les prunelles couleur de bleuet. Il rougit comme une fille, quand on le complimente sur la justesse de son tir. [...] Le canonnier blond a poussé un cri. Une balle l'a frappé au front, et a fait comme un œil noir entre ses deux yeux bleus.⁸⁸⁹

Le barricadier comme enfant de la nature (ce qui est appuyé par les métaphores du blé et du bleuet) implante l'idée d'une sorte de génétique populaire. La répression devient alors une anomalie, le produit d'un système altéré qui réfrènerait cette nature quand elle tente de

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 261

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p.260

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 124

⁸⁸⁸ Jules Vallès, *La Commune de Paris*, 1872, Cité par Laure Godineau in « Les barricades de mai 1871 chez Jules Vallès (*La Commune de Paris*, *L'Insurgé*) » *La Barricade*, Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur, *Op.cit.*, p.168

⁸⁸⁹ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, pp. 290-292

reprandre ses droits. Ce postulat est repris par Lucien Descaves, qui décrit le surgissement des barricades comme un jeu d'enfants :

Et les vieilles façades dessinées par Mansard, (*sic*) les anciennes et nobles demeures de la pièce des Conquêtes, regardaient et respiraient cela avec stupeur, ainsi que des personnes âgées et moroses, dans le salon desquelles traîneraient tout à coups leurs jouets, des enfants dissipés, insolents et malpropres.
⁸⁹⁰

Cependant Descaves n'omet pas la dimension belliqueuse des barricades de 71 et leur pragmatisme :

Des sentinelles en défendaient l'accès, aussi bien du côté de la rue de la Paix que du côté de la rue de Castiglione, et les deux invalides avaient dû se borner à jeter un coup d'œil dans l'enceinte, par-dessus les barricades ébauchées qui la fortifiaient.

La place, entièrement délavée, offrait l'aspect d'un vaste camp retranché où des bataillons bivouaquaient.⁸⁹¹

Ces premières barricades sont agressives : l'encercllement de la Colonne sur la place Vendôme annonce son déboulonnement (son socle est déjà « noirci »). L'endroit est protégé- le chapitre s'intitule « Faisons la chaîne ! » pour mieux être détruit. Les « gardes nationaux désœuvrés » qui bivouaquent dans les beaux quartiers, où flotte déjà un « double drapeau rouge au sommet du monument », en plus du « drapeau rouge à franges d'or sur les faisceaux » semblent servir une gigantesque parodie ; en effet, la première revendication de la Commune de Paris justifie la démolition du monument par son symbolisme militariste.⁸⁹² Les ébauches de barricades traduisent la réappropriation populaire et le dynamisme de l'insurrection, par opposition aux « vieilles façades », devenues allégoriquement des « personnes âgées ». Néanmoins, elles connaissent des débuts chaotiques, à l'image de la Commune : « Et, rassurés, ils prirent en pitié les deux barricades à l'état d'indication et vraiment moins imposantes que ne le donnaient à entendre les journaux dévoués à la Commune.»⁸⁹³

Descaves souligne également une autre caractéristique de la barricade (évoquée par Edmond de Goncourt), qui assoit son statut d'emblème de la classe populaire et renforce sa dimension matérialiste ; elle permet de donner du travail aux ouvriers :

Le citoyen Gaillard, chargé de construire des barricades dans les 1^{er} et 20^e arrondissements, faisait appel aux travailleurs de bonne volonté et leur allouait une solde de quatre francs par jour.

— Belleville-Louvre ! s'écria Prophète. Du moins, voilà un malin qui ne met pas tous ses pavés dans le même quartier !

[...]

Le citoyen délégué à la Guerre apprenant qu'on faisait des barricades sans l'avoir consulté, avertissait les ouvriers embauchés qu'ils ne toucheraient pas la haute paye promise.⁸⁹⁴

L'extension impressionnante (du premier arrondissement au vingtième) des barricades durant les prémices de la Commune est principalement représentée par le centre névralgique de

⁸⁹⁰ Lucien Descaves, *La Colonne, Op.cit.*, p. 85

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² Décret du 12 avril 1871-Article Unique : *La Commune de Paris, considérant que la colonne impériale de la place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brute et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française, la fraternité, décrète : article unique - La colonne Vendôme sera démolie.*

⁸⁹³ Lucien Descaves, *La Colonne, Op.cit.*, p. 86

⁸⁹⁴ *Ibid.*

toutes les attentions : la Colonne. Les entassements méticuleux autour d'elle préfigurent l'invasion de la « Sociale » dans la plupart des quartiers de Paris. Dans le roman, l'insurrection existe principalement par les dialogues ; les barricades se dressent sous les yeux des personnages, qui les commentent selon leur propre appréciation de la situation :

Prophète [...] avait poussé, la veille, une reconnaissance place Vendôme, et ce qu'il avait vu était plutôt rassurant. [...] On avait, il est vrai, reculé la barricade qui fermait [le camp retranché] du côté de la rue de la Paix, et laissé simplement debout, en deçà, un écroulement de pavés, comme si la chute prochaine de la Colonne avait conseillé le déblai ;⁸⁹⁵

La barricade chez Descaves fait surtout l'objet de railleries car elle est incompréhensible : « C'est comme une grande chambrée à ciel ouvert, la salle d'honneur d'un vieux château envahi par des Bachi-Bouzouks qui s'y seraient installés après avoir fait sauter le plafond... »⁸⁹⁶ Ces constructions n'ont rien en commun avec celles de 48. Le champ lexical utilisé lors des discussions à leur propos appuie leur incongruité : on parle de « blagues », de « rigolade », de « plaisanterie », la narration souligne le « comique » de la situation. Prophète évoque les « pyramides de pain » des cantines qui « ont la hauteur d'une barricade, et l'on a laissé de l'espace entre elles pour braquer les canons et former les faisceaux ». L'invalidé en conclut : « il y a de quoi rire ! »⁸⁹⁷ Et doute ouvertement de l'efficacité du procédé : « Qu'on me donne une compagnie, et vos barricades, je les aurai vite retournées contre vous ! »⁸⁹⁸ Les différents barrages deviennent pour les protagonistes des objets de curiosité, dénués de sens politique :

_ Puisque vous avez été vous promener place Vendôme, reprit Ferdinand, vous avez sans doute vu la barricade de la rue de Castiglione. Paraît qu'elle est fameuse, qu'elle commande les deux côtés de la rue Saint-Honoré et qu'on a creusé devant un fossé qui tient toute la largeur de la chaussée.

_ Celle de la rue Saint-Florentin est plus formidable encore, dit Mazoudier. On y va par curiosité. Le père Gaillard en est fier. Il s'est fait photographe dessus. – Il prétend qu'elle est imprenable.⁸⁹⁹

Le hérissément de barricades (selon le terme vallésien) devient un métier comme un autre : on demande à l'emballeur (appelé aussi « Petite-Vitesse ») où il doit « travailler » et Ferdinand estime qu'« un grade dans le bataillon des barricadiers, ça s'arrose... »⁹⁰⁰. Il parle de « son service qui le réclame », des « travaux des barricades » et qu'« il est question de doubler le nombre des ouvriers. »⁹⁰¹ L'organisation parisienne est dénuée de toute diction allégorique, car la création romanesque de ces barricades dépend uniquement de ceux qui les voient, les construisent et y circulent. Le discours idéologique avance masqué, dissimulé derrière des considérations pratiques, par exemple sur les limites des barricades :

_ Encore une belle invention que cette entreprise de barricades ! Est-ce qu'il n'aurait pas mieux valu laisser aux habitants de chaque rue le soin de se fortifier, au lieu de distraire des combattants de leur devoir ? Si tout le monde prend la pelle et la pioche, il n'y aura bientôt plus personne pour porter le fusil. Les réfractaires sont assez nombreux sans ça...

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 176

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ *Ibid.*, pp.176-177

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p.177

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p.178

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 310

Jéricho se rebiffa : _ Si c'est pour moi que vous dites ça, vous avez tort. Quand les barricades seront élevées, on ne vous attendra pas pour les défendre...⁹⁰²

La question de la défense par quartier, ainsi que l'incompréhension suscitée par les barricades de la place Vendôme esquissent les dissensions politiques. De même, la violence transparait implicitement, par les rencontres (« Madame Husson avec ses gosses » cherchant son mari blessé) et le va-et-vient des ambulances. La barricade de Descaves est un lieu de circulation réduit où se croisent des gens ordinaires subissant le phénomène, même quand ils ont l'illusion d'y prendre part volontairement : Jéricho a « une peur insurmontable de la mort », il est loin d'être un de ces blousiers vallésiens prêts à mourir sur la barricade, en dépit de ses discours enflammés. Le resserrement de l'action produit une lecture de l'insurrection à échelle humaine : on parle de « famille », de « coteries », de « voisins ». Il n'y a pas de place pour le spectaculaire dans *La Colonne* dès qu'il s'agit du réel- l'exhibition est laissée au comédien Adolphe du théâtre de Belleville, dont les pièces –telles que son adaptation des *Châtiments*– paraissent en décalage total avec les événements.

La barricade littéraire permet la mise en scène des rapports sociaux : elle est donc systématiquement une représentation théâtralisée, même dans les œuvres refusant l'hypotypose et l'emphase : « Les soupeurs causent de cela comme d'une pièce dont ils auraient été spectateurs, et où ils n'auraient pas eu de rôle ! »⁹⁰³ Participer à la barricade, pour le personnage insurgé, devient un enjeu identitaire : le Piémontais de *La Colonne* se targue d'avoir commencé « la barricade de la rue de Puebla », l'ouvrier-mécanicien Rabouille se fait historien des barricades :

_ Et celle de la rue Saint-Maur, nous a-t-elle donné assez de mal ! Les premières barricades depuis 51 !...Dix-neuf ans !...On ne savait plus s'y prendre...Les pavés résistaient ; on aurait dit qu'ils boudaient. Mais ensuite, comme ils se laissèrent arracher, comme ils encourageaient nos efforts ! Ils montaient d'eux-mêmes les uns sur les autres. La rue se soulevait toute seule.⁹⁰⁴

Descaves personnifie les bâtiments, les rues et les quartiers comme autant d'organes d'un corps gigantesque, la ville. Les pavés eux-mêmes gagnent leur indépendance et signifient le bien-fondé de l'insurrection ; selon le récit-subjectif-de ce personnage, la barricade figure presque une fonction corporelle naturelle de la ville.

La puissance iconographique de la barricade pousse les écrivains à retranscrire le travail des peintres tels que Delacroix, Manet ou Meissonnier, c'est-à-dire saisir les instants cruciaux d'un sujet historique moderne. On trouve également à partir de 1871 de nombreuses photographies, ce que Descaves inclut dans son roman : « Sur la barricade de la rue de Castiglione, des fédérés pittoresquement groupés par un photographe, attendaient, devant l'objectif, un surcroît de prestige de deux petits canons dont la bouche et le cou étincelaient dans les embrasures. »⁹⁰⁵ Les peintres choisissent un moment propre à la barricade : Delacroix dit de sa *Liberté guidant le Peuple* qu'il s'agit d'une « allégorie réelle », qui représente l'exaltation révolutionnaire, Manet opte pour la répression (son tableau *La Barricade* est inédit jusqu'à sa mort) et Meissonnier pour les cadavres entassés sur le pavé, comme vu

⁹⁰²*Ibid.*, p. 179

⁹⁰³Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 278

⁹⁰⁴Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p. 56

⁹⁰⁵*Ibid.*, p. 85

précédemment. La spécificité de chacune de ces barricades (1830, 1871, 1848) disparaît au profit d'une globalisation représentative. La barricade devient intemporelle car elle s'imprime dans la psyché de ses contemplateurs :

L'une encombrait l'entrée du faubourg Saint-Antoine; l'autre défendait l'approche du faubourg du Temple; ceux devant qui se sont dressés, sous l'éclatant ciel bleu de juin, ces deux effrayants chefs-d'œuvre de la guerre civile, ne les oublieront jamais.⁹⁰⁶

Il est important de noter également que l'émergence du reportage photographique au XIX^e siècle permet une documentation en temps réel excluant toute lecture fantasmée ; dès 1848, le photographe Thibault produit un daguerréotype, *La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt après l'attaque par les troupes du général Lamoricière, le lundi 26 juin 1848*, reproduit sous forme de gravures et publié dans *L'Illustration* (juillet 1848) et la revue *Journées Illustrées de la révolution de 1848* (août 1848) Les artistes complètent ces images en y insufflant une humanité subjectivée à leur propre lecture. L'écrivain se réapproprie la barricade en sélectionnant les voix émergentes et la plie à son imaginaire. Jean-Pierre Bédèï recense les réactions de la « République des Lettres » face à cet objet incontrôlable : Baudelaire, Hugo, George Sand, Lamartine, Dumas, Musset, Gautier, Flaubert, Mérimée, Vallès, Jules Verne, Vigny...ont tenté d'appriivoiser la barricade. (Parfois à des fins électorales)⁹⁰⁷

Elle devient alors motif littéraire à part entière, et permet la création physique de l'ouvrier (« simple » insurgé en 1830, principal instigateur en juin 48, recruté et payé pendant la Commune.) dans un autre contexte que celui de sa condition sociale, aux côtés de différents types pittoresques dont les interactions nourrissent le récit d'insurrection.

⁹⁰⁶Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, p. 1578

⁹⁰⁷Jean-Pierre Bédèï, *La plume et les barricades : de Lamartine à Baudelaire, les écrivains dans la révolution de 1848*, Editions Express Roularta, 2012

2-2) Les armes

L'armement, dans le récit d'insurrection, est indispensable à la dramatisation : il souligne le déséquilibre du rapport de force (entre la répression, armée professionnellement, et l'improvisation lors de l'évènement) et la concrétisation de la violence. La prise d'arme de l'insurgé advient d'une forme d'autonomie-elle est le premier pas de sa tentative de renversement du pouvoir. Elle peut résulter du pillage, du vol, voire de la réquisition, ou du détournement de l'outil de travail. Aussi l'identification de la classe laborieuse comme classe dangereuse devient d'autant plus flagrante en tant que réalité physique. L'armement transforme les foules en armées, les émeutes en guerres civiles. Le clivage entre militantisme politique et la prise d'arme citoyenne renseigne sur l'impossibilité d'une action non-violente. L'équipement relève d'une forme de sabotage : les faux de battage, les fourches, les outils spécifiques des ouvriers artisans ne sont plus destinés à la productivité et détournés de leur usage premier. Les gladiateurs partisans de Spartacus retournent leurs glaives, qui servaient avant tout au divertissement des classes dirigeantes, contre elles. Les différentes itérations de Spartacus et ses pairs reposent sur la métaphore du pouvoir armant les peuples pour son plaisir ou son profit, sans envisager qu'un jour ces peuples se soulèvent. Les esclaves noirs pratiquent également le détournement. La révolte de Nat Turner repose sur un postulat simple : « tuer ses ennemis avec leurs propres armes. »⁹⁰⁸Ses *Confessions* relatent le vol de haches, hachettes et couteaux, préférés aux armes à feu. La révolte de Stono, considérée comme l'une des plus grandes insurrections noires du XVIIIe siècle, n'a jamais été réellement investie par la fiction mais a inspiré quelques épisodes de romans de genre, notamment l'attaque d'une armurerie en marge de la manifestation menée par Jimmy (ou Jemmy), un esclave angolais. Les esclaves romanesques s'emparent parfois de fusils, de poudre et de balles mais les maîtrisent difficilement ; aussi le noir armé connaissant le maniement des armes devient le « méchant ». La militarisation des opprimés (prolétaires, esclaves, sans-culottes, etc.) est source d'angoisse : le haïtien Biassou, dont Toussaint Louverture a été l'aide de camp, est représenté par exemple en chef sanguinaire et cruel dans *Adonis, ou le bon nègre, anecdote coloniale* de Jean-Baptiste Picquenard (1798), et sa caricature dans *Bug-Jargal* en fait celui qui incite à la prise d'arme (tout en jouant un double jeu) car maîtrisant celle des blancs (à l'inverse de Tamango, qui est beaucoup moins dangereux.) Les Marrons de Morne-Rouge signifient plus leur indépendance que leur dangerosité grâce à leurs armes : « hordes nomades de noirs marrons, à l'attitude fière, aux carabines brillantes, traînant dans leurs rangs leurs cabrouets tout chargés, ou quelque canon pris aux blancs qui leur servait moins d'arme que de trophée... »⁹⁰⁹ Cependant, les esclaves combattants des Guerre Puniqes et ceux des colonies restent assez exceptionnels.

Les insurrections urbaines au contraire transforment tous les citoyens en combattants : l'apogée du désordre dans les romans se traduit souvent par la mise en scène de femmes armées-les pétroleuses, les harpies, les « poissardes ». Si Louise Michel échappe relativement à cette catégorisation négative (Paul Verlaine lui consacrant une *Ballade* en 1888), la femme

⁹⁰⁸Thomas Ruffin Gray, *The Confessions of Nat Turner, the Leader of the Late Insurrections in Southampton, Va.*, Southampton, Virginia, Lucas & Deaver, 1831, p.11

⁹⁰⁹Victor Hugo, *Bug Jargal, Op.cit.*, p. 355

armée suscite le dégoût et horrifie la plupart des observateurs. Les enfants armés quant à eux, ont un rôle pathétique- du Gavroche virevoltant à travers les tirs pour récupérer des cartouches au jeune tireur d'élite adolescent de *L'Insurgé*. L'artillerie populaire permet la création d'une imagerie violente : les piques de la Révolution, les pistolets de 1830, les canons de la Commune. Chez Zola, les armes blanches servent le crime individuel et non la cause, devenue prétexte à un déchaînement. Goncourt décrit des scènes de guerre (tirs d'obus, fusillades...) Dumas en fait des éléments spectaculaires et historiques, Sue documente leur évolution dans ses *Mystères du Peuple*. Louis Hucker souligne qu'en période de conflit social, armement et citoyenneté sont étroitement liés, et parle de « citoyen-combattant » baignant dans une « culture des armes. »⁹¹⁰ La familiarisation avec l'arsenal s'effectue souvent sur la barricade (dans le cadre urbain) et fait même l'objet d'un enseignement détaillé- on citera à nouveau *l'Instruction pour une prise d'armes* de Blanqui. L'arme du révolutionnaire se banalise et devient aussi un accessoire de théâtre, implantant un peu plus la culture des armes chez une population civile. Louis Blanc note durant la Révolution de 1830 que « [des armes] venaient du théâtre du Vaudeville, où l'on avait joué, quelques jours auparavant, *Le Sergent Mathieu*, pièce qui avait exigé l'armement d'une compagnie d'acteurs.»⁹¹¹ Le comédien Adolphe, protagoniste de *La Colonne*, affirme : « C'est à moi que Flourens a demandé s'il trouverait des armes dans les coulisses et le magasin d'accessoires du théâtre de Belleville, où il fit une perquisition.»⁹¹²

Au XIXe siècle, les séquelles laissées par cette culture se retrouvent dans les romans. Le détail accordé aux armes trahit une forme d'obsession morbide accompagnant toute relation de mouvement insurrectionnel. Dumas, classé comme auteur de romans de « capes et d'épée » leur alloue une grande place : c'est un maître d'armes français qui participe à une conspiration manquée en Russie dans le roman éponyme, (1840) recruté pour ses talents. Les Mousquetaires, puis leurs héritiers (le vicomte de Bragelonne et ses amis), ainsi que les Quarante-Cinq et d'innombrables autres personnages (le plus souvent masculins) sont de « fines lames » et de bons tireurs. Le maniement des armes devient le prétexte, dans ces romans historiques, à de grandes scènes d'action dévolues au divertissement pur. Dès que l'armement est, en quelque sorte, politisé, (les révolutionnaires de 89, les factionnaires de 93, les Chouans...) il devient macabre-et l'indicateur du détraquement shakespearien. Le bouleversement social qu'est la révolution s'exprime, chez Dumas, par l'appropriation populaire d'un matériel que seuls les classes dirigeantes et les militaires de métier sont sensés posséder et maîtriser. Le duel n'est plus l'affaire privée de gentilshommes, il est transposé sur la place publique. Les foules révolutionnaires proposent d'enfoncer la boutique d'un armurier au lieu de mériter l'épée (apanage de la noblesse) ou d'accepter la conscription (afin de servir son pays.) :

– Courons aux Invalides ! crièrent quelques vieux soldats. Sombreuil a vingt mille fusils.

– Aux Invalides !

⁹¹⁰ Louis Hucker, *Citoyens-combattants à Paris, 1848-1851*. Presses universitaires du Septentrion, 2008

⁹¹¹ Louis Blanc, *Histoire de Dix ans, Op.cit.*, pp. 218-219

⁹¹² Lucien Descaves, *La Colonne, Op.cit.*, p. 57

– À l’Hôtel de Ville ! s’exclamèrent plusieurs voix ; le prévôt des marchands, Flesselles, a les clefs du dépôt des armes des gardes, il les donnera.⁹¹³

Les scènes de pillage sont des transpositions du XIXe siècle (en 1848, les écoliers de Polytechnique ont dépouillé des armureries). La quête d’armes, d’abord à l’arsenal de l’Hôtel de ville, puis aux Invalides sur l’injonction de Marat, (décrit comme un fou sanguinaire à chacune de ses apparitions dans *Les Mémoires d’un Médecin*) devient passage obligé du récit d’insurrection et reprend les lieux qui seront investis systématiquement en 48 (février et juin.) Les armes dumasiennes sont méticuleusement décrites afin de souligner le grotesque de la situation : elles font l’objet de la convoitise du peuple qui ne sait pas s’en servir. Elles marquent également le basculement dans la violence et la transformation des personnages paysans en révolutionnaires. Billot et Pitou ne sont pas venus avec leurs fourches, ils s’équipent sur place. Billot décrète que les armes des dragons vaincus appartiennent désormais au peuple (les sabres, les mousquetons, les gibernes) et Pitou, personnage pacifique, « ignorant l’usage du porte-mousqueton scellé à la ceinture, traînait son grand sabre. »⁹¹⁴ Sa naïveté rend le spectacle à la fois « épouvantable et charmant » (pour reprendre les termes hugoliens) : « Bon, dit Pitou, je comprends ; nous venons de faire une machine de guerre. Les Romains appelaient cela un bélier. »⁹¹⁵ L’émerveillement de cet enfant au milieu de machines mortelles et sa fierté de porter un sabre, « brandissant une arme nouvelle pour sa main inhabile »⁹¹⁶ symbolisent l’exaltation des premières victoires. Pitou, même armé, est inoffensif-ses armes étant, comme son casque, des artefacts renseignant son nouveau rôle de révolutionnaire, des accessoires de la comédie qu’il joue à ses amis lors de son retour au village. En revanche, le peuple, ébloui comme lui par ces « armes magnifiques d’un autre âge », est dangereux en raison même de son inexpérience :

Le peuple s’armant de piques fabriquées à la hâte, de fusils dont la plupart ne savaient pas se servir, d’armes magnifiques d’un autre âge, dont les porteurs admiraient les ornements d’or, d’ivoire et de nacre, sans en comprendre l’usage et le mécanisme.

Aussitôt après la retraite des soldats, on avait pillé le Garde-Meubles.

Et le peuple roulait vers l’Hôtel de Ville deux petits canons.⁹¹⁷

La plèbe ainsi gréée se caractérise par son caractère hétéroclite, ce qui la rend encore plus nocive : « On voyait sortir – d’où ? l’on n’en savait rien – de dessous les pavés, des légions d’hommes et de femmes pâles, maigres, nus, qui, la veille encore criaient : Du pain ! et qui aujourd’hui criaient : Des armes ! »⁹¹⁸ Le surgissement d’un peuple souterrain fait basculer la perception des pauvres de la pitié à l’épouvante. Les martyrs mettent tout en œuvre pour devenir bourreaux :

⁹¹³ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.*, p. 252

⁹¹⁴ *Ibid.*, p.255

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 260

⁹¹⁶ *Ibid.*, p.636

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 273

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 273

De temps en temps Billot remarquait un ou deux gardes-françaises formant le centre de quelque rassemblement, qu'ils organisaient, et auquel, avec une rapidité merveilleuse, ils apprenaient le maniement du fusil, exercice que les femmes et les enfants suivaient avec curiosité et presque avec le désir de l'apprendre eux-mêmes.⁹¹⁹

Ce désir contre-nature (l'aberration est soulignée par la participation-pour l'instant passive-des femmes et des enfants) semble simultanément atavique et contagieux : larvé dans l'esprit du peuple, à sa propre image, il sort « d'on ne sait où », comme s'il attendait son heure pour jaillir des profondeurs de la psyché populaire, permettant une mise à distance de la narration. La désapprobation dumasienne s'exprime par la représentation d'une soif de violence, catalysée par le désir presque maladif d'armes. L'ombre de 48 plane sur ces scènes. Il n'est pas question de pragmatisme ou d'un enthousiasme républicain, mais bien d'une fièvre s'emparant même des enfants :

– Des armes ! des armes ! que l'on nous donne des armes !

À ces cris, la foule qui s'était amassée dans la rue, animée à son tour d'héroïques ardeurs, se rua sur les grilles pour donner la liberté aux collégiens.⁹²⁰

Les étudiants d'*Ange Pitou* représentent implicitement ceux de février 48. Leur action révolutionnaire, dans le roman, est d'ailleurs complètement inexistante puisqu'ils disparaissent au profit du peuple, toujours plus frénétique, excité notamment par Billot, le « brave fermier » qui s'est laissé lui aussi emporter par la « culture des armes ». Il harangue ses camarades : « Vous avez des pioches et vous craignez les pierres ; ah ! vous avez du plomb et vous craignez le fer ; ah ! vous avez de la poudre et vous craignez le feu. »⁹²¹, « ces messieurs qui attendent en bas sur la place avec des couteaux et des broches », la « nation »⁹²² afin de créer cette citoyenneté combattante définie uniquement par son agressivité-et non par la *Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen*. Cet arrangement historique durant lequel un personnage fictif façonne la société à sa convenance permet au narrateur d'exposer le versant obscur de la Révolution, qui devient une épopée faussée : la civilisation se trouve à la tribune, lors d'affrontements rhétoriques homériques, la sauvagerie dans les rues de Paris : « Derrière Billot, lorsqu'il déboucha sur le quai Saint-Michel, il y avait plus de trois mille hommes armés de coutelas, de haches, de piques et de fusils. »⁹²³ Dumas modernise le spectacle de la ville en flammes : « La canonnade ou la fusillade éclatait, et [...] la mitraille balayait le passage. »⁹²⁴ Et signifie le chaos par la grande variété des armes utilisées : « au milieu des piques, des baïonnettes et des armes de toute espèce, de toute forme et de toute époque ». L'incrédulité qu'elles suscitent rendent plus saisissante encore l'horreur qu'elles génèrent :

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 275

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 278

⁹²¹ *Ibid.*, p. 289

⁹²² *Ibid.*, p. 324

⁹²³ *Ibid.*, p. 320

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 404

Autour d'elle, hommes et femmes [...] énuméraient ces brillants hussards, ces lourds dragons, ces Suisses terribles, ces canoniers bruyants, et riaient de ces grossières piques emmanchées de bois brut, sans penser qu'au bout de ces armes viles devaient se dresser les plus nobles têtes de la France.⁹²⁵

Au fil des événements, les insurgés fusionnent avec leur arsenal : « Les yeux, les couteaux, les piques, les faux et les mousquets reluisaient au soleil. »⁹²⁶, les femmes deviennent des « gibernes vivantes ». Leur statut social se modifie également : « Ces chevaliers du peuple erraient en haillons, la main sur la poignée d'un sabre ou la crosse d'un pistolet, interrogeant leurs poches vides et leurs estomacs creux. »⁹²⁷ Les armes métamorphosent les corps et les esprits. Les femmes parisiennes marchant sur Versailles deviennent une « armée » et le détail de leurs armes (fusils, canons, poudre, piques et fourches) identiques à celles des hommes, gomme également le dimorphisme de genre. Néanmoins, elles n'atteignent pas une égalité parfaite puisqu'elles sont dirigées par un homme :

C'était bien une armée que celle à laquelle commandait Maillard.

Elle avait des canons, dépourvus d'affûts et de roues, c'est vrai, mais on les avait placés dans des charrettes.

Elle avait des fusils, beaucoup manquaient de chien ou de batterie, c'est vrai, mais aucun ne manquait de baïonnette.

Elle avait une foule d'autres armes, bien embarrassantes, il est vrai ; mais enfin c'étaient des armes.

Elle avait de la poudre dans des mouchoirs, dans les bonnets, dans les poches, et au milieu de ces gibernes vivantes se promenaient les artilleurs avec leurs mèches allumées.

Si toute l'armée n'a pas sauté en l'air pendant cet étrange voyage, il y a bien certainement eu miracle.⁹²⁸

L'anaphore du pronom personnel singulier féminin souligne l'incarnation cette étrange armée : elle devient une seule femme, ou plus exactement l'archétype de la femme populaire parisienne. Cet épisode se termine sans effusions de sang, les femmes en groupe étant, chez Dumas, plus bruyantes que dangereuses. Elles ouvrent cependant la voie à la « véritable » armée révolutionnaire, ou plutôt aux mercenaires, qui envahissent le château :

Ceux-ci s'acharnaient sur la porte. À chaque instant, on en voyait sauter quelque lambeau sous le tranchant d'une hache ou sous la morsure d'une pince.

Par les ouvertures pratiquées, les piques à la langue rougie, les baïonnettes au triangle ensanglanté, passaient, essayant de darder la mort.⁹²⁹

La fusion de l'homme avec son arme est consacrée par la personnification de cette dernière, dotée d'une « langue rougie » et d'une volonté propre. La surenchère sanglante est contenue

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 607

⁹²⁶ *Ibid.*, Vol. II, p.77

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 168

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 180

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 230

dans l'omniprésence de la pique, symbole des dérives révolutionnaires et de la perversion de l'esprit de 89 :

– Oui, le cinquième portera une pique. C'est comme cela à Paris : par quatre hommes armés de fusils, il y a toujours un homme armé d'une pique. C'est très commode, les piques, ça sert à mettre les têtes que l'on a coupées.⁹³⁰

Pitou, personnage positif, ne possède pas de piques ; le braconnier devenu paladin tient à se distinguer de la masse et prend possession d'armes comme s'il s'agissait d'un costume indiquant son nouveau rang :

il prit pour lui un trente-quatrième fusil, véritable fusil d'officier, plus court et plus léger que les autres, et qui, quoique de calibre, pouvait tout aussi bien diriger le plomb sur un lapin ou un lièvre, que la balle contre un faux patriote ou un vrai Prussien.

En outre, il se choisit une épée droite comme celle de M. de La Fayette, l'épée de quelque héros de Fontenoy ou de Philipsbourg, qu'il passa à sa ceinture.⁹³¹

La réquisition de l'artillerie exposée au musée de l'abbé Fortier, prêtre réfractaire, n'a pas seulement vocation comique : elle place les armes au cœur des chapitres sur Pitou à Haramont. L'apprenti-révolutionnaire, inconsciemment, a créé un nouveau fanatisme : « La joie de posséder un fusil, chez ces peuples éminemment braconniers, à qui la longue oppression des gardes avait donné la rage de la chasse, fit que pour eux Pitou devint un dieu sur la terre. »⁹³² Dumas exclut toute dimension politique (le substrat militaire inhérent à chaque lutte de Gramsci) de la prise d'armes, décrite par un lexique de l'émotion. L'écriture hyperbolique donne à voir une cité infernale : « les autres reprenaient une pique, un sabre, un fusil, et, ivres du sang qu'ils venaient de boire par les yeux, rentraient dans Paris pour tuer... »⁹³³ Les révolutionnaires de 89 et de 48 sont superposés par l'allusion au faubourg Saint-Antoine, celui où se dressait la « monstrueuse barricade » : « les cent mille Parisiens armés et roulant comme une hydre de fer et de feu sur les boulevards et dans les rues du faubourg Saint-Antoine »⁹³⁴ On retrouve l'idée du carnaval, non plus sur les barricades (quasi absentes des *Mémoires d'un Médecin*) mais directement dans les cortèges ; « cette escorte – tout en se composant, dans sa plus grande partie, d'hommes armés, comme nous l'avons dit, de fourches, de fusils, de faux, de sabres, de piques, de fléaux. »⁹³⁵ Les bâtons et les couteaux (armes de paysans) font également leur apparition au côté des faux, des fourches et des fléaux : la révolution tourne à la jacquerie. La disparité permet de conserver une forme de hiérarchie au sein de cette nouvelle armée théoriquement égalitaire :

La Fayette envoie à l'Assemblée cinq mille hommes de garde nationale auxquels, pour stimuler le peuple, il a soin de mêler mille piques du faubourg Saint-Antoine.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 323

⁹³¹ *Ibid.*, p. 395

⁹³² *Ibid.*, p. 397

⁹³³ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 318

⁹³⁴ *Ibid.*, Vol. I, p. 391

⁹³⁵ *Ibid.*, Vol. III, p. 33

Les fusils, c'était l'aristocratie de la garde nationale ; les piques, c'en était le prolétariat.⁹³⁶

Ces lances, initialement utilisées par l'armée (jusqu'à la fin du XVIIIe siècle et leur remplacement par la baïonnette) deviennent l'apanage du prolétariat et le symbole le plus frappant de sa barbarie : « Oh ! Les piques de 89, monsieur ! Je vois encore les têtes de mes deux pauvres gardes du corps au bout de deux piques ! »⁹³⁷. L'antithèse de l'armurerie civilisée, presque artistique : « la noblesse lui a donné l'or avec lequel elle achètera les lames aux fines trempes, les pistolets damasquinés avec lesquels elle frappera ses ennemis. »⁹³⁸ Le récit se concentre sur certains éléments (les tissus, les corps, les vêtements...) afin de peindre les effets de cette militarisation bancaire et insister sur la bizarrerie des armes :

Le bataillon conduit par Santerre était le plus régulier ; il y avait bon nombre d'uniformes, et, comme armes, un certain nombre de fusils et de baïonnettes.

Mais les deux autres, c'était l'armée du peuple : armée en haillons, hâve, amaigrie ; quatre années de disette et de cherté de pain, et, sur ces quatre années, trois de révolutions !

Voilà le gouffre d'où sortait cette armée.

Aussi, là, pas d'uniformes, pas de fusils ; des vestes en lambeaux, des blouses déchirées, des armes bizarres saisies dans un premier moment de colère, dans un premier mouvement de défense : des piques, des broches, des lances émoussées, des sabres sans poignée, des couteaux liés au bout de longs bâtons, des haches de charpentier, des marteaux de maçon, des tranchets de cordonnier.⁹³⁹

A la profanation – la réquisition d'armes et d'uniformes réguliers- s'ajoute le détournement des outils d'artisans. Les « armes de toute espèces », comme par exemple « une lame de couteau emmanchée au bout d'un bâton », se disloquent, se reforment et se confondent au point de n'être plus désignées que métonymiquement : « la pointe des baïonnettes, les fers des lances, les tranchants des haches. » Ces étranges soldats deviennent des « bourreaux armés de sabres, de couteaux, de piques »⁹⁴⁰, aveuglés par l'illusion de leur puissance : « Un millier d'hommes à piques s'impatienta ; comme toujours, les plus mal armés se trouvaient être les plus ardents. »⁹⁴¹ Il y a dans cette relation aux armes une revendication de virilité-mais une virilité dénaturée (la preuve la plus flagrante de son altération, dans les romans, reste son appropriation par les femmes.) puisque désormais du côté de « l'armée en haillons » : « Les gentilshommes, mal organisés, n'ayant que des armes de courte portée – épées ou pistolets »⁹⁴² Cette débauche de violence signale le basculement de l'insurrection dans l'émeute, le passage de la Révolution à la Terreur :

⁹³⁶ *Ibid.*, p.314

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 681

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 826

⁹³⁹ *Ibid.*, pp.829-830

⁹⁴⁰ *Ibid.*, Vol. IV, p. 506

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 222

⁹⁴² *Ibid.*, p. 229

Quant aux hommes qui venaient d'être introduits dans la cour, armés de vieux pistolets, de vieux fusils et de piques neuves, c'est-à-dire plus mal armés que s'ils n'avaient pas eu d'armes, c'étaient de ces étranges précurseurs de révolution comme nous en avons vu en tête de toutes les grandes émeutes.⁹⁴³

Cette transition se traduit notamment par un épisode farcesque au sein de la tragédie, non sans rappeler la « gaîté horrible » hugolienne ; par désœuvrement, un sans-culotte s'amuse à attraper les gardes Suisses, bientôt suivi par ses camarades : « L'un d'eux avait, non pas une pique, non pas un fusil, non pas un sabre, mais une perche à abaisser les branches d'arbres, c'est-à-dire une perche à crochet. [...] Les assiégeants étaient occupés à pêcher des Suisses. »⁹⁴⁴ Cet instant de légèreté durant lesquelles les armes offensives (les piques, les fusils et les sabres) disparaissent momentanément rend la réalité encore plus terrible : il s'agit bien d'une « guerre civile [...] sections contre sections, piques contre piques, citoyens contre citoyens. »⁹⁴⁵

L'important symbolisme des armes développé dans *Les Mémoires d'un Médecin* habite *Le Chevalier de Maison Rouge*, roman rédigé antérieurement mais qui peut être lu, en raison de l'époque du récit et de la présence de la Reine, comme une forme de conclusion au cycle révolutionnaire dumasien⁹⁴⁶. Dès le début, les armes font irruption aussi bien dans l'espace public que privé : « Aussitôt les portes furent ouvertes et six cents hommes, armés de sabres, de pistolets et de piques, apparurent à moitié ivres et défilèrent au milieu des applaudissements. »⁹⁴⁷ On y retrouve l'artillerie traditionnelle populaire, ainsi que les Marseillais, emblèmes du mercenariat révolutionnaire : « Les Marseillais abaissèrent les piques, levèrent les haches, armèrent les fusils. »⁹⁴⁸ Au « tourbillon de peuple » se substitue un « tourbillon de fer et de flamme », matérialisant la symbiose de la foule et de ses armes. L'époque de la fiction introduit de nouveaux personnages, définis socialement et idéologiquement par leur arsenal : « un essaim de jeunes gens en habit, de ceux qu'on appelait les muscadins, armés tous d'un sabre et ayant chacun une paire de pistolets à la ceinture, »⁹⁴⁹. Les républicains les plus hargneux s'identifient par leur « arme terrible » : « il brandissait d'une main noire et sale un de ces gourdins qu'on appelait constitution. »⁹⁵⁰ Le détail de la main rappelle l'appartenance prolétarienne ainsi que la distinction entre l'arme individuelle et l'arme collective (la pique) : « Dans les jours où la Révolution était menacée par l'étranger, [Carnot] avait demandé la fabrication de trois cent mille piques, pour armer le peuple de Paris. »⁹⁵¹ L'appellation du gourdin exprime les dérives de la Terreur et la corruption des principes de 89. Elle renvoie aussi allusivement à celle donnée ironiquement par les Incroyables à leurs propres gourdins sous le Directoire : le Pouvoir Exécutif. D'autres romans se déroulant à la même époque (*Les Blancs et Les Bleus*, *Les Compagnons de Jésus*)

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 236

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 237

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 400

⁹⁴⁶ Le Chevalier qui donne son titre au roman n'est pas le Chevalier de Maison-Rouge des *Mémoires d'un Médecin*, et la comtesse de Charny rapidement mentionnée n'est pas celle de l'œuvre éponyme.

⁹⁴⁷ Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Maison Rouge*, *Op.cit.*, p. 11

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 485

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 486

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 311

⁹⁵¹ Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, *Op.cit.*, p. 1192

permettent de découvrir des armes pittoresques telles que le « sabretache » orné d'un « crâne nu surmontant deux os en sautoir » du régiment des Hussards de la Mort, ou encore l'équipement des hommes de Cadoudal, ces braconniers « armés de carabines anglaises d'une portée double des fusils de munition.»⁹⁵², non sans rappeler le « peuple éminemment braconnier » d'*Ange Pitou*. Il y a donc, dans l'ensemble de l'œuvre romanesque consacrée aux périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire, une typologie extrêmement sophistiquée de l'armement car il est intrinsèquement lié au personnage (réel ou fictif) :

Comprenez-vous ce démocrate, qui a inventé le luxe du sans-culottisme, qui a des fusils de Versailles, des pistolets avec des fleurs de lis dessus, des meutes comme un ci-devant, des haras comme un prince, qui est, on ne sait pourquoi, l'idole de la populace strasbourgeoise ?⁹⁵³

La méticuleuse description permet la jonction entre le travail d'historien et celui de romancier, deux rôles que Dumas endosse tour à tour. En effet, la mise en scène de la « culture des armes » plante le décor de l'action et facilite la compréhension de l'état d'esprit d'une époque :

Il y avait là une véritable collection d'armes de toutes les espèces : pistolets, tromblons, carabines, épées, poignards. Comme le bal pouvait être tout à coup interrompu par une descente de la police, il fallait qu'à la seconde chaque danseur pût se transformer en combattant.⁹⁵⁴

On notera que dans ce cas précis, la transformation de civils en combattants n'est pas le fait de citoyens, mais de royalistes (qui refusent l'appellation de « citoyen » au sens révolutionnaire du terme.) Toutefois, au gré des rebondissements, l'omniprésence de l'armement sert uniquement au divertissement et devient prétexte à des scènes de combat très imagées :

Les fusils déchargés, les armes étaient à peu près égales ; grâce à leurs énormes gourdins qui, dans des mains habituées à les manier, devenaient des massues, les sectionnaires écartaient les baïonnettes comme ils eussent fait de la pointe d'une épée dans un duel, rendaient des coups droits qui, pour ne pas pénétrer dans la poitrine, n'en étaient pas moins dangereux, et des coups de tête qui, quand ils n'étaient point parés, assommaient un homme de même qu'un coup de masse assomme un bœuf.⁹⁵⁵

Ce débridement généralisé dépeint par Dumas est résumé par Hugo : « Ce temps épique était cruel. On était des furieux. » Pour les écrivains républicains modérés, l'échec annoncé de toute action violente est contenu dans la prise d'arme. La Vendée de *Quatrevingt-Treize*, cette « plaie qui est une gloire », ne peut qu'être désastreuse en raison de l'armement de ses troupes, décrit dans le chapitre *Leur vie en guerre* :

Beaucoup n'avaient que des piques. Les bonnes carabines de chasse abondaient. Pas de plus adroits tireurs que les braconniers du Bocage et les contrebandiers du Loroux. C'étaient des combattants étranges, affreux et intrépides.⁹⁵⁶

⁹⁵² Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p. 771

⁹⁵³ Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, *Op.cit.*, pp. 89-90

⁹⁵⁴ Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jéhu*, *Op.cit.*, p.583

⁹⁵⁵ Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, *Op.cit.*, p. 594

⁹⁵⁶ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, pp. 276-277

Cette guerre menée par des inconscients-Hugo mentionne Henri de La Rochejaquelein, qui « à vingt et un ans, partait pour cette guerre avec un bâton et une paire de pistolets »⁹⁵⁷ tourne à la jacquerie : « Pertes, fourches, faux, (*sic*) fusils vieux et neufs, couteaux de braconnage, broches, gourdins ferrés et cloutés, c'étaient là leurs armes;quelques-uns portaient en sautoir une croix faite de deux os de mort. »⁹⁵⁸ Une idée commune se dégage des œuvres dumasiennes et hugoliennes, outre la mention du « sautoir » en os humains : toute prise d'arme est un recul du Progrès.

La jacquerie quant à elle, signifiée par le surgissement des outils paysans (faux, fourches, etc.) semble marquer l'avalissement de l'insurrection, renvoyant à des pratiques ancestrales. Eugène Le Roy la réhabilite avec *Jacquou le Croquant*, en faisant de la jacquerie une forme de lutte tout aussi valide que la barricade ou le combat de rue. Les armes utilisées spécifient la nature du conflit et deviennent les outils symboliques de l'émancipation de l'opprimé :

Je tâchais de relever ces pauvres gens courbés sous cette tyrannie humiliante, de leur faire sentir qu'ils étaient des hommes pourtant, et qu'ils seraient débarrassés de ce brigand, le jour où ils auraient le courage de lui résister et de prendre leurs fourches.⁹⁵⁹

L'assaut du château est soigneusement organisé, loin des débandades de piques parisiennes ; l'armement rassemble les populations et définit le plan d'action, donnant un rôle à chacun :

Tous les gens des villages étaient là, une nonantaine environ en comptant les femmes qui portaient des bâtons, des sarcloirs, des aiguillons. Les hommes, eux, étaient armés de fusils, de fourches-fer, de gibes, de haches, et le forgeron de Meyrignac avait porté le plus gros marteau de sa boutique.⁹⁶⁰

Le vocabulaire idiopathique souligne la volonté de « faire arme de tout », ce détournement qui est aussi une particularité de la barricade :

La barricade Saint-Antoine faisait arme de tout; tout ce que la guerre civile peut jeter à la tête de la société sortait de là; ce n'était pas du combat, c'était du paroxysme; les carabines qui défendaient cette redoute, parmi lesquelles il y avait quelques espingoles, envoyaient des miettes de faïence, des osselets, des boutons d'habit, jusqu'à des roulettes de tables de nuit, projectiles dangereux à cause du cuivre.⁹⁶¹

Le mimétisme de l'écriture de la barricade consiste en une accumulation afin de retranscrire l'amoncellement ; les armes barricadières, à la fois emmenées et créées dans ce cadre particulier, sont donc décrites de la même façon, produisant une mise en abyme qui conduit à l'assimilation totale des armes à la morphologie du barrage, devenu une sorte de monstre : « [la barricade] avait une crête épineuse de fusils, de sabres, de bâtons, de haches, de piques et de baïonnettes; »⁹⁶² La barricade reconfigure la ville, les armes redessinent la société. Le

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p.280

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 282

⁹⁵⁹ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p. 328

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 337

⁹⁶¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, pp. 1579-1580

⁹⁶² *Ibid.*, p. 1580

lexique guerrier fait état d'une cité en état de siège, mais un siège voulu par la population et non mené par une force extérieure, ce que s'attache à décrire Louis Blanc : « Dans cette soirée, une voiture fut arrêtée, rue de Clichy, par une bande d'ouvriers armés de bâtons. »⁹⁶³ Le récit des armes occupe dans la narration une place déterminante car permettant de définir l'entrée en guerre civile :

Les ouvriers imprimeurs se réunissaient dans le passage Dauphine, où M. Joubert avait transformé en arsenal son magasin de librairie. Sur un autre point, ouvrant à deux battants les portes de sa maison de roulage, M. Audry de Puyraveau appelait à grands cris les combattants et leur distribuait des mousquets. Dans le faubourg Saint-Jacques, les étudiants passaient leurs pistolets à leur ceinture et s'armaient de leurs fusils de chasse. [...] M. Charles Teste distribua ces armes et ces Uniformes dans sa maison, surnommée La petite Jacobinière. Les élèves de l'École polytechnique, de leur côté avaient, pendant la nuit, forcé les salles d'escrime et enlevé les fleurets dont ils firent sauter les boutons et aiguisèrent les lames sur les dalles des corridors.⁹⁶⁴

La chronique de Louis Blanc devient l'épopée d'une jeunesse se formant elle-même, hors cadre, par le biais de l'insurrection. Elle ne défend pas son pays mais un idéal, et permet la création de nouvelles figures héroïques- l'orateur est remplacé par le tireur, car la présence de jeunes gens induit un rapport à l'évènement immédiat et passionnel :

Un enfant de quinze ou seize ans s'approche de M. Charras, et lui montrant un paquet de cartouches : « Nous partagerons, si vous voulez, mais à condition que vous me prêtiez votre fusil, pour que je tire ma part. » Le fusil lui est remis, et il court se placer sur le tablier. En ce moment un peloton de gardes royaux s'avança sur le pont. Les insurgés disparurent dans les rues qui débouchent sur le quai, et, au milieu d'eux, l'intrépide enfant. Ce fut sur ce même champ de bataille que fut poussé, par un jeune homme qui portait un drapeau tricolore, ce cri héroïque : « Mes amis, si je meurs, souvenez-vous que je me nomme d'Arcole. » Il tomba mort, en effet ; mais le pont qui reçut son cadavre a, du moins, gardé son nom.⁹⁶⁵

Ces enfants armés sont les figures sacrificielles sélectionnées par l'auteur afin de donner une tonalité épique à sa narration. L'horreur et le chaos sont dévolus à la foule: « lorsqu'une colonne d'hommes du peuple, armés de fusils ou de pistolets, et les bras nus, se précipita sur la route. Alors les cris recommencèrent. »⁹⁶⁶ Cette foule prend corps grâce aux « bras nus » et aux « fusils ou pistolets » ; la fusion de l'homme avec ses armes métamorphose la foule en monstre, qui, comme la barricade, se nourrit de lui-même :

Il fallait-des armes. Une voix s'éleva : « A la caserne de la rue de Tournon ! » Un instant après, cette caserne était envahie ; les gendarmes fuyaient, et les premiers occupants jetaient à la foule avide, à travers la porte entrebâillée, sabres, épées, gibernes, fusils et mousquetons.⁹⁶⁷

L'artillerie de 1830 ne diffère pas réellement de celle de 1789, ni de 1848 : l'insurrection urbaine, et plus spécifiquement parisienne, met en œuvre les mêmes procédés et recourt aux mêmes instruments. Louis Blanc raconte une anecdote à la symbolique forte: « Le peuple,

⁹⁶³ Louis Blanc, *Histoire de Dix Ans, Op.cit.*, p. 213

⁹⁶⁴ *Ibid.*, pp.218-219

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 226

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 270

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 272

avait pénétré violemment dans le musée d'artillerie : on vit donc briller, dans cette insurrection du 19^e siècle, le casque de Godefroy de Bouillon, l'arquebuse à mèches de Charles IX, et la lance de François Ier. »⁹⁶⁸ Cette démocratisation, pour l'historien, matérialise le bouleversement social, tout en entraînant momentanément la narration vers le genre fantastique, comme si « la roue du temps était sortie de son ornière » (pour reprendre Théophile Gautier.) La foule ne se contente pas de saccager les lieux physiques, elle profane également la mémoire collective et impose la loi martiale à la cité :

En ce moment, la place de l'Odéon se couvrait d'hommes armés. A l'angle de la rue qui débouche au milieu de la place, dans la boutique d'un marchand de vins, un grand nombre d'étudiants et d'ouvriers faisaient des cartouches, sous la direction et d'après les conseils de quelques anciens militaires. Le papier avait d'abord manqué ; mais, aux cris poussés par le peuple, il en tomba d'énormes monceaux de toutes les fenêtres de la place. A chaque minute on apportait des balles d'un atelier improvisé sur la place Saint-Sulpice : on y fondait de l'étain et du plomb. Tout près du péristyle du théâtre de l'Odéon, une charrette supportait deux tonneaux de poudre défoncés. Ces tonneaux venaient de la poudrière du Jardin des Plantes. Deux élèves de l'École polytechnique, MM. Liédot et Millette, y plongeaient incessamment leurs chapeaux, qu'ils retiraient pleins de poudre.⁹⁶⁹

Les insurgés vallésiens, dont beaucoup « ont lu Proudhon et ont pesé Louis Blanc » appliquent spontanément cette loi martiale dès qu'ils entrent en insurrection. La manifestation devient une répétition générale de la Commune imminente et la première occurrence de la citoyenneté combattante du roman :

C'est Rigault qui commande la manœuvre ; comme un sergent qui gourmande des recrues, comme un chien de berger qui harcèle un troupeau, il aligne les uns et aboie après les autres.

— Quatre par quatre, en serre-file. À votre rang, nom de Dieu !...

Des mots graves :

— Ceux qui ont des pistolets, en tête !

Des mots drôles :

— Les taffeurs au centre !⁹⁷⁰

L'antimilitarisme de Vallès, ainsi que son anarchisme, interdisent toute exaltation de l'ordre et de la discipline; il s'agit donc d'une parodie de l'armée régulière : « Ce sont des morceaux d'armée qui se cherchent, des lambeaux de République qui se sont recollés dans le sang du mort. »⁹⁷¹ Ce corps d'infanterie improvisé lors de la manifestation suite à l'assassinat de Victor Noir relève de l'utopie anarchiste. L'excitation du peuple à l'annonce de la guerre contre la Prusse est « la plus grande déception de [sa] vie », la citoyenneté combattante n'est valable que lorsqu'elle est au service de l'insurrection. L'armement doit être conforme à la Sociale, et mettre en exergue la présence ouvrière :

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 281

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 273

⁹⁷⁰ Jules Vallès, *L'Insurgé, Op.cit.*, pp.153-154

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 155

À la queue ceux qui n'ont que des bistouris, des compas, des eustaches à virole qui, d'ailleurs, feraient d'épouvantables blessures — tronçons d'acier ou de fer cachés sous des vestes d'ouvriers... car il y a des ouvriers plein cette colonne du quartier latin. [...] Si l'on fouillait cette cohue, on trouverait sur elle tout l'attirail des établis, toute la ferraille des cuisines : le couteau, le foret, le tranchet, la lime, coiffés d'un bouchon, mais prêts à sortir du liège pour piquer la chair des mouchards. Que l'on en découvre un... on le saigne !⁹⁷²

Vallès justifie le détournement de l'outillage par la nécessaire défense. Le narrateur met en scène ce que Pierre Morel appelle la « menace latente » que constitue l'outil, menace qui se « manifeste au niveau le plus élémentaire, celui de la réalité technique du travail, dans l'espèce de parenté qui existe entre l'outil et l'arme. »⁹⁷³ L'écriture journalistique vallésienne saisit la concrétisation du danger, néanmoins elle nuance la parenté dont parle Morel en différenciant « les outils de travail » et « les outils de mort » : « Et gare aux sergots ! S'ils dégainent, on ébrêchera les outils de travail contre les outils de tuerie ! »⁹⁷⁴ Cette adresse directe signale la légitimité du prolétariat et l'opposition fondamentale entre le travailleur et le militaire (au service de la bourgeoisie et du capitalisme.) Elle inscrit également la lutte armée prolétarienne dans son identité : « ébrêcher » ses « outils de travail » sur l'établi ou sur les gendarmes relève de l'activité générique de l'ouvrier. Vallès considère la violence ouvrière comme une réponse pragmatique ; l'organisation et la professionnalisation des tireurs sur les barricades sont calquées sur les fonctionnements de l'usine ou de l'atelier : une brève utopie égalitaire où la répartition du travail est le fait des ouvriers, et surtout durant laquelle ils servent leur propres intérêts. Dans les rues, lors des manifestations, la distinction de classe est toujours présente, jusque dans l'équipement : aux côtés de « toute la ferraille des cuisines », « Les oisifs aussi ont leur affaire ; des crosses de pistolets riches suent sous des mains fiévreuses et gantées. »⁹⁷⁵ La personnification décrit les armes cachées comme des prolongements de l'individu : « Parfois, un de ces museaux affilés en dague, la gueule d'un de ces revolvers sort d'un paletot ou d'une redingote mal fermée. Mais personne n'y prend garde. »⁹⁷⁶ Les armes luxueuses sortant de redingotes répondent aux outils cachés sous des vestes d'ouvrier. L'opposition permanente des « blouses » et des « redingotes », vêtements devenant au fil du récit les dénominations métonymiques des classes laborieuses et bourgeoises, prend ici une importance supplémentaire : souligner l'impunité des uns- « personne n'y prend garde » et la méfiance éternelle envers les autres. De plus, ces armes dissimulées annoncent l'action individuelle et clandestine : les grandes subjectivations collectives vivent leurs dernières heures, bientôt remplacées par l'attentat. La Commune est la dernière occasion de voir « un drapeau rouge, et au-dessous le grouillement d'une plèbe armée, derrière trois canons. »⁹⁷⁷

⁹⁷² *Ibid.*, pp. 1544-155

⁹⁷³ Pierre Morel, *L'Ouvrier armé. Arme/Outil dans l'œuvre romanesque d'Emile Zola*, Nineteenth-Century French Studie, Vol.13, No.4, University of Nebraska Press, 1985, p.260

⁹⁷⁴ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p.155

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 156

⁹⁷⁷ Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, *Op.cit.*, tome IV, p.233

En décrivant les débuts de la Commune et les crispations autour de la Colonne Vendôme, Lucien Descaves met en exergue le paradoxe de la citoyenneté combattante. Rabouille, l'ouvrier communal, déplore cette militarisation mimétique et non au service de la Sociale : il estime que « ce qui est incompatible avec les levées révolutionnaires, c'est le respect des traditions et de leurs formes extérieures. », parle même de « ténia militaire »⁹⁷⁸ pour décrire la névrose dont souffre, selon lui, la population française. Son ami Mazoudier quant à lui évoque « la manie des galons et des broderies ». La représentation de l'armement des fédérés chez Descaves soutient un propos idéologique antimilitariste radical :

Il ne suffit pas aux soldats-citoyens d'avoir des fusils et des munitions pour se défendre ou appuyer leurs revendications ; ils se croient tenus de ressembler en tout aux militaires professionnels. [...] Ils ont l'honneur d'exercer un droit et ils aiment mieux se donner les airs d'exercer le plus triste des métiers : celui des armes.⁹⁷⁹

« Le plus triste des métiers », où l'on manipule « les outils de mort » décrits par Vallès, est tourné en dérision afin de démontrer l'endoctrinement d'une culture des armes dégénérée, au service de symboles dérisoires tels que la Colonne. Les Invalides qui veulent la défendre se donnent littéralement en spectacle :

_ Ce jour-là, il faut que [la canaille] ait affaire à tous ceux d'entre nous qui sont en état de tenir un sabre, une pique, n'importe quoi...Honte aux lâches ! Honte aux déserteurs !

Une acclamation répondit à cet appel aux armes et fut suivie de pétarades.⁹⁸⁰

Le registre comique de la narration est appuyé par la tonalité épique de la scène, qui contrebalance l'héroïsme de ces « vieux de la vieille » par la description de leur condition physique déplorable : « des couteaux étincelèrent aux poings tendus », « un reliquat d'héroïsme s'inscrivit sur des binettes parcheminées », « les moins détériorés d'entre eux », « leur béquille sur l'épaule, ainsi qu'un fusil », « alors ce fut une levée de moignons mémorable »⁹⁸¹...L'auteur expose les ravages de la guerre sur les corps : ils sont « asthmatiques », « rhumatisants ». Ces « vieillards », « ces octogénaires », sont comparés à des « escargots », des « colimaçons », l'un est « cassé en deux par une balle dans les reins », l'autre est manchot, ou aveugle...Leurs esprits ne sont pas en reste, en adéquation avec leurs carcasses infirmes, car il souffle aux Invalides un « vent de folie » : « Ainsi, l'explosion de révolte légitimée par le froissement d'une croyance, tournait en prouesses musculaires, en témoignages de virilité...Pour ces prêtres d'une religion, l'exercice du culte n'était plus qu'un exercice physique, et le symbole qu'un dynamomètre ! »⁹⁸² Les Invalides sont « le déchet des guerres impériales », le reliquat d'une époque révolue dont la révolte grotesque signale la dérive de cette culture des armes, née du culte de l'armée :

_ Ils jouent encore aux soldats, sans doute, dit Rabouille, mais nous y jouons aussi. Notre déguisement militaire est même une concession dont ils devraient nous savoir gré, car si j'avais voix au chapitre,

⁹⁷⁸ Lucien Descaves, *La Colonne, Op.cit.*, p. 135

⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 6

⁹⁸¹ *Ibid.*, pp.6-7

⁹⁸² *Ibid.*, p. 10

c'est dans nos vêtements de travail que nous monterions la garde et ferions le coup de feu. C'est au fusil qu'on connaît le combattant.⁹⁸³

La lutte armée pour les communards s'inscrit comme l'une des nécessités de la lutte sociale, il ne s'agit pas d'une démonstration de force : « Si nous avions eu, le 7 février, les armes que nous possédons maintenant, nous proclamions la République et la guerre était évitée. »⁹⁸⁴ Descaves, pacifiste mais pas non-violent, assume totalement le statut de combattant (et même d'ancien combattant) des révolutionnaires :

Mazoudier, le relieur, [...] restait, à soixante-cinq ans bientôt, plein de vigueur et d'illusions. Combattant de Juillet en 1830, de Février et de Juin en 1848, de Décembre en 1851, contraint de se réfugier en Angleterre après le coup d'Etat, c'était contre une restauration mijotée, disait-il, à Versailles, qu'il avait repris les armes.⁹⁸⁵

Mazoudier et Rabouille sont les voix de la lucidité au sein de ce « camp retranché » qu'est devenu Paris. Conscients des dérives militaristes de la Commune (et plus particulièrement du Comité de Salut public), ils sont néanmoins des soldats de la révolution-et mourront au champ d'honneur des insurgés : la rue. La narration privilégie le spectacle, le récit enchâssé, le point de vue subjectif pour évoquer les armes. Si Descaves mentionne l'échange des vieux fusils contre les chassepots, les tirailleurs de Flourens, (ce qui contextualise l'insurrection), l'anecdote de la fraternisation des troupes du général Faron avec le peuple dans la cour de la mairie du XXe arrondissement ou les « mitrailleuses en batterie », le lectorat n'est jamais placé au cœur de l'action-ou alors cette action est vite dédramatisée : « Le combat d'artillerie, cependant, continuait au loin et chaque décharge nouvelle provoquait les coups de tête et les bêlements des vieilles biques au piquet. »⁹⁸⁶ L'auteur favorise l'observation afin de mettre en exergue la théâtralité inhérente à l'armement : la foule de badauds sur le boulevard « pour apercevoir l'émouvante compagnie des vieux de la vieille, en armes », assiste au « spectacle de ces invalides suant sous le harnais, sabre au baudrier et cocarde à la casquette ». ⁹⁸⁷ De leur côté, les Invalides observent les « défenseurs de la Commune », cet « extraordinaire ragoût d'uniformes » :

Et la même fantaisie présidait à l'armement où étaient représentés le chassepot, les fusils à piston et à tabatière, la carabine Enfield et même le Snider et le Remington, outre le revolver, privilège enviable des grades supérieurs.⁹⁸⁸

L'énumération d'armes diverses complète celle des vêtements, des couleurs, des tissus, produisant un effet carnavalesque, un cirque pour les anciens militaires, effarés de voir des femmes en uniforme improvisé portant des fusils-baïonnettes, ou encore « le planton, très fier

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 108

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 57

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p.107

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p.96

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p.424

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p.220

du sabre dans lequel il avait peine à ne pas trébucher.»⁹⁸⁹ A l'image des révolutionnaires dumasiens, les fédérés ne savent pas se servir de leurs armes :

Ils ne tarissaient pas de plaisanteries sur l'accoutrement et la gaucherie de ces soldats improvisés.

_ Ils tiennent leur fusil comme un manche à balai, dit Chapelard.⁹⁹⁰

Néanmoins *La Colonne* ne réduit pas la culture (ou plutôt le culte) des armes à une caricature. La violence réelle n'est pas occultée car comme l'admet Prophète, « il ne faut pas demander de sens commun aux balles. » La militarisation de la barricade place Vendôme indique qu'en dépit de l'aspect dépenaillé de son armée, la Commune organise une guerre civile:

Son armement s'était même augmenté d'une espèce de catapulte, d'une machine de guerre mobile, dite pare-bombes, composée d'un énorme sommier incliné sur lequel son inventeur comptait pour amortir le choc des projectiles.⁹⁹¹

L'auteur superpose les histoires que raconte Prophète à son neveu Adrien, des faits d'armes glorieux, et le récit glaçant de la répression. Les armes qui fascinent l'enfant, qu'il peut admirer dans les parades ou imaginer dans les récits de son oncle, sont aussi celles qui tuent le peuple:

_ J'étais voltigeur au 2^e bataillon du 51^e, au coup de chien de 1851. Le soir du 4 décembre, on partit de la pointe Sainte-Eustache pour enlever au pas de courses cinq barricades, dans la rue Montorgueil et dans la rue Montmartre. Fallait voir ça !...C'était un plaisir de travailler à la baïonnette...On ramassait les fusils par brassées.⁹⁹²

La mise en scène des armes de la répression soutient la thèse de l'auteur selon laquelle le fétichisme des « outils de morts » conduit à la déshumanisation totale d'une société et à l'échec d'une révolution. La mort de Rabouille, dans des conditions similaires à celle de Gavroche, n'a rien de spectaculaire ni de « charmant » :

A deux reprises déjà, nous avions canardé des soldats de la ligne et, bien abrités derrière nos travaux de défense, nous nous apprêtions à repousser, de la même façon, sans danger aucun pour nous, une nouvelle reconnaissance, lorsque tout à coup, sans raison, Rabouille, qui faisait le coup de feu à côté de nous, sortit de la barricade et s'avança, tout seul, sur la route, en tirillant...[...] Il fit une vingtaine de pas et s'arrêta pour recharger son fusil. Mais au moment même où il l'épaulait, nous vîmes le fusil lui échapper et Rabouille tomber, la face en avant, par une balle au front.⁹⁹³

L'ouvrier mécanicien a choisi de se suicider en se livrant à ceux « qui exercent le plus triste des métiers. » La sécheresse narrative des récits des morts d'insurgés (Mazoudier, Rabouille), dévolus à d'autres personnages venant informer les proches, rappelle le laconisme vallésien : le refus d'emphatiser sur la mort des combattants affirme le refus d'un mythe révolutionnaire et la volonté de privilégier le réalisme. La catharsis de Rabouille ne se noue pas sur la

⁹⁸⁹*Ibid.*, p. 222

⁹⁹⁰*Ibid.*, p. 103

⁹⁹¹*Ibid.*, p. 176

⁹⁹²*Ibid.*, p. 93

⁹⁹³*Ibid.*, p. 432

barricade, mais dans le cadre familial : « Adrien, un pistolet de bazar au poing et retranché sous la table, brûlait des amorces. »⁹⁹⁴ L'ironie tragique du roman veut que son véritable père, qui vient d'être tué, soit aussi celui qui déplorait l'attraction morbide de toute une société pour les militaires. La prédominance du dialogue dans le roman laisse finalement assez peu de place à l'action, ce qui la rend encore plus saisissante.

La mise en fiction de l'armement dans le récit d'insurrection sous-tend une réflexion philosophique et idéologique : renseigner le glissement d'une société vers une autodéfinition identitaire fondée sur le combat et non plus sur des principes. L'arme romanesque cristallise le matérialisme : « La Bouche de Fer est plus franche, elle : point d'hypocrisie, point de paroles à double entente, point de sens perfide. »⁹⁹⁵ Elle signale l'impossibilité d'une révolte idéale, la fatalité de la lutte sociale décrite par Louis Blanc :

Car tous ces bourgeois craignaient le peuple encore plus que la cour. « Songez-y bien, disait ce soir-là à ses amis du National un manufacturier du faubourg Saint-Marceau, si vous donnez des armes aux ouvriers, ils se battront ; si vous ne leur en donnez pas, ils voleront. » On ne leur en donna point, ils en prirent, ne volèrent pas, et ne songèrent qu'à combattre.⁹⁹⁶

La prise d'arme par ceux qui ne devraient pas être armés (les esclaves, les ouvriers, les étudiants, les paysans...) constitue une étape majeure d'une révolte ; dans la fiction, elle est soit traitée comme une forme inédite de terrorisme, soit comme une nécessité. Le va-et-vient typologique entre outillage et artillerie illustre le conflit entre deux identités *a priori* inconciliables- l'identité initiale du personnage (ouvrier, étudiant...) et l'identité nouvelle que lui confère son arme. L'analyse de Pierre Morel concerne les armes/outils de l'œuvre romanesque zolienne (notamment *La Débâcle* où le fusil du mauvais ouvrier Chouteau est appelé « outil »), mais peut s'appliquer à d'autres romans : Vallès et Descaves, par exemple résolvent le conflit identitaire de la citoyenneté combattante en affirmant que les armes aux mains des insurgés sont des outils de travail, aux mains de la répression des outils de mort. La revendication d'une identité ouvrière doit prédominer sur le statut de combattant ; Mazoudier cite Cluseret, un ouvrier communal : « Ne renions pas notre origine et surtout n'en rougissons pas. Travailleurs nous étions ; travailleurs nous sommes : travailleurs nous restons. »⁹⁹⁷

Le surgissement de l'arsenal aux mains des insurgés semble une anticipation du « Siècle de la peur » : la sophistication des armes grâce aux avancées techniques, ainsi que la capacité des émeutes à « faire arme de tout », et le détournement d'outils non plus destinés à la création mais à la destruction servent l'esthétique fin de siècle d'une apocalypse moderne : le feu dévorant les cités maudites ne vient plus du ciel mais de la terre.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 434

⁹⁹⁵ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p. 276

⁹⁹⁶ Louis Blanc, *Histoire de Dix Ans*, *Op.cit.*, p. 211

⁹⁹⁷ Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p. 108

2-3) L'attentat

Le terrorisme est complexe à définir en raison de sa multiplicité sémiologique et de la subjectivité de son appréciation. Si l'on s'en tient à une linéature très générale, le terrorisme recourt à la terreur afin de porter des revendications politiques, religieuses ou idéologiques. Sa première occurrence en novembre 1794 désigne « la doctrine des partisans de la Terreur » : « de là la Régence qui ouvre le siècle et le Directoire qui le termine. Deux saturnales après deux terrorismes.»⁹⁹⁸ L'évolution du mot au XIXe siècle élargit sa qualification à une action non plus provenant de l'Etat, mais contre lui. L'attentat, une action relevant du terrorisme, a pour fonction de faire passer un message- d'où son appellation de « propagande par le fait » à la fin du XIXe siècle. L'attentat n'est pas un produit du XIXe siècle si l'on considère que le régicide fait partie de cette typologie. Cependant, l'acte en lui-même se diversifie : à l'assassinat s'ajoutent la pose de bombes, le sabotage, voire la guérilla. D'un point de vue réactionnaire, l'insurrection et tout ce qu'elle recoupe (émeutes, grèves, manifestation...) est un attentat à la vie civile, à l'économie, à l'ordre social. Il faut donc distinguer l'attentat collectif (la révolte) et l'attentat individuel. Le choix de la cible, de l'arme, la préméditation doivent théoriquement informer sur la nature de la revendication. Or, ce message est souvent brouillé, instrumentalisé par le pouvoir, afin de dépolitiser toute action violente pour n'en garder que le signifiant émotionnel. La représentation artistique de l'attentat (quelle que soit sa nature) ne peut pas donc pas être neutre.

L'attentat de la rue Saint Nicaise le 24 décembre 1800 inaugure si l'on peut dire un siècle de terrorisme. Dans ce cas précis, il s'agit d'un abus de langage puisque la dénomination vient de la cible, Napoléon Bonaparte, qui profite de l'évènement pour arrêter les anciens Montagnards, les organisateurs de la Terreur de 93 à 94, les « terroristes » au sens premier du terme. L'explosion spectaculaire de la « machine infernale » de Carbon annonce les bombes artisanales, c'est-à-dire la sophistication technique du crime. La motivation politique (la conjuration est royaliste) disparaît derrière une forme d'horreur inédite : les blessés et victimes n'appartiennent pas une foule vindicative mais à une masse anonyme, passive, spectatrice de sa propre mort. Une œuvre romanesque mineure, *Hilaire et Bertille ou la Machine infernale de la rue Saint-Nicaise, Suivi de pièces relatives à l'attentat du 3 nivôse* de Charles-Augustin de Bassompierre dit Sewrin paraît dès 1801, accompagnée d'illustrations reproduisant les nombreuses gravures parues dans la presse. Le rapport à l'évènement n'est que très peu différé et se fait sur un mode dramaturgique : on montre à l'envi les cadavres emportés par le souffle de l'explosion, les voitures et les chevaux suspendus au milieu de nuages de fumée. La sidération dirige la narration, picturale, journalistique et fictionnelle. En 1820, l'assassinat du duc de Berry, en raison de son caractère plus « traditionnel » (un régicide au couteau) donne lieu à un discours élogique : l'injonction

⁹⁹⁸ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 174

«Pleurez, peuples, pleurez Français, fondez en larmes ! »⁹⁹⁹ doit enfermer la population dans un statut de victime ; en effet, si elle n'a pas été frappée physiquement en même temps que la cible, elle doit intégrer l'idée selon laquelle « l'odieux attentat », « le lâche assassinat » l'a privée de son Histoire légitime (celle de la dynastie des Bourbons) et l'a renvoyée aux temps obscurs des « saturnales » révolutionnaires. Le criminel, désigné métonymiquement par son arme (« le couteau de Louvel » comme l'appelle Châteaubriand), devient un terroriste au même titre que les anciens Montagnards. Le langage poétique mis au service du deuil obéit à des énoncés précis, qui transparaissent dans les différents tableaux où l'esthétique de la déploration remplace le spectaculaire : *La Mort du Duc de Berry* d'Edouard Cibot montre la victime dans son intimité, se faisant soigner par sa femme, pendant que les personnages au second plan, dans l'ombre, se lamentent. La composition suggère des motifs religieux, le Christ descendu de la Croix, la Mater Dolorosa, les apôtres. D'autres œuvres montrant le prince sur son lit de mort à qui on présente son enfant reprennent les mêmes codes picturaux (le noir, le blanc et le rouge) et symboliques, tandis que les gravures et dessins de presse privilégient l'instant fatidique (l'agression). En compensant le manque de sensationnel de cet attentat par un lyrisme pathétique circonstancié, les différentes représentations produisent un discours idéologique coercitif : après la sommation élégiaque au désespoir vient l'appel à la vengeance.

Cette acrimonie d'Etat ne s'exerce pas uniquement sous formes d'odes ou de pamphlet : une répression réelle frappe les terroristes-ou ceux désignés comme tels. L'attentat manqué de Fieschi le 28 juillet 1835 contre Louis-Philippe semble rejouer celui de la rue Saint-Nicaise : de nombreuses victimes d'une nouvelle « machine infernale », des lois répressives (lois de septembre 1835) visant le républicanisme français (alors que la conjuration voulait faire entendre la cause de l'unité italienne) François-Vincent Raspail fait partie des nombreux républicains incarcérés- Flaubert le mentionne dans *Bouvard et Pécuchet* et *Madame Bovary*, choisissant ainsi d'évoquer l'attentat de manière elliptique. Le terroriste des années 1830-1840 n'est plus un rejeton de la Terreur, mais une résurgence des Trois Glorieuses, un Républicain, un conspirateur, un carbonaro. Le carbonarisme, relativement inoffensif en France, importe néanmoins les conflits italiens républicains : il devient alors l'objet de fantasme d'un terrorisme violent, alimenté par le contexte historique, et préfigure le stéréotype de l'anarchiste masqué complotant dans les bas-fonds. (Les carbonari sont également masqués) La société secrète donne même lieu à une *Défense de l'ordre social contre le carbonarisme moderne: avec un jugement sur M. de La Mennais considéré comme écrivain, et une dissertation sur le romantisme* de Pierre Denis Boyer en 1835, dans laquelle l'auteur s'inquiète de ces « livres que la jeunesse dévore.» Le lien entre romantisme et carbonarisme implante dans l'imaginaire collectif une rébellion esthétisée de jeunes gens issus des classes supérieures, un cénacle à la fois artistique et politisé, dont le passage à l'acte serait un effet du romantisme. Le carbonarisme fictif complète, mais ses attentats se soldent par des échecs : par exemple, Les Mohicans de Paris s'organisent pour renverser Charles X, mais leurs actions sont inoffensives. Le roman, publié entre 1854 et 1859, refuse de faire de ses républicains de véritables terroristes : la violence de 1848 a redessiné la perception de

⁹⁹⁹ Jean-Jacques Bauvoisin d'Hamars, cité par Pierre Loubier, in *Violence Politique et Littérature au XIXe siècle*, *Op.cit.*, p. 157

l'attentat. Dumas préfère, dans ses romans, la conjuration, toujours au service de la justice (bien qu'il n'évoque jamais la Conjuración des Egaux de Gracchus Babeuf)¹⁰⁰⁰, de façon assez manichéenne-et qui finit souvent par échouer. La tentative de régicide pacifique d'Aramis dans *Le Vicomte de Bragelonne* (il remplace momentanément Louis XIV par son frère jumeau, le légendaire Homme au Masque de Fer) qui, pour des raisons de cohérence historique n'aboutit pas, est une sorte d'attentat idéal, une utopie d'action directe où pas une goutte de sang ne serait versée-ce qui, dans l'œuvre dumasienne, détermine le véritable terrorisme et appartient strictement aux moments de détraquements collectifs (La Terreur, mais aussi Juin 48). L'attentat en lui-même n'est pas relaté, il devient un danger latent :

La foule se disait, étonnée elle-même du peu de résultat de la journée : « Nous n'avons rien obtenu ; il faudra revenir. »

C'était, en effet, trop pour une menace, trop peu pour un attentat.¹⁰⁰¹

Un danger qui se concrétise par exemple après les défaites de Longwy et Verdun, c'est-à-dire lorsque la société plonge dans l'*hybris* : « Alors avait eu lieu la réaction terroriste. »¹⁰⁰² L'époque de la fiction indique qu'il s'agit du terrorisme au sens premier, c'est-à-dire l'action des membres de la Terreur. Cependant, leur proximité politique avec les anarchistes¹⁰⁰³ de 1848- proximité renforcée par l'appellation d'anarchistes pour Marat et ses partisans- produit en sous-texte une lecture du terrorisme contemporain de l'époque d'écriture. L'arrestation et le procès de Blanqui en 1848 associent anarchisme et attentat dans l'opinion publique, l'anarchie étant considérée non pas en tant que courant politique mais comme le chaos :

Seulement, Paris, effrayé en se voyant du sang jusqu'aux genoux, s'était arrêté aux trois quarts du chemin, s'était animé à combattre les terroristes, qui voulaient que l'on continuât les exécutions, tandis qu'il voulait, lui, qu'elles cessassent.¹⁰⁰⁴

Les Blancs et Les Bleus de l'œuvre dumasienne se renvoient constamment l'appellation de terroristes :

Le matin du 12 vendémiaire, les murs étaient couverts d'affiches qui enjoignaient à tous les gardes nationaux de se rendre chacun à leurs sections, menacés par les terroristes, c'est-à-dire par la Convention. [...] La Convention, provoquée, en fit autant.¹⁰⁰⁵

Les mots sont presque vidés de leurs sens, utilisés à tort et à travers, d'un côté comme de l'autre, pour désavouer ses opposants : l'auteur fait dire à Saint-Just, à propos de la propagande à Strasbourg : « et c'est ainsi que ces misérables se flattent de faire aimer la Montagne. Ah ! J'en jure par la République, je ferai bientôt justice de ces attentats qui mettent

¹⁰⁰⁰On peut se demander si l'omission de la Conjuración de 1796 contre le Directoire n'est pas due à sa dimension politique rappelant trop le communisme (mais pas selon la définition marxiste) et l'anarchisme, le babouvisme théorisant la nécessité de la violence-que Dumas condamne systématiquement.

¹⁰⁰¹Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 5

¹⁰⁰²Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Op.cit.*, p. 253

¹⁰⁰³Les blanquistes et socialistes radicaux de 48 étaient considérés comme anarchistes, c'est-à-dire à l'extrême-gauche des républicains modérés.

¹⁰⁰⁴Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, *Op.cit.*, p. 551

¹⁰⁰⁵*Ibid.*, p. 648

tous les jours nos plus précieuses libertés en danger... »¹⁰⁰⁶ Ce qui peut sembler ironique puisque le personnage a largement contribué à ce « terrorisme » qu'était l'hégémonie de Robespierre. Lors de son discours à la Convention, un aristocrate royaliste président de la section Le Peletier incite à sa dissolution en ces termes : « il faut que la Chambre soit purgée de tous ces terroristes dont les noms sont inscrits dans l'histoire sous les titres de septembriseurs et de guillotineurs ; »¹⁰⁰⁷ Ces sophismes parlementaires ne parviennent pas à faire oublier la réalité physique du terrorisme- d'où qu'il vienne. Il y a dans la peinture de l'attentat une superposition d'images et d'idées : la ville ensanglantée, l'anarchie, la déliquescence de la revendication sociale qui cède à la facilité de la violence.

Si l'on étudie les occurrences de l'attentat dans deux romans d'insurrection des années 1860 : *Les Blancs et Les Bleus* (1867), et *L'Education Sentimentale* (1869), on constate que sa représentation est éminemment moderne et fait écho à l'attentat du 14 janvier 1858¹⁰⁰⁸, qui a aussi plongé Paris dans le sang « jusqu'aux genoux ». La nouvelle « machine infernale » utilisée par Orsini, est aux mains des insurgés flaubertiens (sous une forme plus sommaire mais tout aussi destructrice) :

Mais une calèche bourrée de foin, et qui brûlait comme une torche géante, fut traînée contre les murs. On apporta vite des fagots, de la paille, un baril d'esprit-de-vin. Le feu monta le long des pierres ; l'édifice se mit à fumer partout comme un solfatare ; et de larges flammes, au sommet, entre les balustres de la terrasse, s'échappaient avec un bruit strident.¹⁰⁰⁹

L'attentat réel, en tant que fait de quelques individus ciblant l'incarnation du pouvoir, est dépossédé de sa revendication politique spécifique et devient motif romanesque inhérent à la révolte urbaine au même titre que la barricade. Le trope de la ville à feu et à sang se construit par l'addition des images d'un attentat à celles des barricades et des foules en dépit de l'absence de liens entre les deux modes d'action. Cette extension de l'imaginaire est liée au développement de la presse et du reportage : la figuration de cette forme de violence devenue familière et concrète pour le public, les écrivains y recourent pour exprimer le paroxysme du désordre. Les attentats de la première moitié du XIXe siècle n'ont aucune revendication anarchiste, ni même nihiliste, politiquement parlant. Cependant, l'anarchisme et le nihilisme romantiques, c'est-à-dire conçus dans la fiction comme des passions destructrices, sont cohérents avec la représentation apocalyptique des actes violents. De plus, bien avant le développement de la mouvance anarchiste « illégaliste » et de la « propagande par le fait », l'idée prédominante de l'attentat comme acte individuel par excellence inscrit la démarche des personnages terroristes dans une forme d'anarchisme. Yvette Parent constate par exemple que le personnage d'Han d'Islande, héros du roman éponyme de Victor Hugo (1823) pratique l'acte anarchiste violent, « l'acte individuel et solitaire de l'attentat contre la caserne et la prison militaire de Munckholm. »¹⁰¹⁰ Son mépris des initiatives collectives des mineurs et

¹⁰⁰⁶*Ibid.*, p. 190

¹⁰⁰⁷*Ibid.*, p. 567

¹⁰⁰⁸Attentat perpétré par Felice Orsini visant Napoléon III ayant fait huit morts et cent-quarante-deux blessés.

¹⁰⁰⁹Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale*, *Op.cit.*, p. 315

¹⁰¹⁰Yvette Parent, *L'anarchie dans trois premiers romans de Victor Hugo : Han d'Islande, Bug-Jargal, Notre-Dame de Paris*, Groupe Hugo, Université Paris 7 Equipe 19^e siècle, Mise en ligne : 15 Juin 2010, <http://raforum.info/spip.php?article5947>, p.5

paysans en font un contestataire radical rejetant le commandement : l'essence même la pensée anarchisante préexistante à sa mise en doctrine de 1834. Han pratique la propagande par le fait avant l'heure : « Les hommes vendent bien leur âme, mais ils ne vendent pas leur vie. On est forcé de la prendre [...] Je puis bien piller les fermes, dévaster les hameaux, massacrer les paysans ou les soldats, tout seul.»¹⁰¹¹ L'attentat comme produit d'une pensée anarchisante devient une donnée structurelle romanesque chez Hugo : la barricade du Faubourg Saint-Antoine de juin 48 est « cet édifice de l'anarchie », celle du Temple « n'arborait qu'un seul drapeau : le drapeau noir. » L'auteur associe définitivement les deux barricades à une mouvance politique violente : leur érection est donc implicitement un attentat. On retrouve dans *Les Misérables* (1862) la synecdoque précédemment évoquée concernant *Les Blancs et Les Bleus* et *L'Education Sentimentale* : l'anarchie à l'origine de tout acte violent transforme la contestation en terrorisme. Dans le roman de Flaubert, le personnage de Sénécal est momentanément incarcéré pour « attentat politique » bien qu'il ait été arrêté et que son geste ne soit « qu'une tentative odieuse ». Il incarne la radicalité qui éblouit le naïf Dussardier :

Enfin, écœuré par la mollesse de ses frères, furieux des retards qu'on opposait à ses rêves et désespérant de la patrie, il était entré comme chimiste dans le complot des bombes incendiaires ; et on l'avait surpris portant de la poudre qu'il allait essayer à Montmartre, tentative suprême pour établir la République.¹⁰¹²

Le terroriste, même raté, n'a pas de véritable pensée politique : il est dépeint par le biais de ses émotions (la fureur, l'écœurement) dont l'action n'est autre qu'un caprice pour obtenir une révolution.

Les écrivains proches du socialisme libertaire – ayant une appréciation de l'anarchie assez similaire au blanquisme et aux théories de Bakounine- refusent la mise en scène de l'attentat. L'exclusion des anarchistes en 1872 de l'Internationale consacre la scission entre l'Internationale antiautoritaire (fondée au Congrès de Saint-Imier la même année) et l'anarcho-syndicalisme œuvrant pour une révolution sociale, plaçant la condition ouvrière au centre et prônant une action syndicale non-violente. Le travail mémoriel de Vallès ou Descaves visant à réhabiliter la Commune ne peut cautionner l'attentat : la Commune est une réponse du peuple opprimé dont l'héroïsme rachète la violence, et ne doit pas être un terrorisme aveugle. Chez Descaves, un attentat symbolique est perpétré contre la Commune, avec le sabotage du cabestan empêchant le démantèlement de la Colonne-et le seul éventuel préjudice sera « de se couvrir de ridicule ». Chez Vallès, quelques communards veulent « faire sauter le Panthéon », mais leurs tentatives sont tournées en dérision : « J'ai eu une peine terrible à retenir Totole et à lui expliquer que, quoique n'aimant pas les monuments, je ne demandais pas qu'on se servît d'eux pour tuer la moitié de Paris.»¹⁰¹³ L'attentat et son « éternelle poésie noire » (Zola) sont réduits à l'état de fantasmes, produits par des « cerveaux brûlés » :

¹⁰¹¹Victor Hugo, *Han d'Islande*, 1823, p.146, cité par Yvette Parent in *L'anarchie dans trois premiers romans de Victor Hugo : Han d'Islande, Bug-Jargal, Notre-Dame de Paris*, Op.cit., p. 5

¹⁰¹²Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale*, Op.cit., pp.257-258

¹⁰¹³Jules Vallès, *L'Insurgé*, Op.cit., p. 277

Nous avons dû nous mettre à quatre ou cinq – et des gros bonnets – le maire en tête, quelque commandants sages et un noyau de fédérés plus rassis, pour empêcher ces cerveaux brûlés de se jeter sur le Panthéon comme sur un réac. On lui mettait déjà la ficelle aux pattes, soufrée de salpêtre et baignée de pétrole.

– Mais, en croyant terrifier les ruraux, vous allez terrifier les nôtres ! C’est alors que les commères vous traiteront de brigands, et que les autres quartiers reculeront jusqu’aux Prussiens... peut-être bien jusqu’à Versailles !¹⁰¹⁴

L’auteur fait de Jacques Vingtras, élu de la Commune (un « gros bonnet ») la voix de la raison : le danger politique de l’attentat-devenir des « brigands » aux yeux de l’opinion publique- n’en fait pas une modalité d’action valable. Cependant, Vallès concède une certaine fascination pour ce qu’il appelle métonymiquement « le pétrole ». Dans une digression annonçant presque le symbolisme mallarméen autour de « l’éclat décoratif » de la bombe, le narrateur justifie la tentation néronienne par l’exemple antique :

Que disaient-elles donc, ces éperdues ? « que tout allait périr » ? On a bien livré deux ou trois bâtisses au pétrole. Et après ?

Voyons ! Au collège, tous les livres traitant de Rome glorieuse ou de Sparte invincible sont pleins d’incendies, il me semble ! — d’incendies salués comme des aurores par les généraux triomphants, ou allumés par des assiégés que se chargeait de saluer l’Histoire. Mes dernières narrations étaient en l’honneur de résistances héroïques... de Numance en ruine, de Carthage en cendres, de Saragosse en flammes. [...] Ah ! je ne me suis pas rendu, je ne suis pas devenu incendiaire, sans avoir embrassé du regard tout le passé, sans avoir cherché des ancêtres !¹⁰¹⁵

Cette vision du feu non plus signe de déclin civilisationnel mais apanage des « résistances héroïques » n’est pas incompatible avec l’émergence d’une société nouvelle ; il ne s’agit pas de nihilisme, mais de purification, une démarche que revendique également Jacquou le Croquant : « Mon dessein était d’attaquer le château, et après l’avoir pris, d’y mettre le feu, afin de purger le pays de cette famille de brigands. »¹⁰¹⁶ Néanmoins, si l’incendie dans le cadre de la jacquerie relève effectivement d’une tradition ancestrale, Jacques Vingtras s’aperçoit rapidement que l’embrasement de la ville ne peut que nuire à la Commune :

En riant, un fédéré a tiré de sa poche un vieux numéro du *Cri du Peuple* et mis le doigt sur une ligne : « Si M. Thiers est chimiste, il comprendra. »

— Hein ? vous y aviez pensé déjà !...

— Non ! et ce n’est pas moi qui ai écrit cette phrase si chaude.¹⁰¹⁷

Cet article du journal fondé par Vallès est mentionné par Lucien Descaves :

Les chefs de la délégation scientifique et des services publics invitaient les détenteurs de soufre, de phosphate et autres produits chimiques, et les dépositaires de pétrole et autres huiles minérales, à en

¹⁰¹⁴ *Ibid.*

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, pp. 274-275

¹⁰¹⁶ Eugène Le Roy, *Jacquou Le Croquant*, *Op.cit.*, p. 334

¹⁰¹⁷ Jules Vallès, *L’Insurgé*, *Op.cit.*, p. 276

faire la déclaration à bref délai ; -en même temps que le *Cri du Peuple* publiait cette note : « On a pris toutes les mesures pour qu'il n'entre dans Paris aucun soldat ennemi. Les forts peuvent être pris l'un après l'autre. Les remparts peuvent tomber. Aucun soldat n'entrera dans Paris. Si Monsieur Thiers est chimiste, il comprendra. Que l'armée de Versailles sache bien que Paris est décidé à tout plutôt que de se rendre.»¹⁰¹⁸

L'intégralité de la note renseigne sur la personnification intentionnelle de Paris, prêt à commettre un attentat-suicide. La ville devient à la fois terroriste et victime, une perspective effrayante pour Vingtras-Vallès, qui rejette la paternité de cette idée. Le narrateur s'attache alors à montrer les potentiels terroristes comme des illuminés inoffensifs à l'esprit échauffé, des « farceurs », dont le sens très particulier du sacrifice est à mettre sur le compte de « leur folie de la défaite » :

Il a fallu aussi trouver des raisons contre un petit vieux qui s'était gratté le crâne avec persistance pendant la discussion, et qui a fini par dire, d'une voix très douce :

– En vérité, citoyens, il me semble qu'il vaudrait mieux, pour l'honneur de la Commune, ne pas nous retirer pendant l'explosion... Ça n'est une bonne affaire que si nous restons là, et si nous sautons en même temps que les soldats. Je ne suis pas orateur, citoyens, mais j'ai ma petite jugeote... Pardon de ma timidité... je n'ai jamais parlé en public. Mais pour la première fois que je l'ose, je crois que je fais une excellente proposition. Seulement, pressons-nous ; si nous bavardons longtemps encore, nous ne sauterons jamais ! Jamais ! a-t-il conclu avec un énorme soupir.

C'est lui qui a sauvé le condamné ! On a ri de sa crainte de ne pas s'écrabouiller contre le ciel, et on n'en a plus reparlé.¹⁰¹⁹

Le seul attentat réel du roman est une explosion ratée. La poésie de l'inventaire antique des grandes cités incendiées fait place à un récit laconique, dédramatisant l'évènement :

Une détonation formidable a retenti, faisant éclater les vitres.

Ce doit être le Luxembourg !

Mais le Luxembourg est debout. Ce n'est que la poudrière qui a sauté... Totole voulait son explosion, il se l'est payée.

Je le vois revenir en se frottant les mains.

— Que voulez-vous ! Je ne serais pas mort content. Mais ça n'a servi à rien, il n'y avait pas encore de lignards. Coup raté !

À côté de lui, un bonhomme s'arrache les cheveux.

— Si seulement on était resté !

Ils finiront par l'avoir, leur Panthéon, ce farceur et ce désolé ! Ils ont la folie de la défaite, et tout ce qu'on peut faire ne les arrêtera pas.¹⁰²⁰

¹⁰¹⁸ Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p. 414

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 277

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p.279

Vallès insiste sur la marginalité de ces agitateurs, qui obéissent plus à un désir de destruction (« Totole voulait son explosion... ») qu'à une ligne politique. Leur individualisme serait à l'origine de leur échec-néanmoins le narrateur reconnaît leur détermination. On peut également se demander si la réticence de Vallès pour les bombes artisanales (au phosphate, pétrole, etc.), lui qui semblait admirer « les incendies salués comme des aurores », ne viendrait pas de son rejet viscéral de la guerre et du militarisme : ce sont les armes de la répression, cette « mitraille » dont parle Louise Michel dans sa *Danse des Bombes* (1871), les éclats d'obus détruisant Paris. Vallès tient à démontrer que le terrorisme se trouve du côté de l'Etat qui entre en guerre, car la Commune est considérée par ses détracteurs comme un gigantesque attentat ; Paul de Saint-Victor parle de « catastrophe exécration », George Sand associe l'Internationale à « l'anarchie » -donc, dans l'état d'esprit de l'époque, au terrorisme :

Alors l'Internationale reprend son œuvre et nous jette dans l'anarchie. Je crois à l'avenir de l'Internationale, si reniant les crimes et les fautes que viennent de commettre ses stupides adeptes, elle se transforme et poursuit son principe sans vouloir l'appliquer violemment.¹⁰²¹

L'application violente de principes peut définir la propagande par le fait, l'action terroriste qui émergera après la Commune¹⁰²². Cette conception du principe qui ne doit pas s'appliquer-qui doit donc rester un principe-stigmatise toute initiative concrète. Hugo affirme : « Je suis pour la Commune en principe, et contre la Commune en application. »¹⁰²³ Toute mise en œuvre de ces « principes » dans la réalité relève alors de l'attentat *stricto sensu* : les communards portent atteinte à la vie civile. Chez Hugo s'opère un glissement sémiotique : la guerre civile est attentat. Vallès, le défenseur de la Commune, a pourtant un point commun avec ses opposants : le recours au champ lexical de la pathologie. Les terroristes bancals de *L'Insurgé*, on l'a vu, sont des « cervelles brûlées », des « fous ». L'idée que l'attentat ne peut être que le produit d'un esprit malade est reprise pour condamner la Commune (puisqu'il est admis que la Commune est un attentat) : Zola emploie le terme « folle », Hugo dans *Quatrevingt-Treize* évoque « la démence », et écrit « la guerre civile, c'est l'ulcère qui vous mange le foie. »

Après la Commune et sa violente répression, l'activisme se modifie ; l'anarchisme ne construit plus de barricades. De plus, la propagande par le fait paralyse toute possibilité de pathologisation de l'action violente, puisque relevant de l'organisation. Cette modalité d'action, associée à la propagande écrite, redéfinit le fait insurrectionnel : il s'agit d'instaurer un état de révolte permanent par des moyens divers (sabotage, guérilla, expéditions punitives.) Un terrorisme multiple apparaît, dans lequel émergent des personnalités devenues symboliques (Ravachol, Vaillant, Henry, Léauthier, etc.) que l'on retrouve dans les chansons, dans des nouvelles ou des récits testimoniaux. La criminalisation assumée de ces individus ou groupes balaie les entreprises de respectabilité menées par Vallès ou Descaves à propos de la Commune-dont ces « nouveaux » anarchistes se proclament les héritiers. Les années 1880-1890 sont marquées par les attentats (Ravachol en 1881, le groupe anarchiste La Panthère des Batignolles en 1886, Emile Henry en 1892 et 1894, Vaillant en 1893, Caserio en 1894...) et

¹⁰²¹George Sand, Lettre au Prince Jérôme Napoléon du 29 Juillet 1871, cité par Gérard Mary et Dominique Robelin in *Haines et Illusions, les lettres françaises et la Commune, Op.cit.*, p. 33

¹⁰²²Le concept de propagande par le fait apparaît en 1877 et est adopté au Congrès de Londres de 1881.

¹⁰²³Victor Hugo, Lettre à Meurice et Vacquerie, rédacteurs du Rappel, le 28 Avril 1871, *Op.cit.*, p. 161

l'on observe, dans la sphère journalistique et artistique, ce qu'Alain Pessin appelle « une dynamitation du langage ». L'injonction de Michel Zévaco paraît le mot d'ordre de toute narration événementielle : « Les bourgeois nous tuent par la faim ; volons, tuons, dynamitons, tous les moyens sont bons pour nous débarrasser de cette pourriture. »¹⁰²⁴ Bien que ces individus recourent à des moyens différents (La Panthère des Batignolles par exemple, privilégie le cambriolage et la redistribution.), la diction de l'anarchisme est souvent indissociable de la dynamite. Elle permet la représentation physique de l'éclatement politique du corps social, la mise en scène spectaculaire de l'idéal anarchiste. Sa célébration relève de l'apologie bruyante et provocatrice, poussant à l'extrême l'idée de feu purificateur ; les chants à sa gloire fonctionnent avec les mêmes procédés : l'énoncé performatif, l'imagerie brute au service d'un propos politique simplifié (faire sauter la bourgeoisie pour rétablir la justice sociale) et la déclinaison de l'explosion devenu motif poétique. Trois chansons en particulier exaltent l'attentat à la fois comme œuvre de salut public et œuvre d'art : *La Purge*, *Dame Dynamite* (1886) de Constant Marie sous le pseudonyme Le Père Lapurge, et *La Dynamite* de Martenot. (1893) *La Purge* (ou *Le Père Lapurge*) dont le titre laisse peu de place à la spéculation quant à l'intention du Père Lapurge, cette allégorie de l'anarchisme français, s'adresse directement à ses camarades, « les gars anarchistes, fils de Marat. » Le choix d'une figure révolutionnaire controversée renseigne sur la radicalité et la création d'une parenté volontairement effrayante, Marat étant connu pour ses « purges » :

J'ai ce qu'il faut dans ma boutique

Sans le tonnerre et les éclairs

Pour bien purger toute la clique

Des affameurs de l'univers¹⁰²⁵

Le refrain renverse le pouvoir : ce n'est plus du ciel que viennent « le tonnerre et les éclairs », mais de la terre, faisant du terroriste le seul dépositaire de la vengeance, en adéquation avec la doctrine « Ni dieu ni maître. » Le personnage énumère ses armes ; l'attentat se concrétise en s'ancrant dans la réalité matérielle : « du pétrole et de l'essence pour badigeonner les châteaux », « des torches », « du picrate de potasse, du soufre et du chlore en tonneaux », « des pavés et de la poudre », « de la dynamite à foison », du gaz, de la « poudre verte et mélinite »¹⁰²⁶. Il est question « d'assainir », de « débarbouiller » : ce lexique reprend à son compte celui de la répression, tout en consacrant la dynamite (et par extension les bombes artisanales) comme arme privilégiée du peuple résistant. *Dame Dynamite* insiste sur la distinction entre la poudre à canon et la « poudre » anarchiste :

La poudre à canon de tout temps (bis)

¹⁰²⁴Michel Zévaco, cité par Alexandre Bérard in *Les Mystiques de l'anarchie : documents d'études sociales sur l'anarchie*, A.-H. Storck, Lyon, 1897, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 14081, mise en ligne le 15 octobre 2007

¹⁰²⁵Constant Marie, *La Purge*, 1880-1890, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914 : « Dansons la Ravachole ! »*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, p.428

¹⁰²⁶*Ibid.*

N'a fait que le jeu des tyrans (bis)

Tandis que Dame Dynamite

Leur fait bien sauter la marmite¹⁰²⁷

Ce « chant tragique » incite à l'attentat comme dernier soubresaut de la révolte avant la répression imminente. Ce n'est plus la bourgeoisie qu'il faut détruire, mais le monde entier : « Nous ferons sauter à la ronde Palais, maisons et tout le monde! » Cette danse macabre devient la manifestation nihiliste d'une forme de folie destructrice; l'anéantissement du vieux monde, sans garantie de l'éclosion d'un nouveau, doit être une fête, où la dynamite joue un rôle essentiel:

Dynamitons! Dynamitons!

Dame Dynamite

Que l'on danse vite

Dansons et chantons

Dame Dynamite

Que l'on danse vite

Dansons et chantons

Et dynamitons!¹⁰²⁸

La personnification délivre les dynamiteurs de toute responsabilité : c'est « Dame Dynamite » qui fait « sauter la marmite », les terroristes « dansent et chantent » grâce à elle. Les bienfaits de la dynamite sont vantés de façon analogue par Martenot :

Il est un produit merveilleux

Expérimenté par la science

Et qui pour nous les miséreux

Fera naître l'indépendance¹⁰²⁹

Contrairement à *Dame Dynamite*, où il est une fin- et même la fin de tout- l'explosif est ici un moyen. L'usage de l'impératif est incitatif (comme dans *Dame Dynamite* où l'auteur exhorte à danser, chanter et dynamiter) et didactique ; c'est une véritable recette que donne Martenot, suivant l'exemple de Constant Marie et son énumération :

Placez une marmite

Bourrée de dynamite

¹⁰²⁷Constant Marie, *Dame Dynamite (chant tragique)*, 1885-1886

¹⁰²⁸*Ibid.*

¹⁰²⁹Martenot, *La Dynamite*, 1893

Quelle que soit la raison

En faisant explosion

La nouvelle ira vite

Car pour inspirer la terreur

Il n'y a rien d'meilleur

Qu'la dynamite !¹⁰³⁰

La chanson assume totalement la nature de l'attentat : faire « beaucoup de victimes chez nos ennemis les bourgeois », et « semer la terreur ». Le terrorisme est la réponse la plus évidente aux lois répressives dites Lois Scélérates adoptées par le gouvernement suite à la vague d'attentats de Ravachol en 1892 (la chanson le mentionne ainsi que Vallas) Ce pamphlet contestataire ne prône plus l'anarchie mais la réaction spontanée et finit en adresse directe :

Si vous croyez qu'ça finira

Vous êtes loin de votre affaire

Pour un homme qu'on nous tuera

Nous en foutrons cinq-cents par terre !

Avec la dynamite

Nous répondrons de suite¹⁰³¹

On constate également une réappropriation de la science au service de l'anarchie. Le détournement du produit chimique rappelle celui de l'outil de travail manuel. L'armement du peuple ne transforme plus le citoyen en combattant mais en terroriste, l'explosion devient objet d'une fantasmagorie nouvelle. *Le Journal d'un anarchiste*, roman d'Augustin Léger paru en 1895 met en scène un personnage médiocre qui se rêve en poseur de bombe :

J'ai fait des rêves magnifiques. Je m'apparaisais manipulant des produits chimiques dans une manière de pharmacie pleine de bocaux, de flacons, d'instruments bizarres. Je pilais des poudres. Je filtrais des liquides. Je les versais dans des petits tubes de verre fragiles. J'installais gentiment tout ça dans des boîtes à sardines. [...] Et tout d'un coup, tout ça partait, flambait, pétaradait, gigotait en l'air. Pierres, vitres, éclats de bois, monnaie, galons, paperasses, lambeaux de chair voltigeaient, se mêlaient, s'entrechoquaient. C'était superbe. Et puis soudain, il me sembla défaillir. Je me sentis blessé. Des gens m'empoignèrent, m'enlevèrent. Quand je repris connaissance, j'étais entouré de policiers, couché sur une civière ; et, penchée sur moi, ma mère pleurait.¹⁰³²

¹⁰³⁰*Ibid.*

¹⁰³¹*Ibid.*

¹⁰³²Augustin Léger, *Le Journal d'un anarchiste*, 1895, cité par Caroline Granier in *La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle*, Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique [En ligne], 96-97 | 2005, mis en ligne le 01 octobre 2008, p.17

Ce roman qui se présente comme les « mémoires authentiques d'un de ces misérables qui, voici plus d'un siècle, épouvantèrent le monde et que l'histoire a si justement flétris sous le nom d'anarchistes. »¹⁰³³, est une œuvre à charge alignant les clichés accolés à l'anarchisme : la « pharmacie » fait donc figure de passage obligé (le Père Lapurge se proclame lui aussi « pharmacien »). Il s'agit d'un autre détournement : la pharmacie est sensée soigner. De plus, la mise en scène de la préparation, dans plusieurs romans, contribue à la peinture du terroriste en savant fou, mélangeant ses « poudres », ses « liquides », pour tout faire « flamber ». Les fictions les plus sensationnalistes font de l'attentat anarchiste l'œuvre d'insensés et de déments-ce qui est faux : pour l'anarchiste, l'attentat a vocation de déclenchement. Les véritables anarchistes de la fin du XIXe siècle sont plus proches du *Père Lapurge* et de son froid pragmatisme que de *Dame Dynamite* et son épiphanie morbide. A ce titre, on peut noter une certaine clairvoyance chez Zola : Etienne le révolutionnaire est un « maniaque », Souvarine le terroriste agit guidé par sa raison et réussit grâce à sa maîtrise de lui-même. La dépolitisation des apprentis-terroristes fictifs les rapprochent d'Etienne Lantier ; comme lui ils lisent beaucoup mais comprennent mal, et s'imaginent en grandes figures stéréotypées-l'anarchiste dynamiteur remplaçant le meneur de foules. Les personnages du *Journal d'un anarchiste*, du roman *Les Ames perdues* de Rosny (1899) et de la nouvelle *L'Anarchiste* de Jane de la Vaudère (1893) ont un point commun : ils lisent (de travers) Kropotkine et Elisée Reclus, lectures justifiant *a posteriori* leur passage à l'acte et leurs fantasmes malsains. Cette projection souvent caricaturale met en abyme la fascination exercée par la figure de « l'anarchiste masqué ». Des écrivains proches de la mouvance (Octave Mirbeau, Bernard Lazare, et dans une certaine mesure, Lucien Descaves) ne tombent pas dans ce travers tandis que simultanément, des poètes et romanciers sans liens connus avec l'anarchisme propagent ce *topos* pour le condamner ou plus rarement le célébrer. L'interruption de publication de journaux libertaires¹⁰³⁴ permet à la fiction d'investir l'anarchisme, qui devient un genre à part entière, nourri par la littérature populaire-Ravachol était appelé « le Rocamboles de l'anarchisme », les Mémoires de Clément Duval, membre de la Panthère des Batignolles, *Moi Clément Duval : bagnard et anarchiste*, évoquent *Le Comte de Monte-Cristo*- mais aussi par le romantisme noir, le naturalisme et le symbolisme. Mallarmé par exemple produit une réponse poétique et détournée aux accusations de sympathie avec les poseurs de bombes :

Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropie à faire grand'pitié,(sic) des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; je récusé l'adjonction de balles à tir et de clous [...] Près, eux, se réservent, ou loin, comme pour une occasion, ils offensent le fait divers : que dérobent-ils, toujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce que de mieux, indisputablement (sic) et à grands frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses : à condition qu'elle ne le décrète pas dernier mot, ni le premier, relativement à certains éblouissements, aussi, que peut d'elle-même tirer la pensée.¹⁰³⁵

¹⁰³³*Ibid.*

¹⁰³⁴La troisième loi de la série des « Lois scélérates » votée le 28 juillet 1894, interdit toute forme de propagande anarchiste et saisit de nombreux journaux (dont *Le Père Peinard*, journal où officiait Constant Marie, arrêté pour ses écrits.)

¹⁰³⁵Stéphane Mallarmé, « Accusation », *Divagations*, 1897, Bibliothèque-Charpentier ; Eugène Fasquelle, éditeur, 1897, p.318

Le texte développe le caractère paradoxal de l'attentat, paradoxe que Vallès effleure avec sa réflexion sur l'incendie : la bombe est un objet apportant simultanément la lumière et la destruction. Mallarmé refuse la matérialité de l'explosif pour en faire un objet symbolique, l'emblème d'un nouveau type de violence (en réalité pas si nouveau puisque le siècle a débuté avec « une machine infernale ») dont la mise en fiction semble répondre à la crise de la représentation de la fin du XIXe siècle. La dilution du message libertaire consacre l'anarchisme comme une gigantesque panique déferlant sur la ville, les bombes ayant remplacé les foules. L'uniformité des personnages fictifs contribue à cette réduction, alors que le terrorisme anarchiste est multiple : Ravachol et Duval sont des « bandits sociaux », Vaillant un vengeur qui veut cibler uniquement la bourgeoisie dirigeante, Emile Henry un tueur de masse, Léauthier et Caserio des terroristes « classiques », exerçant le tyrannicide et le régicide. Ces figures contribuent à l'élaboration d'une mythologie libertaire dans laquelle puisent les écrivains. Cependant, bien que la représentation prenne en compte l'hétérogénéité des tendances, le paroxysme du récit réside bien souvent dans le geste anarchiste-l'attentat-réduisant ainsi l'anarchisme à la seule action directe et violente. Zola par exemple, sans s'attacher particulièrement à l'esthétique du geste, (ce que font les symbolistes) entretient les préjugés des classes dirigeantes en faisant de l'anarchie une déviance pathologique inévitable du mouvement social ; cette écriture repose essentiellement sur la confusion entre socialisme, anarchisme et nihilisme :

Il donna des détails. L'Association, après avoir conquis les ouvriers du monde entier, dans un élan de propagande, dont la bourgeoisie frissonnait encore, était maintenant dévorée, détruite un peu chaque jour, par la bataille intérieure des vanités et des ambitions. Depuis que les anarchistes y triomphaient, chassant les évolutionnistes de la première heure, tout craquait, le but primitif, la réforme du salariat, se noyait au milieu du tiraillement des sectes, les cadres savants se désorganisaient dans la haine de la discipline. Et déjà l'on pouvait prévoir l'avortement final de cette levée en masse, qui avait menacé un instant d'emporter d'une haleine la vieille société pourrie.¹⁰³⁶

La condamnation de l'anarchie (ici faite par un personnage socialiste) traduit les approximations de l'auteur sur le sujet: il s'agit en réalité d'anarcho-syndicalisme (les anarchistes ayant été exclus de l'Internationale en 1872.) Selon Zola, les anarchistes seraient à l'origine du « tiraillement des sectes » et détourneraient le socialisme de sa fonction première : la lutte contre l'oppression capitaliste. Or, la véritable révolution prolétarienne a lieu, dans le roman, par l'attentat qui permet la germination de « l'armée noire, vengeresse » : les hommes de cette armée noire (la couleur de l'anarchie) existent déjà, et sont des membres de la Première Internationale (notamment les italiens Andrea Costa et Errico Malatesta) qui appellent explicitement à la propagande par le fait. Kropotkine incite à « la révolte permanente par la parole, par l'écrit, par le poignard, le fusil, la dynamite [...], tout est bon pour nous qui n'est pas la légalité.»¹⁰³⁷ La confusion terminologique de Zola substitue le nihilisme à l'anarchisme. Il est vrai que le second prend le premier pour modèle ; Louise Michel dans un discours de 1881 devant les membres de la Panthère des Batignolles exhorte à penser la révolution permanente à travers l'exemple russe :

¹⁰³⁶Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p. 461

¹⁰³⁷Pierre Kropotkine, in *Le Révolté* n°22 du 25 décembre 1880, cité par Alain Pessin in *Littérature et Anarchie*, Textes réunis et présentés par Alain Pessin et Patrice Terrone, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p.274

Mais regardez donc ce qui se passe en Russie ; regardez le grand parti nihiliste, voyez ses membres qui savent si hardiment et si glorieusement mourir ! Que ne faites-vous comme eux ? Manque-t-il donc de pioches pour creuser des souterrains, de dynamite pour faire sauter Paris, de pétrole pour tout incendier ?

Imitez les nihilistes, et je serai à votre tête ; alors seulement nous serons dignes de la liberté, nous pourrons la conquérir ; sur les débris d'une société pourrie qui craque de toutes parts et dont tout bon citoyen doit se débarrasser par le fer et le feu, nous établirons le nouveau monde social.¹⁰³⁸

Chez Zola, les deux courants sont distincts, voire antithétiques. La malédiction frappe le prolétariat français car il cède à l'anarchie (qui se résumerait « la haine de la discipline » et « la bataille intérieure des vanités et des ambitions ») et n'a pas la résolution désintéressée du nihilisme, qui sous-entendrait une autodiscipline rigoureuse, à l'image de celle qu'exerce sur lui-même Souvarine :

Oui, c'est votre idée, à vous tous, les ouvriers français, déterrer un trésor, pour le manger seul ensuite, dans un coin d'égoïsme et de fainéantise. Vous avez beau crier contre les riches, le courage vous manque de rendre aux pauvres l'argent que la fortune vous envoie... Jamais vous ne serez dignes du bonheur, tant que vous aurez quelque chose à vous, et que votre haine des bourgeois viendra uniquement de votre besoin enragé d'être des bourgeois à leur place.¹⁰³⁹

Les discours du machineur, au-delà de la théorie politique, signent la condamnation d'un ouvriérisme incapable et décadent-comme si toutes les tares d'Etienne s'appliquaient à une classe entière. Le passage à l'acte de Souvarine apparaît alors salutaire, nécessaire à la prise de conscience collective. L'acte en lui-même, spectaculaire, n'est plus un sabotage mais un cataclysme, comme si la nature reprenait ses droits devant les mineurs médusés:

Et ce fut à trois heures vingt minutes seulement, qu'une première secousse ébranla la terre. Le Voreux en frémit, solide, toujours debout. Mais une seconde suivit aussitôt, et un long cri sortit des bouches ouvertes: le hangar goudronné du criblage, après avoir chancelé deux fois, venait de s'abattre avec un craquement terrible. Sous la pression énorme, les charpentes se rompaient et frottaient si fort, qu'il en jaillissait des gerbes d'étincelles. Dès ce moment, la terre ne cessa de trembler, les secousses se succédaient, des affaissements souterrains, des grondements de volcan en éruption.¹⁰⁴⁰

Néanmoins Zola ne fait pas l'apologie du terrorisme. Le personnage, en ascète de la révolution-ce qui le rend supérieur aux autres ouvriers- n'est pas exempt de fanatisme et peut être en proie à « une de ces colères religieuses qui exterminent les peuples. »¹⁰⁴¹ La personification du Voreux, « entamé, comme bombardé par une armée de barbares », permet une condamnation implicite de l'attentat.

Le roman *Paris*, publié en épisodes entre 1897 et 1898, soit après une vague d'attentats, donne à voir une nouvelle représentation du terrorisme anarchiste. Au sein de la narration zolienne, il devient un élément fondateur de la métamorphose de l'espace urbain, et sa

¹⁰³⁸Louise Michel, Discours de 1881, Cité par Dominique Sureau in « Ordre, Désordre et Propagande par le fait », *Réflexions Libertaires*.

¹⁰³⁹Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p.464

¹⁰⁴⁰*Ibid.*, p. 539

¹⁰⁴¹*Ibid.*, p.464

complexification autorise la mise en fiction de plusieurs mouvances au travers différents personnages : Salvat le poseur de bombe s'inscrit dans la lignée d'un Souvarine, mais cohabite désormais avec Guillaume le non-violent. L'explosion elle-même devient la résolution de toutes les intrigues, prenant le contrepied du motif de la destruction :

L'anarchie devient ironiquement ce qui donne sens et cohérence à la narration. Le romancier s'efforce d'expliquer le geste de Salvat, l'acte opaque par excellence qu'est l'attentat anarchiste, en en faisant une conséquence de la violence du système bourgeois.¹⁰⁴²

L'anarchisme zolien, cristallisé autour de l'attentat, prend place dans un contexte français, à Paris et en province. Néanmoins, l'occurrence fondatrice, celle de Souvarine, vient de l'extérieur. Le machineur exilé se sent même « enrôlé parmi les princes ratés du cosmopolitisme révolutionnaire »¹⁰⁴³ - l'identité du terroriste serait alors une altérité profonde, une marginalisation qui s'expliquerait non pas idéologiquement mais par les origines étrangères du mouvement. Avant même la mouvance anarchiste, la proximité avec l'Italie et l'Espagne a posé les jalons d'une Internationale fondée non pas sur la condition ouvrière mais le républicanisme, une convergence qui trouve son prolongement avec l'unité anarchiste de la fin du XIXe siècle. Les fomenteurs d'attentat deviennent sujets de romans créant des ponts entre leur pays d'origine et la France (Dumas, Stendhal...) Les attentats français à Lyon en 1882 sont fortement influencés par la présence de nombreux Russes, dont Bakounine et Kropotkine. Lorsqu'il s'agit de terrorisme étranger, et notamment russe, la production littéraire française recentre l'attentat. Il n'est plus question de le morceler pour n'en garder que le spectaculaire et l'accoler à des mouvements sociaux collectifs : la figure du nihiliste, apparu dans l'imaginaire russe, occupe dans la fiction française une place bien distincte de l'anarchiste-qui devient pourtant son alter-égo ou son héritier. L'organisation *Narodnaïa Volia* (« Volonté » ou « Liberté » du Peuple), encore plus virulente que les *Ndarodniki* des années 1860 (déjà présents dans la fiction française) pratique l'attentat à la bombe et le régicide. Dostoïevski publie dès 1870 *Les Réprouvés*, un portrait à charge des nihilistes. La littérature populaire s'empare alors de ce nouveau type, devenu le pendant exotique du terroriste anarchiste français :

Le but du nihilisme-tel que, grâce à une propagande habile du gouvernement russe, il est majoritairement perçu en France- est la destruction violente de la société traditionnelle. Il n'est donc pas surprenant que l'introduction dans la fiction française de ses revendications radicales attaque l'équilibre qu'y maintenaient jusque-là les types russes. Mais la littérature populaire trouvera moyen d'intégrer le phénomène de l'anarchisme, de le banaliser et d'en faire un simple sujet de roman d'aventures.¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴²Marjorie Rousseau, « Quand la fiction zolienne se mêle d'anarchie : représentations & narration », Acta fabula, vol. 11, n° 10, Notes de lecture, Novembre-Décembre 2010, <http://www.fabula.org/acta/document6015.php>, p.10

¹⁰⁴³Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p.461

¹⁰⁴⁴Charlotte Krauss, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812-1917): d'une image de l'autre à un univers imaginaire*, *Op.cit.*, p. 288

Le motif littéraire de l'attentat obéit autant à une logique de peinture immédiate d'un événement qu'à l'appréciation personnelle de l'auteur. L'écriture d'insurrection ne peut faire l'économie de l'attentat dans la mesure où le passage à l'acte détermine la narration. Il expose alors le dilemme de la représentation romanesque : acte individuel ou collectif ? Sa nature elle-même se diversifie en fonction de la geste des personnages : le marronnage, par exemple, tel que décrit par les auteurs blancs, est une forme de terrorisme. *Bug Jargal* propose une lecture anarchisante, *Atar Gull* met en scène l'action solitaire (donc le terrorisme littéral du personnage, qui décime méthodiquement la famille de son nouveau maître, terrorisé par les actions de l'esclave.) et collective (la société des Marrons.) relevant toutes deux d'un attentat à la société créée par les colons. Les deux autres romans cités par Yvette Parent dans son analyse de l'anarchie hugolienne montrent d'autres modalités d'attentats : la société de la Cour des Miracles (*Notre Dame de Paris*) qui vit en parasite pratique le terrorisme économique, les Marrons de *Bug Jargal* font du sabotage. Ces deux groupes marginaux dévoilent leur nature anarchique par leurs actions clandestines et souterraines, puis par leur déferlement sur la ville ou la colonie. Ils viennent explicitement « semer la terreur », ce que préconise Martenot dans sa chanson. D'autres groupes sociaux pratiquent une forme de propagande par le fait avant son expansion à la fin du XIXe siècle : Les paysans balzaciens, en tuant un chien puis un garde, deviennent des terroristes. Les incendies de *Jacquou le Croquant* sont des actions solitaires rappelant les poseurs de bombes et la fascination qu'ils suscitent sur le jeune personnage n'est pas sans rappeler l'éclat mallarméen ; néanmoins la véritable jacquerie commence avec l'action collective. Les Compagnons de Jésus, ces bandits sociaux, annoncent les Ravachol, Duval et autres justiciers dépouillant des bourgeois au profit d'une cause: leur terrorisme cependant est royaliste. Cette complexité typologique dévoile la stratégie littéraire déployée dès qu'il est question d'attentat : l'appropriation d'un acte (ou d'un ensemble d'actes) ontologiquement incompréhensible au service d'une poétique de la violence. La convocation d'un ensemble de références nouvelles permet l'identification immédiate, dans la fiction, de ce qui relève de la lutte légitime et de ce qui n'est qu'un attentat. Après 1848, l'amalgame entre socialisme et terrorisme facilite, d'une certaine manière, l'écriture d'une bonne ou mauvaise insurrection (la bonne étant celle, utopique, qui n'aurait lieu qu'en tribune), ce qu'explique Marie d'Agoult :

Si la république de 1848 n'a point été fondée sur ses véritables bases, [...] il faut en chercher la cause principale dans l'ignorance où les classes lettrées et riches sont demeurées à l'égard du peuple, et dans la fausse idée qu'elles ont conçue des exigences du prolétariat [...]. Elles ont confondu, pour ne point s'être assez approchées du peuple, l'esprit de secte avec le progrès même de la civilisation, le terrorisme avec le socialisme, les convulsions [...] d'un jacobinisme expirant avec les efforts légitimes du prolétariat pour entrer dans l'organisation sociale.¹⁰⁴⁵

L'instrumentalisation du terrorisme ne se borne pas à la dénonciation de la violence révolutionnaire : Victor Hugo par exemple, fait explicitement du coup d'Etat de décembre

¹⁰⁴⁵Daniel Stern, *Histoire de la Révolution de 1848, Op.cit.*, p. 333

1851 un attentat dans son *Histoire d'un Crime*, l'outrage provenant cette fois du pouvoir. Néanmoins l'action terroriste reste, dans l'imaginaire collectif, l'apanage de contestataires populaires, largement issus du prolétariat. (le « terrorisme » des anarchistes mondains venant des classes supérieures, comme la Princesse du poème *Wanda, Histoire Russe* de Vigny ou la Princesse Rosemonde et Hyacinthe de Zola sont très minoritaires, et surtout des exemples d'une forme de société privilégiée décadente pour qui le passage à l'acte est une forme de solution à leur désœuvrement ou un moyen de retrouver leur rang social.) Le lien admis entre terrorisme et anarchisme facilite également la mise en scène apocalyptique de la révolte. De fait, l'attentat anarchiste n'est représenté comme action politique que lorsqu'il est pris en charge par des auteurs eux-mêmes anarchistes, notamment au théâtre. Les pièces de Lucien Descaves se nourrissent de ses convictions : *Les Oiseaux de passage* (1904) se déroule dans une communauté d'exilés anarchistes russes, *L'Attentat* (1906) relate la violence exercée à l'encontre du peuple, la pièce *Responsabilités* de Jean Grave (1904) s'inspire de l'affaire Clément Duval (1887) et propose une réflexion sur l'anarchisme illégaliste. Le théâtre populaire, après la Commune, devient le vecteur des « pratiques d'agitation » et un complément didactique aux tracts appelant les citoyens à « dynamiter. » L'attentat, par son évolution et son caractère polymorphe, marque significativement la production artistique.

3 LES DISCOURS

3-1) Écrivains parlementaires

Le discours, dans le roman d'insurrection, est une mise en action du langage. Il peut être assumé par le sujet (le personnage), ou par la narration. La théorie saussurienne oppose langage et parole, opposition fondée sur le fait social et le fait individuel : les discours romanesques reposent sur cette tension permanente. Le langage (social) définit le cadre, l'instant, les protagonistes, la nature de l'insurrection. Par exemple, le parler argotique des *Misérables* rend visible la misère. La parole (individuelle) insuffle l'idéologie, la théorie, et l'opinion. Aussi la prise de parole constitue un enjeu fondamental du moment insurrectionnel : toujours dans *Les Misérables*, le discours d'Enjolras sur la barricade incite à l'action et la détermine.

La scénarisation du discours, sous forme d'allocution, de harangue, de réquisitoire, d'apologue ou d'oraison est marquée par l'expérience personnelle des écrivains, mais aussi par la collusion entre l'art et la politique : la littérature fait son entrée à la tribune, ce qui donne parfois une production littéraire spécifique qui revendique le même statut d'œuvre artistique que des romans, des poèmes ou des pièces de théâtre. Les discours d'écrivains sont recueillis indépendamment ou au sein d'anthologies, occupant une place presque identique au reste de leur production artistique. L'incursion de la politique dans l'art et de l'art dans la politique affirme la volonté d'influer sur le réel, ce qui doit passer par une redéfinition de la fonction du poète au sens large. Durant le XIXe siècle, la tradition de pensée « *culture and society* », provenant de Grande-Bretagne, est portée par la figure intellectuelle de l'humanisme romantique. Thomas Carlyle écrit, en 1840 : « Le héros comme homme de lettres est tout à fait un produit des nouveaux âges ; et aussi longtemps que l'art merveilleux de l'écriture [...] subsistera, on peut s'attendre à voir ce héros persister comme une des principales formes d'héroïsme pour tous les âges futurs. »¹⁰⁴⁶ Parallèlement au nationalisme du romantisme français, en quête identitaire, le désir d'insuffler à nouveau le sentiment pour pallier à cette crise de l'identité et de la civilisation est international (du moins, européen). Jules Michelet estime que « le peuple français [est] une nation de barbares civilisés par la conscription en masse », tandis que Terry Eagleton juge « si les masses ne prennent pas sur la tête quelques romans, elles risquent de nous lancer des pavés. »¹⁰⁴⁷ L'art en général-et la littérature en particulier- est donc vu comme un remède à la « barbarie » des masses, et aussi un moyen de pacification. L'apparition de ce que Dominique Kalifa appelle « la lecture de masse » au XIXe siècle rend le roman plus abordable (par les prix et les formats). Avec le roman-feuilleton, le lectorat découvre des héros lettrés, des avatars d'écrivains projetant dans la fiction un idéal héroïque. Et certains de ces héros, entraînés par leurs sentiments, deviennent des hommes politiques puisque leur prise de parole se fait publique : un Rodolphe ou un Salvatore produisent des discours idéologiques (l'un défend une forme romantique de socialisme utopique, l'autre le républicanisme) appuyés par les modalisations des auteurs : le roman devient tribune. Il n'est pas anodin que les créateurs de ces deux personnages, Eugène Sue et Alexandre Dumas, aient été eux-mêmes parlementaires. Dans son *Avant-propos de la Comtesse de Charny*, Dumas explique comment le roman-feuilleton est devenu objet politique (les débats à la Chambre portant sur son influence néfaste du fait de la vulgarisation idéologique et la diffusion massive), mais aussi comment l'homme de lettres a supplanté l'homme politique :

¹⁰⁴⁶ Thomas Carlyle, cité par Armand Mattelart et Erik Neveu in *Introduction aux Cultural Studies*, coll. Repères, Editions La Découverte, Paris 2003-2008, pp.8-9

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 14

Puis, avec ces premiers-Paris de M. Armand Bertin, de M. le docteur Véron et de M. le député Chambolle, on jetait encore pêle-mêle les discours de M. Thiers et de M. Guizot, de M. Odilon Barrot et de M. Berryer, de M. Molé et de M. Duchâtel ; ce qui ennuyait pour le moins autant MM. Duchâtel, Molé, Berryer, Barrot, Guizot et Thiers, que cela ennuyait M. le député Chambolle, M. le docteur Véron et M. Armand Bertin.

Il est vrai qu'en échange on découpait avec le plus grand soin les feuilletons des *Mystères de Paris*, de *La Confession générale*, de Mauprat, de *Monte-Cristo*, du *Chevalier de Maison-Rouge* et de *La Guerre des Femmes* ; qu'après les avoir lus le matin, on les mettait de côté pour les relire le soir ;¹⁰⁴⁸

En utilisant le terme de « premier-paris » pour évoquer des discours politiques, Dumas réduit les discours politiques « sérieux » à une production littéraire dénigrée.¹⁰⁴⁹

. La comparaison avec les feuilletons cités souligne l'efficacité de ces derniers. Il précise ne plus se souvenir du nom du député à la tribune « le jour où la Chambre était de fort mauvaise humeur », tandis qu'il a parfaitement retenu celui de l'auteur des *Mystères de Paris*:

Paris venait de choisir pour son représentant un de ces hommes qui faisaient des feuilletons.

Le nom de cet homme, je me le rappelle, par exemple.

Il s'appelait Eugène Sue.

La Chambre était donc de fort mauvaise humeur qu'on eût élu Eugène Sue ; elle avait, comme cela, sur ses bancs déjà quatre ou cinq taches littéraires qui lui étaient insupportables : Lamartine, Hugo, Félix Pyat, Quinet, Esquiros, etc.¹⁰⁵⁰

La rencontre des lettres et du gouvernement résulte aussi du contexte : une certaine démocratisation de l'art s'accompagne d'une démocratisation de la politique. Paris s'est choisi pour représentant celui qui lui a adressé la parole. Quelques années auparavant, Victor Hugo résume cette nouvelle configuration dans sa préface d'*Angelo, Tyran de Padoue* (1835) : « Au siècle où nous vivons, l'horizon de l'art s'est bien élargi. Autrefois le poète disait : le public ; aujourd'hui, le poète dit : le peuple. » L'adoption du suffrage universel masculin permet de se présenter aux élections, mais surtout de s'appuyer sur un électorat nouveau : le public devenu le peuple. Les œuvres artistiques tiennent lieu de programme électoral, ce qui entraîne parfois des déconvenues-en témoigne la piètre carrière politique d'Eugène Sue. Dumas, en dépit de sa popularité, essuie deux échecs, aux élections législatives métropolitaines suivant la révolution en 1848, puis en Guadeloupe en 1850, où un politicien de carrière (Schœlcher) est élu. La discorde entre l'artiste et le théoricien tient à l'opposition entre sentiment et raison : par exemple le poète romantique tel que le conçoit Vigny dans *Le Moïse* (1822), ou Hugo, doit guider le peuple tout en portant sa parole, tandis que le « penseur » voit la politique comme une science et se fonde sur le raisonnement- d'où le rejet du romantisme par Blanqui, Delescluze ou Marx. Pour Hugo en revanche le statut du poète au sein de la société le conduit à prendre part à la vie publique :

Le poète en des jours impies

Vient préparer des jours meilleurs.

Il est l'homme des utopies,

¹⁰⁴⁸ Alexandre Dumas, *Avant-Propos de La Comtesse de Charny*, *Op.cit.*, pp.9-10

¹⁰⁴⁹ « On appelle Premier-Paris la tartine qui doit se trouver en tête d'une feuille publique, tous les jours, et sans laquelle il paraît que, faute de cette nourriture, l'intelligence des abonnés maigrirait. », Balzac, *Œuvres diverses*. t.3, 1843, p.558

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 16

Les pieds ici, les yeux ailleurs.¹⁰⁵¹

Certains hommes politiques ne sont pas réfractaires aux belles lettres. Ledru-Rollin a fait écrire certains de ses discours par George Sand, Arago, physicien, homme politique et écrivain (de vulgarisation scientifique) est aussi un grand orateur, ce qui pose la question du lien entre les capacités littéraires et l'aisance parlementaire. Louis Blanc, homme politique également, écrit son *Histoire de Dix Ans* sur un mode rappelant l'oscillation permanente entre le romancier et l'historien décrite par Dumas-lui qui est historien. Il décrit d'ailleurs un autre parlementaire, Armand Carrel, tel un héros romantique :

Il y avait parmi les écrivains les plus remarquables de ce temps, un homme à la taille élancée, aux mouvements brusques mais nobles, au front fuyant mais pensif. Il avait été soldat. Au premier bruit de la fusillade, il secoua tristement la tête puis, il s'en alla par la ville, sans armes et une baguette noire à la main, indifférent aux balles qui sifflaient autour de lui, et bravant la mort sans chercher le succès. Cet homme, destiné à un rôle illustre et malheureux, était peu connu alors il se nommait Armand Carrel.¹⁰⁵²

Louis Blanc choisit de désigner l'essayiste et journaliste sous le seul terme d'écrivain, et non comme un politique : ce militant républicain, surnommé par Emile Littré « l'André Chénier de la politique », acquiert un statut poétique alors même qu'il n'a produit que des œuvres théoriques, un véritable archétype du « héros comme homme de lettres » précédemment évoqué. La supériorité du poète sur le politicien est admise par Dumas, qui met en scène de nombreux affrontements à la tribune :

Puis, peut-être cette Assemblée, dont quelques membres avaient donné la mesure d'un esprit si supérieur, s'attendait-elle à voir jaillir une grande discussion ; prête à se coucher dans son sépulcre sanglant, déjà drapée dans son linceul, peut-être la royauté allait-elle se dresser tout à coup, apparaître avec la majesté des mourants, et dire quelques-unes de ces paroles que l'histoire enregistre, et que les siècles répètent.

Il n'en fut point ainsi : le discours de l'avocat Desèze fut un véritable discours d'avocat.

[...] Desèze fut ergoteur quand il eût dû être entraînant ; il s'agissait, non pas d'être concis, mais d'être poétique ; il fallait s'adresser au cœur, et non au raisonnement.¹⁰⁵³

La parole semble être chose trop puissante pour être laissée à des « avocats » : l'exagération de l'agonie de la royauté allégorique, sur le point d'être hypothétiquement ressuscitée par le seul pouvoir de la rhétorique, dramatise ce moment de tribune qui scelle son destin par sa médiocrité. Dans un autre roman, Dumas scénarise l'antithèse de l'avocat Desèze :

Mais alors Chénier s'élance à la tribune.

Le poète, au milieu de toutes ces têtes, lève son front, inspiré, cette fois, non plus par la muse du théâtre, mais par le génie de la patrie.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵¹Victor Hugo, « Fonction du Poète », *Les Rayons et les Ombres* vol. I, 1840, Œuvres complètes, Poésie I, coll. Bouquins, Paris, Laffont, 1985, p. 921-929.

¹⁰⁵²Louis Blanc, *Histoire de Dix Ans*, *Op.cit.*, pp. 223-224

¹⁰⁵³Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, vol. IV, *Op.cit.*, pp. 714-715

¹⁰⁵⁴Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, *Op.cit.*, p. 738

La sensibilité du poète lui permettrait de transcender l'idéologie et l'opposition partisane pour s'adresser directement à la conscience morale plutôt qu'à la raison. Sa passion au service d'une cause se mesure à l'aune de celle au service de sa muse : « Chénier, qui a été le héros de la séance, monte à la tribune, et, avec cette emphase qui n'est pas exempte d'une certaine grandeur, les bras levés au ciel... »¹⁰⁵⁵ La défense de la Convention devient un acte héroïque car elle sous-entend une œuvre d'art.

En arrivant à la tribune, les poètes réaffirment la dimension artistique du discours. Il s'agit de distiller son art dans un espace *a priori* hermétique tout en politisant cet art, exercices auxquels certains se refusent, considérant la politique comme antipoétique : « la politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. » écrit Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*. Alfred de Musset refuse l'engagement, considérant que cela le rendrait inintelligible :

La politique hélas ! voilà notre misère.

Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.

Etre rouge ce soir, blanc demain, ma foi, non

Je veux quand on m'a lu qu'on puisse me relire.¹⁰⁵⁶

Cette versatilité inhérente-selon Musset- à l'exercice politique nuirait à l'écrivain au sens où il pervertirait son art en le mettant au service d'une chose aussi instable. Edmond de Goncourt tient un discours à peu près similaire : « Un sentiment de fatigue d'être Français, et le désir vague d'aller chercher une patrie, là, où l'artiste ait sa pensée tranquille, et non à tout moment troublée par les stupides agitations, les convulsions bêtes d'une tourbe destructive. »¹⁰⁵⁷ L'artiste devrait conserver une position d'observateur et rejeter tout engagement, ce qui est l'une des prérogatives du Parnasse. Un point de vue que ne partage évidemment pas Victor Hugo, dont les va-et-vient idéologiques sont visibles dans ses œuvres. La présence quasi-ininterrompue du poète sur la scène politique à partir de 1830 contribue à l'élaboration d'une poétique de tribune trouvant son prolongement dans l'œuvre littéraire. Hugo est nommé pair de France en 1845, maire du 8^e arrondissement de Paris au début de la Révolution de 1848, puis député de la Deuxième République jusqu'en 1851. Il siège quelques mois en 1871 puis devient sénateur de 1876 à sa mort. Il concrétise ainsi la fonction du poète énoncée en 1840 : il « prépare des jours meilleurs » en investissant les lieux de pouvoir tout en détaillant ses combats dans la fiction ou la poésie. Hugo s'empare du motif du héros comme homme de lettres et se l'applique à lui-même, transformant la politique en une quête orphique relevant de la moralité.

L'engagement devient indissociable du poète, son œuvre et son action sont donc jugées conjointement.

Alphonse de Lamartine est aussi « l'homme des utopies ». Ses discours, à l'image de sa poésie, jouent sur « les fibres du cœur de l'homme. » Il écrit dans sa Préface aux *Méditations* datée du 2 juillet 1849 : « Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse. » On pourrait extrapoler cette revendication romantique jusqu'à la tribune, où s'exprime également le sentimentalisme lamartinien. Outre de nombreux mandats de député et de conseiller général

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 740

¹⁰⁵⁶ Alfred de Musset, « Sonnet au lecteur », *Poésies Nouvelles*, 1850, in *Alfred de Musset*, Loïc Chotard, Désiré Nisard, Coll. Mémoire de la critique, Editions Presses Paris Sorbonne, 1995, p.90

¹⁰⁵⁷ Edmond de Goncourt, *Journal*, *Op.cit.*, p. 230

sous différentes étiquettes (l'opposition légitimiste, la gauche puis le centre-gauche) Lamartine tente de créer un « Parti Social » durant les années 1830, un projet irréalisable en raison de son incompréhension des réalités sociales: l'artiste politicien incarne tout ce que Marx, Blanqui ou même Proudhon dénoncent à propos du romantisme économique et du socialisme utopique. Lamartine intègre ensuite la Commission du gouvernement provisoire où il est ministre des Affaires Etrangères (février-mai 1848), proclame la Seconde République, et se présente aux élections présidentielles. Dumas, toujours dans son *Avant-propos*, relate ironiquement : « on invita M. de Lamartine, sagesse des nations, à faire de la prose, pourvu qu'elle ne fût pas politique. »¹⁰⁵⁸ La légitimité de Lamartine est remise en cause dans le champ politique, comme en témoigne Dumas, mais elle l'est également dans le champ artistique. Flaubert, dont on sait le dégoût pour la politique, considère l'homme d'Etat et l'artiste comme une seule entité dont les tares littéraires rejaillissent sur l'action gouvernementale : « Non, je n'ai aucune sympathie pour cet écrivain sans rythme, pour cet homme d'État sans initiative. C'est à lui que nous devons tous les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrineux, et lui que nous devons remercier de l'Empire. »¹⁰⁵⁹ Selon lui, les romantiques dans la lignée lamartinienne font d'abominables parlementaires :

Ah ! ce sont bien là les hommes de la poésie de Lamartine en littérature et du gouvernement provisoire en politique : phraseurs, poseurs, avaleurs de clair de lune, aussi incapables de saisir l'action par les cornes que le sentiment par la plastique. Ce ne sont ni des mathématiciens, ni des poètes, ni des observateurs, ni des faiseurs, ni même des exposeurs (*sic*), des analystes (*sic*). Leur activité cérébrale, sans but ni direction fixe, se porte, avec un égal tempérament, sur l'économie politique, les belles-lettres, l'agriculture, la loi sur les boissons, l'industrie linière, la philosophie, la Chine, l'Algérie, etc., et tout cela au même niveau d'intérêt. "C'est de l'art aussi", disent-ils, et tout est art. Mais à force de voir tant d'art, je demande où sont les Beaux-Arts ?¹⁰⁶⁰

Ce n'est pas tant la dégradation de la politique qui préoccupe Flaubert que la déliquescence du monde artistique; ces « phraseurs, poseurs, avaleurs de clair de lune » sont coupables d'avoir doublement démocratisé l'Art ; d'abord en le rendant accessibles aux masses, puis en y incluant la réflexion politique et la rhétorique parlementaire : « tout est art. » Le lyrisme lamartinien ne peut constituer un discours valable, ni politique ni artistique, puisque l'art a été galvaudé. Flaubert écrit, dans la fiction cette fois : « On ne parlait pas de Lamartine sans que [M. Dambreuse] citât ce mot d'un homme du peuple : « Assez de lyre ! » »¹⁰⁶¹ et fait dire à un autre personnage : « Quant à Lamartine, comment veux-tu qu'un poète s'entende à la politique ? »¹⁰⁶² C'est donc une alliance contre-nature que dénonce l'auteur, dont Lamartine serait le représentant le plus significatif.

Inversement, les réticences de Blanqui à l'égard du poète ne portent que sur son exercice politique, qu'il critique dans deux articles de 1850 : *Lamartine et Rothschild* et *Le Discours de Lamartine*:

Spectacle curieux ! M. de Lamartine, ce capitaine Cook de politique au long cours, ce Sinbad le Marin du XIXe siècle, plus merveilleux que son prédécesseur des *Mille et une nuits*, ce voyageur non moins errant qu'Ulysse, mais plus heureux, qui a pris les sirènes pour équipage de son navire et promené sur les rivages de tous les partis la musique si variée de ses convictions, M.de Lamartine, dans son odyssee sans fin, vient d'échouer doucement sa barque éolienne sous les portiques de la Bourse. Je

¹⁰⁵⁸ Alexandre Dumas, *Avant-Propos de La Comtesse de Charny*, *Op.cit.*, p.15

¹⁰⁵⁹ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Collet, avril 1853

¹⁰⁶⁰ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Collet du 2 juillet 1853, *Correspondances*, *Op.cit.*, pp. 232-233

¹⁰⁶¹ Gustave Flaubert, *L'Education Sentimentale*, *Op.cit.*, p. 353

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 339

laisse à juger de l'accueil que la divinité du lieu, émerveillée d'accents si nouveaux pour elle, a du faire au mélodieux étranger atterri sur son parquet.¹⁰⁶³

Le propos de Blanqui n'est pas d'affirmer qu'un poète ne s'entend pas à la politique. La métaphore filée du voyage nautique appuie sa théorie de la navigation, du louvoiement en eaux troubles du politicien qui se fourvoie avec le Capital. L'ironie du texte blanquiste repose sur l'énumération de héros fantastiques, marins expérimentés confrontés à des créatures extraordinaires, afin de souligner le caractère fantaisiste des décisions de Lamartine dont les revirements idéologiques fragilisent sa gouvernance : « vents et marées, seuls nautoniers de la fantastique nacelle », « sur les rives d'Utopie. » L'homme est renvoyé à son statut de poète par le choix stylistique et le lyrisme homérique sarcastique de Blanqui, mais pour attaquer les actes et les idées, non leur forme (ou le travail artistique de Lamartine.) Cette caricature s'appuie sur un trait connu de l'homme politique (son statut de poète) pour le peindre en une sorte d'Orphée qui flatterait la Bourse de sa lyre. Le rappel de l'œuvre (« auteur des *Girondins* ») sert à contester le républicanisme de l'adversaire-car Blanqui le traite comme tel, et se moque de son « vaisseau lyrique » qu'il utilise pour faire l'apologie du « crédit-Rothschild ». A travers cette charge, c'est la puissance du discours du poète que pointe Blanqui ; les mots de Lamartine permettent de faire passer Rothschild pour « un homme-crédit-soleil » car « la grenouille est très faible en économie politique : elle n'a pas lu le rapport de M.Thiers, sur l'assistance publique. »¹⁰⁶⁴ La grenouille, allégorie populaire, est plus réceptive aux discours du « mélodieux étranger. » Blanqui conclut donc :

Somme toute, M. de Lamartine, à travers ses métamorphoses et sous ses costumes omnicolores, est bien toujours le même, un pied dans chaque camp et sur chaque rive, un vrai colosse de Rhodes, ce qui fait que le vaisseau de l'Etat lui passe toujours entre les jambes.¹⁰⁶⁵

Le second article, consacré à un discours de Lamartine sur l'industrie, est une attaque plus directe : « Ce discours n'est pas d'aujourd'hui, ni même d'hier. Voici dix-huit ans que nous l'entendons. C'est M. Michel Chevalier qui l'a prononcé le premier. »¹⁰⁶⁶ Un discours d'économiste donc, qui aurait « répandu sur la France les miasmes de la corruption ! » Miasmes qui « ne se sont point évaporés au grand air, suivant la thérapeutique lamartinienne. »¹⁰⁶⁷ A la métaphore du marin succède celle du (mauvais) médecin ; un texte antérieur appelle d'ailleurs ironiquement les membres du gouvernement « Nos Esculapes. » La critique reprend les mots du discours prononcé par Lamartine pour dénoncer l'asservissement à « la doctrine des intérêts matériels » : « *Nihil sub sole novi !* nous dit et nous prouve parfaitement Lamartine. Rien de nouveau sous le soleil ! »¹⁰⁶⁸ Pour le théoricien chantre de l'énergie, le romantisme transposé à la tribune est un outil politique dangereux, appelant à la contemplation au lieu de l'action, allant à l'encontre de l'humanité, qui ne peut être stationnaire. De plus, la méthode des « Esculapes » qui « savent dorer la pilule » n'est autre qu'une aliénation supplémentaire : « Que de phrases artistement brodées ! », « Ces homélies trouvent encore des dupes »¹⁰⁶⁹ Cet article de 1834, initialement destiné au numéro de mars du journal *Le Libérateur*, décrit les procédés du romantisme

¹⁰⁶³ Auguste Blanqui, « Lamartine et Rothschild », *Critique Sociale, Op.cit.*, p. 69

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p.70

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p.71

¹⁰⁶⁶ Auguste Blanqui, « Discours de Lamartine », *Critique Sociale, Op.cit.*, p.71

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 72

¹⁰⁶⁹ Auguste Blanqui, « Qui fait la soupe doit la manger », *Critique Sociale, Op.cit.*, p.82

économique qui tente de persuader les masses de la nécessité du capital en s'adressant non pas à la raison de ces masses mais en louant la « fraternité », la réconciliation d'Abel et Caïn (le capitalisme et le travail), ce qui est une aberration du point de vue blanquiste (qui dans un autre article démontre que la fraternité n'est qu'un mythe utilisé pour asservir le prolétariat.) Ce type de discours serait intellectuellement malhonnête et surtout chimérique, incompatible avec la réalité ; heureusement « les faits ont leur éloquence. »

Les courants matérialistes s'en remettent à l'éloquence des faits afin de produire un discours performatif. Vallès, romancier, journaliste et édile, résout ce conflit par la rédaction factuelle ; ainsi sa relation du discours de Blanqui se calque sur la sécheresse formelle du « froid mathématicien de la révolte. » et ses propres prises de parole (celles de Jacques Vingtras dans les romans) sont antilittéraires ; il s'agit « d'agiter le drapeau noir. ». La nomination de Vallès à l'instruction publique pendant la Commune, racontée par Edmond de Goncourt, semble concrétiser l'abandon des belles-lettres :

Vendredi 31 mars. — *Risum teneatis !* — Jules Vallès est ministre de l'instruction publique. Le bohème des brasseries occupe le fauteuil de Villemain. Et, il faut le dire cependant, dans la bande d'Assi, c'est l'homme qui a le plus de talent et le moins de méchanceté. Mais la France est classique de telle sorte que les théories littéraires de cet homme de lettres font déjà plus de mal au nouveau gouvernement, que les théories sociales de ses confrères. Un gouvernement, dont un membre a osé écrire qu'Homère était à mettre au rancart, et que le MISANTHROPE de Molière manquait de gaieté, apparaît au bourgeois, plus épouvantant, plus subversif, plus antisocial, que si ce gouvernement décrétait, le même jour, l'abolition de l'hérédité, et le remplacement du mariage par l'union libre.¹⁰⁷⁰

L'identité d'hommes de lettres serait plus redoutable, pour la bourgeoisie, que celle d'homme politique car l'idéologie le pousserait à remettre en cause cette identité nationale (« classique ») fondée en grande partie sur l'art ; l'anarchisme vallesien s'exprimerait alors plus efficacement par ses prises de position culturelles que par ses actes politiques. Vallès résout partiellement son dilemme personnel en devant un travailleur des lettres, identité que Rimbaud revendique également : « – Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me retient, quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris ! »¹⁰⁷¹ Le projet communal d'une République de la justice et du travail entend placer le prolétariat au centre : les poètes doivent donc adopter cette identité nouvelle afin d'accéder à la tribune – la tribune réelle accordée par le mandat parlementaire dans le cas de Jules Vallès, la tribune allégorique de la poésie en ce qui concerne Rimbaud. Chez ce dernier, elle devient un substitut à la colère et l'expression du rapport à l'évènement. Cette forme de canalisation de l'émotion (la frustration, l'indignation) annonce le « poète voyant ».

Rimbaud et Vallès symbolisent, de façons différentes, la disparition de ce que René Garguilo nomme « l'illusion lyrique », culminante en 48, où l'Art social serait porté par des écrivains-politiciens non issus de la classe ouvrière.¹⁰⁷² Cette illusion a plus vocation à émouvoir et sensibiliser sur le sort d'une classe tout en exerçant un patronage sur la production prolétarienne, patronage qui disparaît durant la Commune puisque les prolétaires, comme le décrit Vallès, siègent désormais avec les poètes-qui ont d'ailleurs majoritairement déserté les instances de pouvoir car en désaccord avec la Commune.

¹⁰⁷⁰Edmond de Goncourt, *Journal, Op.cit.*, pp.241-242

¹⁰⁷¹Arthur Rimbaud, Lettre du 13 Mai 1871 à Georges Izambard, citée par Pierre Brunel in *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Coll. "Champ poétique", Editions Champ Vallon, 1983, p.67

¹⁰⁷²René Garguilo, « Un paternalisme littéraire : Chateaubriand, Lamartine, Hugo et la littérature prolétarienne », *Romantisme*, Année 1983, Volume 13, Numéro 39, pp. 61-72

Une autre catégorie d'écrivains intègre la fonction parlementaire : les écrivains et poètes colonisés. Cette introduction se fait par nécessité : en Martinique et en Guadeloupe, il est question de faire entendre les voix noires à Paris où se prennent les décisions. En Haïti, de conserver l'indépendance sans ingérence métropolitaine. Les revendications politiques des noirs et des hommes de couleur libres parviennent à se frayer un chemin en métropole grâce, d'une part, à « l'illusion lyrique », (sur un mode semblable à la sensibilisation sur le sort de la classe ouvrière évoquée plus haut) d'autre part, aux théories de l'extrême-gauche mettant sur un même plan l'exploitation des prolétaires européens et celle des esclaves :

Au XVI^e siècle, une recrudescence meurtrière de l'oppression amène l'esclavage des noirs, et aujourd'hui encore les habitants d'une terre réputée française possèdent des hommes au même titre que des habits et des chevaux. Il y a du reste moins de différence qu'il n'en paraît d'abord entre l'état social des colonies et le nôtre. Ce n'est pas après dix-huit siècles de guerre entre le privilège et l'égalité que le pays, théâtre et champion principal de cette lutte pourrait supporter l'esclavage dans sa nudité brutale. Mais le fait existe sans le nom, et le droit de propriété, pour être plus hypocrite à Paris qu'à la Martinique, n'y est ni moins intraitable, ni moins oppresseur. [...] De là sans doute cette locution railleuse : « Les riches font travailler les pauvres. » A peu près, en effet, comme les planteurs font travailler leurs nègres, mais avec un peu plus d'indifférence pour la vie humaine. Car l'ouvrier n'est pas un capital à ménager comme l'esclave ; sa mort n'est pas une perte ; il y a toujours concurrence pour le remplacer.¹⁰⁷³

Cette pensée de l'hégémonie capitaliste, si elle inclut les colonies et familiarise le public français avec l'exploitation négrière, reste assez réductrice car niant la spécificité du capitalisme colonial. La théorie blanquiste rend donc toute alliance avec le prolétariat blanc impossible. L'internationalisme ouvrier se limite aux occidentaux, qui généralement ne s'opposent pas à la colonisation-ni même à l'esclavage des noirs. Dans ces conditions, la prise de parole du colonisé relève de la contingence. Le cheminement intellectuel est souvent calqué sur celui de la métropole, les théoriciens politiques s'exprimant *via* la presse ou par mandat, leur éducation se faisant (pour les descendants d'affranchis et les hommes de couleur libres) généralement en France. Les poètes arrivent à la tribune par des rapprochements artistiques avec leurs homologues métropolitains-et proposent sur un mode romantique une alternative à la fois lyrique et politique à l'antiesclavagisme des Lamartine, Hugo et autres.

Le Martiniquais Cyrille Bissette publie le pamphlet *De la situation des gens de couleur libres aux Antilles françaises* en 1823 afin de réclamer des droits civiques pour les hommes libres. En 1832, il fonde la *Société des Hommes de Couleur* et le *Journal des Colonies* en 1834 dans lequel est publié *Le Mulâtre* (1837) de Victor Séjour : c'est par la fiction que Bissette développe son projet politique-la réconciliation entre anciens maîtres et esclaves par le métissage social- parallèlement à ses écrits idéologiques. Après l'abolition de 1848 et l'insurrection martiniquaise, Bissette est élu député, puis se représente en 1849 aux élections législatives où il gagne face à Schœlcher, ayant été majoritairement soutenu par les classes laborieuses martiniquaises. Son alliance avec un *béké* (Picoul) provoque la colère de la bourgeoisie (les anciens affranchis) qui soutenait Schœlcher, avec qui Bissette a eu de nombreux différends (notamment sur son essai *Des Colonies Françaises*.) On peut observer la création d'un cercle littéraire et politique réuni autour de la cause abolitionniste à Paris, grâce à la présence des ultra-marins (présence forcée pour Cyrille Bissette, expulsé des colonies françaises). Victor Séjour, l'auteur de la nouvelle éditée dans *Le Journal des Colonies*, est natif de la Nouvelle-Orléans et originaire d'Haïti. Envoyé par ses parents à Paris en 1836, sa rencontre avec Alexandre Dumas (dont il devient l'un des collaborateurs) lui a permis d'intégrer le cénacle romantique. *Le Mulâtre*, (dont le héros Georges pourrait éventuellement

¹⁰⁷³ Auguste Blanqui, « Qui fait la soupe doit la manger », *Critique Sociale, Op.cit.*, p. 80

avoir influencé le personnage éponyme de Dumas) est le premier texte de fiction publié par un Afro-américain. Cette critique de l'esclavage recourt aux modalités d'écriture du romantisme des années 1830 (dont on retrouve certaines traces dans les discours et les écrits de Bissette). Cette stratégie poétique repose sur le sentimentalisme : le lyrisme pathétique d'une histoire d'amour tragique appelle à la considération morale de la cause abolitionniste, et la publication dans un journal d'opinion fait de la nouvelle de Séjour une illustration des théories politiciennes. Bissette, Séjour ou Dumas, auteurs métis relativement privilégiés, bénéficient de la double tribune artistique et constitutionnelle, ce qui n'est pas le cas d'un ancien esclave tel que Louisy Mathieu (libre après 1848). Ayant appris à lire et à écrire, son emploi de typographe (cette « étrange avant-garde »¹⁰⁷⁴ des révolutions) lui permet d'accéder à la presse puis à la tribune. Le Guadeloupéen a délaissé la fiction au profit de la harangue : il publie en 1849 à Paris *A mes compatriotes, les électeurs de La Guadeloupe*. Désigné suppléant de Schœlcher sur sa « liste progressiste », l'élection de ce dernier conjointement à la Guadeloupe et à la Martinique permet à Mathieu de siéger à l'Assemblée nationale (à l'extrême-gauche). Il est l'un des rares parlementaires issu de la classe qu'il défend, ce qui expliquerait le refus de la fiction ou du récit testimonial au profit d'une parole directe, qui ne serait pas diluée dans le romantisme.

Les Haïtiens, arborant une identité nouvelle grâce à la Révolution, font de l'art un outil politique. Les accointances esthétiques avec la France sont visibles au niveau de la littérature, mais aussi de sa mise au service de la cause nationale :

Dans un premier temps, la poésie haïtienne fut avant tout patriotique, et se composa d'odes et de dithyrambes à la gloire des héros fondateurs de l'Indépendance, et de stances vengeresses pour dénoncer les oppresseurs de jadis, le tout suivant les patrons lexicaux et syntactiques en usage à Paris. Une fois réglé le contentieux politique avec la France, les poètes haïtiens restèrent à l'école de la métropole littéraire.¹⁰⁷⁵

Après la Révolution, les poètes deviennent presque automatiquement des hommes politiques sans nécessairement exercer de mandat, puisque leurs œuvres sont destinées à redéfinir une identité culturelle. Citons par exemple le poète et dramaturge Antoine Dupré, (1782-1816), auteur de *l'Hymne à la Liberté* (1812) et *Le Rêve d'un Haïtien*. L'utopie qui caractérise les premiers poèmes et premières pièces de l'Indépendance ne sont pas de simples célébrations : il s'agit pour Haïti d'asseoir son statut d'avant-garde africaine. Dupré, également auteur de *Vers destinés à être gravés sur un buste de Pétion*, et d'un drame intitulé *La Mort du Général Lamarre*, (non daté) participe à l'élaboration d'une mythologie neuve centrée sur les acteurs illustres. Son poème de style néo-classique, éloge d'Alexandre Pétion, a aussi vocation à unifier le Nord et le Sud :

Le calme de son front est celui de son âme.
Ni revers ni périls, jamais rien ne l'enflamme.
Philosophe guerrier, prudent Législateur,
Dans le bonheur des siens il trouve son bonheur.
Lui seul n'est point frappé de l'éclat de sa gloire,
Quand un jour l'avenir doit bénir sa mémoire.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁴ Jacques Rancière, *Op.cit.*

¹⁰⁷⁵ Marc Quaghebeur, *Analyse et enseignement des littératures francophones: tentatives, réticences, responsabilités* : actes du colloque de Paris, 31 mai-2 juin 2006, Numéro 16 de *Documents pour l'histoire des francophonies*, ISSN 1379-4108, Editions Peter Lang, 2008, p. 267

¹⁰⁷⁶ Antoine Dupré, *Vers destinés à être gravés sur un buste de Pétion*, (non daté), cité par Alexis Beaubrun Ardouin in *Études sur l'Histoire d'Haïti Études sur l'histoire d'Haïti ; suivies de la vie dugénéral J.-M.*

Vie politique et création littéraire ont un lien particulièrement fort : René Depestre estime que la littérature haïtienne est « au bouche à bouche avec l'histoire »¹⁰⁷⁷, ce qui pousse les écrivains à se faire les contempteurs de l'histoire noire-les prémisses du panafricanisme. *Stella* d'Émeric Bergeaud (1859) est considéré historiquement comme le premier roman haïtien : il s'agit d'un roman d'insurrection. Ce texte épique se voit, similairement à d'autres œuvres antérieures et aux publications de presse (par exemple, *l'Abeille Haytienne* fondée en 1817) rapidement institutionnalisé ; la poétique haïtienne est ontologiquement une poétique de tribune, où le matériau premier d'inspiration (composé de sources africaines, de révoltes, de héros prométhéens...) façonne un discours politique. Le premier mouvement littéraire reconnu, l'École de 1836 fondée par Ignace Nau, se tourne à la fois vers la France, l'Angleterre et l'Amérique (ou plutôt la diaspora africaine d'Amérique) afin d'obtenir un rayonnement international culturel qui aboutirait sur une reconnaissance diplomatique. On peut alors envisager que le dénigrement et la méconnaissance de la production littéraire haïtienne (considérée comme une copie génériquement hasardeuse, du « pseudo-classicisme ») ont contribué au désintérêt occidental pour la nation naissante, malgré le va-et-vient des écrivains haïtiens. Juste Chalatte (1766-1828), journaliste et dramaturge, a fait ses études à Paris avant de retourner en Haïti où il occupe la fonction de rédacteur politique officiel de Dessalines, puis d'Henri Christophe. Ses journaux lui permettent de publier ses poèmes, *Ode à l'Indépendance*, *Cantate à l'Indépendance*, (1821), ainsi qu'une ode à Boyer (le *Télégraphe* étant l'organe officiel sous Boyer) A la fin du XIXe siècle, Jean-Baptiste Massillon Coicou (ou Masiyon Kwakou), poète et romancier, poursuit une carrière diplomatique et devient secrétaire à la légation d'Haïti à Paris (1890), où sa rencontre avec les milieux politiques et intellectuels lui permettent de publier plusieurs ouvrages poétiques en France. Enfin, Oswald Durand, lui aussi voyageur en métropole et journaliste (fondateur du journal *Les Bigailles*) poète, a écrit l'hymne national haïtien utilisé de 1893 à 1904 (*Lè zansèt nou kase chenn yo- Quand nos ancêtres brisèrent leurs entraves*), simultanément à une importante carrière politique (secrétaire du Conseil des Ministres, puis délégué et président de la Chambre).

La politisation des poètes et écrivains colonisés crée une nouvelle itération du « héros comme homme de lettres » : l'artiste disparaît dès qu'il s'engage. Les conséquences de l'entrée en scène parlementaire des Haïtiens et Antillais sont souvent tragiques. La violente répression dont ils font l'objet apporte une appréciation nouvelle des écrits romanesques et poétiques de l'époque : la malédiction de l'homme noir ou de l'homme de couleur libre, à plus forte raison du poète, devient un motif littéraire dès 1837 (avec la publication posthume des *Reliques d'un poète haïtien* de Coriolan Ardouin) L'exil forcé de Bissette, condamné à être marqué au fer rouge (comme les esclaves en fuite), puis banni, n'est pas comparable à celui d'Hugo, renseigné dans *Les Châtiments*. Célicy Ardouin, délégué, sénateur, ministre de l'Intérieur, est exécuté en 1848, ses *Essais sur l'Histoire d'Haïti* étant publiés par son frère Beaubrun en 1865. Ignace Nau a également connu l'exil après la censure et l'interdiction de sa revue littéraire haïtienne *Le Républicain* (et a dirigé depuis Paris *La Revue coloniale*), Massillon Coicou a été exécuté avec ses frères en 1908 (ce qui aurait inspiré *Le poète assassiné* d'Apollinaire dans le recueil du même nom), Oswald Durand, le « poète de l'amour » incarcéré en 1883 pour raisons politiques.

Borgella. Tome VIII, Editions Dézobry et E. Magdeleine, Paris, 1853-1860, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Pu-10 (5), mise en ligne : 15/10/2007, p. 157

¹⁰⁷⁷ René Depestre, cité par Rafael Lucas in « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne », *Revue de littérature comparée* 2/2002 (no 302), pp. 191-211

Platon bannissait de sa République les poètes : « Il craint que les peintures et les imitations qui sont l'essence de la poésie, ne fassent trop d'effet sur l'imagination de son peuple favori. » explique en 1733 Jean-Baptiste Dubos :

Les poètes qui veulent nous émouvoir, c'est Platon qui reprend la parole, présentent des objets bien différents : ils introduisent dans leurs poèmes des hommes livrés à des désirs violents, des hommes en proie à toutes les agitations des passions, ou qui luttent du moins contre leurs secousses. [...]C'est un dérangement de l'ordre que ce philosophe voudrait établir dans les actions de l'homme qui, selon lui, doivent être réglées par son intelligence, et non pas gouvernées par les appétits de l'âme sensitive.¹⁰⁷⁸

Cette analyse platonicienne du XVIIIe siècle résume le conflit entre poètes et théoriciens. Le trop grand pouvoir de l'art littéraire entraînerait l'introduction de la passion dans un domaine qui se doit d'être gouverné par la raison. Au XIXe siècle, leur présence parlementaire signifie, en quelque sorte, l'abandon du stoïcisme au profit d'une herméneutique inaccessible au peuple. Selon la critique marxiste, les écrivains ont contribué à la construction d'une république bourgeoise en raison de leur ignorance politique :

Même des écrivains français révolutionnaires ont, par une sorte de pudeur à l'égard de la tradition républicaine, accrédité l'erreur que les royalistes avaient dominé dans l'Assemblée nationale constituante. Depuis les journées de Juin, l'Assemblée constituante resta au contraire la représentation exclusive du républicanisme bourgeois, et ce côté s'affirma de plus en plus résolument au fur et à mesure que s'effondrait l'influence des républicains tricolores en dehors de l'Assemblée. S'agissait-il de défendre la forme de la République bourgeoise, ils disposaient des voix des républicains démocrates, s'agissait-il de son contenu, leur façon de parler même ne les distinguait plus des fractions bourgeoises royalistes, car ce sont précisément les intérêts de la bourgeoisie, les conditions matérielles de sa domination et de son exploitation de classe qui forment le contenu de la République bourgeoise.¹⁰⁷⁹

Cette « façon de parler » a servi les intérêts de la bourgeoisie car l'herméticité de leur parole la rend inaudible aux masses, condamnées à la domination intellectuelle. L'omniprésence des écrivains issus de l'aristocratie (comme Châteaubriand, membre de la Chambre des Pairs, puis ministre et pair de France, et ministre des Affaires étrangères) ou de la bourgeoisie, toutes tendances confondues, crée finalement un cénacle politique sur le modèle du cénacle littéraire. Pour être entendu, l'homme politique se doit d'être homme de lettres : Agricol Perdiguier, auteur du *Livre du Compagnonnage* en 1839, membre de l'Assemblée nationale, a publié de nombreuses œuvres théâtrales et poétiques, ce compagnon issu des classes laborieuses se métamorphosant en « héros comme homme de lettres », ce qui a attiré l'attention d'écrivains eux-mêmes parlementaires tels qu'Eugène Sue, ou impliqués dans la vie politique (George Sand) Si l'on observe les interventions à l'Assemblée Nationale de 1848-1850 (Révolution et Deuxième République) on remarque une certaine prépondérance des poètes :

Alphonse de Lamartine : *Le droit au travail*

Alphonse de Lamartine : *L'élection du Président de la République au suffrage universel*

Victor Hugo : *La liberté de la presse*

Victor Hugo : *L'abolition de la peine de mort*

Agricol Perdiguier : *Le maintien de la limitation des horaires de travail*

Victor Hugo (1849) : « *Détruire la misère* »

¹⁰⁷⁸ Jean-Baptiste Dubos, 1733, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Section 5, publié par L'Observatoire de la Vie Littéraire, http://obvil.parisorbonne.fr/corpus/critique/dubos_critiques/body-1-6

¹⁰⁷⁹ Karl Marx, *La lutte des classes en France*, Op.cit., p. 43

Victor Hugo (1850) : *Le suffrage universel*¹⁰⁸⁰

La postérité du discours d'Hugo sur la peine de mort, plus grande que celle de Paul Rabuan (*L'abolition complète de la peine de mort*) traduit la puissance de l'éloquence. La tribune devient le lieu de joutes oratoires, où la déclamation obéit aux règles du genre. Le discours de Lamartine *Le droit au travail* relève de l'exercice de style :

Que leur répondîmes-nous, messieurs ? J'en atteste ici l'unanimité des membres de ce gouvernement ; nous lui répondîmes, d'une voix ferme et sensée, que ce qu'il nous demandait était impraticable, que jamais nous ne fanatiserions le peuple avec des prestiges d'idées qui ne contenaient aucune vérité, aucune réalité, qui ne contenaient que du vent et des tempêtes. Nous répondîmes, messieurs, qu'il y avait deux choses dans les demandes qui nous étaient adressées, une chose entièrement illusoire, imaginaire, chimérique, une ruine de tout le capital, un attentat à toute société et à la propriété ; c'était l'organisation du travail, telle que les orateurs qui nous sont opposés l'apportent constamment à cette tribune, et en combattent non pas la réalité, mais le fantôme.¹⁰⁸¹

L'adresse directe, l'énumération, les métaphores (« du vent et des tempêtes », « le fantôme »), l'exagération (« une ruine », « un attentat ») traduisent l'attention portée à la forme, la métamorphose de « la muse » inspiratrice en « génie de la patrie », pour reprendre les termes de Dumas. La théâtralisation est aussi un procédé oratoire : Lamartine met en scène son dialogue avec le peuple, réduit à une entité floue parlant d'une seule voix, tel le chœur antique-celle qui, paradoxalement, est absente de son discours.

Le surgissement du poète sur la scène parlementaire est une forme d'utopie : la création d'un idéal de société que l'art lui a permis d'entrevoir, le passage de l'imaginaire au réel. Les « passions violentes » sont désormais mises au service d'une cause, ce qui entraîne un nouvel archétype d'écrivain-héraut (et « héros ») : le poète martyr. Apollinaire au siècle suivant écrit « Comme Orphée, tous les poètes étaient près d'une malemort. » Le conte *Le poète assassiné* décrit la figure orphique systématiquement persécutée :

Les télégrammes annonçant les arrestations de poètes se succédèrent toute la journée. L'électrocution des poètes américains fut connue vers quatre heures.

À Paris, quelques jeunes poètes de la rive gauche, épargnés à cause de leur manque de notoriété organisèrent une manifestation qui partit de la Closerie des Lilas vers la Conciergerie, où était enfermé le prince des poètes.

La troupe arriva pour disperser les manifestants. La cavalerie chargea. Les poètes sortirent des armes et se défendirent, mais le peuple à cette vue se mêla à la bagarre. On étrangla les poètes et quiconque se proclamait leur défenseur.

Ainsi commença la persécution qui s'étendit rapidement dans le monde entier. En Amérique, après l'électrocution des poètes célèbres, on lyncha tous les chansonniers nègres (*sic*) et même beaucoup qui de leur vie n'avaient fait de chansons ; ensuite on tomba sur les blancs de la bohème littéraire.¹⁰⁸²

Les conséquences réelles (répression, censure, etc.) de l'engagement de l'artiste deviennent la tragédie individuelle de l'écrivain parlementaire. Aussi cette tragédie s'observe-t-elle dans les romans, où le discours devient souvent une tribune de substitution.

¹⁰⁸⁰Site de l'Assemblée Nationale, Histoire et Patrimoine, *1848 et l'éloquence parlementaire*, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7eo.asp#P159_21267

¹⁰⁸¹Alphonse de Lamartine, *Le droit au travail*, Séance du jeudi 7 septembre 1848, *Ibid.*

¹⁰⁸²Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné* in *Le poète assassiné*, 1916, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/poete-assassine/le-poete-assassine/>

3-2) Poétiques de tribune

Dans sa *IXe Lettre au rédacteur du Censeur* datée du 10 mars 1826, Paul-Louis Courier évoque les aléas de la prise de parole publique :

Si on eût réprimé dès le commencement ces coupables excès de l'esprit anarchique, et mis au secret le premier qui s'avisait de dire *ba be bi bo bu*, le monde était sauvé ; l'autel sur le trône, ou le trône sur l'autel, avec le tabernacle affermi pour jamais, en aucun temps il n'y aurait eu de révolutions. Les pensions, les traitements, augmenteraient chaque année. La religion, les mœurs... Ah ! que tout irait bien ! Mais fait-on jamais rien à temps ? Faute de mesures préventives, il arriva que les hommes parlèrent, et tout aussitôt se mirent à médire de l'autorité, qui ne le trouva pas bien, se prétendit outragée, avilie, fit des lois contre les abus de la parole ; la liberté de parole fut suspendue pour trois mille ans et, en vertu de cette ordonnance, tout esclave qui ouvrit la bouche pour crier sous les coups ou demander du pain était crucifié, empalé, étranglé, au grand contentement de tous les honnêtes gens. Les choses n'allaient point mal ainsi, et le gouvernement était considéré.

L'éloquence apparaît comme simultanément la formulation de l'acte insurrectionnel, sa définition (organisation, désignation des factions, etc.) et un acte d'insurrection à part entière. Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin définissent cette évolution notamment grâce à la prise de parole publique développée par la Révolution :

Le XIXe siècle sanctionne l'émergence d'un rapport radicalement nouveau entre l'écriture et la parole, l'écrivain et l'orateur. Jusqu'à la Révolution, la production littéraire au sens large était inséparable des pratiques discursives dont elle constituait le prolongement, l'écho, voire le substitut face aux dispositifs censitaires divers limitant les possibilités d'une prise de parole publique directe et efficace. La crise révolutionnaire provoque une reconfiguration de ces rapports et impose une remise en perspective de ces modes traditionnels de complémentarité interactive.¹⁰⁸³

Le rapport de la parole publique par l'imprimé sert de prolongement au discours et permet sa large diffusion. Le tract, l'article de presse, l'affiche sont autant de moyens pragmatiques mis au service de la transmission des discours dans un contexte politiquement agité. La littérature ne connaît pas les mêmes contraintes d'immédiateté ; la relation d'un discours prononcé à une époque différente de celle de l'écriture n'a pas la même vocation qu'un imprimé distribué dans la rue :

La littérature construit ainsi une sorte de laboratoire rhétorique où s'élabore une représentation de l'éloquence qui se veut aussi modélisation : il s'agit, en marge d'autres champs disciplinaires traditionnels ou en voie de formation, d'établir une pragmatique du discours en tant que pratique sociale, c'est-à-dire d'en construire une contre-représentation à visée critique et heuristique.¹⁰⁸⁴

Les discours romanesques deviennent des reconstitutions subjectives de la pratique sociale. Leur contenu autant que leur mise en scène concourent à l'élaboration du propre discours de l'auteur. Par exemple, Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* ridiculise la grandiloquence républicaine et évoque un personnage qui « voulant faire comme Lamartine, [...] se mit à

¹⁰⁸³ Introduction de *Spectacles de la parole*, Sous la direction de Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin, Collection « Lieux littéraires », Editions des Cahiers Intempestifs, 2003.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

haranguer le peuple. » Si l'on a pu voir que les politiciens « de métier » pouvaient se montrer sceptiques quant à l'introduction de poètes à la tribune, d'autres poètes considèrent l'éloquence politique comme un spectacle dénaturant les sentiments (ceux qui inspireraient une parole sincère) au profit d'une théâtralité vaine et inauthentique. Vigny écrit ainsi :

Ils se croient arrêtés, marchant dans tes entraves,

Et n'être que poète est pour eux un affront.

Ils jettent leurs pensées aux vents de la tribune,

[...]

Ils sont fiers et hautains dans leur fausse attitude ;

Mais le sol tremble aux pieds de ces tribuns romains.

Leurs discours passagers flattent avec étude

La foule qui les presse et qui leur bat des mains

Toujours renouvelé sous ses étroits portiques,

Ce parterre ne jette aux acteurs politiques

Que des fleurs sans parfums, souvent sans lendemains.

Ils ont pour horizon leur salle de spectacle ;

La chambre où ces élus donnent leurs faux combats

Jette en vain, dans son temple, un incertain oracle,¹⁰⁸⁵

Vigny partage avec Flaubert le dégoût de la politique, non pas tant pour ce qu'elle représente mais parce qu'elle incite à « chanter aux carrefours impurs de la cité. », aux côtés de parlementaires non-poètes, ce qui est un double fourvoiement. Ces figures sont caricaturées par les romanciers. On voit ainsi apparaître l'archétype de ce que Christelle Reggiani appelle les « députés muets » dont Dambreuse de *L'Éducation Sentimentale* et Bargeton des *Illusions Perdues*¹⁰⁸⁶ sont (paradoxalement) de parlants exemples. Dumas, avec ses avocats produisant « des discours d'avocats » et sa vision dépréciative de la rhétorique de Robespierre, souscrit aussi à la vision satirique de l'éloquence délibérative produite par la littérature du XIXe siècle. Néanmoins, certains des tribuns de son cycle révolutionnaire deviennent, involontairement, des poètes-et la capacité performative de leur parole est décaplée.

¹⁰⁸⁵ Alfred de Vigny, « La Maison du Berger II », *Les Destinées* (1864), cité par Alain Vaillant in *La crise de la littérature: romantisme et modernité*, Editions EELUG, 2005, p.34

¹⁰⁸⁶ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman: rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Volume 439 d'*Histoire des idées et critique littéraire*, Librairie Droz, 2008, p.94

Les romans dumasien de la période révolutionnaire (*Les Mémoires d'un Médecin, Le Chevalier de Maison-Rouge, Les Blancs et Les Bleus...*) décrivent les prémices de la démocratie : la mise en scène de la prise de parole publique, de cette éloquence délibérative allant de la rue aux lieux décisionnaires, est donc une obligation historique et romanesque. Dumas choisit de rendre le discours aussi spectaculaire que l'action physique. La rhétorique des personnages, fictifs ou réels, se caractérise par l'omniprésence de l'épidictique. La création littéraire est ici fondée sur une reconstitution historique des discours des années 1790 à laquelle s'ajoutent certaines modalités oratoires des années 1840, ce qui est cohérent dans la mesure où 1789 et 1793 sont exaltés respectivement par les républicains modérés et radicaux du XIXe siècle. Le discours dumasien s'apparente à de la scansion, pratique habituellement réservée à la poésie, et la rhétorique à une arme-que les différents protagonistes maîtrisent à des degrés divers. L'auteur explique ce lyrisme déclamatoire par le style de l'époque : « On parlait ainsi à cette époque, car on était à la préface de cette grande histoire grecque et romaine que la nation française copia pendant dix ans dans toutes ses phases : dévouements, proscriptions, victoires et esclavage.»¹⁰⁸⁷ L'importance du référentiel antiquisant sert, dans deux romans où s'ébauchent les discours démocratiques (*Ange Pitou* et *La Comtesse de Charny*) à justifier l'emphase, la démesure et le lyrisme exacerbé : les personnages empruntent, avec plus ou moins de succès, le lyrisme qu'ils supposent être celui des grandes républiques grecques et romaines. La répartition de la parole romanesque s'effectue de manière à transformer les oraisons (directes ou rapportées) en scènes-clé. Par exemple, les discours fictifs occupent parfois une place plus importante que les discours réels : les très longues interventions de Cagliostro en font un substitut du narrateur. Le rôle de Cassandre endossé par le personnage dès *Joseph Balsamo* permet les analyses clairvoyantes (puisque ce personnage, comme l'auteur, sait déjà tout à l'avance) des événements. En revanche, le narrateur fait parfois l'économie de certains discours authentiques. Les discours de Mirabeau, dont l'éloquence est régulièrement citée et commentée, subsistent synthétiquement grâce au testament politique qu'il délivre dans l'intimité au personnage fictif du docteur Gilbert, et non par la retranscription. Ce dernier parle, mais pas à la tribune où il siège ; ses discours sont d'abord destinés aux deux paysans qu'il entraîne dans la Révolution. La harangue a donc une vocation pédagogique :

Nouveau monde, répéta Gilbert, c'est-à-dire place nette, table rase ; pas de lois, mais pas d'abus ; pas d'idées, mais pas de préjugés. En France, trente mille lieues carrées pour trente millions d'hommes ; c'est-à-dire, en cas de partage de la place, à peine à chacun pour un berceau et une tombe. Là-bas, en Amérique, deux cent mille lieues carrées pour trois millions d'hommes ; des frontières idéales avec le désert, c'est-à-dire l'espace avec la mer, c'est-à-dire avec l'immensité ; dans ces deux cent mille lieues des fleuves navigables pendant mille lieues ; des forêts vierges dont Dieu seul connaît la profondeur, c'est-à-dire tous les éléments de la vie, de la civilisation et de l'avenir. [...] mais lorsque au lieu de fonder on détruit, lorsqu'on voit dans le vieil ordre de choses qu'on attaque des murailles d'idées croulant, et derrière les ruines même de ces murailles se réfugier tant de gens et tant d'intérêts ; quand après avoir trouvé l'idée on voit que pour la faire adopter à un peuple il faudra peut-être décimer ce peuple, depuis le vieillard qui se souvient jusqu'à l'enfant qui apprendrait, depuis le monument qui est

¹⁰⁸⁷ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.*, pp. 121-122

la mémoire jusqu'au germe qui est l'instinct, alors, oh ! alors, Billot, c'est une tâche qui fait frémir ceux qui voient au-delà de l'horizon.¹⁰⁸⁸

L'utopie du révolutionnaire modéré est destinée en sous-texte au lectorat. Ses joutes oratoires avec son maître, Cagliostro, sont prétextes à la vulgarisation historique et politique : Dumas considère que ses romans permettent d'apprendre l'histoire, et en faisant commenter l'évènement par deux personnages fictifs, le romancier peut librement intégrer ses propres opinions. (L'opposition Gilbert-Cagliostro peut aussi être envisagée comme celle de février et juin 48.) On retrouve donc une fonctionnalisation pragmatique du discours dont la visée serait principalement heuristique ; Dumas fait dire à Gilbert : « Ce n'est pas seulement la liberté de la France que je rêve, c'est la liberté du monde entier ; ce n'est pas l'égalité physique, c'est l'égalité devant la loi ; ce n'est pas la fraternité devant les citoyens, c'est la fraternité entre les peuples. »¹⁰⁸⁹ Ces belles paroles, prononcées par un personnage imaginaire, ne relèvent pas seulement du discours utopique : elles décrivent une révolution idéale. C'est alors une forme d'avertissement à destination du lectorat, et le roman devient tribune de l'écrivain.

La sélection des discours obéit à la subjectivité : ainsi l'omission de certains discours historiques importants, tels que le serment du roi à la Constitution en 1790, est justifiée par sa longueur : « Peste ! Il fait six pages ! ». Pourtant, le discours de Vergniaud (auquel est consacré le chapitre « Vergniaud parle ») est intégralement retranscrit :

Comme le génie de Vergniaud est tout entier dans ce discours, nous le citerons tout entier ; nous croyons qu'on éprouvera, en le lisant, la même curiosité qu'on éprouverait, en visitant un arsenal, devant une de ces machines de guerre historiques qui auraient renversé les murailles de Sagonte, de Rome ou de Carthage.¹⁰⁹⁰

La prise de parole s'accompagne de descriptions épiques de l'effet produit sur l'auditoire, de commentaires des formulations et des gestes. Il s'agit de faire entrer dans la légende, au même titre que « Rome ou Carthage », la forme du discours aussi bien-sinon plus- que le fond. Dumas fait de ses orateurs romanesques des thaumaturges : littéralement, comme Cagliostro, et symboliquement, comme Vergniaud, Maillard ou Danton. C'est aussi pour l'écrivain parlementaire le moyen de mettre en scène une éloquence fantasmée, une poétique délibérative affranchie des considérations politiciennes et entièrement consacrée à l'expression du génie : « Pourquoi y a-t-il donc toujours derrière un grand homme un petit rhéteur qui gâte les mots, sous prétexte de les arranger ? »¹⁰⁹¹ demande le narrateur. La période révolutionnaire étant, dans le roman, celle du paroxysme de l'art oratoire, la grandiloquence est de rigueur ; les discours doivent être à l'opposé de la parole d'un « froid mathématicien de la révolte » et en appeler au sentiment :

Il est à remarquer que les gens du peuple, et j'oserai presque dire les hommes en général, écoutent avec d'autant plus d'attention qu'ils comprennent moins. Il est évident que le sens général de la brochure échappait aux esprits les plus éclairés de la rustique assemblée, et à Billot lui-même. Mais,

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, Vol. II, p.112

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 40

¹⁰⁹¹ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.* p. 303

au milieu de cette phraséologie obscure, passaient, comme des éclairs dans un ciel sombre et chargé d'électricité, les mots lumineux d'indépendance, de liberté et d'égalité. Il n'en fallut pas davantage¹⁰⁹²,

Le pouvoir des « mots lumineux » galvanise les foules et produit de nouveaux orateurs ; la démocratisation de la parole transforme deux paysans (dont un illettré) en tribuns. Billot se distingue particulièrement dans cet exercice, symbolisant la pensée populaire :

Parisiens poltrons ; Parisiens lâches ; Parisiens machines à esclavage ! Mille démons ! Quel est l'homme de cœur qui veut venir avec moi et Pitou prendre la Bastille du roi. Je m'appelle Billot, fermier dans l'Île-de-France. En avant !

Billot venait de s'élever au sublime de l'audace.

La foule frémissante et enflammée s'agitait autour de lui en criant :

– À la Bastille ! à la Bastille !¹⁰⁹³

La prise de la Bastille, simplifiée à l'extrême, devient le fruit d'une unique et virulente harangue (imaginaire), tandis que Gonchon, « Le Mirabeau du peuple », « l'orateur favori » et personnage réel, est réduit au silence. Cet ouvrier en haillons représente le prolétariat urbain, une réalité moins attrayante que le mythe révolutionnaire : « Je ne sais comment est le Mirabeau des nobles, dit Pitou au père Billot, mais je trouve le nôtre bien laid. »¹⁰⁹⁴ La narration résume le propos de ceux qui s'adressent directement au peuple ; on n'y trouve ni lumière ni effets de style, mais une réalité crue, sur le même mode que les invectives de Billot :

Autour de ces hommes, des groupes se formaient, sombres, hostiles, animés, composés de gens à qui l'on rappelait leur misère, leurs souffrances, le dédain brutal de la monarchie.

Pour les infortunes populaires, on leur disait :

– Depuis huit siècles que le peuple lutte, qu'at-il obtenu ? Rien. Pas de droits sociaux ; pas de droits politiques : celui de la vache du fermier à qui on prend son veau pour le conduire à la boucherie, son lait pour le vendre au marché, sa chair pour la conduire à l'abattoir, sa peau pour la sécher à la tannerie.¹⁰⁹⁵

Contrairement aux discours relativement incompréhensibles qu'ils dénoncent, ces propos polémiques se veulent limpides pour le peuple :

– Peuple ! disaient ces hommes, en vérité des deux côtés on t'égare ; les uns te demandaient de retourner en arrière ; les autres te poussent en avant. On te parle de droits politiques, de droits sociaux. En es-tu plus heureux depuis qu'on t'a permis de voter par l'organe de tes délégués ? En es-tu plus riche depuis que tu es représenté ? En as-tu moins faim depuis que l'Assemblée nationale fait des décrets ? Non, laisse la politique et ses théories aux gens qui savent lire.

¹⁰⁹²*Ibid.*, p. 149

¹⁰⁹³*Ibid.*, p. 289

¹⁰⁹⁴*Ibid.*, p. 357

¹⁰⁹⁵*Ibid.*, pp. 530-531

Ce n'est pas une phrase ou une maxime écrite qu'il te faut.

C'est du pain, et puis du pain ; c'est le bien-être de tes enfants, la douce tranquillité de ta femme. Qui te donnera tout cela ? un roi ferme de caractère, jeune d'esprit, généreux de cœur.¹⁰⁹⁶

Ce discours violent incite paradoxalement à l'inaction. Néanmoins, Pitou le prend au mot : puisqu'il sait lire, il pourra s'occuper de « la politique et ses théories. » La narration est saturée de *logos*, afin de dépeindre la confusion idéologique dans laquelle on tente de perdre le peuple : « le seul [discours] d'ailleurs qui soit resté dans la mémoire du peuple, toujours prêt à saisir les bonnes et surtout les belles phrases bâties sur un fait matériel. »¹⁰⁹⁷ Dumas raconte que « c'était le commencement des discours », dont il met en scène l'immense pouvoir, mais qu'il parodie également-notamment par l'intermédiaire de Pitou- tout en décrivant les habitudes oratoires : « En cette époque, on disait, en politique, satellites au lieu de soldats, comme on disait, au théâtre, coursier au lieu de cheval. »¹⁰⁹⁸

La prise de parole devient performance artistique, destinée à répondre à une attente du public : « la soif des discours devenait de jour en jour plus intense. »¹⁰⁹⁹ C'est la forme, et non le fond, volontairement délaissé par la narration, qui sanctionne l'efficacité du discours, qui doit être construit « selon les plus strictes lois de la rhétorique », comporter « une assez belle antithèse à produire », « l'épigrammatique ironie déguisée sous le respect et les fleurs oratoires ». Le résultat des « ingénieuses élucubrations de la municipalité » produisent l'effet escompté : « La phrase était belle, elle était juste, elle s'incrusta dans l'esprit des Parisiens. »¹¹⁰⁰ Pitou a totalement intégré les règles de cette rhétorique nouvelle ; pastiche des orateurs qui s'écoutent parler, il s'enivre de belles paroles-en l'occurrence, les siennes : « fatigué d'avoir péroré, mais heureux au fond d'avoir fait l'orateur, il se reposait avec délices au bruit monotone des discours de ses successeurs. »¹¹⁰¹ Ce personnage candide, on l'a vu, insuffle une dimension comique ; aussi, ses préoccupations en terme de rhétorique sont plutôt saugrenues : « J'étais donc au club des Vertus, où j'écoutais le discours d'un patriote. C'était celui-là qui en faisait des fautes de français ! »¹¹⁰² Pitou, lui aussi emporté par « la soif de discours » ne fait que s'amuser (et divertir le lectorat) avec la parole révolutionnaire ; il la singe, et surtout la vide de son contenu subversif :

On n'a pas entendu les motions de l'Hôtel de Ville, les discours de M. Bailly, les harangues de M. de La Fayette, sans devenir quelque peu orateur, surtout si l'on a déjà étudié les *Conciones* latins, dont l'éloquence française à la fin du dix-huitième siècle était une copie assez pâle, mais cependant assez exacte.¹¹⁰³

L'infériorité intellectuelle du paysan n'est pas en cause : l'éloquence de l'époque, elle-même calquée sur l'antiquité, transforme les débuts de la Révolution en reconstitution de *forum*

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, pp. 532-533

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, vol. II, p.38

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 37

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 46

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 39-40

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 66

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 68

¹¹⁰³ *Ibid.*, pp. 254-255

gréco-latin où l'on vient exercer son talent oratoire ; l'implication dans la vie de la cité passe alors nécessairement par la parole, l'affirmation du statut de révolutionnaire par la verve.

Parallèlement aux élucubrations de Pitou, de véritables orateurs populaires sont introduits dans les romans :

Mais Maillard est un vieux matelot populaire, il connaît cette mer des faubourgs qui se soulève d'un souffle et se calme d'un mot.

Il sait comment on parle à tous ces flots humains, lorsqu'ils vous donnent le temps de parler.¹¹⁰⁴

Maillard correspond au type du « fouetteur d'océans humains » décrit par Vallès, et sa parole « inusitée, stridente, railleuse, fait son effet. » Il est donc exclusivement défini par son verbe, et plus exactement par son habileté à naviguer sur « cette mer des faubourgs. » C'est un autre style que Dumas met en scène, dont l'efficacité performative souligne la vanité des péréoraisons ornées « des plus belles fleurs oratoires ». L'exemple de Maillard permet également d'établir un contraste saisissant entre Paris et la province (représentée par Haramont, le village de Pitou) : le soulèvement de la foule parisienne est spectaculaire ; celui des Haramontois est risible :

C'était un grand événement que cette harangue de Pitou, aussi tout Haramont fit-il cercle autour de la maison.

Pitou était quelque peu clerc, il connaissait le beau dire ; il savait les huit mots avec lesquels, à cette époque, les arrangeurs de nations, c'est ainsi que les appelait Homère, faisaient mouvoir les masses populaires.¹¹⁰⁵

En effet, le public de Pitou n'a connaissance de la Révolution qu'à travers la narration de ce dernier, dont les extravagances énonciatives remodelent l'évènement à sa guise. La relation de la harangue se fait donc sur un mode ironique :

Il dit son voyage à Paris, les émeutes des bustes, la prise de la Bastille et la vengeance du peuple ; il glissa légèrement sur la part qu'il avait prise au combat de la place du Palais-Royal et du faubourg Saint-Antoine ; mais moins il se vantait, plus il grandissait aux yeux de ses compatriotes, et à la fin du récit de Pitou, son casque était grand comme le dôme des Invalides, son sabre était haut comme le clocher d'Haramont.

La narration achevée, Pitou en vint à la confirmation, cette délicate opération à laquelle Cicéron reconnaissait le véritable orateur.

Il prouva que les passions populaires avaient été justement soulevées par les accapareurs. Il dit deux mots de MM. Pitt père et fils ; il expliqua la Révolution par les privilèges accordés à la noblesse et au clergé ; enfin, il invita le peuple d'Haramont à faire en particulier ce que le peuple français avait fait en général, c'est-à-dire à se réunir contre l'ennemi commun.

Puis enfin, il passa de la confirmation à la péréoraison, par un de ces mouvements sublimes qui sont communs à tous les grands orateurs.¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁴*Ibid.*, p. 177

¹¹⁰⁵*Ibid.*, p. 318

L'emphase contenue dans le discours apparaît grâce aux comparaisons hyperboliques du narrateur : le casque et le dôme des Invalides, le sabre et le clocher du village. Le rapprochement de ces deux bâtiments résume le caractère parodique de cette révolution campagnarde, ainsi que ce que l'on pourrait désigner comme la fonction illocutoire de la rhétorique de Pitou, car l'action s'accomplit par l'usage même de la parole : « Ce qui lui donna le texte d'une motion incendiaire qui appelait aux armes les habitants de la commune par l'exemple des Parisiens révoltés. »¹¹⁰⁷ La dimension coercitive de la prise de parole est mise en avant ; le simple fait de parler devant ses congénères permet le soulèvement :

La Révolution fut proclamée et acclamée dans le village.

Ceux de Villers-Cotterêts qui avaient assisté à la séance partirent le cœur gonflé de levain patriotique, chantant de la façon la plus menaçante pour les aristocrates, et avec une sauvage fureur :

Vive Henri quatre !

Vive ce roi vaillant !

Rouget de l'Isle n'avait pas encore composé *La Marseillaise*, et les fédérés de 90 n'avaient pas encore réveillé le vieux *Ça ira* populaire, attendu qu'on en était encore à l'an de grâce 1789.

Pitou crut n'avoir fait qu'un discours, Pitou avait fait une révolution.¹¹⁰⁸

Cet épisode montre une foule inoffensive, bien qu'habitée « d'une sauvage fureur » : le discours révolutionnaire hors de Paris, s'il suscite un enthousiasme similaire, n'aboutit en réalité qu'à des chansons. Dumas reprend un autre stéréotype négatif (l'ivresse) pour en faire une preuve supplémentaire de la très faible dangerosité de cette foule rurale : « Il leur fit un discours sur la sobriété des Spartiates, quand tous étaient ivres-morts. »¹¹⁰⁹ La dérision ici porte plus spécifiquement sur la référence antiquisante, que Pitou a logiquement intégrée à sa rhétorique.

Ange Pitou introduit des personnages d'orateurs « sérieux », mais l'époque de la narration et l'articulation entre fiction et historicité du récit autorisent les digressions humoristiques. La Révolution n'en est qu'à ses débuts, la fonction narrative des discours relève surtout de la reconstitution historique. *La Comtesse de Charny*, roman auquel Dumas a dû intégrer les chapitres coupés du roman précédent, marque une transition brutale : outre la désillusion des personnages fictifs, l'entrée dans la Terreur change le ton du récit. De plus, le sort de ces protagonistes étant réglé, le narrateur peut se consacrer pleinement à la partie historique : « Au surplus, nous voici à peu près tombé dans l'histoire : tous les héros de notre livre, à quelques exceptions près, ont déjà sombré dans la tempête révolutionnaire. »¹¹¹⁰ Aux héros romantiques se substituent les grandes figures révolutionnaires, qui prennent vie grâce à leur verbe.

¹¹⁰⁶*Ibid.*, p. 319

¹¹⁰⁷*Ibid.*, p. 319

¹¹⁰⁸*Ibid.*, p. 320

¹¹⁰⁹*Ibid.*, p. 436

¹¹¹⁰Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 374

L'auteur caractérise les hommes (et plus rarement les femmes) presque exclusivement par leur manière de s'adresser aux foules. Il redéfinit les emplois stéréotypés (le héros, le prophète, le manipulateur, etc.) du roman d'aventure et les applique aux orateurs. Les scènes de tribune deviennent scènes d'action, et la narration emprunte à son tour aux références antiquisantes et religieuses pour écrire une épopée se déroulant à la tribune. Les descriptions de Vergniaud par exemple métamorphosent le tribun en « dieu » :

Dans le repos et dans la foule, c'était un homme ordinaire sur lequel l'œil de l'historien, si perçant qu'il fût, n'eût eu aucune raison pour s'arrêter ; mais, quand la flamme de la passion faisait bouillonner son sang, quand les muscles de son visage palpitaient, quand son bras étendu commandait le silence et dominait la foule, l'homme devenait dieu, l'orateur se transfigurait, la tribune était son Thabor !¹¹¹¹

L'hyperbole relève de ce que Dumas appelle « la fantaisie poétique », qui « rend la lecture plus facile et plus attachante que celle de l'histoire dépouillée de tout ornement. »¹¹¹² Cependant, cette mise en scène – car l'auteur n'omet pas la théâtralité inhérente à la poétique de tribune- renseigne spectaculairement le pouvoir du verbe, qui permettrait de transcender l'humanité : « Et, par un geste puissant, le magnifique orateur sembla chasser devant lui les deux filles échevelées de la Peur et de l'Effroi. »¹¹¹³ L'orateur devient un héros : « Mais que faisait cet Achille sous sa tente, ou plutôt ce Renaud perdu dans les jardins d'Armide ? »¹¹¹⁴ Le discours, partie intégrante de sa quête prométhéenne :

Sa parole était moins âpre, moins puissante que celle de Mirabeau ; mais, quoique inspirée des Grecs et un peu surchargée de mythologie, moins prolix, moins avocassière que celle de Barnave. Ce qui constituait la partie vivace, influente de son éloquence, c'est la note humaine qui y vibrerait éternellement ; à l'Assemblée, au milieu même des ardentes et sublimes colères des tribunes, on entendait toujours jaillir de sa poitrine l'accent de la nature ou de la pitié ; chef d'un parti aigri, violent, disputeur, il plana toujours calme et digne au-dessus de la situation, même lorsque la situation fut mortelle ; ses ennemis le disaient indécis, mou, indolent parfois ; ils demandaient où était son âme, qui semblait absente ; ils avaient raison : son âme n'habitait en lui que lorsqu'il faisait un effort pour l'enchaîner dans sa poitrine ;¹¹¹⁵

Les prises de paroles sont littéralement transformées en batailles, où s'accomplissent des exploits guerriers :

Quand il devait parler, trois ou quatre jours à l'avance, il préparait son discours, le polissait, le fourbissait, l'aiguillait, ainsi qu'un soldat, la veille d'une bataille, aiguise, fourbit et polit ses armes. C'était, comme orateur, ce qu'on appelle dans une salle d'escrime un beau tireur ; le coup ne lui paraissait bon que s'il était brillamment porté et fortement applaudi ; il fallait réserver sa parole pour les moments de danger, pour les instants suprêmes.

¹¹¹¹*Ibid.*, p. 39

¹¹¹²Alexandre Dumas, *Les Blancs et Les Bleus*, *Op.cit.*, p. 1030

¹¹¹³Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p. 685

¹¹¹⁴*Ibid.*, Vol. IV, p. 22

¹¹¹⁵*Ibid.*, Vol. III, pp. 650-651

Ce n'était pas l'homme de toutes les heures, a dit un poète ; c'était l'homme des grandes journées.¹¹¹⁶

La tribune peut devenir le théâtre d'une mise à mort. Dumas note laconiquement, à propos du ministère de Narbonne : « Un discours de Vergniaud le tua. » C'est surtout le lieu d'une très grande vitalité, appuyée par la convocation du lexique des forces naturelles : « Il y avait dans ce discours terrible une force ascendante, une gradation croissante, un crescendo de tempêtes, qui allait battant l'air d'une aile immense et pareille à celle de l'ouragan. »¹¹¹⁷ Le roman construit un imaginaire révolutionnaire par les analogies métaphoriques entre la foule et les paroles : les « tempêtes », « cascades, l'écume et le bruit », ne sont plus l'apanage du peuple parisien : « dans ses mouvements oratoires, il les secouait comme un lion fait de sa crinière [...] comme de l'ouverture d'une source jaillit l'eau abondante et sonore, les paroles tombaient de sa bouche en cascades puissantes, jetant l'écume et le bruit. »¹¹¹⁸ Ce syncrétisme thématique consacre certains individus comme les hommes providentiels de cette révolution, incarnant un idéal héroïque fantasmé :

Ses premières paroles furent dites avec l'accent triste, profond, concentré, d'un homme abattu ; il semblait fatigué dès le début comme on l'est d'ordinaire à la fin : c'est que, depuis trois jours, il luttait avec le génie de l'éloquence ; c'est qu'il savait, comme Samson, que, dans l'effort suprême qu'il allait tenter, il renverserait infailliblement le temple, et qu'étant monté à la tribune au milieu de ses colonnes encore debout, de sa voûte encore suspendue, il en descendrait en enjambant par-dessus les ruines de la royauté.¹¹¹⁹

Maximin Isnard, député du Var siégeant à gauche, est l'un des plus virulents orateurs de l'Assemblée législative ; Dumas en fait l'incarnation physique de la « colère », lui aussi force de la nature, voire créature surnaturelle :

Isnard était la colère de l'Assemblée. Né à Grasse, dans ce pays des parfums et du mistral, il avait les colères violentes et soudaines de ce géant de l'air qui, du même souffle, déracine les rochers et effeuille les roses ; sa voix inconnue éclata tout à coup dans l'Assemblée comme un de ces tonnerres inattendus des premiers orages d'été : au premier accent de cette voix, l'Assemblée entière frissonna, les plus distraits levèrent la tête, et chacun, frémissant comme Caïn à la voix de Dieu fut prêt à dire : « Est-ce à moi que vous parlez, Seigneur ? »¹¹²⁰

Dumas fonde sa caractérisation de personnages sur la seule éloquence ; il omet les revirements successifs d'Isnard pour ne garder que le spectaculaire : « C'était la première fois que l'on entendait de semblables paroles ; cette éloquence sauvage entraîna tout avec soi, comme l'avalanche qui descend des Alpes entraîne arbres, troupeaux, bergers, maisons. »¹¹²¹ Le parti-pris littéraire dumasien obéit à la fonction que l'écrivain s'est assignée-enseigner en amusant- et résout la problématique de la mise en fiction du discours : à la stricte citation l'auteur préfère la reconstitution, dominée par l'émotion. On retrouve, avec les

¹¹¹⁶*Ibid.*, Vol. IV, pp.37-38

¹¹¹⁷*Ibid.*, p. 53

¹¹¹⁸*Ibid.*, p. 38

¹¹¹⁹*Ibid.*, p. 39

¹¹²⁰*Ibid.*, p. 651

¹¹²¹*Ibid.*, p. 653

épisodes de tribune, des rebondissements qui entraînent le roman dans le genre « de cape et d'épée » :

Isnard était là ; il prit l'épée du jeune républicain, la tira du fourreau, et s'élança à la tribune en criant :

– La voilà, l'épée de l'ange exterminateur ! Elle sera victorieuse ! La France poussera un grand cri, et les peuples répondront ; la terre, alors, se couvrira de combattants, et les ennemis de la liberté seront effacés de la liste des hommes !

Ézéchiél n'eût pas mieux dit.¹¹²²

La mise en fiction de l'acte oratoire transforme la parole en une geste à part entière. Les discours, devenus péripéties au même titre que l'assaut d'un château ou la bataille rangée, s'insèrent dans la logique sérielle établie par l'auteur : on retrouve Danton et Robespierre à l'œuvre dans d'autres récits (*Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Blanche de Beaulieu...*). Les grandes figures historiques sont devenues des personnages pittoresques dont on suit les aventures, et non des parlementaires dont on étudie les discours. Ainsi la tribune est comparée à un champ de bataille : « Mais c'était un rude joueur que Dumouriez, général et orateur à la fois, difficile à démonter sur le champ de bataille et à la tribune. »¹¹²³ La narration emprunte au lexique de l'armurerie : « Quand la Gironde voulait lancer la flèche de l'ironie, c'était à Guadet qu'elle remettait l'arc, et Guadet n'avait qu'à prendre au hasard une flèche dans son carquois. »¹¹²⁴ L'espace dévolu à la parole devient celui de la communion : on y élabore la mystique révolutionnaire. Or, le peuple est exclu de ces révélations. L'écrivain pallie rétrospectivement à cette absence en faisant entrer son lectorat dans ce lieu. La légitimité du discours se mesure désormais à l'effet produit sur l'auditoire. Ainsi, le discours de Lafayette qui « ne fut pas long » reste totalement inconnu au lectorat. En revanche, son impact est détaillé, et par la voix d'une personne de l'assistance, ajoutant à la véracité historique du récit :

Mme Roland était à cette séance ; écoutez ce qu'elle en dit :

Ce ne furent pas des applaudissements, ce furent des cris, des transports. Trois fois l'Assemblée entraînée s'est levée tout entière, les bras étendus, les chapeaux en l'air, et dans un enthousiasme inexprimable. Périssent à jamais quiconque a ressenti ou partagé ces grands mouvements, et qui pourrait encore reprendre des fers !¹¹²⁵

On peut noter l'adresse directe à l'impératif et le choix du verbe : Dumas n'écrit pas « lisez » mais « écoutez ». Le lectorat est substitué au public de l'époque et devient le destinataire direct des discours. La reconstitution transforme le texte en pièce, comme si les allocutions étaient destinées à être jouées. Le récit qui les commente fait presque alors office de didascalie : « Le discours qu'il prononça, composé par Duport du Tertre, était de la plus haute habileté, et produisit un grand effet ; il roulait tout entier sur la nécessité de maintenir l'ordre,

¹¹²²*Ibid.*, p.660

¹¹²³*Ibid.*, Vol. III, p. 720

¹¹²⁴*Ibid.*, Vol. IV, p. 16

¹¹²⁵*Ibid.*, Vol. III, p. 303

et de se rallier à l'amour de la patrie. »¹¹²⁶ Cette théâtralité et la dramatisation des scènes parlementaires sont constamment rappelées par les modalisations : « la comédie est jouée ! », le compte-rendu d'une séance s'attarde longuement sur les cris, l'appel nominal et les votes chaotiques, on entend une « parole vibrante » et les ovations : « les tribunes applaudirent comme fait le parterre à l'entrée d'un acteur aimé. »¹¹²⁷ Les mauvais révolutionnaires, selon la typologie dumasienne (les opportunistes, les cruels, les arrivistes...) sont identifiés par leur incapacité oratoire : ce sont, dans les romans, « ces mauvais dramaturges, ces rhéteurs impuissants qui se plaisent aux destructions subites, », à l'image de Collot d'Herbois, « l'histrion sifflé », « l'acteur plus souvent sifflé qu'applaudi », ou encore Hébert, « marchand de contremarques. » Certains, conscients de leur faiblesse, utilisent des subterfuges scéniques : « Les Cordeliers lancèrent en avant Camille Desmoulins, ce lancier de la Révolution qu'on trouve toujours prêt à planter sa pique en plein but. Lui aussi fit sa pétition. Mais, bredouilleur impossible quand il essayait de prendre la parole, il chargea Fauchet de la lire. »¹¹²⁸ Le discours en lui-même reste elliptique, de l'ordre du Mystère religieux, inaccessible aux masses. Le dévoilement s'opère par la théâtralité, comme pour les mystères médiévaux. Le narrateur choisit donc de mettre en avant des personnages héroïques tragiques refaçonnés selon la relation homérique de la tribune. La célébration d'individus capables par leurs mots d'agir pareillement à la foule, c'est-à-dire provoquant métaphoriquement le déchaînement des éléments, souligne leur supériorité sur la collectivité. La peinture de Danton en « géant Adamastor » l'inscrit dans la tradition des géants dumasien ; sa puissance oratoire le métamorphose en une force de la nature :

Danton couvait du regard le mystérieux prisonnier ; au jour et à l'heure où il en eut besoin, il brisa chaîne et verrous de sa main puissante et dit au prisonnier :

– Viens !

La révolution consiste non seulement, comme je l'ai dit, à mettre dessus ce qui est dessous, mais encore à mettre les captifs en liberté, et en prison les gens libres ; non seulement les gens libres, mais encore les puissants de la terre, les grands, les princes, les rois !¹¹²⁹

La théâtralité de Danton (ou plus exactement de la légende dantoniste) a été explorée par Georg Büchner en 1835 : son drame en quatre actes, *Dantons Tod (La Mort de Danton)*, sous-titré *Images dramatiques de la Terreur en France*, a été publié mais non joué avant 1905. Dumas, s'il choisit une période biographique antérieure à celle de la pièce, met littéralement en scène le personnage :

C'est l'heure où le terrible révolutionnaire – qui ne nous est guère connu encore que par le bruit qu'il a fait au parterre du Théâtre-Français lors des représentations du *Charles IX* de Chénier, et par sa terrible éloquence à la tribune des Cordeliers – fait sa véritable apparition sur la scène politique, où il va étendre ses bras de géant.¹¹³⁰

¹¹²⁶*Ibid.*, p. 607

¹¹²⁷*Ibid.*, Vol. IV, p. 37

¹¹²⁸*Ibid.*, Vol. III, p. 656

¹¹²⁹*Ibid.*, p. 657

¹¹³⁰*Ibid.*, p. 819

Les introductions successives de Danton relèvent d'une mise en abyme ; c'est au théâtre qu'il se fait connaître, et il entre en scène dans le roman quand il apparaît sur la scène politique : «Eh bien ! L'heure était venue de traduire par un acte matériel la belle et terrible image de l'orateur de la Gironde. »¹¹³¹ Dumas s'appuie sur Michelet pour construire son héros romanesque. Les termes choisis par l'historien évoquent le théâtre, la gestuelle, la diction de l'acteur, plus que le politicien :

À sa parole brusque, dardée par accès, [...] Les masses, qui aiment la force, sentaient devant lui ce que fait éprouver de crainte et de sympathie pourtant tout être puissamment générateur. [...] c'est que cet homme terrible, qui ne parlait que par menaces, cachait au fond un brave homme...¹¹³²

Le romancier complète la description en insistant sur la caractéristique la plus importante : « Cette voix était isolée, mais nette, forte, vibrante ; elle semblait la voix du peuple, qui ne se fait entendre solitaire que pour mieux être entendue. »¹¹³³ Cette voix est fonctionnalisée dans le roman afin de représenter le personnage le plus bruyant et le moins entendu : ce peuple dont les modalités d'expression constituent l'antithèse du discours. La voix de Danton symbolise la civilisation. Elle apprivoise la fièvre révolutionnaire, et selon l'auteur, en fait même une œuvre d'art:

Jeune, il s'était exercé au grand art de la parole – cet art dont les hommes du Midi savent se faire à la fois une arme et une parure – puis à la poésie, cette fleur du Parnasse que les fondateurs de Marseille transportèrent avec eux du golfe de Corinthe au golfe de Lion.¹¹³⁴

La prose dantoniste figure l'idéal révolutionnaire, alliant idéologie et poétique de la tribune, ce qui lui confère un immense pouvoir : « et Danton, cet audacieux proposeur (*sic*) des choses impossibles qui s'accomplissaient cependant, Danton, montant à la tribune... »¹¹³⁵ La résurrection de performances oratoires révolutionnaires s'opère sur un mode hyperbolique : « Nul Spartiate marchant aux Thermopyles ne fit une plus sublime réponse. » Écrit Dumas à propos de députés. Outre la volonté de retranscrire le goût antique de l'époque, il s'agit bien de créer des « héros comme hommes de lettres », en dépossédant le peuple romanesque (le plus souvent illettré, comme son porte-parole Billot) de sa force insurrectionnelle : « la fiction instaure des hiérarchies significatives ; elle propose une analyse des pouvoirs de la parole qui relativise le rôle du grand homme (version démocratique) ou magnifie l'inspiration de l'éloquence (lecture élitiste). »¹¹³⁶ Dès lors la tribune devient un lieu démonstratif, celui de sa force et de son pouvoir, où s'exprime un paradoxe : terrain privilégié de la civilisation (puisque les affrontements sont faits de paroles), il est aussi celui de la force brute et primitive. Les intervenants sont fréquemment animalisés (en lion, en serpent ou en renard) réduits à une caractéristique anthropomorphe-le lion symbolisant la force, le serpent la surnoiserie, etc. Corinne Saminadayar-Perrin compare les rhéteurs romanesques aux

¹¹³¹*Ibid.*, p. 820

¹¹³²*Ibid.*, Vol. IV, p. 392

¹¹³³*Ibid.*, Vol. III, p. 447

¹¹³⁴*Ibid.*, Vol. IV, p. 101

¹¹³⁵Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Maison Rouge, Op.cit.*, p. 8

¹¹³⁶Corinne Saminadayar-Perrin, « L'éloquence de la Révolution », (université Montpellier 3/ RIRRA 21), <http://web.me.com/csaminadayar> Contribution à l'ouvrage collectif *Les Romans de la Révolution* [présentée le 18 mars 2011], p.1

« sauvages de Cooper », évoque le « match de boxe et la guerre d’embuscade », « la joute », qui font du narrateur un commentateur sportif détaillant les techniques de combat.¹¹³⁷ Techniques métaphoriques, reprenant le lexique des forces naturelles afin de saisir la dimension titanesque des orateurs, tout en n’omettant pas les moments de flottement ponctuant ces pugilats de mots : « [Lameth] répandit sur la lave de Danton l’eau tiède d’une de ses pastorales ordinaires, il prêcha la fraternité. Puis vint Sieyès, qui prêcha aussi la fraternité. Puis Barnave, qui reprêcha la fraternité. »¹¹³⁸ Dumas utilise la formulation de Michelet dans son *Histoire de la Révolution Française*, où le discours de Lameth est désigné par « de l’eau froide » et « une pastorale ». La dramatisation joue beaucoup sur l’opposition de style (la « lave » dantoniste contre « l’eau tiède » de Lameth), et sur la rivalité entre orateurs, dont les antagonismes idéologiques sont rendus par l’antithèse systématique : la passion contre la froideur « avocassière », l’utopisme contre le pragmatisme, la fougue contre la tiédeur, la poésie contre la rigueur théorique. Ces duels spectaculaires ont des issues aussi tragiques que les duels physiques de la bibliographie dumasienne, sinon plus, puisque l’enjeu n’est plus de l’ordre du privé. Le texte signale la fin imminente d’un personnage dès qu’on lui coupe la parole, donc quand on le désarme :

Danton avait dit :

– Où commence l’action de la justice, là doivent cesser les vengeances populaires. Je prends, devant l’Assemblée, l’engagement de protéger les hommes qui sont dans son enceinte ; je marcherai à leur tête ; je répons d’eux.

Danton avait dit cela avant que Marat fût à la Commune. Du moment où Marat fut à la Commune, il ne répondit plus de rien. En face du serpent, le lion biaisa : il essaya de se faire renard.¹¹³⁹

L’orateur porte la voix de l’évènement et permet la synthèse. Les évolutions révolutionnaires sont visibles dans le roman grâce aux changements de style. La métamorphose du lion en renard, métamorphose uniquement d’ordre stylistique, annonce son déclin plus sûrement que la narration factuelle de péripéties. Le héros atteint le « sublime » non pas pendant son ascension, mais lors de sa chute, orchestrée par un opposant construit selon les codes du roman d’aventures. Le Robespierre dumasien peut être comparé au cardinal de Richelieu des *Trois Mousquetaires*, au comte de Morcerf et à Danglars du *Comte de Monte-Cristo*. L’opposition Danton/Robespierre est caricaturale, reposant sur la virilité de l’un et la féminité (la faiblesse) de l’autre : « Danton était, d’abord et avant tout, un mâle ; il y avait en lui du lion et du dogue, beaucoup aussi du taureau. »¹¹⁴⁰ Robespierre est « l’aigre orateur », il ne monte pas à la tribune, « il rampe », alterne le sentimentalisme et la « vertueuse inflexibilité » que Vigny dans *Stello* lui attribue ainsi qu’à son disciple Saint-Just :

Alors il glisse de son banc, rampe vers la porte, s’esquive sans être remarqué, court aux Jacobins, monte à la tribune, dénonce le roi, dénonce le ministère, dénonce Bailly, dénonce La Fayette, dénonce

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 9

¹¹³⁸ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p. 735

¹¹³⁹ *Ibid.*, Vol. IV, p.367

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 391

l'Assemblée tout entière, répète la fable du matin, déroule une Saint-Barthélemy imaginaire, et finit par dévouer son existence sur l'autel de la Patrie.

Quand Robespierre parlait de lui-même, il arrivait à une certaine éloquence.¹¹⁴¹

L'extrême violence de Robespierre avance masquée ; l'effet produit par ses interventions fait office de prolepse : « Alors, Robespierre se leva avec son sourire sévère ; on comprit qu'il voulait aller à la tribune : on s'écarta ; qu'il voulait parler : on se tut. »¹¹⁴² La puissance du « cauteleux tribun » annonce la Terreur, réduite à une manipulation quasi ésotérique :

Nul ne pourrait dire avec quelle filandreuse adresse Robespierre entama la conversation ; il parla des Marseillais d'abord, de leur patriotisme, de la crainte qu'il avait de voir exagérer même les meilleurs sentiments ; puis il parla de lui, des services qu'il avait rendus à la Révolution, de la sage lenteur avec laquelle il en avait réglé le cours.¹¹⁴³

Comme pour les autres personnages, le narrateur ne s'attarde pas sur le fond des discours, à l'exception d'une retranscription de l'Adresse des Jacobins aux fédérés venus à Paris le 14 juillet 1792 rédigée par Robespierre. Cette concession pédagogique de l'écrivain lui permet de donner un aperçu du style particulier de l'homme d'Etat. Son premier acte véritablement violent, lui, n'a plus rien de symbolique et dévoile le véritable visage du Robespierre fictif : le plaidoyer pour la mort du roi, que Dumas qualifie d'« assassinat » devient une idiosyncrasie, l'homme politique fusionnant avec sa prose, ce que la narration appuie avec l'anaphore de l'épithète « filandreux », cette fois non plus qualificatif de la parole mais du personnage lui-même :

Il était difficile de s'expliquer plus catégoriquement ; jamais conseil d'assassinat n'a été donné en termes plus positifs ; jamais représailles sanglantes n'ont été prêchées d'une voix plus claire et plus pressante.

[...]

Et c'était Robespierre, remarquez bien, le cauteleux tribun, le filandreux orateur, qui, de sa voix douceuse, disait aux députés des quatre-vingt-trois départements : « Mes amis, si vous m'en croyez, il faut tuer le roi ! »¹¹⁴⁴

Aux côtés du « filandreux orateur » se trouve un personnage encore plus sinistre, dont l'irruption sur la scène parlementaire signifie le basculement de 89 à 93. Saint-Just incarne le terrorisme délibératif. Dans le roman, le contraste entre son physique féminin et son extrême violence accentue l'effet horrifique. Il symbolise la corruption achevée de l'idéal révolutionnaire puisque les « mâles » tels Danton cèdent la place, malgré eux, à des créatures contre-nature : Marat-qui est un stéréotype monstrueux dont la laideur physique trahit la folie

¹¹⁴¹*Ibid.*, Vol. III, p. 287

¹¹⁴²*Ibid.*, p. 722

¹¹⁴³*Ibid.*, Vol. IV, pp.120-121

¹¹⁴⁴*Ibid.*, pp.57-59

meurtrière¹¹⁴⁵, et un androgyne (ce qui est tout aussi monstrueux selon la terminologie dumasienne) :

Saint-Just descendit lentement du sommet de la Montagne, il monta lentement à la tribune, et lentement il demanda la mort... Il demanda, nous nous trompons : il ordonna la mort.

Ce fut un discours atroce que celui que prononça ce beau jeune homme pâle aux lèvres de femme ; le relève qui voudra, l'imprime qui pourra : nous n'en avons pas le courage.¹¹⁴⁶

Cette omission produit un effet horrifique et fait apparaître le « discours atroce » comme le point culminant de la violence révolutionnaire. En effet, les scènes de genre (assassinats, lynchages, décapitations, mutilations, etc.) particulièrement graphiques, entraînant le récit dans le genre gothique, voire le *penny dreadful*¹¹⁴⁷, émaillent *La Comtesse de Charny*. Dumas pourrait être accusé « de faire de l'horreur à plaisir », pour reprendre les mots d'Eugène Sue, mais cette censure délimite deux types d'horreur littéraire : celle, exagérée, de la foule, décrite avec une certaine complaisance, une violence attendue car fruit de la sauvagerie des masses, et l'horreur civilisée. L'auteur produit tout de même un résumé, où l'anaphore en début de phrase « il faut le tuer » en italique, expose l'organisation méthodique de cet *hybris* paradoxalement serein.

Il parla ainsi une heure, sans s'animer, sans s'échauffer, avec une voix de rhéteur, des gestes de pédant, et, à la fin de chaque phrase, revenaient ces mots qui tombaient d'un poids singulier, et qui produisaient chez les auditeurs un ébranlement pareil à celui du couteau de la guillotine : « Il faut le tuer ! »

Ce discours fit une sensation terrible ; pas un des juges qui ne sentît, en l'écoutant, pénétrer jusqu'à son cœur le froid de l'acier ! Robespierre lui-même s'effraya de voir son disciple, son élève, planter si fort au-delà des avant-postes républicains les plus avancés le sanglant drapeau de la Révolution.¹¹⁴⁸

Cet épisode macabre est une réaffirmation du pouvoir de la parole. La morbidité se lit au travers de « la sensation terrible » et du rappel de la guillotine- une comparaison utilisée également par Hugo : « Quelques-uns parlaient comme s'ils étaient adossés à la guillotine. »¹¹⁴⁹ Ce n'est pas le peuple déchaîné qui plonge Paris dans le sang « jusqu'aux genoux », ce sont les « mots funèbres » (Hugo) : « Mais les vociférations de Marat, les menaces d'Hébert, les calomnies de Robespierre, faisaient peser la Commune d'un tel poids sur Paris... »¹¹⁵⁰ La Commune romanesque est dangereuse car elle est cacophonique, et les voix qui se font entendre sont les plus virulentes :

Au milieu de cette multitude, quelques voix – il y a toujours de ces voix-là dans les rassemblements populaires – quelques voix commencèrent à demander la mort des prisonniers.

¹¹⁴⁵« Marat, esprit malade, que son médecin est obligé de saigner toutes les fois qu'il demande cinquante mille, cent mille, deux cent mille têtes ! » *Ibid.*, p. 458, Victor Hugo signale également : « Lecointe Puiraveau, qui demandait que Marat fût déclaré par décret " en état de démence " » *Quatrevingt-Treize, Op.cit.*, p. 240

¹¹⁴⁶*Ibid.*, p. 674

¹¹⁴⁷Genre littéraire à sensation anglo-saxon, désignant des fictions macabres éditées en feuilleton.

¹¹⁴⁸*Ibid.*, Vol. IV, p.675

¹¹⁴⁹Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize, Op.cit.*, p. 253

¹¹⁵⁰Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny, Op.cit.*, Vol. IV, p. 405

Un commissaire de la municipalité qui se trouvait là comprit qu'il ne fallait pas laisser ces voix prendre de consistance.

Il monta sur un tréteau pour haranguer le peuple, et l'engager à se retirer.¹¹⁵¹

La poésie a déserté la tribune, qui se prolonge dans la rue-signe de décadence. L'idéal révolutionnaire n'existe plus que dans les discours fictifs qui font office de tribune de l'auteur, puisqu'il peut, par le biais de ses personnages, exposer ses idées : « Cette idée, Gilbert, c'est l'affranchissement des peuples ; c'est la liberté ; c'est la république, non pas française, Dieu me garde d'une idée aussi égoïste ! Mais la république universelle, la fraternité du monde ! »¹¹⁵² L'écrivain renoue avec son expérience parlementaire, et critique l'éloquence des protagonistes : « Mais plus l'accusation était injuste à votre point de vue, sire, plus l'indignation devait vous faire éloquent. Vous deviez laisser quelque chose à la postérité, ne fût-ce qu'une sublime malédiction à vos bourreaux ! »¹¹⁵³ Cette adresse directe a également une fonction méta-discursive ; il s'agit d'attester de la nécessité de l'art-du « sublime » dans toute prise de parole. Dumas va plus loin et affirme la supériorité de l'artiste sur l'historien : « Le magistrat fut atterré, et je le laissai convaincu que les poètes savent aussi bien l'histoire que les historiens –, s'ils ne la savent pas mieux. »¹¹⁵⁴ Finalement, le roman expose l'art qui mène les poètes à l'histoire, ce qui inclut l'art oratoire qu'ils s'approprient : pour l'écrivain parlementaire, on peut y voir une forme de mise en abyme.

L'orateur est la voix de l'évènement, il permet la synthèse dans la fiction. Quand les temps changent, le style change également. La période révolutionnaire (1789-1800) constitue une source considérable par la multiplicité de la parole, la grande variété des supports et une oralité quasi frénétique-presque le seul mode d'expression, reléguant l'imprimé au rang de simple relais, puis, pour les générations suivantes, de témoignages. Les Goncourt décrivent « Des éloquences s'improvisant au plein vent des carrefours, des chanteurs, des Diogènes : l'orateur Gonchon, le chansonnier Déduit, et le cynique Quatorze-Oignons, fendant la foule comme une caricature de Misère »¹¹⁵⁵ La démocratisation de la prise de parole ne s'opère pas par l'accès du peuple (représenté par les chansonniers, les chanteurs ou les orateurs de rue) aux lieux décisionnaires, mais par la retransmission immédiate de ce qu'il s'y dit. La fiction établit un dialogue entre la rue et la tribune : la rue traduit en langage populaire les propos délibératifs (en chansons, caricatures, annonces...), tout en le théâtralisant et en effectuant un travail de réduction afin de produire un discours concis. La tribune fictive se théâtralise alors, devient une scène où fusent les bonnes répliques qui marqueront le public : « On montait à la tribune [de la Convention] par un degré de neuf marches. Ces marches étaient hautes, roides et assez difficiles ; elles firent un jour trébucher Gensonné qui les gravissait. C'est un escalier d'échafaud ! dit-il. Fais ton apprentissage ! lui cria Carrier. »¹¹⁵⁶ Hugo choisit de faire de 93 un gigantesque cirque où des spectacles macabres se jouent quotidiennement dans la rue et à la Convention. La sélection de la maxime au détriment de la longue retranscription permet un

¹¹⁵¹*Ibid.*, p. 214

¹¹⁵²*Ibid.*, p. 459

¹¹⁵³*Ibid.*, p. 716

¹¹⁵⁴Alexandre Dumas, *Les Compagnons de Jésus*, Note au lecteur, *Op.cit.*, p. 1352

¹¹⁵⁵Jules et Edmond de Goncourt, *Histoire de la Société Française pendant la Révolution*, *Op.cit.*, p. 17

¹¹⁵⁶Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 232

concentré d'éloquence et la mise en scène de sa fabrication : l'écrivain détaille l'élaboration et le contexte du mot qui fera date afin de dévoiler les coulisses de l'évènement, au même titre que la construction d'une barricade ou la préparation d'un assaut au fin fond des forêts bretonnes.

La tribune hugolienne partage plusieurs caractéristiques de la barricade ; comme elle, elle est organique, et l'auteur expose son système gastrique au moyen d'un champ lexical anatomique : « les vomitoires des tribunes » deviennent des tubes digestifs, qui « se dégorgeaient » et la Convention personnifiée « encomrait [...] et refluit. »¹¹⁵⁷ , les spectateurs « l'encombrent ». Et comme la barricade, on y entend successivement « un bruit farouche » et le silence : « On n'y parlait pas. »¹¹⁵⁸ Le lieu lui-même matérialise un assemblage hétéroclite : « Tout cet ensemble était violent, sauvage, régulier. Le correct dans le farouche ; c'est un peu toute la révolution. »¹¹⁵⁹ La sauvagerie côtoie la rigueur, la sécheresse stylistique s'installe au sein d'un ancien théâtre : « En dehors de toute émotion politique, et à ne voir que l'architecture, un certain frisson se dégageait de cette salle. On se rappelait confusément l'ancien théâtre, [...] c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David. »¹¹⁶⁰ Un tel endroit abrite un spectacle à son image :

Qui voyait l'Assemblée ne songeait plus à la salle. Qui voyait le drame ne pensait plus au théâtre. Rien de plus difforme et de plus sublime. Un tas de héros, un troupeau de lâches. Des fauves sur une montagne, des reptiles dans un marais. Là fourmillaient, se coudoyaient, se provoquaient, se menaçaient, luttaient et vivaient tous ces combattants qui sont aujourd'hui des fantômes.

Dénombrement titanique.¹¹⁶¹

La narration reprend les procédés utilisés pour la barricade et décrit un entassement à la grande diversité : « Lieu immense. Tous les types humains, inhumains et surhumains étaient là. Amas épique d'antagonisme. »¹¹⁶² On notera qu'Hugo reprend le bestiaire dumasien (les « fauves » et les « reptiles ») afin de produire un effet de grouillement. Ces « fantômes » reprennent vie d'abord collectivement, par leurs positionnements politiques : « A droite, la Gironde, légion de penseurs ; à gauche, la Montagne, groupe d'athlètes. »¹¹⁶³ Cette formulation ainsi que le champ lexical rappellent l'esthétique de « match de boxe » évoquée par Corinne Saminadayar-Perrin, des combats très théâtralisés se déroulant en public-Hugo compare certains « penseurs » à des « lutteurs ». L'auteur présente ensuite les innombrables « combattants », en leur accolant une phrase brève décrivant un fait marquant ou une caractéristique : « Brissot, qui avait reçu les clés de la Bastille », « Sillery, le boiteux de la droite, comme Couthon était le cul-de-jatte de la gauche ; » Enfin, ce sont les paroles qui définissent les protagonistes, signalées en italique et introduites par une conjonction de subordination, plaçant ainsi les mots sur le même plan que les actions : « Rabaut-Saint-

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p.232

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p.233

¹¹⁵⁹ *Ibid.*

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p.234

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p.235

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 250

¹¹⁶³ *Ibid.*

Étienne, qui avait commencé son Almanach de 1790 par ce mot: *La Révolution est finie.* »¹¹⁶⁴
Ces citations, outre le concentré d'éloquence évoqué précédemment, ont pour fonction de raconter la Révolution. Ces parlementaires font presque office de chœur, rappelant les évènements antérieurs afin de rendre le « drame » de la Commune lisible :

Isnard, qui commit le crime de dire: *Paris sera détruit*, au moment même où Brunswick disait: *Paris sera brûlé* ; Jacob Dupont, le premier qui cria: *Je suis athée*, et à qui Robespierre répondit: *L'athéisme est aristocratique* ; [...]Lasource, qui avait émis cet apophtegme meurtrier: *Malheur aux nations reconnaissantes!* et qui, au pied de l'échafaud, devait se contredire par cette fière parole jetée aux montagnards: *Nous mourons parce que le peuple dort, et vous mourrez parce que le peuple se réveillera* ; [...]Charles Villatte, qui abrita sa conscience sous cette protestation: *Je ne veux pas voter sous les couteaux* ; [...] Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris*, qui s'écriait: *Tous les rois ont senti sur leurs nuques le 21 janvier* [...]Manuel, le procureur de la Commune, qui avait dit: *Un roi mort n'est pas un homme de moins* ; [...]Camboulas, l'ami du père Duchesne, lequel disait à Guillotin : *Tu es du club des Feuillants, mais ta fille est du club des Jacobins* ; Jagot, qui à ceux qui plaignaient la nudité des prisonniers répondait ce mot farouche: *Une prison est un habit de pierre* ;[...]Amar qui disait: *Toute la terre condamne Louis XVI. A qui donc appeler du jugement? Aux planètes*, Rouyer, [...]disant: *Une tête de roi ne doit pas faire en tombant plus de bruit que la tête d'un autre homme* ; [...] Laplanche, qui s'écria un jour: *Je demande la priorité pour le canon d'alarme* ;¹¹⁶⁵

La composition de la Convention (philosophes, orateurs, scientifiques, artistes...) permet de résumer la vie journalistique, culturelle, savante et littéraire de 93. Cette contextualisation que le texte construit par accumulation (anaphores, énumérations, citations, dialogues...) donne à voir un microcosme dont le centre névralgique est la révolution-ou plutôt un idéal révolutionnaire : sont mentionnés « Lause-Duperret, qui, traité de scélérateur par un journaliste, l'invita à dîner en lui disant: " *Je sais que " scélérateur " veut simplement dire " l'homme qui ne pense pas comme nous "* », « Louvet, l'auteur de *Faublas*, qui devait finir libraire au Palais-Royal avec Lodoïska au comptoir ; », « Dussaulx, traducteur de Juvénal, », et « le journaliste Robert, mari de mademoiselle Kéralio, laquelle écrivait: *Ni Robespierre, ni Marat ne viennent chez moi, Robespierre y viendra quand il voudra, Marat jamais* ; »¹¹⁶⁶ Le monde des lettres devient un prolongement de la tribune, soulignant ainsi la grande richesse intellectuelle cohabitant avec deux obscurantismes : celui de la Terreur et celui de l'insurrection vendéenne et bretonne. Une longue digression s'attarde sur les silencieux (Lakanal, Lanthenas,...) qui apportent la lumière en marge des ténèbres¹¹⁶⁷, figurées par le lieu physique où siège la Convention, théâtre d'une violence permanente importée, selon Hugo, par le procès de Louis XVI (1792) : « quelle que fût la séance de la Convention à laquelle on assistât, on voyait s'y

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, pp.235-239

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ « Parmi ces éloquences furieuses, parmi ces voix hurlantes et grondantes, il y avait des silences féconds. Lakanal se taisait, et combinait dans sa pensée l'éducation publique nationale ; Lanthenas se taisait, et créait les écoles primaires ; Révellière-Lépeaux se taisait, et rêvait l'élévation de la philosophie à la dignité de religion. D'autres s'occupaient de questions de détail, plus petites et plus pratiques. Guyton-Morveau étudiait l'assainissement des hôpitaux, Maire l'abolition des servitudes réelles, Jean-Bon-Saint-André la suppression de la prison pour dettes et de la contrainte par corps, Romme la proposition de Chappe, Duboë la mise en ordre des archives, Coren-Fustier la création du cabinet d'anatomie et du muséum d'histoire naturelle, Guyomard la navigation fluviale et le barrage de l'Escaut. » *Ibid.*, pp. 243-244

projeter l'ombre portée de l'échafaud de Louis XVI.»¹¹⁶⁸ L'instance est relatée sur le même mode, avec une succession de citations des votants et l'anaphore morbide de « la mort ». L'amphithéâtre est donc un lieu maudit, une sorte de réécriture des barricades les plus sinistres et l'équivalent urbain des « forêts horribles » du roman. Les fragments de la vie parlementaire décrivent une tribune hystérique, dont les « votes tragiques » perpétuent la malédiction originelle :

Biroteau, qui fit décréter l'abolition de l'inviolabilité, [...] Richaud, qui combattait la permanence des sections, [...] Vigée, [...] qui, menacé par les tribunes publiques, s'écriait : *Je demande qu'au premier murmure des tribunes, nous nous retirions tous, et marchions à Versailles, le sabre à la main!* [...] Merlin de Douai, le coupable auteur de la loi des suspects, [...] Bentabolle, qui, lorsqu'il présidait, faisait signe aux tribunes d'applaudir ou de huer ; [...] Thuriot qui voulait le vote à haute voix des jurés du tribunal révolutionnaire ; [...] On désignait du doigt, dans la tumultueuse mêlée des visages, tous ces hommes d'où était sorti le brouhaha des votes tragiques.¹¹⁶⁹

La narration effectue un renversement ; le silence n'est plus synonyme de mort, à l'inverse de « ces éloquences furieuses » : « parmi ces voix hurlantes et grondantes, il y avait des silences féconds. » Tandis que la parole, inaudible par ses excès, se substitue métonymiquement à la guillotine : « C'est de cette façon, c'est par le hasard d'un mot d'orateur mal compris qu'est tombée la tête de madame Elisabeth. »¹¹⁷⁰ L'expression publique, dans le roman, devient emblématique du détraquement et trahit la névrose révolutionnaire :

A la Convention l'intempérance de langage était de droit [...] Guillotin évitant David, Bazire insultant Chabot, Guadet raillant Saint-Just, Vergniaud dédaignant Danton, Louvet attaquant Robespierre, Buzot dénonçant Egalité, Chambon flétrissant Pache, tous exécrant Marat.¹¹⁷¹

Parfois, ces excréments, ces ressentiments, ces insultes et ces railleries donnent lieu à des moments quasi-humoristiques, où l'ironie tragique, formulée par les protagonistes, se manifeste par l'introduction de la comédie. Ces « bons mots » n'ont pas vocation à désamorcer la violence, mais à amplifier « le sublime » par la mise en exergue du « difforme », la plaisanterie faisant office de difformité au sein de la tribune. A l'instar de la mort de Gavroche, ces fulgurances sont des spectacles « horribles et charmants » :

Le journaliste Carra qui, au pied de l'échafaud, dit au bourreau : *Ca m'ennuie de mourir. J'aurais voulu voir la suite.* [...] Panis, qui disait à Momoro : - *Je veux que Marat et Robespierre s'embrassent à ma table chez moi.* - *Où demeures-tu?* - *A Charenton.* - *Ailleurs m'eût étonné,* disait Momoro ; Legendre, qui fut le boucher de la révolution de France comme Pride avait été le boucher de la révolution d'Angleterre ; - *Viens, que je t'assomme,* criait-il à Lanjuinais. Et Lanjuinais répondait : *Fais d'abord décréter que je suis un bœuf* ; Lebœuf, sur qui Girey-Dupré, dans son *Noël des faux patriotes*, avait fait ce vers :

*Lebœuf vit Legendre et beugla.*¹¹⁷²

¹¹⁶⁸*Ibid.*, p.246

¹¹⁶⁹*Ibid.*, pp.235-239

¹¹⁷⁰*Ibid.*, p. 250

¹¹⁷¹*Ibid.*, pp.250-251

¹¹⁷²*Ibid.*, p.239

La Convention au sens large se change en un divertissement morbide, en adéquation avec la « gaité égarée » et la « joie malsaine » de Paris, porté par des personnages pittoresques réduits à des archétypes analogues à ceux de Dumas : un « avocat changé en général », « Fouché, âme de démon, face de cadavre ; », « le "diable de feu " », « l'effrayant déterreur des tombeaux de Saint-Denis », Collot d'Herbois, « ce lugubre comédien », Danton, « homme-colosse », ou encore « Tallien, élégiaque et féroce, qui fera le 9 thermidor par amour. »¹¹⁷³ Les acteurs doivent être à la hauteur de la vision cosmogonique hugolienne. La Convention romanesque est une « cime » autour de laquelle s'organise un monde hiérarchisé géographiquement et moralement. La présentation collective des autres groupes introduit ses bas-fonds :

Sous les passions, sous les héroïsmes, sous les dévouements, sous les rages, la morne cohue des anonymes. Les bas-fonds de l'Assemblée s'appelaient la Plaine. Il y avait là tout ce qui flotte ; [...] La Montagne, c'était une élite ; la Gironde, c'était une élite ; la Plaine, c'était la foule.¹¹⁷⁴

La distinction n'est pas fondée sur l'appartenance géographique ou le statut social : ces bas-fonds ne sont pas ceux des *Misérables* où est parquée la foule avant qu'elle ne se déverse sur la ville. La hiérarchisation subjective se base sur la prise de parole et l'opinion. On trouve d'ailleurs une société pire encore que celle de la Plaine, une réécriture de la Cour des Miracles :

Au-dessous même de la Plaine, il y avait le Marais. Stagnation hideuse laissant voir les transparences de l'égoïsme. Là grelottait l'attente muette des trembleurs. Rien de plus misérable. Tous les opprobres, et aucune honte ; la colère latente ; la révolte sous la servitude.¹¹⁷⁵

La présentation collective de ces groupes permet une recreation des bas-fonds, qui sont ici ceux de l'opinion parlementaire : le Marais devient « une lie », tout comme l'argot décrit dans *Les Misérables* devient la fange du langage. On peut également y voir un rappel thématique des marais physiques bretons et vendéens. Le champ lexical de la souillure retranscrit métaphoriquement le grouillement des « nains » qui « dénouent » les tragédies « nouées par des géants ». L'écartèlement littéraire hugolien construit un monde d'en haut et un monde d'en bas dont les interactions sont forcément conflictuelles. La tribune au sens large se voit donc aussi tiraillée entre grandeur et bassesse, clarté et obscurité. Elle devient une réduction mélodramatique de la Commune de 1793. Le resserrement du cadre induit ce dévoilement des coulisses, cette mise à nu de l'organe du pouvoir, procédé fondamental de l'entreprise hugolienne de démystification de la Commune de 1871 au travers de l'étude quasi anatomique de son modèle.

La Convention, ce théâtre, n'est pas uniquement la scène privilégiée de la poétique de tribune dans le roman ; la façon dont elle se donne en spectacle favorise le surgissement populaire. La foule se métamorphose en une forme hybride, à la fois public et actrice. Les interactions avec la masse, non détaillée comme les parlementaires, constituent la seule parole véritablement plébéienne du roman. La critique de la Commune de 71 s'articule autour de cette invasion :

¹¹⁷³ *Ibid.* p.240

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, pp.241-242

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 242

les ouvriers vallesiens « qui viennent en galoches » à la tribune sont ici réduits à cette foule bruyante, virulente, qui impose ses modalités d'expression : « on vivait en public » dans le Paris conventionnel, aussi la vie de la multitude-l'ochlocratie, pour reprendre le terme hugolien-s'exprime de façon quasi-identique dans les rues et à la Convention.

Quatrevingt-Treize, en théâtralisant les instants de vie publique, opère un syncrétisme littéraire entre la dramaturgie inhérente à l'exercice oratoire et le rôle politique du théâtre en 1793. Les interférences populaires au théâtre (qui devient le lieu de l'expression démocratique directe) rappellent celles du roman. Suzanne Jean-Bérard raconte, dans *La crise du théâtre à Paris en 1793*, l'instrumentalisation des représentations théâtrales, à la fois par le public et le pouvoir :

Requis par un « groupe de fédérés », le Conseil Général de la Commune prit le 11 janvier un arrêté, où il se référait bien entendu à son devoir d'éviter les désordres, et suspendait la représentation de la pièce, intitulée *L'Ami des lois* en même temps qu'il ordonnait à la police de ne laisser jouer aucune pièce qui pourrait troubler la tranquillité publique. *L'Ami des lois* cependant, était annoncé pour le lendemain. Dès le matin du 12, la foule se porta au théâtre.

[...]

Le sens de l'affaire n'échappait pourtant à personne, aux Girondins moins qu'aux autres, qui, le lendemain 16 janvier, par la voix de Guadet et de Pétion, tentèrent de ranimer la discussion. Danton les fit taire rappelant que « d'autres objets qu'une misérable comédie » devaient occuper l'Assemblée. Tout le monde ne fut pas convaincu, quelques voix s'écrièrent avec pertinence : « il s'agit de la liberté ». Pétion reprit la parole : « Sous l'ancien régime, osa-t-il dire, c'est justement en interdisant les occasions de trouble qu'on enchaînait la liberté » ; il n'obtint rien.¹¹⁷⁶

Dans le roman, l'invasion permanente du public, si elle ne provoque pas l'émeute, hache le discours. La répartition de l'audience, outre la volonté théâtrale, renseigne sur le statut du peuple ; bien que toléré, il reste un spectateur indésirable :

En bas, à droite et à gauche du président, deux tribunes étaient réservées ; car, chose étrange, il y avait à la Convention des spectateurs privilégiés. Ces tribunes étaient les seules qui eussent une draperie. Au milieu de l'architrave, deux glands d'or relevaient cette draperie. Les tribunes du peuple étaient nues.¹¹⁷⁷

La « misérable comédie » ici n'est pas discutée à l'Assemblée, elle s'y joue directement, pour mieux apprivoiser « le carrefour » qui s'y invite régulièrement. La foule romanesque ne peut aller à l'encontre de sa nature et veut jouer son rôle :

Le peuple avait sur la Convention une fenêtre ouverte, les tribunes publiques, et, quand la fenêtre ne suffisait pas, il ouvrait la porte, et la rue entraînait dans l'assemblée. Ces invasions de la foule dans ce sénat sont une des plus surprenantes visions de l'histoire. Habituellement, ces irruptions étaient

¹¹⁷⁶ Suzanne Jean-Bérard, *La crise du théâtre à Paris en 1793*, In: Dix-huitième Siècle, n°21, *Montesquieu et la Révolution*. pp. 411-422; Revue Persée, 1989, pp.417-418

¹¹⁷⁷ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 233

cordiales. Le carrefour fraternisait avec la chaise curule. Mais c'est une cordialité redoutable que celle d'un peuple qui, un jour, en trois heures, avait pris les canons des Invalides et quarante mille fusils.¹¹⁷⁸

Hugo entend dévoiler la facticité du discours parlementaire, puisque destiné à flatter le peuple- une démagogie que l'on retrouve, selon le chapitre consacré au théâtre de *l'Histoire de la société française pendant la Révolution* des Goncourt, dans des pièces révolutionnaires jouées entre 1789 et 1793. L'interlocuteur étrange qu'est le peuple-public dévoierait alors la puissance oratoire, et porterait l'inévitable cohabitation du « difforme » aux côtés du « sublime » :

Les orateurs saluaient les foules ; parfois ils les flattaient ; ils disaient à la multitude: - Tu es infallible, tu es irréprochable, tu es sublime ; - le peuple a un côté enfant ; il aime ces sucreries. Quelquefois l'émeute traversait l'assemblée, y entraît furieuse et sortait apaisée, comme le Rhône qui traverse le lac Léman, et qui est de fange en y entrant, et d'azur en en sortant.¹¹⁷⁹

Contrairement à Dumas chez qui la joute oratoire est scène d'action, chez Hugo, elle traduit la latence, l'angoisse et la morbidité lorsqu'elle inclut la foule. (Absente des instants délibératifs dumasiens.) Les œuvres des deux écrivains (et dramaturges) questionnent les rapports entre le romanesque et le dramatique, mais se distinguent par leur écriture du même thème : Dumas opère une recomposition narrative de l'histoire, Hugo pratique la décomposition. Leur traitement d'un même personnage-Robespierre-inscrit la poétique du discours dans une dimension nouvelle, celle de la fonctionnalisation d'une rhétorique particulière dont la seule évocation suffit à la contextualisation. Par la mise en fiction de la parole de l'artisan de la Terreur, Hugo donne corps au discours en entremêlant le fond-résumé par des incisives non signalées par des guillemets- et le texte romanesque: « Robespierre prend la parole et parle deux heures, regardant Danton, tantôt fixement, ce qui était grave, tantôt obliquement, ce qui était pire. Il foudroie à bout portant. Il termine par une explosion indignée, pleine de mots funèbres.» Le présent de l'indicatif renseigne l'attaque violente, aussi rapide qu'un coup de feu ou qu'un coup de « glaive », terme utilisé par le personnage : « Qu'ils regardent au-dessus de leur tête, et ils y verront le glaive de la loi. »¹¹⁸⁰ L'échantillon de formules concises remplace les épithètes dumasiennes et permet l'écriture de la Terreur presque par litotes : « On se montrait le repli du couloir de gauche où Robespierre avait dit bas à l'oreille de Garat, l'ami de Clavière, ce mot redoutable: *Clavière a conspiré partout où il a respiré.*»¹¹⁸¹ Les apophtegmes de Robespierre font l'objet d'une étude détaillée car ils sont, selon Hugo toujours, l'essence de 93 :

« Le glaive des lois, jusqu'à ce jour, n'a été que vertical ; il tombe de haut en bas ; je le veux horizontal. » Ce mot tragique, c'est tout quatrevingt-treize. (*Sic*) Robespierre, du reste, avait parfois des accès de style ferme et franc. Ainsi il disait, dans un vrai langage lapidaire : «J'entends appliquer

¹¹⁷⁸*Ibid.*, p. 247

¹¹⁷⁹*Ibid.*, pp. 248-249

¹¹⁸⁰*Ibid.*, p. 253

¹¹⁸¹*Ibid.*, p. 244

la peine de mort à la royauté.» Et il émettait, avec un laconisme magistral, cette pensée d'où est sortie la Terreur : « Avoir des entrailles pour les oppresseurs, c'est n'en point avoir pour les opprimés.»¹¹⁸²

Hugo reprend des passages de son *Reliquat de Quatrevingt-Treize* dans le roman, extraits où il se livre à un examen du style, et où les analogies décontextualisées servent une appréciation littéraire et non historique :

Le terrorisme était racinien. Des têtes qui allaient être coupées parlaient comme on parle à l'Académie. Couthon haranguait comme Thémistocle. C'était quelque chose comme la redondance noble des tragédies classiques, une emphase terne, la sauvagerie recourant à l'élégance, toujours l'action directe et jamais le mot propre, des périphrases à travers lesquelles tombait le couteau de la guillotine.¹¹⁸³

L'auteur produit une critique de l'esthétisme délibératif conventionnel convoquant un imaginaire cénaculaire : le groupe politique est comparé à l'Académie, il est transformé en école stylistique. La Convention devient une forme d'institution artistique démodée, classique, dont la stratégie collective consiste en un effacement de la doctrine au profit de la déclamation. La cohabitation d'une prose sophistiquée (« racinienne », académique...) et de la « sauvagerie » reflète la dualité inhérente au texte, oscillant entre tragédie et comédie :

Les menaces volaient et se croisaient dans la discussion comme les flammèches dans l'incendie. PETION: Robespierre, venez au fait. - ROBESPIERRE: Le fait, c'est vous, Pétion, j'y viendrai, et vous le verrez. - UNE VOIX: Mort à Marat! - MARAT: Le jour où Marat mourra, il n'y aura plus de Paris, et le jour où Paris périra, il n'y aura plus de République. - Billaud-Varenes se lève et dit: Nous voulons... Barrère l'interrompt: Tu parles comme un roi. - Un autre jour, PHILIPPEAUX: Un membre a tiré l'épée contre moi. - AUDOUIN: Président, rappelez à l'ordre l'assassin. - LE PRESIDENT: Attendez. - PANIS: Président, je vous rappelle à l'ordre, moi. - On riait aussi, rudement: LECOINTRE: Le curé du Chant-de-Bout se plaint de Fauchet, son évêque, qui lui défend de se marier. - UNE VOIX: Je ne vois pas pourquoi Fauchet, qui a des maîtresses, veut empêcher les autres d'avoir des épouses. - UNE AUTRE VOIX: Prêtre, prends femme! - Les tribunes se mêlaient à la conversation. Elles tutoyaient l'Assemblée. Un jour le représentant Ruamps monte à la tribune. Il avait une " hanche " beaucoup plus grosse que l'autre. Un des spectateurs lui cria : - Tourne ça du côté de la droite, puisque tu as une " joue " à la David! - Telles étaient les libertés que le peuple prenait avec la Convention. Une fois pourtant, dans le tumulte du 11 avril 1793, le président fit arrêter un interrupteur des tribunes.¹¹⁸⁴

A l'exception d'une péroraison de Robespierre, il n'y a pas véritablement de discours développé dans *Quatrevingt-Treize*. L'irruption populaire démontre le façonnement d'un peuple par son système politique : il devient tout aussi vindicatif et cacophonique que ses dirigeants et représentants, ce qui-toujours dans la perspective hugolienne-démystifie la Commune (de 71, à travers celle de 93). Briser le cénacle (ce que font les représentants élus de la Commune de 71) constituerait une faute morale et intellectuelle en paralysant le progrès et en favorisant la démagogie; cependant, ce groupe cénaculaire étant déjà dénaturé par sa violence intrinsèque, il ne peut prétendre au statut d'élite (statut que s'octroyaient

¹¹⁸²Victor Hugo, *Reliquat de Quatrevingt-treize*, « Les tribunes publiques », Œuvres complètes, Paris, Club français du livre, tome XVI/1, p. 516. Passage cité dans *Quatrevingt-treize, Op.cit.*, pp.250-253

¹¹⁸³*Ibid.*

¹¹⁸⁴Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize, Op.cit.*, p. 253

implicitement les écrivains parlementaires lors de février 1848.) : « Les imprécations se donnaient la réplique. - Conspirateur! - Assassin! - Scélérat! - Factieux! - Modéré! - On se dénonçait au buste de Brutus qui était là. Apostrophes, injures, défis. Regards furieux d'un côté à l'autre, poings montrés, pistolets entrevus, poignards à demi tirés. Enorme flamboiement de la tribune.»¹¹⁸⁵ Le déchaînement transfigure le théâtre en arène, voire en champ de bataille. L'introduction des armes donne corps au terrorisme qui se donne en spectacle. Le terrorisme clandestin, lui, se fait « au cabaret » lors d'une scène (fictive) entre Robespierre, Marat et Danton, où la joute verbale présente des similitudes avec les combats de mots dumasien.

Le parler des hommes de 93 devient, dans les romans du XIXe siècle, une sorte d'unité de mesure révolutionnaire. L'évocation des individus suffit à renseigner l'idéologie. Corinne Saminadayar-Perrin décrit ainsi ce phénomène : « Splendide épiphanie de l'éloquence ou cauchemardesque triomphe d'une rhétorique satanique, la Révolution française s'impose au XIXe siècle comme un événement essentiellement oratoire.»¹¹⁸⁶ Cette profusion peut également être tournée en dérision ; Flaubert caricature les hommes de 48 en pointant leur mimétisme :

Comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui, il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre. Ses gants noirs et ses cheveux en brosse lui donnaient un air rigide, extrêmement convenable.¹¹⁸⁷

Le Club de l'Intelligence de Sénécals, qui singe la sécheresse stylistique blanquiste, est une farce puisque Blanqui est considéré comme un clone de Robespierre. Chez Dumas et Hugo, la résurrection de la performance oratoire sert la construction romanesque du contexte, de l'évènement et des personnages. Chez Flaubert, elle provient non pas du narrateur mais des personnages, (ce qui nourrit l'ironie) et chez Vallès, elle n'existe que pour être condamnée par le narrateur-personnage, qui rejette viscéralement toute dimension épique de la prise de parole. On peut rapprocher la peinture dumasienne de Danton avec le portrait à charge de Gambetta, simulacre dantoniste selon Jacques Vingtras, dans *l'Insurgé* : « Aussi, Danton, l'homme des résolutions extrêmes, est-il entré tout rugissant à l'Assemblée. [...] Il monte à la tribune, il secoue sa crinière de lion, il étend la main puissante qui, le 10 août, a brisé les portes des Tuileries.»¹¹⁸⁸ Tout ce qui constitue la figure héroïque chez Dumas (et notamment la masculinité exacerbée) est réfuté par Vallès :

Car la vulgarité même de Gambetta sert à sa vogue, la banalité de son fonds d'idées est l'engrais de son talent. Cabotin jusqu'au bout des griffes, il ne prend pas une minute de vacances, n'accroche à aucune patère, ni de salon bourgeois, ni de café de noceurs, ni de cabaret louche, son ulster en peau de lion — toujours Dantonnesque, (*sic*) même à table, même au lit !

[...]

¹¹⁸⁵*Ibid.*

¹¹⁸⁶Corinne Saminadayar-Perrin, *L'éloquence de la Révolution, Op.cit.*, p.1

¹¹⁸⁷Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale, Op.cit.*, p. 408

¹¹⁸⁸Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 386

Ce mélange de libertinage soulard et de faconde tribunitienne emplît d'admiration les petits de la conférence Molé ou les ratés du café de Madrid, qui s'en vont criant à la foule :

— Hein ! est-ce un mâle !

Cabotin ! cabotin !¹¹⁸⁹

Les métaphores animalières, symboles de puissance dans la fresque révolutionnaire, deviennent signe de mystification collective : « les tribuns à allure sauvage, à mine de lion, à cou de taureau s'adressent à la bestialité héroïque ou barbare des multitudes. »¹¹⁹⁰ Inversement, les « fouetteurs d'océans humains » sont chez Dumas, de dangereux agitateurs-les instigateurs du fanatisme : « la colère du peuple ne montait pas assez vite : ils la fouettaient de leurs paroles. »¹¹⁹¹ Quand ils sont, chez Vallès-à l'image de Blanqui- les véritables représentants du pragmatisme révolutionnaire :

Ses paroles ne s'envolent pas comme de grands oiseaux, avec de larges bruits d'ailes, au-dessus des places publiques qui, souvent, ne songent pas à penser, mais veulent être endormies par la musique que font, sans profit pour les idées, tous les vastes tumultes. [...] Il laisse, d'une voix sereine, tomber des mots qui tranchent, et qui font sillon de lumière dans le cerveau des faubouriens, et sillon rouge dans la chair bourgeoise.¹¹⁹²

Vallès exalte même la féminité qui serait signe de sincérité (là où la virilité ne serait que cabotinage) : « La puissance révolutionnaire est dans les mains des frêles et des simples... le peuple les aime comme des femmes. [...] Il y a de la femme chez ce Blanqui qui, accusé de félonie par les classiques de la Révolution,... »¹¹⁹³ Sa narration de la Commune et ses prémisses se construit par opposition : la mode de l'époque-« le vent est à la paillarderie de l'éloquence »- et les attentes du public : « On espère une grosse voix, un geste peuple, une allure d'orateur de carrefour, un Thérésa mâle » sont incompatibles avec le récit de la Sociale. Paradoxalement, ces travers théâtraux sont propres, dans *Quatrevingt-Treize*, aux créateurs de la Commune-et donc, en sous-texte, aux Communards du XIXe siècle.

Dans les romans vallésiens, le portrait est une alternative à la chronique. L'éloquence particulière des uns et des autres est une donnée fondamentale identitaire, au même titre que l'appartenance idéologique et les caractéristiques physiques. Ceux qui échouent à incarner l'expression de la conscience politique du peuple sont ceux qui se donnent en spectacle et rejouent sans cesse 89 et 93 :

Que fait donc la Montagne ?

Elle est, en grand, un Comité des Jeunes.

On dirait qu'ils n'ont que l'envie d'être éloquents et que cela suffit pour écarter le péril. –

Révolutionnaires de 4 sous !

¹¹⁸⁹Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, pp. 108-109

¹¹⁹⁰*Ibid.*, p. 184

¹¹⁹¹Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p.493

¹¹⁹²Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p.184

¹¹⁹³*Ibid.*, p. 185

Le *fla fla* des phrases, que signifie-t-il à côté du clic clac des sabres ?¹¹⁹⁴

La représentation de l'exercice oratoire n'est pas subordonnée à un imaginaire romantique. La prise de parole se veut une antithèse des discours des *Misérables*, une création originale si l'on peut dire, significative de l'évènement. Cependant, comme chez Hugo ou Dumas, on va au combat dès qu'on prend la parole :

Et maintenant, à l'œuvre !

« A l'œuvre ! Mais qu'est-ce qu'il faut que je fasse ? »

Et des harangues, donc ! Est-ce qu'on va rester sans parler au peuple, sans lui dire qu'on mourra pour lui ?

Car enfin, vous mourrez pour lui, n'est-ce pas ?

– Certainement !

– Eh bien, dites-le lui. Il aime à ce qu'on le lui dise... Montez sur la table... Attention !... Là !... Vous pouvez y aller, maintenant. »

Et j'y vais.¹¹⁹⁵

La fonction d'orateur, loin d'être magnifiée, est pour Vingtras une corvée, voire une source d'angoisse. Il relate parfois même un refus catégorique de la parole :

« — Parlerez-vous, Vingtras ?

— Non ! »¹¹⁹⁶

Vallès ne sous-estime pas le pouvoir oratoire. Au contraire, il reconnaît sa puissance, et craint de fourvoyer la révolution en se faisant parlementaire-et donc, harangueur :

Quelques hommes sont venus me trouver et m'ont sommé, au nom de l'idée révolutionnaire, de me présenter à la députation contre Jules Simon. Je n'ai point refusé.

Pauvre fou !

Ah ! ceux qui croient que j'ai accepté par orgueil et envie de me mettre en vue ne savent point quelles pâleurs me prennent et quels frissons me secouent, à la pensée que je vais entamer la lutte !

Mais puisqu'on m'a appelé, je ne reculerai pas.¹¹⁹⁷

Le narrateur recourt à un lexique pathologique pour dévoiler la construction d'un discours, et surtout la souffrance inhérente à cette construction. La tribune est relatée, comme tout moment révolutionnaire chez Vallès, de façon épidermique. L'exercice lui semble d'autant plus difficile que son public appartient majoritairement à la classe ouvrière :

¹¹⁹⁴Jules Vallès, *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p.140

¹¹⁹⁵Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p.129

¹¹⁹⁶*Ibid.*, p. 142

¹¹⁹⁷*Ibid.*, p. 129

Et que lui dirai-je, à ce faubourg Antoine ? À ces gens de Charonne, à ces blousiers de Puteaux, comment parlerai-je ? — moi qui vais jeter, dans la balance, des théories à peine mûres et que je n'ai guère eu le loisir de peser dans mes mains de réfractaire.

C'est à lâcher pied, à se laisser rouler du haut en bas de l'escalier !... comme les filles enceintes qui ne veulent pas que l'on connaisse leur faiblesse.

J'en ai eu la tentation, au risque de m'estropier ou de me défigurer, car je serai bien autrement meurtri, si je mérite les huées de l'auditoire ! Être blessé ne serait rien ; être bafoué serait la ruine de toute une jeunesse bourrée de douleurs, mais aussi bourrée d'espérances !¹¹⁹⁸

Contrairement aux romans présentant le discours lors de sa formulation devant un public, discours déjà élaboré, Vallès met en exergue ses doutes et questionnements, puis décrit ses astuces oratoires, sa stratégie discursive :

J'essaie de préparer ma harangue... Ah ! bien oui ! Il me faudrait des heures et des heures ! Je me contente de tracer, pour toute la campagne, deux ou trois grandes lignes, comme des cordes de piste, en semant des idées, comme les cailloux du Petit-Poucet. Je suivrai ces lignes-là et je ramasserai ces cailloux sur mon passage lorsque j'irai vers l'ogre.¹¹⁹⁹

Les images de la narration se distinguent des recours mécaniques aux métaphores d'usage que l'on trouve dans d'autres allocutions fictives ; par exemple, Vingtras utilise un conte (*Le Petit Poucet*) Le lexique guerrier est placé dans la bouche des futurs auditeurs : « il battra Lachaud comme plâtre », « le concurrent », etc. La poétique de tribune vallésienne renseigne sur l'idiolecte de l'écrivain plus que sur le contenu des harangues ou les doctrines. L'exercice lui-même est tourné en dérision, comme s'il s'agissait de se démarquer systématiquement de la pratique oratoire traditionnelle :

Eh ! malheureux ! il y a là, à côté de toi, un pauvre diable qui en passant ses trois sous avec les tiens, au conducteur, vient de laisser tomber des bouts de notes sur lesquels il avait inscrit les deux premières phrases qu'il va prononcer contre ton favori ; plus, quatre ou cinq effets, criards comme des images d'Épinal et qui doivent colorier sa harangue.

Tu es peut-être assis dessus — tu as le derrière sur mon éloquence !¹²⁰⁰

La circulation de la parole obéit d'abord aux nécessités révolutionnaires et suit le même cheminement que sur les barricades. Il n'y a pas véritablement de travail scénographique prédéfini et la tribune devient itinérante :

Les ardents de mon comité m'ont tiré à hue et à dia pour aller, dans les communes, à la chasse aux influents. J'ai couru ici, là, ailleurs encore, j'ai fait le tour de la circonscription à pied, en wagon, en charrette — malade des canons pris sur le zinc pour trinquer avec les braves gens.¹²⁰¹

Les lieux d'éloquence, s'ils n'ont pas le faste ou la rigueur de la Convention, n'en sont pas moins dramatiques. Ces théâtres improvisés imposent la mise en scène, et l'écurie

¹¹⁹⁸*Ibid.*, pp. 129-130

¹¹⁹⁹*Ibid.*

¹²⁰⁰*Ibid.*

¹²⁰¹*Ibid.*, p.132

abandonnée peuplée de « trois cent personnes » inspire un discours dont n'est mentionnée que l'adresse directe introductive, dont l'imagerie est puisée à même les murs :

Où ai-je pris ce que je leur ai conté ? J'ai attaqué je ne sais comment, parlant de l'odeur de crottin, de la bizarrerie du local, de la misère qui nous ridiculisait, dès le début. J'arrachais mes paroles aux murailles suintant le fumier, et où étaient scellés des anneaux auxquels une discipline républicaine voulait nous attacher aussi — comme des bêtes de somme !

Ah ! mais non !

Et j'ai rué, et je me suis cabré, trouvant en route de l'ironie et de la colère !¹²⁰²

Vallès ne retranscrit pas les laïus de Jacques Vingtras, il en donne un aperçu par superpositions analogiques. La métaphore devient objet argumentatif, entièrement subordonnée à l'endroit qui la voit naître ; après l'écurie métamorphosant l'orateur en cheval cabré devant un parterre de « bêtes de somme », « une salle aux murs tout nus, éclairée par des lampes qui fument, meublée, en guise de sièges, par de vieux bancs de classe disloqués » marque le basculement de la foule spectatrice en tribunal populaire :

Salle Biette, boulevard Clichy.

C'est là que se tiendront les représentants, comme sur la sellette des assises ; c'est de cette tribune mal équarrie que la conscience faubourienne, par la voix de quelques déclassés en paletot ou en cotte, dirigera l'accusation et convaincra le jury — un jury de cinq ou six cents hommes, dont le verdict n'aura point force de loi, mais n'en sera pas moins menaçant pour ceux qu'il aura frappés : le pouce du Peuple les marquera à l'épaule.¹²⁰³

La poétique de tribune s'élabore par une succession d'analogies : le narrateur n'a de cesse de déchiffrer les ressemblances qu'il a lui-même établies comme autant de signifiants insurrectionnels. La critique et l'autocritique des allocutions sont des résumés d'instant révolutionnaires ; l'apprentissage politique, l'enthousiasme, la désillusion, prennent corps lorsque le narrateur raconte son « métier de déclamateur » :

J'ai, à deux ou trois reprises, vu jour pour [les] amener [les doctrines], rigides et nettes, devant la foule... Ils ont trouvé que je parlais froid. Ils espéraient des mots qui flambaient — et mes partisans eux-mêmes m'ont tiré par le pan de la redingote pour me souffler qu'il n'y avait, devant ce public, qu'à faire ronfler la toupie des grandes phrases.

Mais moi qui, jadis, avais dans la main le nerf de bœuf de l'éloquence tribunitienne, je n'ai plus l'envie de le faire tourner et de casser, avec cela, les reins aux discours des autres ! J'ai honte des gestes inutiles, de la métaphore sans carcasse — honte du métier de déclamateur !¹²⁰⁴

L'exclusion de la rhétorique académique, d'un « terrorisme racinien » pour reprendre Hugo, traversant l'œuvre vallésienne, est théorisée lors des chapitres consacrés à la tribune et permet à l'écrivain, à travers le récit de son mépris du romantisme révolutionnaire, d'exposer son projet d'écriture qui se confond avec son projet politique et social :

¹²⁰²*Ibid.*, p. 131

¹²⁰³*Ibid.*, p. 141

¹²⁰⁴*Ibid.*, p. 132

Pardieu, oui ! j'évoquerais des images saisissantes et qui empoigneraient ce monde-là, si je le voulais !... Or, je ne me sens plus le courage de le vouloir. J'ai perdu, avec l'ardeur de la foi jacobine, le romantisme virulent de jadis... et ce peuple m'écoute à peine ! Je n'ai pas encore la charpente d'un socialiste fort, et je n'ai plus l'étoffe d'un orateur de borne, d'un Danton de faubourg — c'est moi-même qui ai déchiré ce chiffon-là ! Ce n'est pas décadence, c'est conversion ; ce n'est pas faiblesse, c'est mépris.¹²⁰⁵

Les chapitres consacrés pointent surtout la vanité de l'exercice. Pour Vallès, qui prêche l'action directe et l'énergie, parler est une perte de temps : « je me trouve dans un groupe qui pérore et gesticule avec passion. » Le fait est que Paris discute beaucoup :

Ces véritables lieux de parole permettent la rencontre entre le peuple de Paris et les révolutionnaires d'horizons les plus divers : les fouriéristes, les proudhoniens, les blanquistes, les collectivistes, les internationalistes, entre autres.

C'est dans les réunions publiques que les militants — dont beaucoup deviendront des communards — abordent les thèmes les plus brûlants.¹²⁰⁶

La multiplication des clubs dans les quartiers populaires (Belleville, Ménilmontant...) et des réunions publiques permet la rencontre et la pluralité du discours ; cependant la Commune n'a pas vocation à être uniquement tribune :

"Savez-vous au moins ce que c'est que la Commune ? Je parie qu'ici même les trois quarts de l'auditoire ne savent pas ce que c'est !

- Eh bien ! dites-nous le, ce que c'est !

- La Commune, c'est le droit du peuple, c'est le rationnement égal, c'est la levée en masse et la punition des traîtres. La Commune enfin... c'est la Commune ! "¹²⁰⁷

Cette cohabitation du peuple et de l'intellectualisme bourgeois-celui qui monopolise la parole aux prémices de la Commune dans le roman- illustre ce que Dominique Maingueneau appelle une paratopie¹²⁰⁸ :

La notion de paratopie s'inscrit de manière privilégiée dans la problématique des discours constitutifs. Mais elle peut être productive au-delà : par exemple pour le discours politique. Elle désigne une appartenance paradoxale, qui rend possibles des énonciations prétendant excéder l'espace qu'elles ont pour fonction de fonder.¹²⁰⁹

L'expérience parlementaire de Vingtras signifie la double appartenance à son champ discursif et à la société : Vallès construit son œuvre sur cette double appartenance, et donc la tension

¹²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 132-133

¹²⁰⁶ MARC LAGANA, «Les réunions populaires aux origines de la Commune », Association des Amies et Amis de la Commune de Paris 1871, <http://www.commune1871.org>, Article mis en ligne le 30 avril 2013.

¹²⁰⁷ Club Favier de Belleville, Ménilmontant, 6 janvier 1871, cité par Jacques Rougerie in *Paris Libre 1871*, Paris, édition du Seuil, 1971, p. 30.

¹²⁰⁸ « L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie. » Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p.22

¹²⁰⁹ *Ibid.*

permanente engendrée par la paratopie. D'un côté l'auditoire composé de ces « mal-vêtus », dont la description engendre le pathos-et non les paroles prononcées devant lui :

Ici, il n'y a que des mal-vêtus. Dans le tas, les députés de Paris peuvent reconnaître les socialistes qui déjà ont entamé leur procès dans les réunions publiques, et qui ruminent, pâles et résolus, les réquisitoires qu'ils vont prononcer au nom du peuple souverain !¹²¹⁰

De l'autre les orateurs, qui appellent « la canaille » ce peuple souverain qu'ils haranguent. Les réminiscences de la mystique révolutionnaire sont ironiquement mises en exergue par le narrateur, qui « ne veut plus être un Danton de faubourg » : « Millière, [...] promet, en mâchant les mots comme les Aïssaouas mâchent le verre, d'être le Fouquier-Tinville de la soirée. »¹²¹¹, un personnage est comparé à Marat... Ce fossé entre les érudits de la mystique révolutionnaire et l'auditoire de « mal-vêtus » rend plus flagrant encore le peu de considération pour le peuple (au sens large), créant un contraste avec l'affection (teintée de paternalisme) que lui porte naturellement Vallès-Vingtras. C'est en évoquant son public qu'il résout partiellement le paradoxe signalé par la paratopie : « J'entendis un de ceux du comité dire, en me désignant :

— Ça saura se faire écouter de la canaille... »¹²¹²

L'efficacité de l'orateur ne repose plus sur ses capacités déclamatoires mais sur la coercition, ce qui constitue une mise en abyme dans l'écriture vallésienne ; les travaux de Jacques Migozzi montrent que « [...] la trilogie est sous-tendue par une stratégie d'écriture et de publication qui cherche à conquérir ses destinataires par la persuasion et la séduction. »¹²¹³

Néanmoins Vallès opère des concessions aux figures « traditionnelles », et recourt à un lyrisme flamboyant, allumant des incendies allégoriques préfigurant les incendies réels : « Des mots irréparables ont flamboyé, sous le plafond, comme des éclairs de chaleur courent dans un ciel qui va se fendre. », le gaz qui « empoisonne » l'atmosphère mais nourrit la parole de Briosne, celle de Lefrançais, qui « jaillit, chaude et vibrante, dans un trémolo de colère ;[...] Sa phrase ne flambe point — quoiqu'elle brûle ! », des « idées qui fument »¹²¹⁴ alimentent la fascination pour la ville en feu du narrateur. La lutte armée et le combat prennent également place en mots avant leur application concrète : « L'exécution va commencer ! Briosne, prépare ta colère ! Lefrançais, arme ton mépris ! Ducasse, empoisonne ta langue ! »¹²¹⁵ On trouve de même des métaphores animalières. Vingtras qui parle dans une écurie se compare à un cheval (tiré « à hue et à dia », qui « cabre », etc.), faisant d'une

¹²¹⁰Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 142

¹²¹¹*Ibid.*, p. 141

¹²¹²*Ibid.*, p. 134

¹²¹³ Jacques MIGOZZI, « Sociocritique, rhétorique, pragmatique : le cas Vallès », *Littérature*, 140, 2005, p.74, cité par David Rico-Garcia in *Le pathos dans L'Insurgé de Jules Vallès, construction et humanisation du peuple communal*, *Exercices de rhétorique* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 28 mai 2016, URL : <http://rhetorique.revues.org/461>

¹²¹⁴ Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Op.cit.*, pp. 145-147

¹²¹⁵*Ibid.*, p. 142

certaine manière écho aux caricatures de Vallès en chien errant¹²¹⁶. De même, un opposant politique est animalisé : « cette anguille de Simon m'avait filé entre les doigts, visqueux et souple, obséquieux à force d'onctuosité, et noyant dans du lait les serpents qui me sifflaient dans la gorge. »¹²¹⁷ Ce procédé est déjà présent dans *L'Enfant* (lors de la scène de remise de prix, Vallès compare les autorités à des animaux du cirque ou du zoo). Ce bestiaire anthropomorphique élargit les possibilités littéraires, et se distingue du bestiaire « consacré » par Dumas ou Hugo (le lion, le taureau, le serpent...) :

Ducasse qui se plaint et grogne, et qui mordrait les mollets de Millière, s'il osait ! Mais un forgeron qui l'entend lui rebrousse le poil ; il redevient couchant et va se pelotonner dans un coin, la gueule méchante, mais la queue basse.¹²¹⁸

Ce même Ducasse « ressemble aussi à un chat qui fait grincer ses griffes après les vitres d'une chambre où on l'a oublié trois jours, et où il a maigri de famine et de rage. »¹²¹⁹ Ces figurations traduisent le pouvoir d'imagination du langage, qui transforme les corps : Vallès mentionne quelques bravos qui « [lui] ont mis le feu sous le ventre », « j'ai eu froid dans le dos ». Il relate sa propre métamorphose : « Ma victoire a été trop facile ! Je les touchais du doigt, mon souffle leur brûlait le visage, et je sais bien que j'ai, dans le geste et l'accent, quelque chose qui commande, alors que l'on est si près de moi. »¹²²⁰ Les portraits vallésiens brossés lors des moments déclamatoires pourraient approximativement être rapprochés d'Ovide : le lectorat assiste à une série de transfigurations (en animal, en force naturelle comme le feu, etc.) Des corps bilieux, malades, font entendre des voix puissantes. Par exemple l'orateur Briosne, « ayant l'âme de la Révolution chevillée dans le corps ! » se mue en une créature quasi-mythologique :

Voix pénétrante, sortant d'un cœur meurtri comme d'un violoncelle fêlé ; geste tragique : le bras tendu comme pour un serment ; secoué parfois, de la tête aux pieds, d'un frisson de pythonisse antique. [...] Il vit, pendant trois heures, chaque soir, plus que d'autres pendant une année — élargissant, de son éloquence, le temps présent ; empiétant, par le rêve, sur l'avenir ; jetant, ce malade, la santé de sa parole à une légion d'ouvriers aux épaules d'athlètes et aux poitrines de fer, tout émus de voir ce prolétaire sans poumons se tuer à défendre leurs droits.¹²²¹

La théorie est résumée-en empruntant le même lexique médical : « Le capital mourrait si, tous les matins, on ne graissait pas les rouages de ses machines avec de l'huile d'homme. Il faut, à ces bêtes de fonte et d'acier, le pansage et la poussée de l'ouvrier. »¹²²² La peinture de Lefrançais obéit aux mêmes procédés littéraires (description physique, opposition d'un corps chétif et sa puissance verbale) :

¹²¹⁶ Le rapprochement métaphorique du chien et du cheval renforce le statut d'« irrégulier » de Vallès : le « meilleur ami de l'homme » et « la plus belle conquête de l'homme » se rebellent en devenant « errant » et « cabré ».

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 133

¹²¹⁸ *Ibid.*, pp. 141-142

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 145

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 132

¹²²¹ *Ibid.*, pp. 143-144

¹²²² *Ibid.*

Cette tête de rêveur ne s'agite pas sur le buste chétif qu'elle surmonte, son poing fermé n'ébranle pas le bois de la tribune, son geste ne boxe pas la poitrine de l'ennemi.

Il s'appuie sur un livre, comme quand il était instituteur et surveillait la classe.

Parfois même il semble, en commençant, faire la leçon et tenir une férule ; mais, dès qu'il arrive aux entrailles de la question, il oublie l'accent du magister et devient, soudain, un frappeur d'idées qui fument sous son coup de marteau à grande volée. Il cogne droit et profond ! C'est le plus redoutable des tribuns, parce qu'il est sobre, raisonneur... et bilieux.

C'est la bile du peuple, de l'immense foule au front terreux, qu'il a dans le sang, et qui jaunit ses phrases pleines, et qui donne à ses improvisations le ton des médailles de vieil or.

Portant la peine de cette jaunisse révolutionnaire, ayant une sensibilité d'écorché, lui, l'avocat des saignants ! blessant les autres sans le vouloir, ce blessé ! mais plein d'honnêteté et de courage — et sa vie parlant aussi haut que son éloquence en faveur de ses convictions. Ce Lefrançais-là est le grand orateur du parti socialiste.¹²²³

En extrapolant le choix métaphorique de la forge, on pourrait trouver à ce portrait une certaine accointance avec la figure mythologique de Vulcain, dieu « prolétaire » chassé de l'Olympe, à la fois difforme et puissant.

La mauvaise santé de Briosne et Lefrançais devient représentation de l'état du prolétariat dont le sang et la bile nourrissent le capitalisme dévorant, les laissant moribonds. Les « bronches qui suent rouge », la « charpente détraquée », se revitalisent par la révolution :

Ayant trouvé le temps, entre ses maladies et ses chômages, d'étudier les grands livres, il en a exprimé le suc et mâché la moelle. Cela le soutient, comme du sang de bœuf bu chaud à l'abattoir. Vivant de sa passion — le cœur soutenant la poitrine ; ayant même tiré de son mal une théorie qui, sans qu'il le sache, est la fille de sa souffrance et fait peur sur ses lèvres.¹²²⁴

Le champ lexical de la souffrance et des fluides corporels (le sang, la bile) fait de la révolte au sens large une régénéscence que ces malades insufflent à leur tour par la parole. Avec son panorama d'hommes faibles, bizarres, détraqués, Vallès effectue un contrepied permanent. A l'image de Blanqui, « ce petit vieux haut comme une botte », leur puissance oratoire n'en est que plus saisissante. Cette célébration de la force révolutionnaire (devenu force vitale) qui guérit allégoriquement une société malade est la seule concession épique de la chronique vallésienne. Les orateurs héroïques, « géants », ont disparu au profit d'une représentation réaliste afin de rendre justice aux Communards. Vallès détourne également l'imagerie biblique au service de ses personnages ; les mentions de « supplicié », de « Christ qui louche », du « calvaire des centrales », « les épines » font des instants de tribunes de petites épiphanies : « comme un prédicateur chrétien crève, d'un regard extasié la voûte des cathédrales et va chercher le ciel. »¹²²⁵ :

Une tête d'apôtre : Pelletan.

¹²²³*Ibid.*, p.145

¹²²⁴*Ibid.*

¹²²⁵*Ibid.*, p. 143

Il a, en effet, prophétisé ; c'est un bibliste de la Révolution, un missionnaire barbu de la Propagation de la Foi républicaine, qui a le poil, le regard, l'allure d'un capucin ligueur. Il exorcisa, avec le goupillon de Chabot, les insurgés de Juin, et les excommunia, à travers les grilles du caveau des Tuileries. De bonne foi, il les traita — le visionnaire ! — de scélérats et de vendus !¹²²⁶

Les portraits détaillés de « l'écorché », du « blessé » ou de « l'avocat des saignants » ont aussi pour fonction d'exposer les stigmates du prolétariat. Dès lors, l'écriture synchronique confond portrait physique et portrait idéologique, et installe l'éloquence comme élément essentiel. Plus tard dans le récit, lorsque la Commune est déclarée, l'élément-clé du portrait deviendra l'écriture, le style et la syntaxe des ouvriers membres du comité dirigé par Vingtras. La mutation médiatique (de l'oral à l'écrit) ne changera rien à la puissance illocutoire du peuple, que Vingtras-Vallès continue d'exalter. La narration fait cependant preuve d'esprit critique, en se distanciant de certains discours, afin d'en souligner la dimension farcesque :

Ducasse — un écarquillé. Il écarquille ses yeux tout ronds ; il écarquille ses coudes pointus ; il écarquille ses jambes qui tricotent ; il écarquille sa bouche coupée en fente de tire-lire, d'où s'échappe une voix pointue et enchifrenée dont le son ne vous égratigne pas seulement le tympan, mais la peau.
¹²²⁷

On remarquera que l'effet produit par le discours se constate aussi sur le corps, ajoutant à la narration épidermique vallésienne. Le narrateur (et, à ce moment du récit, spectateur) n'omet pas la théâtralité inhérente à la tribune ; il sait que « le peuple aime la grimace burlesque et hardie », et n'est pas dupe des facéties de certains orateurs :

C'est bien la double physionomie de ce garçon à cheveux carotte, qui joue les Marat avec les mines ahuries de Lassouche, qui prêche la guillotine avec des gestes de marionnette, qui prend l'accent de Grassot pour parler « des immortels principes » et qui dit Gnouf ! Gnouf ! entre deux tirades sur la Convention.¹²²⁸

La tragédie se dissimule derrière la comédie : la « gaîté furieuse » hugolienne devient sous la plume de Vallès une « éloquence sanguinaire et farceuse » :

Il lichotte le couteau de la guillotine avec sa langue ; il en repasse le fil contre l'eustache d'une éloquence sanguinaire et farceuse ; il se pend, en riant, à la ficelle, comme un singe s'accrochant par la queue au cordon de sonnette du bourreau.¹²²⁹

S'il effectue un travail journalistique en rendant compte des discours des autres, Vallès ne rejette pas pour autant son statut : il entend se présenter « en parlementaire, causer aux femmes et aux fils de l'ennemi, pour les gagner, par le roman. »¹²³⁰ Il bénéficie donc d'une double tribune et assoit le champ de production culturelle comme univers social autonome (Bourdieu). Au sein de la représentation du politique, la mise en fiction du parlementarisme semble inévitable. Cette difficulté narrative est contournée grâce à l'idée de « faire tribune de

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 140

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 145

¹²²⁸ *Ibid.*, pp. 145-145

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 147

¹²³⁰ Jules Vallès, *Correspondance avec Hector Malot*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1968, p. 130

tout » : elle est donc déplacée géographiquement (sur la barricade, dans la rue, dans la forêt, au cabaret...) dans des lieux stratégiques, (littérairement parlant).

La tribune comme objet romanesque permet également d'exprimer le rapport au parlementarisme : paradoxalement, c'est dans *La Colonne*, un texte saturé par le discours, au sein duquel la Commune existe principalement par le verbe, que s'exprime le dégoût de ce même discours : la (très) longue tirade de l'instituteur, Monsieur Martin, explique l'échec annoncé (selon lui) de la Commune de Paris par son ancrage dans le monde fermé du parlementarisme, ce qui serait incompatible avec le socialisme ; en effet, la proclamation de la Commune est un moment parlementaire, puisque faite par un élu parisien (Gabriel Ranvier) :

Vint la proclamation de la Commune, qui fit tomber mes dernières hésitations. J'étais curieux de vous voir à l'œuvre, bien que je n'eusse aucune illusion sur l'issue d'un mouvement trop entaché de politique pour avoir une grande portée sociale.¹²³¹

On observe durant la seconde moitié du XIXe siècle une désacralisation progressive de la parole publique, s'accompagnant d'une certaine forme de rejet du corps législatif officiel et subséquemment de la condamnation de toute velléité d'imitation. (Lorsque les révolutionnaires tentent d'imposer un fonctionnement similaire aux différents mouvements.)

En effet, durant les années 1850 (après le coup d'Etat de 1852), le parlement est muselé par le pouvoir. Napoléon III est antiparlementariste et son pouvoir exécutif hégémonique entraîne un abaissement et une refonte du parlementarisme : il n'y a plus de tribunes et un nombre restreint de députés devenus députés d'arrondissement (ironiquement, ce procédé sera repris par la Commune de Paris). Les opposants sont pourchassés, la presse muselée, et les républicains ne peuvent pas se présenter aux législatives de 1852. Enfin, le pouvoir législatif est morcelé en trois assemblées. Dans ces conditions, la tribune (au sens large) n'est pas prise au sérieux, et les tentatives de récréations lors de mouvements populaires (comme par exemple, la présence de politiciens de métier lors des réunions publiques de la Commune) sont accueillies avec circonspection. L'évolution de la vie parlementaire est documentée dans les romans : citons *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), sous-titré « Scènes de la vie politique sous le Second Empire » qui se déroule entre deux séances du Corps législatif : celle qui ouvre le roman, en 1857, et celle qui le termine, en 1861 : la « vie politique » devient l'arrière-plan et signifie également l'évolution vers un pouvoir impérial plus libéral. *L'Education Sentimentale* chronique aussi un moment parlementaire, l'élection de députés au suffrage universel direct, mais pour dépeindre une sorte de cirque politique qui expliquerait les dérèglements sociaux de l'époque. La parole est systématiquement tournée en dérision – Hussonet par exemple se moque « des orateurs de la gauche »- qu'elle soit produite à l'Assemblée (dans une instance officielle donc) ou dans les clubs d'opinion. Le discours politique, d'où qu'il vienne, devient littéralement symptomatique de la bêtise ambiante :

_ C'est parfait, votre discours ! Et il en vanta beaucoup la forme, pour n'avoir pas à s'exprimer sur le fond.

¹²³¹Lucien Descaves, *La Colonne*, *Op.cit.*, p. 198

Cette virulence de la part d'un jeune homme inoffensif l'effrayait, surtout comme symptôme.¹²³²

Les clubs, tribunes improvisées où l'on théorise les discours que l'on prononcera sur la barricade ou lors d'une manifestation, deviennent des endroits carnavalesques :

Ils les visitèrent tous, ou presque tous, les rouges et les bleus, les furibonds et les tranquilles, les puritains, les débraillés, les mystiques et les pochards, ceux où l'on décrétait la mort des Rois, ceux où l'on dénonçait les fraudes de l'Épicerie ; et, partout, les locataires maudissaient les propriétaires, la blouse s'en prenait à l'habit, et les riches conspiraient contre les pauvres. Plusieurs voulaient des indemnités comme anciens martyrs de la police, d'autres imploraient de l'argent pour mettre en jeu des inventions, ou bien c'étaient des plans de phalanstères, des projets de bazars cantonaux, des systèmes de félicité publique ; — puis, çà et là, un éclair d'esprit dans ces nuages de sottise, des apostrophes, soudaines comme des éclaboussures, le droit formulé par un juron, et des fleurs d'éloquence aux lèvres d'un goujat, portant à cru le baudrier d'un sabre sur sa poitrine sans chemise. Quelquefois aussi, figurait un monsieur, aristocrate humble d'allures, disant des choses plébéiennes, et qui ne s'était pas lavé les mains pour les faire paraître calleuses. Un patriote le reconnaissait, les plus vertueux le houspillaient ; et il sortait la rage dans l'âme. On devait, par affectation de bon sens, dénigrer toujours les avocats, et servir le plus souvent possible ces locutions : « apporter sa pierre à l'édifice, — problème social, — atelier. »¹²³³

Le récit reprend le procédé d'énumération utilisé par l'auteur pour décrire la barricade. Le détail des vêtements, des armes contribue à l'effet de mascarade, ainsi que la cacophonie et la diversité de population. Flaubert insiste sur la dimension théâtrale (et donc dérisoire) de ces tribunes populaires :

Delmar ne ratait pas les occasions d'empoigner la parole ; et, quand il ne trouvait plus rien à dire, sa ressource était de se camper le poing sur la hanche, l'autre bras dans le gilet, en se tournant de profil, brusquement, de manière à bien montrer sa tête.¹²³⁴

Pareillement à Vallès, Flaubert dénonce les « cabotins », (mais pour une finalité différente puisqu'il s'agit de décrédibiliser l'engagement politique), dépeint un « accès de folie public » influençant dangereusement les jeunes gens (qui deviennent « virulents ») et signale le dégoût des avocats comme un trait caractéristique des révolutionnaires. On peut établir une corrélation avec Dumas fustigeant « la prose avocassière » et les « discours d'avocats », à ceci près que Dumas déplore leur pauvreté lyrique (et donc leur incapacité à fédérer) quand Flaubert se contente de signaler ce rejet, significatif selon lui du refus de rationalité- l'avocat incarnant dans ce contexte l'art oratoire raisonné et professionnel, à l'opposé de la prise de parole hasardeuse et anarchique, constituée essentiellement de décrets, dénonciations, malédictions, d'apostrophes, en somme « un nuage de sottise ».

L'éloquence judiciaire n'est cependant pas absente du roman d'insurrection : le procès devient parfois l'occasion d'une poétique de tribune particulière. Par exemple, celui de Champmathieu dans *Les Misérables*, s'il est prétexte à la révélation de l'identité de Jean Valjean, est aussi un moyen d'introduire la problématique de la faim qui pousse les

¹²³²Gustave Flaubert, *L'Éducation Sentimentale*, *Op.cit.*, p. 328

¹²³³*Ibid.*, pp. 329-330

¹²³⁴*Ibid.*, p. 330

misérables éponymes aux dernières extrémités –ici, le vol. De même, la plaidoirie à la fin de *Jacquou le Croquant* devient une tribune fictive pour l'idéologie (réelle) de l'écrivain républicain :

L'affaire qui vous est soumise n'est qu'un épisode de cette longue suite de soulèvements de paysans, amenés par des vexations cruelles, une insolence sans bornes et par la plus brutale oppression.¹²³⁵

Elle sert aussi à légitimer la jacquerie, qui n'est plus seulement soumise à la justice des hommes, mais présentée à l'Histoire :

— Voilà, s'écria-t-il, où nous en sommes quarante ans après la proclamation des droits de l'homme !¹²³⁶

A la parole judiciaire s'ajoute le prêche. Les longs discours proférés par les figures religieuses romanesques sont souvent relatés indirectement, la narration s'attardant sur les stratégies locutoires déployées pour s'adresser aux « sauvages », terme que l'on retrouve chez Balzac et chez Zola :

Lorsque le psaume des morts fut achevé, l'abbé Gudin continua d'une voix dont la violence allait toujours en croissant, car l'ancien jésuite n'ignorait pas que la véhémence du débit était le plus puissant des arguments pour convaincre ses sauvages auditeurs.¹²³⁷

Le curé de *Germinal* « évangélise » aussi les mineurs, afin de les ramener à la raison (et à la religion) :

Alors, debout, le prêtre parla longuement. Il exploitait la grève, cette misère affreuse, cette rancune exaspérée de la faim, avec l'ardeur d'un missionnaire qui prêche des sauvages, pour la gloire de sa religion.¹²³⁸

Ces instants d'éloquence particuliers constituent un ancrage contextuel; en effet, le motif du discours dans la forêt, souvent nocturne, renvoie à une pratique ancestrale du christianisme : « La clairière illuminée par la lune ressuscite l'espace sacré du christianisme primitif et persécuté, véritable ressourcement pour la foi. »¹²³⁹ Les prêches « officiels » (par opposition aux prêches profanes délivrés par des insurgés comme Jacquou ou Etienne) deviennent alors dans les romans un référentiel, voire parfois le moyen d'une critique du dogmatisme.

La poétique de tribune est avant tout une performance, c'est-à-dire la remise en cause radicale des codes de la représentation artistique. Il s'agit toujours d'un contenu performatif, du spectacle de l'investissement d'un corps tout entier dans la production d'un acte. Cette

¹²³⁵ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, p. 364

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 366

¹²³⁷ Honoré de Balzac, *Les Chouans*, *Op.cit.*, p. 678

¹²³⁸ Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p. 455

¹²³⁹ Corinne Saminadayar Perrin, *Spectacles de la parole*, *Op.cit.*, p. 13

poétique particulière questionne également l'immédiat, ce qui constitue une mise en abyme pour le lectorat, qui découvre à la fois ce spectacle et l'effet produit sur son public:

Et, en effet, ce jour-là, l'Assemblée n'avait rien à craindre, elle avait fait les tribunes – qu'on nous passe ce terme d'argot, nous l'employons comme le plus significatif.¹²⁴⁰

L'éloquence fait donc figure de « passage obligé », au sens où sa puissance motive l'action : « Du Verbe de Dieu est sortie la création des êtres ; du Verbe de l'homme sortira la société des peuples » écrit Victor Hugo dans son chapitre V de *Napoléon le Petit*, intitulé « Le Parlementarisme ». Le Verbe devient parfois prodige :

Pendant que l'avocat général parlait, l'accusé écoutait, la bouche ouverte, avec une sorte d'étonnement où il entraînait bien quelque admiration. Il était évidemment surpris qu'un homme pût parler comme cela.¹²⁴¹

Et il opère des miracles, puisque l'accusé (Champmathieu) qui « n'a pas fait d'études », prend lui-même en charge sa plaidoirie, parlant « la langue qu'a parlé une misère », afin de se défendre- et dénoncer en sous-texte l'injustice sociale. Ce pouvoir implique également un « versant obscur » :

Il s'était dit à la tribune de ces vertigineuses paroles qui ont, quelquefois, à l'insu même de celui qui les prononce, l'accent fatidique des révolutions [...] Ainsi une voix dans la montagne suffit pour déclencher l'avalanche. Un mot de trop peut être suivi d'un écroulement. Si l'on n'avait pas parlé, cela ne serait pas arrivé.¹²⁴²

Toute assemblée, (au sens de lieu où l'on prend la parole) devient alors dans les romans un chronotope : elle permet le dévoilement des usages sociaux de la parole et fait du discours un évènement à part entière : l'instant d'éloquence devient donc une scène de genre.

¹²⁴⁰Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p. 315

¹²⁴¹Victor Hugo, *Les Misérables*, Vol. I, *Op.cit.*, p. 326

¹²⁴²Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, *Op.cit.*, p. 252

Conclusion

« Journalistes que nous sommes ! » s'exclame Jacques Vingtras dans *L'Insurgé*. En effet, il semblerait que le roman d'insurrection soit, dans sa forme et son sujet, une entreprise journalistique au sens où il s'attache à rendre compte d'un évènement (ou un ensemble d'évènements) ; même lorsque ledit évènement est relégué à l'arrière-plan (*L'Education sentimentale*, ou encore certaines révoltes d'esclaves dans les romans mineurs précédemment évoqués...) la trame romanesque dit quelque chose de la société à un moment donné. La typologie contribue à cette élaboration de ce que l'on pourrait désigner, de manière très globale, comme la poétique du fait social : le choix de la représentation de la manifestation, de l'émeute, de l'attentat, de la barricade, de la jacquerie ou du marronnage, mais aussi de la répression et de l'échec devient significatif d'une volonté d'édification. Volonté dont l'intentionnalité varie selon les écrivains : chez Louise Michel, par exemple, montrer la misère légitime l'insurrection et contribue à l'élaboration d'une mystique revisitée de la révolution (*Les Microbes humains*, *Le Monde nouveau*, *Le Claque-dents*), chez Flaubert, il s'agit de dévoiler la bêtise ambiante. Il est donc assez difficile de définir l'écriture romanesque d'un point de vue générique et stylistique, c'est-à-dire la forme, tant le fond monopolise la lecture. Il est tout aussi difficile de parler d'un genre littéraire à part entière, puisque les écrivains confrontent le romantisme, le réalisme, voire le symbolisme (à la fin du XIXe siècle) à l'insurrection. Le roman parfois mobilise également le théâtre, la poésie, les chants et les récits mémoriels, devenant alors une accumulation documentaire visant à légitimer le propos.

Raconter une histoire revient, dès lors qu'il est question d'insurrection, à raconter l'Histoire. La démocratisation de l'écriture (par la presse, l'accès à l'imprimerie, la diffusion de masse...) permet-en théorie- une pluralité nouvelle des sources qui serait induite par « l'esprit révolutionnaire » (quelle que soit l'époque) :

« Tout le monde était orateur, prêchait, discourait, chantait des chants patriotiques. Qui n'était auteur en ce moment singulier ? qui n'imprimait ? qui n'affichait ? qui n'était acteur dans ce grand spectacle ? Les scènes les plus naïves où tous figuraient, se jouaient partout sur les places, sur les théâtres d'enrôlement, aux tribunes où l'on s'inscrivait ; tout autour, c'étaient des chants, des cris, des larmes d'enthousiasme ou d'adieu.¹²⁴³ »

Le surgissement de nouveaux personnages et motifs est consécutif à cette démocratisation : si ceux qui ont majoritairement la parole restent sensiblement les mêmes (des hommes blancs bourgeois ou, plus rarement, des hommes noirs issus de métissage tels Dumas, Victor Séjour ou Louis Timagène Houat), le traitement des personnages et des thématiques sont inédits, signalant la force représentative du roman d'insurrection au sens large : il permet la mise en scène de ceux qui n'existaient jusqu'alors pas ou peu dans la fiction (les « pauvres », de

¹²⁴³ Jules Michelet, cité par Alexandre Dumas in *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 389

l'ouvrier au paysan en passant par l'esclave, les enfants rebelles, les étudiants enthousiastes, les foules enragées, etc.) et oblige, d'une certaine façon, à contempler une société active. A ce titre, la représentation des femmes participant à l'insurrection sert d'instrument de mesure de l'ampleur d'un mouvement social :

Les femmes ne sont ni passives ni soumises. La misère, l'oppression, la domination, pour réelles qu'elles soient, ne suffisent pas à dire leur histoire. Elles sont présentes ici et ailleurs. Elles sont différentes.

Elles s'affirment par d'autres mots, d'autres gestes. Dans la ville, dans l'usine même, elles ont d'autres pratiques quotidiennes, des formes concrètes de résistance-à la hiérarchie, à la discipline- qui déjouent la rationalité du pouvoir et directement greffées sur leur usage propre de l'espace et du temps. Elles tracent un chemin qu'il faudrait retrouver.

Une histoire autre.¹²⁴⁴

Le XIXe siècle, éminemment misogyne, voit des auteurs réhabiliter ou condamner les femmes (selon leurs opinions politiques) en fonction de leur participation à un mouvement social. Leur entrée en scène, dans les romans, traduit la radicalisation et le désespoir :

Madame, savez-vous ce que c'est que le rôle d'une femme dans les guerres civiles? Non. Eh bien! je m'en vais vous l'apprendre, et vous verrez que ce ne serait pas trop de deux soldats contre chaque femme.

[...]

Les avez-vous vues à la Bastille, demanda-t-il, sous le feu, au milieu des balles, criant aux armes, menaçant de leurs poings vos Suisses caparaçonnés en guerre, criant malédiction sur le cadavre des morts, avec cette voix qui fait bondir les vivants ? Les avez-vous vues, faisant bouillir la poix, roulant les canons, donnant aux combattants enivrés une cartouche, aux combattants timides une cartouche et un baiser?¹²⁴⁵

Alexandre Dumas s'attache à décrire longuement les femmes révolutionnaires, (le chapitre XLIX d'*Ange Pitou* s'intitule « Les femmes s'en mêlent ») qui sont majoritairement des mères et des épouses :

Mais les femmes, qui n'ont encore rien fait que souffrir, les femmes qui souffrent, triple souffrance, pour l'enfant qui pleure et qui est injuste parce qu'il n'a pas la conscience de la cause, pour l'enfant qui dit à sa mère : « Pourquoi ne me donnes-tu pas de pain ? » pour le mari qui, sombre et taciturne, quitte la maison le matin pour revenir le soir plus sombre et plus taciturne encore ! enfin pour elle, écho douloureux des souffrances conjugales et maternelles ; les femmes brûlent de prendre leur revanche, elles veulent servir la patrie à leur façon.¹²⁴⁶

¹²⁴⁴ Michelle Perrot, "La femme populaire rebelle" in *L'histoire sans qualités*. Essais. Pascale Werner, Paris, Galilée, 1979, p.156

¹²⁴⁵ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.*, pp. 651-652

¹²⁴⁶ *Ibid.*, Vol. II, p. 169

Dumas extrait quelques individualités du collectif de femmes : Madame Roland, à laquelle un chapitre est consacré (lors de l'écriture d'une proposition de décret sous l'œil de son mari, les femmes politiques « respectables » ne pouvant décemment pas être figurées en pleine action.) ou encore Olympe de Gouges :

Olympe de Gouges s'était faite l'avocat des femmes ; elle voulait qu'on leur donnât les mêmes droits qu'aux hommes, qu'elles pussent briguer la députation, discuter les lois, déclarer la paix et la guerre ; et elle avait appuyé sa prétention d'un mot sublime : « Pourquoi les femmes ne monteraient-elles pas à la tribune ? dit-elle ; elles montent bien à l'échafaud ! »¹²⁴⁷

La peinture des femmes dans un contexte insurrectionnel est une forme d'écriture globalisante : il ne s'agit pas de leur donner véritablement la parole (les intellectuelles comme Louise Michel, Léo André, Sojourner Truth, Harriet Tubman, Ida B. Wells ou Mary Prince ayant choisi les récits testimoniaux, le journalisme ou les manifestes politiques plutôt que la fiction pour évoquer la condition des femmes insurgées) mais de leur conférer un rôle nouveau, dépassant le statut d'intérêt amoureux ou de martyre, rôle sensé démontrer de façon spectaculaire le détraquement d'une époque. Ainsi, la femme populaire est-elle souvent dépeinte sous les traits d'une prostituée. Chez Flaubert, la globalisation s'opère avec la description d'une « fille publique », allégorie de la République (littéralement « la chose publique ») observant l'invasion des Tuileries par la plèbe. (Il est intéressant de noter aussi que Rosanette, fille publique également, parle de « sa » république » à Frédéric, comme une autre femme qui l'occuperait) On trouve la mention d'une autre « fille publique » dans *Choses Vues*, défiant les forces de l'ordre. Les prostituées sont en revanche absentes chez Vallès et Descaves, où les femmes populaires sont des héroïnes discrètes. Dumas, dans son entreprise de sélection de personnages historiques, utilise les femmes pour recomposer l'histoire révolutionnaire de façon spectaculaire : outre les foules féminines, le meurtre particulièrement graphique de la Princesse de Lamballe et l'acrimonie de Marie-Antoinette (qui « se fait homme » par nécessité), il sous-entend que pour être une républicaine convaincue, il faut aussi être « une fille publique » :

En effet, Théroigne était la femme populaire par excellence, sa coopération aux 5 et 6 octobre, son arrestation à Bruxelles, son séjour dans les prisons autrichiennes, son agression au 20 juin, lui avaient fait une popularité si grande, que Sureau, dans son journal railleur, lui avait donné pour amant le citoyen Populus, c'est-à-dire le peuple tout entier. Il y avait là une double allusion à la popularité de Théroigne, et à la facilité de ses mœurs, que l'on accusait d'être excessive.¹²⁴⁸

Ce personnage est également montrée « vautrée sur un canon », ou lisant ses mémoires à sa sortie de prison à des parlementaires en vue : l'impudeur de la femme devenue personnage public doit, en tant que stratégie narrative, symboliser l'insurrection elle-même : le dévoilement, la violence, le dérèglement d'une société.

La « féminisation » de l'insurrection connaît tout de même des limites dans les romans. Par exemple, les femmes de *Germinal*, si elles expriment l'infamie inhérente à la condition prolétarienne, restent cantonnées à des rôles très stéréotypés : la mère courage, la femme

¹²⁴⁷ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 700

¹²⁴⁸ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p.216

dévergondée, la martyre. Vallès ne considère pas l'émancipation des femmes comme un élément important de « la sociale » : les rares femmes du *Bachelier* et l'*Insurgé* sont soit des bourgeoises attirant l'attention du jeune homme mais dont il se détourne rapidement en raison de leur incapacité atavique à saisir les enjeux viscéraux de la lutte, soit quelques pétroleuses asexuées secourant les barricadiers.

Les particularismes du roman d'insurrection en font donc un récit à la fois situé et intemporel, puisant dans des imaginaires diverses et recréant des personnages préexistants tout en en inventant de nouveaux, indissociables de motifs nés de l'époque d'écriture. Ces romans sont à la croisée des genres. La mémoire, par exemple, devient presque procédé littéraire dans l'entreprise de reconstitution et de figuration : le roman d'insurrection est alors une écriture de l'intime au sens où la mise en fiction du fait insurrectionnel, quelle que soit sa nature, est subordonnée à la sensation, l'effet produit par l'évènement sur l'écrivain, et corrélée à une mémoire individuelle qu'il confronte sans cesse à la mémoire collective.

Histoire d'un crime, publié en 1877, jugé par son auteur « plus qu'actuel, [il est] urgent », relate le coup d'Etat de Napoléon III sur un mode épique, que l'on retrouve dans certains poèmes pathétiques des *Châtiments* où les souvenirs sont mis au service du « cri d'alarme » (*Souvenirs de la Nuit du 4, Les Caves de Lille...*) Les écrits intimes sont assez souvent des indicateurs de la mise en fiction de l'insurrection ; Hugo et Dumas relatent leurs souvenirs sur des modes similaires à leurs romans, la sécheresse de Mérimée relatant une journée de 1848 se retrouve dans ses œuvres :

Pour la première fois dans mes foyers depuis vendredi 23 ; notre bataillon n'a point cueilli de lauriers. Notre compagnie n'a eu qu'une barricade de 18 pouces de haut à enlever et nous n'avons pas tiré un seul coup de fusil. Cependant un brave officier de la ligne qui nous commandait y a reçu un coup de baïonnette dont il est bien malade. Voilà pour nos exploits.¹²⁴⁹

En ce qui concerne Flaubert, c'est dans ses *Correspondances* que l'on trouve ses opinions, puisque il ne croit « même pas que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise. » Il affirme également que ce refus d'engagement « fait partie de [sa] poétique ». Cependant, ce qu'il dévoile sur le contexte de son époque, ainsi que sur la rédaction de *L'Education Sentimentale* constitue une importante documentation sur le traitement littéraire de 48 :

Vous me demandez mon avis sur tout ce qui vient de s'accomplir. Eh bien ! tout cela est fort drôle. Il y a des mines de déconfits bien réjouissantes à voir. Je me délecte profondément dans la contemplation de toutes les ambitions aplaties. Je ne sais si la forme nouvelle du gouvernement et l'état social qui en

¹²⁴⁹ Prosper Mérimée, 28 juin 1848, Correspondance. Cité par Terre d'écrivains in *De la rue Montmartre à la place des Vosges, Balade sur les pas des écrivains pendant les révolutions de 1848, Sur les pas de Gautier, Baudelaire, Dumas, Sand, Tocqueville, Hugo, Flaubert, Raspail et Marx*.
Le mercredi 25 janvier 2006, <http://www.terresdecvains.com/>

résultera sera favorable à l'Art. C'est une question. On ne pourra pas être plus bourgeois ni plus nul. Quant à plus bête, est-ce possible ? ¹²⁵⁰

Vingt ans plus tard, la difficulté d'élaborer l'arrière-plan historique de son roman signale la volonté flaubertienne de ne donner aucun indice sur sa propre perception de l'évènement ni de recourir à ses propres souvenirs :

Mais j'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans ; c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées ; on s'intéresse moins à Frédéric qu'à Lamartine. Et puis, quoi choisir parmi les faits réels ? Je suis perplexe ; c'est dur ! ¹²⁵¹

La place accordée à l'évènement dans l'économie du roman serait donc le signe de l'objectivité de l'auteur, alors qu'elle révèle paradoxalement son opinion ; 48 n'est rien d'autre qu'une farce, théâtre de passions tristes et d'affrontements tournés en dérision :

Je vous ai dit que je ne flattais pas les démocrates dans mon bouquin. Mais je vous réponds que les conservateurs ne sont pas ménagés. J'écris maintenant trois pages sur les abominations de la garde nationale en juin 1848, qui me feront très bien voir des bourgeois ! Je leur écrase le nez dans leur turpitude, tant que je peux. ¹²⁵²

La réécriture grotesque de 48 dans *L'Education Sentimentale* correspond à une vision personnelle de l'évènement. Dans d'autres romans (écrits par des auteurs qui n'ont pas pu connaître cette insurrection notamment) « le souvenir de 48 » devient prétexte à une critique idéologique. Ce ne sont pas les souvenirs réels de Vallès (qui n'avait que 16 ans à l'époque) ni ceux de Zola (né en 1840) ou encore de Descaves (né en 1861) qui s'expriment à travers les personnages, mais leur opinion sur une insurrection qui devient le baromètre de tout mouvement social au XIXe siècle :

Mais la Maheude secoua la tête, car elle se souvenait de 48, une année de chien, qui les avait laissés nus comme des vers, elle et son homme, dans les premiers temps de leur ménage. Elle s'oubliait à en conter les embêtements d'une voix morne, les yeux perdus, la gorge à l'air, [...]

— Pas un liard, murmurait-elle, rien à se mettre sous la dent, et toutes les fosses qui s'arrêtaient. Enfin, quoi ! la crevaison du pauvre monde, comme aujourd'hui ! ¹²⁵³

Il apparaît alors que le récit mémoriel est substitué au propos idéologique : validation historique pour Dumas, témoignage d'une misère chez Zola, hégémonie narrative chez Hugo et silencieux chez Flaubert, les mémoires et les souvenirs inscrivent l'évènement (et sa relation) dans le domaine de l'émotion.

¹²⁵⁰ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Collet, mars 1848, *Correspondances*, *Op.cit.*, p. 101

¹²⁵¹ *Ibid.*, Lettre à Jules Duplan, 14 mars 1868, p.530

¹²⁵² *Ibid.*, Lettre à George Sand, 19 septembre 1868, p.543

¹²⁵³ Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, p. 284

Le récit mémoriel et le journalisme sont deux modalités du récit d'insurrection créant une intertextualité à la fois au sein des romans et à leur marge. Cette profusion textuelle donne à voir une accumulation de références, brouillant les frontières entre réel et imaginaire. Néanmoins, on peut distinguer la sensation, principal moteur de l'écriture des « choses vues » (il faudrait lire « vécues ») et le journalistique, qui relève de la description factuelle. La tension permanente entre ces deux modes contribue à l'élaboration typologique du roman d'insurrection comme genre à part entière (même si nourri de différents genres littéraires) ; sa littéarité fonctionne par « collages discursifs », pour reprendre les termes de Guy Rosa. A l'instar des Mémoires, Souvenirs et du journalisme, les chants et la poésie ayant pour thème l'insurrection existent de manière indépendante, et sont parfois intégrés aux romans, comme documentation (toujours dans la perspective d'une authentification de la reconstitution ou de la décomposition historique), ou comme création poétique fictive. Dumas documente ainsi sur plusieurs chapitres la rédaction de la *Marseillaise*, parle de différents chants révolutionnaires du XIXe siècle (*Ça Ira*, *La Carmagnole*,...) voire produit des explications de textes (par le biais d'un personnage fictif qui explique à la reine la signification de la chanson populaire *Le Boulanger*, *La Boulangère* et *Le Petit Mitron*)

Le lyrisme insurgé (au sens large) est intégré dans les romans car il accompagne les mouvements sociaux. Dès 1846, *Le Chant des Ouvriers* (Pierre Dupont) fait office de « cri d'alarme » en décrivant sur un mode pathétique la condition prolétarienne. La rébellion intellectuelle s'opère par la poésie ; à la fin du XIXe siècle, l'écriture lyrique prend quasiment le relai du roman (par exemple avec les œuvres de Jean-Baptiste Clément, dont *Le Temps des Cerises*, initialement un chant amoureux, est instrumentalisé) car elle est devenue le moyen le plus efficace de raconter l'insurrection et de diffuser l'idéologie (on citera à titre indicatif *La Semaine Sanglante*, *Le Drapeau Rouge*, chants évoquant la répression violente de la Commune de Paris, et *Le Matin noir*, poème sur les attentats anarchistes de la fin du XIXe siècle) En Haïti, parallèlement à une production artistique fortement marquée par la révolution, le premier hymne national (qui sera remplacé par *La Dessalinienne* en 1904) a vocation à enseigner l'insurrection, en prenant exemple sur les ancêtres : « Lè zansèt nou kase chenn yo/ sa a pa te pliye bra yo/ak kite esklav travay pou yo tankou mèt/ Kòt a kòt, jouk lanmò. »¹²⁵⁴ et en exaltant les figures illustres : « Chavanne, Ogé sou wout sa a tèrib/ ou, vye Touden, nan prizon ou nan Jou,/ak zansèt nou yo, mache devan, »¹²⁵⁵

Le chant comme modalité d'expression révolutionnaire suit des trajectoires identiques au roman : citons *La Varsovienne* de 1831 (*Warszawianka 1831 roku*), traduction polonaise d'un poème éponyme français de Casimir Delavigne (en pleine période pollonophile), imitation de *La Marseillaise*. Les chants et poésies (ou poèmes mis en musiques) démontrent, involontairement, les limites du roman : un chant est plus facile à apprendre, à retenir (et donc à diffuser).

¹²⁵⁴ « Quand nos Aïeux brisèrent leurs entraves/Ce n'était pas pour se croiser les bras/Pour travailler en maîtres les esclaves/Ont embrassé corps à corps le trépas. »

¹²⁵⁵ « Chavanne, Ogé, sur la route infamante, /Toi, vieux Toussaint, dans ton cachot de Joux/O précurseurs, dont les dernières fibres/Ont dû frémir, - vous les porte-flambeaux »

Néanmoins, il serait erroné de considérer tous les romans d'insurrection comme des œuvres finalement inaccessibles, voire élitistes. Leur pluralité générique, ainsi que l'universalité de leur sujet, en font des ouvrages populaires au sens le plus large. Si l'on s'attarde sur l'un des thèmes récurrents (indifféremment de l'idéologie), la répression, il apparaît que le roman d'insurrection parle littéralement à tout le monde ; en effet, l'arsenal répressif du XIXe siècle (fichage mis en place par Bertillon en France, censure, incarcération de masse, déportations, bagne, expéditions punitives, etc.) est systématiquement mis en scène (même en sous-texte dans des œuvres où l'action se déroule antérieurement) Le roman d'insurrection apparaît donc comme nécessaire, afin de témoigner de la violence des hommes : violence insurgée et violence institutionnalisée, faisant de ces œuvres où cohabitent la vitalité et une morbidité latente autant d'épithètes du Vieux Monde.

ANNEXE

Ière PARTIE :

1-1) L'évènement en France :

Sur la Révolution de 1848 :

Dès les premières heures de la Révolution, pendant que durait encore l'accord apparent des classes dans la soumission ou l'adhésion à la République, on aurait pu entendre, si l'attention n'avait été troublée par la peur chez les uns, par l'enthousiasme chez les autres, deux cris distincts. A la bourgeoisie, qui criait bien haut : " Vive la République démocratique ", le prolétariat répondait par un cri, "Vive la République démocratique et sociale ".

Le premier de ces cris exprimait une idée très claire et comprise de tous. Que la république dût être démocratie, personne n'y contredisait. La monarchie de Louis-Philippe n'avait été qu'une démocratie inconséquente [...]. Faire justice de cette inconséquence en ôtant de l'institution politique le chef héréditaire; sortir enfin, après trois expériences concluantes, des subtilités de la royauté parlementaire; détruire [...] les derniers vestiges du privilège, ce n'était pas là une entreprise téméraire. La révolution, sur tous ces points, n'était pas en contradiction avec le sentiment du pays [...].

Quant à la révolution que le peuple appelait sociale, c'est à dire aux changements apportés dans les relations du capital au travail [...]; dans l'application de ce principe fondateur des constitutions démocratique [...]; la conscience publique était encore d'une part à l'état d'ignorance profonde, et d'autre part d'aspiration confuse. [...]. Les différents chefs d'école socialistes, hormis un seul, ne se faisaient sur ce point aucune illusion. Le peuple ne demandait pas au gouvernement d'opérer en sa faveur des miracles; il ne voulait d'un gage de bonne volonté, [...] reconnaître qu'il méritait un sort meilleur, chercher sincèrement les moyens de le lui procurer. Ce peuple fier, intelligent, porté à l'héroïsme [...]. Le peuple de 1848 ne ressemblait au peuple de 1792 que par le patriotisme et le courage. Ce n'était plus, comme dans cette première victoire de la démocratie, l'esclave [...] brisant ses chaînes dans un excès de frénésie et courant à des vengeances aveugles; c'était l'enfant oublié, déshérité, qui demande à rentrer dans la famille sociale, non pour y porter la discorde ou pour y vivre aux dépens de ses frères, mais pour y travailler avec eux à la prospérité commune.

Daniel Stern, *Histoire de la révolution de 1848*

Tocqueville :

C'était une chose étrange [...] que de voir changer soudainement les visages et le feu du regard s'y éteindre tout à coup dans la terreur de la mort. [...] Je remarquai que, de notre côté, les moins animés étaient les soldats de ligne. [...] Les plus vifs étaient, sans contredit, ces mêmes gardes mobiles dont nous nous étions tant défiés, et je dis encore, malgré l'évènement, avec tant de raison, car il tint à fort peu qu'ils ne se décidassent contre nous au lieu de tourner de notre côté.¹²⁵⁶

¹²⁵⁶ Cité par terredesecrivains.com, *Balade sur les pas des écrivains pendant les révolutions de 1848 (2)*
Sur les pas de Gautier, Baudelaire, Dumas, Sand, Tocqueville, Hugo, Flaubert, Raspail et Marx.
Mise en ligne Le mercredi 25 janvier 2006.

Baudelaire :

Mon ivresse en 1848. De quelle nature était cette ivresse ? Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition. Ivresse littéraire ; souvenir des lectures.

Le 15 Mai. Toujours le goût de la destruction. Goût légitime, si tout ce qui est naturel est légitime.

Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime.

Ma fureur au coup d'État. Combien j'ai essayé de coups de fusil ! Encore un Bonaparte ! Quelle honte !

Et cependant tout s'est pacifié. Le Président n'a-t-il pas un droit à invoquer ?

Ce qu'est l'Empereur Napoléon III. Ce qu'il vaut.

Trouver l'explication de sa nature, et sa providentialité.¹²⁵⁷

Alexandre Dumas à propos des foules :

Au reste, c'est ce qui arrive toujours en pareille circonstance à ce brave peuple, dont le caractère principal est d'être enfant, c'est-à-dire tantôt bon, tantôt cruel.¹²⁵⁸

La masse compacte ondoya comme une moisson courbée par le vent, puis comme une moisson sciée par la faucille, et chancela et s'affaissa sur elle-même.

Le tiers à peine était resté vivant !¹²⁵⁹

Le peuple était entré au château comme on entre dans le repaire d'une bête féroce, [...] En l'absence de ceux qu'ils poursuivaient de leurs cris, qu'ils cherchaient jusque dans les armoires, jusque derrière les tapisseries, jusque sous les couchettes, les vainqueurs durent se venger sur tout, sur les choses comme sur les hommes ; ils tuèrent et brisèrent avec la même férocité impassible – ces murs, où s'étaient décriés la Saint-Barthélemy et le massacre du Champ-de-Mars, appelant de terribles vengeances. On le voit, nous ne débarbouillons pas le peuple ; nous le montrons, au contraire, crotté et sanglant comme il était. Toutefois, hâtons-nous de le dire, les vainqueurs sortirent du château les mains rouges, mais vides !¹²⁶⁰

¹²⁵⁷ Baudelaire, cité par Alain Vaillant in *Baudelaire, poète comique*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p.100

¹²⁵⁸ Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, *Op.cit.*, p. 235

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 239

¹²⁶⁰ *Ibid.*, pp.299-300

Nous ne sommes pas des flatteurs du peuple, nous ; nous le savons, c'est le plus ingrat, le plus capricieux, le plus inconstant de tous les maîtres ; nous dirons donc ses crimes comme ses vertus.¹²⁶¹

Il y a certains moments où le peuple, à la suite d'excitations successives, monte comme une marée, et a besoin de quelque grand cataclysme pour rentrer, comme l'océan, dans le lit que la nature lui a creusé. Il en était ainsi du peuple parisien pendant cette première quinzaine de juillet, où tant d'événements étaient venus le mettre en ébullition.¹²⁶²

mais, au lieu de cette foule de factieux qu'ils s'attendent à trouver effarée, en tumulte et pleine de menaces, il voient des citoyens, les uns se promenant par groupes, les autres signant la pétition ; d'autres, enfin, dansant la farandole en chantant le *Ça ira !*
La multitude est tranquille.¹²⁶³

IIème PARTIE :

1-1 b) Esclaves au XIXe siècle :

Complément sur « le nègre domestique » et « le nègre des champs », statuts endossés par les différents personnages dans la fiction, et leur rôle politique dans l'insurrection :

Il y avait une différence au temps de l'esclavage entre le nègre domestique et le nègre travailleur des champs. Les nègres domestiques, ce sont ceux qui vivaient dans la maison du maître ; ils étaient bien vêtus, ils mangeaient bien parce qu'ils mangeaient comme le maître, ce dont il ne voulait pas. Ils vivaient au grenier ou dans la cave, mais ils vivaient près du maître ; et ils aimaient le maître plus que le maître ne s'aimait lui-même. Ils donnaient leur vie pour sauver la maison de leur maître, plus volontiers que le maître lui-même. [...]

Lorsque le maître disait « nous », il disait « nous ».

C'est en cela qu'on reconnaît un nègre domestique.

[...] Et si vous veniez trouver le nègre domestique pour lui dire : « Echappons-nous, sauvons-nous, quittons cette maison », le nègre domestique vous regardait et répondait : « vous êtes fou, mon vieux, qu'est-ce que ça veut dire, quitter cette maison ? Connaissez-vous meilleure maison que celle-ci ? Où serais-je mieux vêtu qu'ici ? Où serais-je mieux nourri qu'ici ? »

Voilà ce qu'était le nègre domestique, on l'appelait le nègre d'intérieur.

Sur la plantation, il y avait aussi le nègre travailleur. Les nègres travailleurs, c'était les masses. Les noirs étaient toujours plus nombreux dans les champs que dans la maison.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 301

¹²⁶² Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, p.358

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 384

Le nègre travailleur menait une vie d'enfer. Il mangeait les restes. [...]

Le nègre des champs était frappé du matin au soir ; il vivait dans une cabane, une hutte ; il portait de vieux vêtements dont personne ne voulait plus.

Il haïssait son maître. Oui, il le haïssait. Il était intelligent.

Quand la maison brûlait, il n'essayait pas d'éteindre le feu : le nègre des champs priait pour qu'il vienne un coup de vent.

Quand le maître tombait malade, il priait pour qu'il meure.

Si quelqu'un venait le trouver pour lui dire : « quittons cette maison, sauvons nous », il ne répondait pas ; « pour aller où ? », mais « tout plutôt que cette maison »¹²⁶⁴

1-2)

Sur les ouvriers et les paysans :

Mardi 28 mars. — Les journaux ne voient, dans ce qui se passe, qu'une question de décentralisation. Ce qui arrive est tout uniment la conquête de la France par la population ouvrière, et l'asservissement, sous son despotisme, du noble, du bourgeois, du paysan. Le gouvernement quitte les mains de ceux qui possèdent, pour aller aux mains de ceux qui ne possèdent pas, de ceux qui ont un intérêt matériel à la conservation de la société, à ceux qui sont complètement désintéressés d'ordre, de stabilité, de conservation.

Après tout, peut-être dans la grande loi du changement des choses d'ici-bas, pour les sociétés modernes, les ouvriers sont-ils, comme je l'ai déjà dit, dans IDÉES ET SENSATIONS, ce qu'ont été les barbares, pour les sociétés anciennes, de convulsifs agents de destruction et de dissolution.¹²⁶⁵

3) Les Discours.

Jules Vallès :

Si la révolution devient profession de foi, elle ne doit pas pour autant verser dans le fanatisme, et la narration redevient critique quand Vingtras/Vallès décèle une forme de mystification :

Mais, en public, Gnouf Gnouf arrive avec une tête de décapité parlant. (...)Ce portefeuille le fait passer pour un bûcheur austère, absorbé par son travail de bénédictin socialiste ou de terroriste méthodique. Aussi, quand il a planté son petit corps devant la tribune et ouvert cette chemise de cuir lentement, lentement, pour y prendre quelque note qu'il lit comme un prêtre nasille le verset de l'Évangile sur lequel il va gloser, l'assistance fait « Chut ! ». On se mouche comme à l'église avant que le sermon commence, et les durs-à-cuire, ceux qui ont pour opinion « qu'il faut que ce soit comme 93 », écoutent religieusement, tout en regardant de travers les voisins suspects de modérantisme.¹²⁶⁶

Edmond de Goncourt :

Ici — je veux être impartial — monte à la tribune un membre de la Commune, en costume de la garde nationale, et qui parle bonhommement, carrément. Tout d'abord, il affiche son mépris pour les phrases

¹²⁶⁴ Malcolm X, « Le Nègre des champs et le Nègre domestique », extrait du discours *Black Power*, juin 1963

¹²⁶⁵ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal, Op.cit.*, pp. 239-240

¹²⁶⁶ Jules Vallès, *L'Insurgé, Op.cit.*, pp. 146-147

ronflantes, avec lesquelles on se fait une popularité facile, et déclare que le décret du Mont-de-Piété, dont le précédent orateur avait demandé l'extension, n'a pas été étendu au delà des objets de 20 francs, parce qu'il ne s'agit pas de prendre, sans savoir comment on payera.

Il ajoute que le Mont-de-Piété est une propriété privée ; qu'il faut pouvoir être sûr de lui rembourser, ce dont on le dépossède, que la Commune n'est pas un gouvernement de spoliation, qu'il est nécessaire qu'on le sache bien, et que ce sont les maladresses d'orateurs pareils à celui qui l'a précédé, qui répandent dans le public l'idée, que les hommes de la Commune sont des partageux, et que tout individu qui a quatre sous, sera obligé d'en donner deux.

Puis parlant des hommes de 93, que, selon son expression, on leur jette sans cesse entre les jambes, il déclare que ces hommes n'ont trouvé devant eux que l'action militaire, mais que s'ils avaient eu à résoudre les énormes et difficiles problèmes du temps présent, ces fameux hommes de 93 n'auraient peut-être pas été plus adroits, que les hommes de 1871. Et là-dessus il lance un assez beau et assez brave : « Qu'est-ce ça me fait que nous soyons victorieux de Versailles, si nous ne trouvons pas la solution du problème social, si l'ouvrier demeure dans les mêmes conditions ! »

On dit, autour de moi, que l'orateur s'appelle Jacques Durand.¹²⁶⁷

Le discours de l'avocat dans Jacquou le Croquant:

« Messieurs les jurés,

Il me semble entrevoir à travers les siècles quelques traces de la justice inconsciente des choses. Ce n'est pas certes, cette justice haute et sereine à laquelle aspire l'humanité, mais une sorte de talion vengeur qui fait que l'oppression engendre la haine, que la tyrannie suscite la révolte, que la violence appelle la violence, et l'injustice la violation des lois de la justice.¹²⁶⁸

— Comment cet acte d'odieuse tyrannie qui nous reporte aux plus tristes temps de la féodalité, comment cet abominable crime est-il resté impuni ? s'écria-t-il. Comment ce coupable, qui perpétue dans ce siècle les plus criminelles violences des plus méchants hobereaux du temps passé, n'a-t-il pas été atteint et puni ?

» Ah ! il ne faut pas s'étonner, messieurs, que lorsque la justice et l'humanité sont ainsi outragées et violées impunément, la vindicte populaire s'élève et juge sommairement les coupables ! Heureux lorsque, comme dans cette affaire, elle se borne à des représailles matérielles !

» Si l'on consulte l'histoire, on voit que, jusqu'à la Révolution qui en fut comme la synthèse, tous les soulèvements populaires ont été causés par la tyrannie cruelle des puissants : Bagaudes, Pastoureaux, Jacques, Gauthiers, Croquants...(...)Ce déluge, c'est le flot populaire qui, dans ces trois jours de tempête, a submergé le trône de Charles X, en ce moment sur le chemin de l'exil !...¹²⁶⁹366 367

De même que tous ces révoltés, dont j'aurais pu grossir l'énumération ; de même que tous les innommés de l'Histoire qui ont, eux aussi, essayé en vain, pendant des siècles, de soulever le fardeau qui les écrasait, ou, pour mieux dire, la pierre du tombeau qui les recouvrait ; de même, dis-je, que tous ces malheureux ont été absous par la postérité, ceux-ci doivent être acquittés par vous. Ce qu'ils ont fait, leurs ancêtres l'ont fait. Poussés à bout par des brutalités insolentes, par des cruautés gratuites, par la violation humiliante de leur dignité d'hommes, ils se sont révoltés. Puisque la loi n'existait pas pour eux, puisque ceux qui devaient les protéger contre ces vexations arbitraires et ces violences sans nom les ont abandonnés, puisqu'on les a relégués pour ainsi dire hors du droit et de la justice, je le dis bien haut : ils sont excusables ; je dirais presque : innocents ! Eux pauvres, chétifs et opprimés, ils ont voulu se remettre en leur droit naturel et, par manière de dire, de bêtes redevenir hommes : qui oserait les condamner ? Certes, ce n'est pas dans le pays de La Boétie qu'il se trouvera douze citoyens pour souffleter ainsi l'humanité ! Messieurs les jurés, je remets avec confiance le sort de tous ces accusés entre vos mains, certain qu'en ce moment où le peuple de la capitale a chassé ceux qui voulaient

¹²⁶⁷ Edmond de Goncourt, *Journal, Op.cit.*, pp. 293-294

¹²⁶⁸ Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant, Op.cit.*, p. 364

¹²⁶⁹ *Ibid.*, pp.366-367

confisquer toutes nos libertés, vous les rendrez à leurs familles. Ferral et ses compagnons ont fait en petit ce que les Parisiens ont fait en grand : à défaut de la loi, ils ont appelé la force au service de la justice. Acquitez-les, messieurs ! la Révolution, triomphante à Paris, ne peut être condamnée ici !¹²⁷⁰

Le discours du curé dans Germinal :

Il disait que l'Église était avec les pauvres, qu'elle ferait un jour triompher la justice, en appelant la colère de Dieu sur les iniquités des riches. Et ce jour lui viendrait bientôt, car les riches avaient pris la place de Dieu, en étant arrivés à gouverner sans Dieu, dans leur vol impie du pouvoir. Mais, si les ouvriers voulaient le juste partage des biens de la terre, ils devaient s'en remettre tout de suite aux mains des prêtres, comme à la mort de Jésus les petits et les humbles s'étaient groupés autour des apôtres. Quelle force aurait le pape, de quelle armée disposerait le clergé, lorsqu'il commanderait à la foule innombrable des travailleurs ! En une semaine, on purgerait le monde des méchants, on chasserait les maîtres indignes, ce serait enfin le vrai règne de Dieu, chacun récompensé selon ses mérites, la loi du travail réglant le bonheur universel.

La Maheude, qui l'écoutait, croyait entendre Étienne, aux veillées de l'automne, lorsqu'il leur annonçait la fin de leurs maux. Seulement, elle s'était toujours méfiée des soutanes.

— C'est très bien, ce que vous racontez là, monsieur le curé, dit-elle. Mais c'est donc que vous ne vous accordez plus avec les bourgeois... Tous nos autres curés dînaient à la Direction, et nous menaçaient du diable, dès que nous demandions du pain.

Il recommença, il parla du déplorable malentendu entre l'Église et le peuple. Maintenant, en phrases voilées, il frappait sur les curés des villes, sur les évêques, sur le haut clergé, repu de jouissance, gorgé de domination, pactisant avec la bourgeoisie libérale, dans l'imbécillité de son aveuglement, sans voir que c'était cette bourgeoisie qui le dépossédait de l'empire du monde. La délivrance viendrait des prêtres de campagne, tous se lèveraient pour rétablir le royaume du Christ, avec l'aide des misérables ; et il semblait être déjà à leur tête, il redressait sa taille osseuse, en chef de bande, en révolutionnaire de l'Évangile, les yeux emplis d'une telle lumière, qu'ils éclairaient la salle obscure. Cette ardente prédication l'emportait en paroles mystiques, depuis longtemps les pauvres gens ne le comprenaient plus.

— Il n'y a pas besoin de tant de paroles, grogna brusquement Maheu, vous auriez mieux fait de commencer par nous apporter un pain.

— Venez dimanche à la messe, s'écria le prêtre, Dieu pourvoira à tout !

Et il s'en alla, il entra catéchiser les Levaque à leur tour, si haut dans son rêve du triomphe final de l'Église, ayant pour les faits un tel dédain, qu'il courait ainsi les corons, sans aumônes, les mains vides au travers de cette armée mourant de faim, en pauvre diable lui-même qui regardait la souffrance comme l'aiguillon du salut.¹²⁷¹

Le discours de Jacquou :

De ce jour, je commençai à courir les villages le soir, dans les alentours de l'Herm, là où l'on avait le plus éprouvé la malfaisance du comte de Nansac, comme Prisse, Les Bessèdes, Le Mayne, La Lande, Martillat, Le Laquens, La Bourdarie, Monplaisir et autres. Partout je rappelais les tyranniques vexations de ce gremlin, ses méchancetés, la férocité froide avec laquelle il abusait de sa force ; son insolence, celle de son fils et de leurs hôtes à l'égard des femmes : à chacun je ravivais le souvenir de

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 368

¹²⁷¹ Emile Zola, *Germinal*, *Op.cit.*, pp. 455-456

ce qu'il avait eu particulièrement à souffrir de cet odieux seigneur de contrebande. Je tâchais de relever ces pauvres gens courbés sous cette tyrannie humiliante, de leur faire sentir qu'ils étaient des hommes pourtant, et qu'ils seraient débarrassés de ce brigand, le jour où ils auraient le courage de lui résister et de prendre leurs fourches.

— Écoutez, leur disais-je alors, on ne condamnera pas aux galères tous ceux de nos villages ; le chef paiera pour tous : eh bien ! je prends toute la culpabilité sur moi ! D'ailleurs, mes amis, les époques ne sont plus les mêmes ; nous ne sommes plus en 1815, nous sommes en 1830, et d'après ce que j'ai ouï dire à M. le chevalier de Galibert, de Fanlac, — le roi des braves gens, celui-là ! — la révolution n'est pas loin, par le fait de ceux qui voudraient nous ramener au temps d'autrefois, comme le comte de Nansac.¹²⁷²

Le motif du rassemblement dans la forêt ; rappel de la superstition, la vieille sorcière qui y faisait ses sacrifices la nuit :

Et alors, monté sur une de ces grosses pierres, je refis amplement mes premiers prêches des villages, et je montrai très clairement la triste situation où nous étions. Tandis que je parlais, récapitulant longuement les griefs de tout le pays contre le comte de Nansac, mes paroles ravivaient les blessures de tous ces pauvres gens, et je voyais dans l'ombre reluire leurs yeux. C'était une chose curieuse que ces paysans assemblés la nuit dans cet endroit sauvage.¹²⁷³

Conclusion :

Précisions sur la répression :

Dumas sur la police en 1793 :

Ces braves gens [agents de la police municipale], qui, de députations en députations, avaient fini par hanter toutes les salles de clubs, tous les bureaux de districts, tous les endroits où la politique s'était glissée par le côté actif ou le côté passif; ces gens, qui avaient vu à l'Assemblée nationale ou à la Convention chaque député, dans les tribunes tous les aristocrates mâles et femelles, dans les promenades tous les élégants signalés, dans les théâtres toutes les célébrités suspectes, dans les revues tous les officiers, dans les tribunaux tous les accusés plus ou moins libérés d'accusation, dans les prisons tous les prêtres épargnés; ces dignes patriotes savaient si bien leur Paris, que tout visage de connaissance devait les frapper au passage, et, disons-le, les frappait presque toujours.¹²⁷⁴

¹²⁷² Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, *Op.cit.*, pp. 328-329

¹²⁷³ *Ibid.*, p.331

¹²⁷⁴ Alexandre Dumas, *La dame au collier de velours*, 1850, reproduction numérique de l'édition Calmann Levy, Paris, 1891, p.81

Les femmes et l'insurrection :

Victor Hugo :

– Allons, dit-il, il faut avoir un peu de pitié. Savez-vous de quoi il est question ici ? Il est question des femmes. Voyons. Y a-t-il des femmes, oui ou non ? y a-t-il des enfants, oui ou non ? y a-t-il, oui ou non, des mères, qui poussent des berceaux du pied et qui ont des tas de petits autour d'elles ? Que celui de vous qui n'a jamais vu le sein d'une nourrice lève la main. Ah ! vous voulez vous faire tuer, je le veux aussi, moi qui vous parle, mais je ne veux pas sentir des fantômes de femmes qui se tordent les bras autour de moi. Mourez, soit, mais ne faites pas mourir. Des suicides comme celui qui va s'accomplir ici sont sublimes, mais le suicide est étroit, et ne veut pas d'extension; et dès qu'il touche à vos proches, le suicide s'appelle meurtre. Songez aux petites têtes blondes, et songez aux cheveux blancs. Ecoutez, tout à l'heure, Enjolras, il vient de me le dire, a vu au coin de la rue du Cygne une croisée éclairée, une chandelle à une pauvre fenêtre, au cinquième, et sur la vitre l'ombre toute branlante d'une tête de vieille femme qui avait l'air d'avoir passé la nuit et d'attendre. C'est peut-être la mère de l'un de vous. Eh bien, qu'il s'en aille, celui-là, et qu'il se dépêche d'aller dire à sa mère : Mère, me voilà ! Qu'il soit tranquille, on fera la besogne ici tout de même. Quand on soutient ses proches de son travail, on n'a plus le droit de se sacrifier. C'est désertier la famille, cela. Et ceux qui ont des filles, et ceux qui ont des sœurs ! Y pensez-vous ? Vous vous faites tuer, vous voilà morts, c'est bon, et demain ? Des jeunes filles qui n'ont pas de pain, cela est terrible. L'homme mendie, la femme vend. Ah ! ces charmants êtres si gracieux et si doux qui ont des bonnets de fleurs, qui chantent, qui jasant, qui emplissent la maison de chasteté, qui sont comme un parfum vivant, qui prouvent l'existence des anges dans le ciel par la pureté des vierges sur la terre, cette Jeanne, cette Lise, cette Mimi, ces adorables et honnêtes créatures qui sont votre bénédiction et votre orgueil, ah mon Dieu, elles vont avoir faim ! Que voulez-vous que je vous dise ? Il y a un marché de chair humaine, et ce n'est pas avec vos mains d'ombres, frémissantes autour d'elles, que vous les empêcherez d'y entrer ! Songez à la rue, songez au pavé couvert de passants, songez aux boutiques devant lesquelles des femmes vont et viennent décolletées et dans la boue. Ces femmes-là aussi ont été pures. Songez à vos sœurs, ceux qui en ont. La misère, la prostitution, les sergents de ville, Saint-Lazare, voilà où vont tomber ces délicates belles filles, ces fragiles merveilles de pudeur, de gentillesse et de beauté, plus fraîches que les lilas du mois de mai. Ah ! vous vous êtes fait tuer ! ah ! vous n'êtes plus là ! C'est bien; vous avez voulu soustraire le peuple à la royauté, vous donnez vos filles à la police. Amis, prenez garde, ayez de la compassion. Les femmes, les malheureuses femmes, on n'a pas l'habitude d'y songer beaucoup. On se fie sur ce que les femmes n'ont pas reçu l'éducation des hommes, on les empêche de lire, on les empêche de penser, on les empêche de s'occuper de politique; les empêcherez-vous d'aller ce soir à la morgue et de reconnaître vos cadavres ? Voyons, il faut que ceux qui ont des familles soient bons enfants et nous donnent une poignée de main et s'en aillent, et nous laissent faire ici l'affaire tout seuls. Je sais bien qu'il faut du courage pour s'en aller, c'est difficile; mais plus c'est difficile, plus c'est méritoire. On dit : J'ai un fusil, je suis à la barricade, tant pis, j'y reste. Tant pis, c'est bientôt dit. Mes amis, il y a un lendemain, vous n'y serez pas à ce lendemain, mais vos familles y seront. Et que de souffrances ! Tenez, un joli enfant bien portant qui a des joues comme une pomme, qui babille, qui jacasse, qui jabote, qui rit, qu'on sent frais sous le baiser, savez-vous ce que cela devient quand c'est abandonné ? J'en ai vu un, tout petit, haut comme cela. Son père était mort. De pauvres gens l'avaient recueilli par charité, mais ils n'avaient pas de pain pour eux-mêmes. L'enfant avait toujours faim. C'était l'hiver. Il ne pleurait pas. On le voyait aller près du poêle où il n'y avait jamais de feu et dont le tuyau, vous savez, était mastiqué avec de la terre jaune. L'enfant détachait avec ses petits doigts un peu de cette terre et la mangeait. Il avait la respiration rauque, la face livide, les jambes molles, le ventre gros. Il ne disait rien. On lui parlait, il ne répondait pas. Il est mort. On l'a apporté mourir à l'hospice Necker, où je l'ai vu. J'étais interne à cet hospice-là. Maintenant, s'il y a des pères parmi vous, des pères qui ont pour bonheur de se promener le dimanche en tenant dans leur bonne main robuste la petite main de leur enfant, que chacun de ces pères se figure que cet enfant-là est le sien. Ce pauvre môme, je me le rappelle, il me semble que je le vois, quand il a été nu sur la table d'anatomie, ses côtes faisaient saillie sous sa peau comme les fosses sous l'herbe d'un cimetière. On lui a trouvé une espèce de boue dans l'estomac. Il avait de la cendre dans les dents. Allons, tâtons-nous en conscience et prenons conseil de

notre cœur. Les statistiques constatent que la mortalité des enfants abandonnés est de cinquante-cinq pour cent. Je le répète, il s'agit des femmes, il s'agit des mères, il s'agit des jeunes filles, il s'agit des mioches. Est-ce qu'on vous parle de vous ? On sait bien ce que vous êtes; on sait bien que vous êtes tous des braves, parbleu ! on sait bien que vous avez tous dans l'âme la joie et la gloire de donner votre vie pour la grande cause; on sait bien que vous vous sentez élus pour mourir utilement et magnifiquement, et que chacun de vous tient à sa part du triomphe. A la bonne heure. Mais vous n'êtes pas seuls en ce monde. Il y a d'autres êtres auxquels il faut penser. Il ne faut pas être égoïste.¹²⁷⁵

Les « filles publiques », allégories de la République :

En ce moment, une femme parut sur la crête de la barricade, une femme jeune, belle, échevelée, terrible. Cette femme, qui était une fille publique, releva sa robe jusqu'à la ceinture et cria aux gardes nationaux, dans cette affreuse langue de lupanar qu'on est toujours forcé de traduire : — Lâches, tirez, si vous l'osez, sur le ventre d'une femme.

Et la chose devient effroyable. La garde nationale n'hésita pas. Un feu de peloton renversa la misérable. Elle tomba en poussant un grand cri. Il y eut un silence d'horreur dans la barricade et parmi les assaillants.

Tout à coup une seconde femme apparut. Celle-ci était plus jeune et plus belle encore ; c'était presque une enfant, dix-sept ans à peine. Quelle profonde misère ! c'était encore une fille publique. Elle leva sa robe, montra son ventre, et cria : — Tirez, brigands ! — On tira. Elle tomba trouée de balles sur le corps de la première.

Ce fut ainsi que cette guerre commença.

Rien n'est plus glaçant et plus sombre. C'est une chose hideuse que cet héroïsme de l'abjection où éclate tout ce que la faiblesse contient de force ; que cette civilisation attaquée par le cynisme et se défendant par la barbarie. D'un côté le désespoir du peuple, de l'autre le désespoir de la société.¹²⁷⁶

Alexandre Dumas :

Or, c'était un bon tour à jouer à toutes ces drôlesses de patriotes, comme les appelaient le peu de grandes dames qui fussent demeurées en France, que d'aller regarder sous leurs jupes, et maître Lajayette comptait sur ses souvenirs érotiques pour défrayer, pendant un mois, ses conversations du matin.¹²⁷⁷

Les blanchisseuses du Gros-Caillou sont, à ce qu'il paraît, très chatouilleuses à l'endroit de l'honneur des femmes : elles tombent, Dianes irritées, à grands coups de battoirs sur les Actéons modernes.¹²⁷⁸

CHARNY III 368

Ces femmes ameutées autour de lui, sentirent confusément tout cela, et se laissèrent haranguer, dominer, maîtriser ; il les mena où et comme il voulut. Il leur expliqua rudement à quoi sert la femme, à quoi sert l'amour, à quoi sert la génération et que l'on n'enfante pas pour soi, mais pour la patrie... Et arrivé là, il s'éleva tout à coup, ne parla plus pour personne,

¹²⁷⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op.cit.*, ppp. 1594-1595-1596

¹²⁷⁶ Victor Hugo, *Choses vues*, *Op.cit.*, pp. 355-356

¹²⁷⁷ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, Vol. III, *Op.cit.*, pp.355-356

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 368

mais il semblait pour lui seul... Tout son cœur, dit-on, lui sortit de la poitrine, avec des paroles d'une tendresse violente pour la France...¹²⁷⁹

Chants Révolutionnaires :

La Semaine Sanglante

Sauf des mouchards et des gendarmes,
On ne voit plus par les chemins,
Que des vieillards tristes en larmes,
Des veuves et des orphelins.
Paris suinte la misère,
Les heureux mêmes sont tremblants.
La mode est aux conseils de guerre,
Et les pavés sont tout sanglants.

Refrain :

Oui mais !
Ça branle dans le manche,
Les mauvais jours finiront.
Et gare ! à la revanche
Quand tous les pauvres s'y mettront.
Quand tous les pauvres s'y mettront.
Les journaux de l'ex-préfecture
Les flibustiers, les gens tarés,
Les parvenus par l'aventure,
Les complaisants, les décorés
Gens de Bourse et de coin de rues,
Amants de filles au rebut,
Grouillent comme un tas de verrues,
Sur les cadavres des vaincus.

Refrain

On traque, on enchaîne, on fusille
Tous ceux qu'on ramasse au hasard.
La mère à côté de sa fille,
L'enfant dans les bras du vieillard.
Les châtiments du drapeau rouge
Sont remplacés par la terreur
De tous les chenapans de bouges,
Valets de rois et d'empereurs.

Refrain

¹²⁷⁹ Jules Michelet, cité par Alexandre Dumas in *La Comtesse de Charny*, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 392

Nous voilà rendus aux jésuites
Aux Mac-Mahon, aux Dupanloup.
Il va pleuvoir des eaux bénites,
Les troncs vont faire un argent fou.
Dès demain, en réjouissance
Et Saint-Eustache et l'Opéra
Vont se refaire concurrence,
Et le bague se peuplera.

Refrain

Demain les manons, les lorettes
Et les dames des beaux faubourgs
Porteront sur leurs collerettes
Des chassepots et des tambours
On mettra tout au tricolore,
Les plats du jour et les rubans,
Pendant que le héros Pandore
Fera fusiller nos enfants.

Refrain

Demain les gens de la police
Refleuriront sur le trottoir,
Fiers de leurs états de service,
Et le pistolet en sautoir.
Sans pain, sans travail et sans armes,
Nous allons être gouvernés
Par des mouchards et des gendarmes,
Des sabre-peuple et des curés.

Refrain

Le peuple au collier de misère
Sera-t-il donc toujours rivé ?
Jusques à quand les gens de guerre
Tiendront-ils le haut du pavé ?
Jusques à quand la Sainte Clique
Nous croira-t-elle un vil bétail ?
À quand enfin la République
De la Justice et du Travail ?

Refrain

Jean-Baptiste Clément, chantée sur l'air du *Chant des Paysans* de Pierre Dupont, 1871

Le Drapeau rouge

Les révoltés du Moyen Age
L'ont arboré sur maints beffrois.

Emblème éclatant du courage,
Toujours il fit pâlir les rois.

REFRAIN

Le voilà, le voilà, regardez !
Il flotte et fièrement il bouge,
Osez, osez le défier,
Notre superbe drapeau rouge,
Rouge du sang de l'ouvrier (bis)

Puis planté sur les barricades par les héros de février
Il devint pour les camarades
Le drapeau du peuple ouvrier.

Sous la Commune il flotte encore
À la tête des bataillons.
Et chaque barricade arbore
Ses longs plis taillés en haillons.

Noble étendard des prolétaires
Des opprimés soit l'éclaireur
À tous les peuples de la terre
Porte la Paix et le Bonheur

Paul Brousse, 1877

Puis nous avons versé des torrents de lumière
En la Nuit détestée,
Et dévoilé soudain, aux yeux épouvantés,
Des Hommes, des Démons et les Bêtes immondes
Qui s'agitaient dans l'ombre et qui rongeaient le monde.

Lucien Jean, « Le Matin noir », La Plume, 15 avril 1895.

BIBLIOGRAPHIE

Romans canoniques

DESCAVES LUCIEN, *La Colonne*, 1901, Quatrième Edition par P-V Stock Editeur, Paris, 1902

HUGO VICTOR, *Quatrevingt-Treize*, 1874, Le Livre de Poche, collection Classiques dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety, Edition de Bernard Leuilliot, 2001

FLAUBERT GUSTAVE, *L'Education Sentimentale*, 1869, Folio-Classique, Editions Gallimard 1927, 1935, 1965

VALLES JULES, *L'Insurgé*, 1886, GF-Flammarion, Edition établie par Emilien Carassus, 1970

Œuvres de Lucien DESCAVES

DESCAVES LUCIEN, *Philémon, Vieux de la Vieille*, 1913, Editions Albin Michel, 1931

DESCAVES LUCIEN, *Chroniques historiques : Gustave Courbet et la Colonne Vendôme*, Lettre du 10 Janvier 1928, Paris.

DESCAVES LUCIEN, *Souvenirs d'un ours*, autobiographie, Les Editions de Paris, 1946

Théâtre :

DESCAVES LUCIEN, *La Cage* (Théâtre Antoine) 1898

DESCAVES LUCIEN, *La Clairière*, comédie en cinq actes, en prose (avec la collaboration de Maurice Donnay) 1900

DESCAVES LUCIEN, *Tiers Etat*, comédie en un acte (Théâtre Antoine, 6 mai 1902)

DESCAVES LUCIEN, *Les Souliers, scène judiciaire* (en collaboration avec René Vergugt) ; « destinée à être jouée devant un public socialiste » (Théâtre de la Coopération des Idées, 26 avril 1903)

DESCAVES LUCIEN, *Oiseaux de passage, pièce en quatre actes* (en collaboration avec Maurice Donnay), représentée au Théâtre Antoine le 4 mars 1904.

DESCAVES LUCIEN, *La Saignée* (en collaboration avec Nozière), drame en cinq actes (Ambigu, 2 octobre 1913)

Œuvres d'Alexandre DUMAS

DUMAS ALEXANDRE, *Blanche de Beaulieu ou la Vendéenne*, 1826, Édition Calmann Lévy, Éditeur, Paris, 1887

DUMAS ALEXANDRE, *Georges*, 1843, Edition numérisée par La Société des Amis d'Alexandre Dumas, 1998-2010

DUMAS ALEXANDRE, *Joseph Balsamo*, 1846-1849, Editions Famot, Genève, 1974

DUMAS ALEXANDRE, *Le Collier de La Reine*, 1849-1850, Editions Famot, Genève, 1974

DUMAS ALEXANDRE, *Ange Pitou*, 1850-1851, Editions Famot, Genève, 1974

DUMAS ALEXANDRE, *La Comtesse de Charny*, 1853, Editions Famot, Genève, 1974

DUMAS ALEXANDRE, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, 1846, Editions Famot, Genève, 1974

DUMAS ALEXANDRE, *Les Blancs et Les Bleus*, 1867 Édition de référence : Éditions Rencontre, Lausanne, Numérisée par La Bibliothèque Electronique du Québec,

DUMAS ALEXANDRE, *J'ai vu les Trois Glorieuses, La Révolution de 1830*, préface de Christian Melchior-Bonnet, Bibliothèque mondiale, 1960

DUMAS ALEXANDRE, *Les Compagnons de Jehu*, 1857, Edition France-Empire, 1999

Œuvres de Victor HUGO

HUGO VICTOR, *Bug-Jargal*, 1826

HUGO VICTOR, *Les Misérables*, 1862, Editions Le Livre de Poche, 1998

HUGO VICTOR, *Les Chants du Crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres*, Edition de Pierre Albouy, Gallimard Poésie, 2002.

HUGO VICTOR, *Napoléon Le Petit*, 1855, Edition de Jean-Marc Hovasse, Actes Sud, 2007

HUGO VICTOR, *Les Châtiments*, Œuvres Complètes, Editions Hetzel, 1874, Ed. Michel Levy Frère, Paris

HUGO VICTOR, *La Légende des Siècles*, 1859-1883, Texte Intégral, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1966

HUGO VICTOR, *Préface de Cromwell*, 1823, Editions Larousse, collection Petits Classiques Larousse, 2009

HUGO VICTOR, *Discours à l'Assemblée Nationale (1848-1871)*, Archives de l'Assemblée Nationale.

HUGO VICTOR, *Carnets intimes*, 1870-1871, Editions Gallimard, Paris, 1953

HUGO VICTOR, *Paris*, 1867, Editions Dittmar, Paris, 2003

HUGO VICTOR, *Actes et paroles - Pendant l'exil*, 1859

HUGO VICTOR, *Discours sur l'Afrique du 18 mai 1879*

Œuvres de Gustave FLAUBERT

FLAUBERT GUSTAVE, *Correspondance*, Choix et présentation de Bernard Masson, Texte établie par Jean Bruneau, Folio-Classique, Editions Gallimard 1975,1980, 1991 et 1998

FLAUBERT GUSTAVE, *Salammbô*, 1862, Coll. GF, Editions Flammarion, 2001, Paris

Œuvres de Jules VALLES

VALLES JULES, *L'Enfant*, 1879, GF-Flammarion, Edition établie par Emilien Carassus, 1970

VALLES JULES, *Le Bachelier*, 1881, Folio-Classique, Editions Gallimard, 1974

VALLES JULES, *Le Cri du Peuple*, février 1848 à mai 1871, Œuvres Complètes établies par Lucien Scheler, Editeurs Français réunis, 1970

VALLES JULES, *Le Tableau de Paris, texte intégral annoté par Maxime Jourdan*, 1882-1883, Paris, Berg International éditeurs, 2007

VALLES JULES, *Les Blouses*, 1880-1881, Editions Paléo, la collection de Sable, 2010

VALLES JULES, *Les Réfractaires*, 1866, réed.1881, Editions Plein Chant, collection Gens Singuliers, 1998

VALLES JULES, *La Rue*, 1866, Edition Français réunis, Paris, 1969

Romans et nouvelles:

BALZAC HONORE DE, *Les Chouans*, 1829, Le Livre de Poche, collection Classiques, 1972

BALZAC HONORE DE, *Les Paysans*, 1844, Folio-Classique, Editions Gallimard, 1975

BARBEY D AUREVILLY JULES, *L'Enfermée*, 1854, Editions Alphonse Lemerre, 1916

BARBEY D AUREVILLY JULES, *Le Chevalier des Touches*, 1864, Edition Alphonse Lemerre, 1879

BAZIN HERVE, *La Mort du Petit Cheval*, 1950, Editions Grasset, Paris, 1950

BODEL JEAN, *La Chanson des Saxons*, Paris, J. Techener, 1839, édition numérique

DE TROYES CHRETIEN, *Romans de la Table Ronde*, Le cycle aventureux, Textes traduits, présentés et annotés par Jean-Pierre Foucher, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, Collection le Livre de Poche, 1970

DE TROYES CHRETIEN, *Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot*, Préface de Charles Méla, collection Classiques Médiévaux dirigée par Michel Zinc, Le Livre de Poche, 1992-1996

DE TROYES CHRETIEN, *Perceval ou le Roman du Graal*, v.1182, Folio Classique, Editions Gallimard, 1974

DICKENS CHARLES, *Le Conte des Deux Cités*, 1859, Paris, Gallimard Éducation, Coll. Folio, 1989

DOSTOIEVSKI FIODOR, *Crimes et Châtiments*, 1866

DOSTOIEVSKI FIODOR, *Les Frères Karamazov*, 1880

GIOVAGNOLI RAFFAELLO, *Spartaco. Racconto storico del secolo VII dell'era romana (Spartacus. Récit historique du septième siècle de l'ère romaine)*, 1874

GOGOL NICOLAS, *Les Ames mortes*, 1841

LAMARTINE APHONSE DE, *Graziella*, 1852, Edition de Jean-Michel Gadair, Folio-Classique, 1979

LERMONTOV MIKHAIL, *Un héros de notre temps*, 1840

LE ROY EUGENE, *Jacquou Le Croquant*, 1899, Editions Calmann Levy, Paris, 1900

MALON BENOIT, *Spartacus ou la guerre des esclaves*, 1873

MERIMEE PROSPER, *Tamango*, 1829, Colomba et autres contes et nouvelles, Charpentier, 1845

MICHEL LOUISE et GUETRE JEAN, *Les Méprisés, grand roman de mœurs parisiennes*, Paris, 1882

MIRBEAU OCTAVE, *Le Journal d'une Femme de Chambre*, 1900, Editions Fasquelle, Paris, 1920, réédition Le Livre de Poche, collection Classiques dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety, 2012

NAU IGNACE, *Episode de la Révolution*,

NERVAL GERARD DE, *Le Marquis de Fayolle*, 1849, terminé par Edouard Georges, Editions Michel-Lévy frères, Paris, 1856, Bibliothèque nationale de France, mise en ligne par Gallica le 19/10/2010

NIEVO IPPOLITO, *Les Confessions d'un Italien*, 1867,

NIEVO IPPOLITO, *Le Comte Berger*, 1857

POUCHKINE ALEXANDRE, *Histoire de la révolte de Pougatchev*, 1834

SEGUR SOPHIE ROSTOPCHINE COMTESSE DE, *Le Général Dourakine*, 1863, Hachette, 1895

SEGUR SOPHIE ROSTOPCHINE COMTESSE DE, *Les Deux Nigauds*, 1863, Bibliothèque Rose, Editions Hachette

SEGUR SOPHIE ROSTOPCHINE COMTESSE DE, *Diloy le Chemineau*, 1868, Librairie Hachette et Cie, 1895

SEGUR SOPHIE ROSTOPCHINE COMTESSE DE, *Après la pluie le beau temps*, 1871 Bibliothèque Rose, Hachette, 1897

STENDHAL HENRI BEYLE DIT, *Lucien Leuwen*, 1834

SUE EUGENE, *Atar-Gull*, 1831, Edition électronique, 2007

SUE EUGENE, *Les Mystères de Paris*, 1842-1843, Editions Quarto Gallimard, 2009

SUE EUGENE, *Les Mystères du Peuple ou l'histoire d'une famille de prolétaire à travers les âges*, Robert Laffont, 2003
 SUE EUGENE, *Le Juif Errant*, 1844, Semaine Littéraire du courrier des Etats-Unis, vol.1 à 2, Editions Gaillardet, 1844
 TCHEKHOV ANTON, *Les Moujiks*, (1896) traduit du russe par Denis Roche, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. Classiques du XXe siècle, vol.169, Edition de référence : Editions Plon, Paris, 1923
 TOURGUENIEV IVAN, *Père et Fils*, 1862
 VAUTRIN JEAN, *Le Cri du Peuple*, 1998, Le Livre de Poche, collection Littérature et documents, 2010
 VIGNY ALFRED DE, *Wanda*, Histoire russe
 VERGA GIOVANNI, *I carbonari della montagna*, 1861-1862
 ZOLA EMILE, *La Fortune des Rougon*, 1871, Edition établie, présentée et annotée par Colette Becker, collection Classiques dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety, Editions Le Livre de Poche, 2004
 ZOLA EMILE, *Germinal*, 1885, Edition établie par Henri Mitterand, Gallimard, 1974
 ZOLA EMILE, *Le Ventre de Paris*, 1873, Editions Charpentier, Paris, 1876
 ZOLA EMILE, *La Terre*, 1887, Editions Flammarion, 1987,

Poésie

ARDOUIN CORIOLAN, *Reliques d'un poète haïtien*, 1837
 COICOU JEAN-BAPTISTE MASSILLON, *Complaintes d'Esclaves*, 1892,
 COICOU JEAN-BAPTISTE MASSILLON, *Poésies Nationales*, 1892,
 DURAND OSWALD, *Lè zansèt nou kase chenn yo (Quand nos aîeux brisèrent leurs entraves)* 1893
 MUSSET ALFRED DE, *Poésies Complètes*, 1957, Paris, Gallimard, NRF (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)
 NAU IGNACE, *Dessalines*
 POTTIER EUGENE, *Chants Révolutionnaires avec une appréciation de Jules Vallès*, 2^e édition (1890-1900) Préface de Lucien Descaves, Hachette Livres BNF, 2012
 POUCHKINE ALEXANDRE, *Choix de Poésies*, Traduction de Charles Weinstein, Editions L'Harmattan, 2011
 RIMBAUD ARTHUR, *L'Orgie Parisienne ou Paris se repeuple*, 1871, Editions Vanier, 1895
 RIMBAUD ARTHUR, *Poésies, Préface de Paul Verlaine*, Edition de L.Vanier, 1885, *Poésies Complètes*, Le Livre de Poche, collection Classiques dirigée par Pierre Brunel, 1998
 RIMBAUD ARTHUR, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Préface de René Char, Edition de Louis Forestier, Editions Gallimard, folio Classique 1965 pour la préface, 1999
 TIOUTTCHEV FIODOR, *On ne comprend pas la Russie avec la raison*, v.1854, traduction d'Eugène-Melchior de Vogüé
 VERLAINE PAUL, « *Monsieur Prudhomme* » in *Les Poèmes Saturniens*, 1866, Editions Le Livre de Poche, collection Classiques, 1996
 VERLAINE PAUL, « *Ballade en l'honneur de Louise Michel* » in *Amour*, 1888, Edition Léon Vanier, Paris
 VERLAINE PAUL, *Les Vaincus*, à Louis-Xavier de Ricard, 1867-1872
 VERLAINE PAUL, « *La Mort* », à Victor Hugo, in *Premiers Vers*, Œuvres Complètes, Edition dirigée par Yves-Alain Favre, collection Bouquins, Editions Robert Laffont, Paris, 2010

VIGNY ALFRED DE, *Les Destinées : Poèmes Philosophiques*, La Revue des deux Mondes, 1843

Théâtre

BEAUMARCHAIS PIERRE-AUGUSTIN CARON DE, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, 1778, Edition de 1785 rééditée par Hachette, collection Classiques, Paris, 1991

LAMARTINE ALPHONSE DE, *Toussaint Louverture : drame en 5 actes et en vers*, 1850, Edition en ligne Gallica

COICOU JEAN-BAPTISTE MASSILLON, *Toussaint Louverture au Fort de Joux*, 1896

DESNOYERS CHARLES, ALBOIZE DU PUJOL JULES-EDOUARD, *La Traite des Noirs*, 1835, éd. Barbara T. Cooper, Paris, L'Harmattan, coll. « Autrement mêmes »

MÉRIMÉE PROSPER, *La Jacquerie*, 1828, Librairie Ancienne Honoré Champion, Coll. Œuvres complètes de Prosper Mérimée, publiées sous la direction de Pierre Trahard et Edouard Champion, Paris VIe, 1931.

MIRBEAU OCTAVE, *Les Mauvais Bergers*, 1897, Editions Fasquelles, Paris, 1898

NIEVO IPPOLITO, *Spartaco*, 1857, 1919

SHAKESPEARE WILLIAM, *Mc Beth*, 1623, Traduction de F-V Hugo, Le Livre de Poche, collection Classiques, 1984

SHAKESPEARE WILLIAM, *Hamlet*, 1601, Traduction de F-V Hugo, Le Livre de Poche, collection Classiques, 1984

Travaux analytiques sur le romantisme :

STENDHAL (Henri Beyle dit), *Racine et Shakespeare*, 1823-1825, Editions Kimé, collection Rencontres, 2005

LOWY MICHAEL, SAYRE ROBERT, *Esprits de feu, figures du romantisme anticapitaliste*, Editions du Sandre, Paris, 2010

PELLISSIER GEORGES, *Le Réalisme du Romantisme*, Editions Hachette, 1912, Edition Numérique, 2008

VAILLANT ALAIN, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005

VAILLANT ALAIN, *le Dictionnaire du romantisme*, CNRS éditions, 2012

Travaux analytiques sur l'introduction sociale en littérature :

REYBAUD LOUIS, PATUROT JEROME, sous la direction du GREMLIN, « *A la recherche d'une poésie sociale (1842)* », « *Fictions du champ littéraire* », Discours Social vol. XXXIV, 2010

HALL STUART, *Identités et cultures, Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, traduction de Christophe Jacquet, Editions Amsterdam, Paris, 2007

Travaux analytiques sur l'idéologie et sa mise en fiction :

HAMON PHILIPPE, *Littérature et Idéologie*, PUF Ecritures, 1997

PERRIN MARIE, DUFIEF PIERRE-JEAN, *Penser et écrire la violence politique en littérature au XIXe siècle (1800-1914)*, Colloque organisé à Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense le 9 et 10 avril 2010

Ouvrages sur le XIXe siècle, contexte historique, culturel et littéraire :

BLANC LOUIS, *Histoire de dix ans, 1830-1840*, Paris, Editions Pagnerre, 1841
CARNE LOUIS DE, *l'Espagne au XIXe siècle*, *Revue des deux Mondes*, t.8, 1836
GONCOURT EDMOND ET JULES DE, *Journal-Mémoires de la vie littéraire*, 24 avril 1871, Editions Robert Laffont, 2004
MENCHE DE LOISNE, *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs*, Garnier, Paris, 1852
MIRECOURT EUGENE DE, *Les contemporains*, tome X Gustave Havrard, Paris, 1855
SAINT-VICTOR PAUL DE, *Hommes et dieux : études d'histoire et de littérature*, chapitre XI : Cesare Borgia, 1882, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/st-victor_hommes-dieux/. Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2013
STENDHAL HENRI BEYLE DIT, *Vie de Napoléon*, 1818, Paris, Payot et Rivage, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2006
QUINET EDGAR, *La Révolution*, 1865, éd. C.Lefort, « Littérature et Politique », 1987

Travaux sur le contexte historique, culturel, social et littéraire du XIXe siècle :

ALBERTINI PIERRE, *La France du XIXe siècle (1815-1914)*, Hachette, 1995-2000
BLANQUART PAUL, *Une histoire de la ville pour repenser la société*, Editions La Découverte, Paris, 1997
BOULA DE MAREUIL MARIE-ISABELLE, *Figurer le réel : le théâtre russe au XIXe siècle*, <http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0009/figurer-le-reel-le-theatre-russe-au-xixe-siecle.html>
BRIAIS BERNARD, *Grandes Courtisanes du Second Empire*, Editions Jules Tallandier, Paris, 1981
CASTEX P-G, SURER P, *Manuel des Etudes Littéraires Françaises, XIXe siècle*, Librairies Hachette, Paris, 1966
DEMIER FRANCIS, *La France du XIXe siècle, 1814-1914*, éditions Points, collection Histoire, 2000
DUFIEF PIERRE-JEAN (dir.), *Les Journaux de la Vie Littéraire*, Editions PUR, collection Interférences, 2009
HAZAN ERIC, *Paris Sous Tension*, Editions La Fabrique, Paris, 2011
KRAUSS CHARLOTTE, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle, (1812-1917) d'une image de l'autre à un univers imaginaire*, Volume 108 de Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, ISSN 0929-6999, Rodopi, 2007
LE BON GUSTAVE, *Psychologie des Foules*,
RANCIERE JACQUES, *La Nuit des Prolétaires, Archives du rêve ouvrier*, Librairie Arthème Fayard, coll. Pluriel, 1981, réédition Arthème Fayard/Pluriel, 2012
REVERCHON CLAIRE, GAUDIN PIERRE, *Répression et Prison politiques en France et en Europe au XIXe siècle*, Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, Créaphis Edition, 1987
TABAKI-IONA FREDERIQUE, « Chants de liberté et de solidarité, pour la Grèce et la Pologne », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 70 | 2002, mis en ligne le 06 mai 2008

VAILLANT ALAIN, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle* (en collaboration avec Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner), Rennes, PUR, 1998 (2ème éd. 2007)
VAILLANT ALAIN, *La Civilisation du Journal, histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle* (avec Dominique Kalifa, Philippe Régner et Marie-Ève Thérenty, Nouveau Monde éditions, 2011
VAILLANT ALAIN, *L'Histoire Littéraire*, Editions Armand Colin, Collection U, 2010

Ouvrages sur les classes :

LOUIS CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, Paris, 1958
FREGIER HONORE-ANTOINE, *Des classes dangereuses de la population des grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Bruxelles, Méline, Cans & Cie, 1840

Ecrits Politiques :

BAKOUNINE MIKHAIL, *Théorie Générale de La Révolution*, recueil, Edition Les Nuits Rouges, Paris, 2008
CONSIDERANT VICTOR, *Principes du Socialisme. Manifeste de la Démocratie au XIXe siècle*, 1843
GRAMSCI ANTONIO, *Lettres de prison*, Gallimard, collection « Témoins », 1971
LAMARTINE ALPHONSE DE, *La France parlementaire (1834-1851) : œuvres oratoires et écrits politiques*, éd. A. Lacroix, Verboeckhoven, 1864
LENINE, *Socialisme utopique et socialisme scientifique, Choix d'articles et de discours*, Editions du Progrès, Moscou, Editions sociales, Paris, 1973
LENINE, *Pour caractériser le romantisme économique*, 1897, Coll. Classiques du marxisme-léninisme, Editions Sociales, Paris/Editions du Progrès, Moscou 1973
SADE DONATIEN ALPHONSE FRANCOIS DE, *Ecrits Politiques*, 1792, Editions Jean-Jacques Pauvert, 1957
VAN OVERBERGH CYRILLE, *Le Socialisme scientifique d'après le Manifeste communiste*, Revue néo-scholastique, Année 1896, Vol. IV, Numéro 14
VAN OVERBERGH CYRILLE, *Les courants sociologiques du XIXe siècle*, Revue néo-scholastique, Année 1900, Vol. VII, Numéro 26

Ecrits d'Auguste BLANQUI :

BLANQUI AUGUSTE, *Instruction pour une prise d'arme*, 1866, Edition de la Tête de Feuilles, 1972
BLANQUI AUGUSTE, *Critique Sociale, fragments et notes*, 1886, Editions Dittmar, Paris, 2012
BLANQUI AUGUSTE *Maintenant, il faut des armes*, textes choisis et présentés par Dominique Le Nuz, Éditions La Fabrique, p. 200 à 430
BLANQUI AUGUSTE, *Avis au peuple, le toast de Londres*, 1851, cité par Bernard Duraud in « Auguste Blanqui, L'insurgé au fusil et à la plume d'acier », L'Humanité, 11 août 2011

Ecrits de Karl MARX :

MARX KARL, *Le Manifeste du Parti Communiste*, 1848, Editions 10/18, Union Générale d'Éditions, 1962

MARX KARL, ENGELS FRIEDRICH, *La Sainte Famille*, 1844, Les Editions Sociales, Paris, 1969.

MARX KARL, *Le Capital*, 1867, Folio Essai

MARX KARL, *La Guerre Civile en France*, 1871, Bureau d'Édition, Paris, 1933

MARX KARL, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Traduction de la 3^e édition allemande de 1885. Les Éditions sociales, Classiques du marxisme, Paris, 1969

Ecrits de Louise MICHEL :

MICHEL LOUISE, *La Commune*, 1898, Paris, Stock, 1898

MICHEL LOUISE, *La Misère*, 1882, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1882

Ecrits de Pierre-Joseph PROUDHON :

PROUDHON PIERRE-JOSEPH, *Toast à la Révolution*, (publié dans *Le Peuple* du 7 octobre 1848), 1848, réédition en 2010 in *Discours, Écrits et lettres de Karl Marx et Pierre-Joseph Proudhon*, Éditions de l'Épervier, 2010

PROUDHON PIERRE-JOSEPH, *Les Confessions d'un révolutionnaire, pour servir à l'histoire de la révolution de février*, (aux bureaux du journal *La voix du Peuple*), 1849, réédition 1929

PROUDHON PIERRE-JOSEPH, *De la capacité politique des classes ouvrières*, 1865, 1924 Edition Rivière

Analyses politiques

ANDERSON PERRY, *Sur Gramsci*, FM, Petite Collection Maspero, traduction de Dominique Letellier et Serge Niemetz, Paris, 1978

BOUAMAMA SAID, *Figures de la révolution africaine : de Kenyatta à Sankara*, Hors-collection ZONES, Editions La Découverte, 2014

SYLVIE APRILE, GILLES CANDAR, sous la direction de Jean-Jacques Becker, *Histoire des Gauches en France, vol.1 : l'héritage du XIX^e siècle*, Editions La Découverte

GUEPIN ANGE, *Le socialisme expliqué aux enfants du peuple*, Paris, G. Sandré, 1851, Les premiers socialismes, bibliothèque virtuelle de l'Université de Poitiers, 2013

JAMES C.L.R, *Les Jacobins Noirs, Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, 1938, Editions Amsterdam, 2008

X MALCOLM, *Discours Black Power*, juin 1963

Ouvrages sur la Révolution Française, la Terreur et La Chouannerie :

CABET ETIENNE, *Histoire populaire de la révolution française de 1789 à 1830*, Editions Pagnerre, Paris, 1839

CHASSIN CHARLES-LOUIS, *Le Génie de la Révolution*, 2 volumes, 1863

CHASSIN CHARLES-LOUIS, *Études documentaires sur la Révolution Française, tome 1 : La préparation de la Guerre de Vendée (1789-1793)*, 1892, 3 volumes;

tome 2 : *La Vendée Patriote* (1793-1800), 1893-1895, 4 volumes ; tome 3 : *Les pacifications de l'Ouest*, 1794-1801-1815, 1896-1899, 3 volumes ; tome 4 : *La Vendée et la Chouannerie*, 1 volume ; table générale alphabétique et analytique des trois séries avec cartes du théâtre de la guerre civile, 1 volume, Paul Dupont, Paris, 1891-1900
GONCOURT EDMOND ET JULES DE, *Histoire de la Société Française pendant la Révolution*, 1889, Paris, Maison Quantin, Editions du Boucher, Paris, 2002

Sur la Révolution de 1830 :

BERARD SIMON, *Souvenirs historiques sur la révolution de 1830*, Editions Perrotin, 1834
BORY JEAN-LOUIS, *La Révolution de juillet 1830*, Gallimard, 1972
CARTRON MICHEL-BERNARD, *La Deuxième Révolution Française, Juillet 1830*, Editions Artena, 2005
DE BROGLIE GABRIEL, *La monarchie de Juillet*, Librairie Arthème Fayard, 2011
DUMAS ALEXANDRE, *J'ai vu les Trois Glorieuses*, 1830, Extrait publié par Christian-Melchior-Bonnet, Edition de la Bibliothèque mondiale impr. les P.-F. de L. Danel, 1960, Extrait de *Mes Mémoires* (1802-1830), rééd. Par les Editions Perrin, 2002
ROSSIGNOL FRANCOIS, JOANNY PHARAON, *Histoire de la Révolution de 1830 et des Nouvelles Barricades*, 1830, Kessinger Publishing, 2010

Sur la Révolution de 1848 :

BEDEI JEAN-PIERRE, *La plume et les barricades : de Lamartine à Baudelaire les écrivains dans la révolution de 1848*, L'Express Roularta Editions, 2012
CHASSIN CHARLES-LOUIS, *Félicien : souvenirs d'un étudiant de 48*, Paris, 1885
D'AGOULT MARIE, dite DANIEL STERN, *Histoire de la Révolution de 1848*, 1862, rééd.1869, Editions Ballant, 1985
DUVEAU GEORGES, *1848*, Gallimard, Collection Idées, 1965
JACQUET MICHEL, *La rose plébéienne 1848: les écrivains dans la révolution*, Editions Bruyère, 2003
LAMARTINE ALPHONSE DE, *Histoire de la Révolution de 1848*, Editions Perrotin, Paris, 1849
POMMIER JEAN, *Les Ecrivains devant la Révolution de 1848. Lamartine, Hugo, Lamennais, George Sand, Michelet, Béranger*. Presses universitaires de France, Paris, 1948.
RIOT-SARCEY MICHELE, GRIBAUDI MAURIZIO, *1848, La Révolution oubliée*, Editions La Découverte, 2008

Sur la Commune :

SORIA GEORGES, *La Grande Histoire de la Commune*, Editions du Centenaire, 1970
NOEL BERNARD, *Dictionnaire de la Commune*, Flammarion, collection Champs, 1978
ROUGERIE JACQUES, *Paris libre 1871*, Le Seuil, collection Politique, 1971
DITTMAR GERALD, *Histoire des Femmes dans la Commune de Paris*, Editions Dittmar, Paris, 2003
DITTMAR GERALD, *Anthologie de la Commune de Paris de 1871*, Editions Dittmar, Paris, 2005
MARY GERARD, ROBELIN DOMINIQUE, *Haine et Illusions, Les Lettres Françaises et la Commune*, Mémoire présenté à l'Institut d'Etudes Politiques de l'Université de Paris, sous la direction de Raoul Girardet, Paris, 1972

LEFRANCAIS GUSTAVE, *Souvenirs d'un révolutionnaire, préface de Lucien Descaves*, Editions Les Temps Nouveaux, Bruxelles, 1902

Littérature anti-communarde :

DU CAMP MAXIME, *Convulsions de Paris*, Hachette, 1879

DE SAINT VICTOR PAUL, *Barbares et Bandits : la Prusse et la Commune*, 1871, Editions Calmann-Levy, 2010

SOREL GEORGES, *Réflexions sur la violence*, 1908, Editions du Seuil, Paris, 1990

Sur les écrivains anti-communards :

LIDSKY PAUL, *Les écrivains contre la Commune*, F.Mespero, Paris, 1970

Insurrections noires, slave narratives :

DOUGLASS FREDERICK, *Récit de la vie de Frederick Douglass, écrit par lui-même*, 1845

DOUGLASS FREDERICK, *My Bondage and my Freedom*, 1855

DOUGLASS FREDERICK, *Life and times of Frederick Douglass*, 1881-1892

NORTHUP SOLOMON, *Twelve Years A Slave*, 1853, Londres,

PRINCE MARY, *The History of Mary Prince*

TURNER NAT, *The Confessions of Nat Turner, the Leader of the Late Insurrection in Southampton*, 1831

Ouvrages biographiques :

ANGOT JEAN-CHRISTOPHE, *La liberté des peuples : Bakounine et les révolutions de 1848*, Atelier de création libertaire, 2009

DITTMAR GERALD, *Louise Michel, 1830-1905*, Editions Dittmar coll. Histoire, 2008

DOMMANGET MAURICE, *Auguste Blanqui. Des origines à la Révolution de 1848 (Premiers combats et premières prisons)*, Mouton, Paris, 1969

RINCIOG DIANA, *Histoire et mentalités dans l'œuvre de Gustave Flaubert (étude sur la Correspondance)*, Thèse, Université de Rouen, 2002

BASCHET ROBERT, *Du Romantisme au Second Empire. Mérimée*, Nouvelles Editions latines, Paris, 1958,

BAYLE CORRINE, *Gérard de Nerval, La Marche à l'étoile*, Editions Champ-Vallon, Seyssel, 2001

LAURENT FRANCK, *Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie*, Éditions Maisonneuve et Larose, coll. « Victor Hugo et l'Orient », 2001

LAURENT FRANCK, « *Victor Hugo, la République et la Commune* » in *Actualité(s) de Victor Hugo*, WHILELM Franck (dir), Maisonneuve & Larose, Paris, 2004

HOFFMANN LEON-FRANCOIS, Victor Hugo et les Haïtiens, Publication initiale dans *Nineteenth-Century French Studies* n°16, 1-2, 1987-1988
HOFFMANN LEON-FRANCOIS, L'idéologie de Bug Jargal, Groupe Jussieu, 1989
PENA-RUIZ HENRI et SCOT JEAN-PAUL, *Un poète en politique : les combats de Victor Hugo*, Flammarion, Paris, 2002
WACHTEL GEORGETTE, Victor Hugo et l'Espagne, publication en ligne, Association des Professeurs de Lettres

ZIMMERMANN DANIEL, *Jules Vallès, L'Irrégulier*, collection « Documents » dirigée par Pierre Drachline, Le Cherche-midi Editeurs, Paris, 1998

Publications d'Actes de Colloques :

CHAMARAT GABRIELLE, *L'inquiétante étrangeté du Paris balzacien*, colloque CSLF de Nanterre, Le Voyage à Paris, Ritm, 2007.
CHAMARAT GABRIELLE, *Histoire, société et littérature : l'article de Jacques Proust sur l'Éducation sentimentale en 1967*, communication au colloque *Sillages* de Jacques Proust, Université de Paris X- Nanterre, 2007.
DUFIEF PIERRE-JEAN, *Colloque Lucien Descaves, introduction*, p. 7-22, Editions du Lérot, 2008, 312 pages.
DUFIEF PIERRE-JEAN, *Violence politique et littérature au XIXe siècle*, Editions Le Manuscrit, 2013, présentation, p. 5-12.
DUFIEF PIERRE-JEAN, *Dialogue et confrontations idéologiques*, Cahiers de l'UMR, CNRS, Brest, 2002.
MAYART JEAN, (dir), Société d'histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, *1848: actes du colloque international du cent cinquantième, tenu à l'Assemblée Nationale le 23 février 1998*, Editions Créaphis, 2002
MILLOT HELENE, SAMINADAYAR-PERRIN CORRINE, (dir), *1848, une révolution du discours*, collection « Lieux Littéraires », Editions des Cahiers Intempestifs, 2001
Présentation du Colloque : « 1358 -1958 - 2008, La Jacquerie, entre mémoire et oubli » des samedi 4 et dimanche 5 octobre 2008 à l'Hôtel de Ville de Clermont (Oise)

Travaux universitaires :

BOURDIN PHILIPPE, (Université de Clermont-Ferrand) Séminaire « *La Promotion sociale et politique des écrivains pendant la Révolution française* », Publication en ligne du Centre d'Études des Mondes Moderne et Contemporain, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, février 2010
PERRIN MARIE, *L'écriture écartelée : barbarie et civilisation dans les romans et la prose philosophique de Victor Hugo : combiner "les lois de l'art" et la "loi du progrès" : des Misérables à Quatrevingt-treize*, thèse présentée et soutenue le 31 octobre 2009 à L'université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, sous la direction de Gabrielle CHAMARRAT, www.thèse.fr,
UNIVERSITE LILLOISE DES SCIENCES HUMAINES, DES LETTRES ET DES ARTS (Lille), *Le Réel et le texte*, Collection Etudes romantiques, Edité par A. Colin, 1974

Reuves :

BERARD SUZANNE « *À propos des Chouans* », Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1956, n° 56, p. 485-505.

DONNARD JEAN-HERVE, « A propos des "Paysans" : fictions et réalités », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Année 1963, Volume 15, Numéro 1

EDELMAN NICOLE, « *Jules Vallès, Le Tableau de Paris, texte intégral annoté par Maxime Jourdan* », Revue d'histoire du XIXe siècle, 36 | 2008, 191.

GALEANO EDUARDO, in Brecha, Montevideo, le 5 janvier 2012. Mis en ligne le 18 mars 2012 sous le titre : « Cette insolence nègre qui continue de contrarier les âmes blanches ».- Publié sur Parole En Archipel le 16 septembre 2014 sous le titre : « Haïti, ce pays qui continue à expier son péché de dignité ».

GENSANE BERNARD, « *Poésie et Révolution* » n°7, in Le Grand Soir, Journal Militant d'Information Alternative, 2 avril 2012

LETOURNEUX MATTHIEU, « *Présentation – Dumas et la querelle du roman-feuilleton* » et « *Présentation – Bibliographie catholique* », in, Claude Schopp, Sarah Mombert, *Alexandre Dumas sous les feux de la critique*, Cahiers Alexandre Dumas, n° 38, 2011

LYON-CAEN JUDITH « *Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet* », Revue Historique n°630, 2004

LYON-CAEN JUDITH « *Le romancier, lecteur du social* », Revue d'histoire du XIXe siècle, n° 24, 2002

MOLLIER JEAN-YVES, , « Un ouvrier en 1820, manuscrit inédit de Jacques Étienne Bédé », Revue d'histoire du XIXe siècle [En ligne], 1 | 1985, mis en ligne le 28 octobre 2002

MIRBEAU OCTAVE, « *Ravachol* », in L'Endehors, 1er mai 1892

ROSNY AINE J-H, « L'évolution du roman et du théâtre », revue Comoedia n°305, 24 avril 1921

VINOT BERNARD, « *Les écrivains et la révolution* », ENA mensuel, La revue des Anciens Elèves de l'École Nationale d'Administration, Numéro Hors-série, « Politique et Littérature », décembre 2003

Ecrivains et artistes en 1830 In Romantisme, Revue du Dix-Neuvième Siècle, Editée par Armand Colin, 1983, n°39. pp. 151-179.

« Vous avez dit « BARRICADE ? » » In Barricade, Magazine d'idées et d'humour, Edité par Gérald Dittmar, n°1, Novembre 2011, p.9-15

« *Deux Interviews de Karl Marx sur la Commune* » publiés par M.Rubel, in Le Mouvement Social, Janvier-Mars 1962, n°38

Revue Europe, numéro spécial consacré à Jules Vallès, n°470-471-472, juin-juillet 196

Revue Europe, numéro spécial consacré à La Commune, n°499-500, novembre-décembre 1970

Analyses littéraires:

ANGENOT MARC, Le roman populaire, Recherches en paralittérature, Collection Genres et Discours, Les presses de l'université du Québec, 1975

ARON PAUL, VIALA ALAIN, *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France - PUF Collection Que sais-je, 2006

BRUNEL PIERRE, BELLENGER YVONNE, COUTY DANIEL, SELLIER PHILIPPE, TRUFFET MICHEL, *Histoire de la Littérature Française du Moyen-Age au XVIIIe siècle*, Editions Bordas, 1986

CHAMARAT GABRIELLE (dir. Du collectif, Introduction), *Les Misérables : Nommer l'Innommable*, Edition Paradigme, collection Références, 1995

CHEVALIER JEAN, CHERBRANT ALAIN, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Collection Bouquins, Editions Robert Laffont/Jupiter, 1982

DE PALACIO MARIE-FRANCE, *Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Edition Peter Lang, 2005

LA ROCHELLE MARIE-HELENE (dir.) *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, PUL, Les Presses de l'Université Laval, Lévis (Canada), 2007

LOUBIER PIERRE, *Le Poète au Labyrinthe : ville, errance, écriture*, Collection Signes, ENS Editions, 1998

LYON-CAEN JUDITH, RIBARD DINAH, *L'historien et la littérature*, Editions La Découverte Collection Repères, 2010

MACHEREY PIERRE, *Socio-critique*, publié sous la direction de C. Duchet, éd. Nathan, 1979

MOUSSA SARGA, *Littérature et esclavage*, sous la direction de Sarga Moussa, Editions Desjonquères, Coll. L'esprit des Lettres dirigée par Michel Delon

ROCHMANN MARIE-CHRISTINE, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise: sur la déclive du morne*, Collection Lettres du Sud, KARTHALA Editions, 2000

ROSSETTI ANNA SARA, *Spartaco, La Storia Nella Storia, L'uomo che fu schiavo, lo schiavo che fu uomo*, 2008

Divers :

FANON FRANTZ, *Les Damnés de la Terre*, 1961, Editions La Découverte & Syros, Paris, 2002

HERSCHBERG PIERROT ANNE, *Stylistique de la Prose*, Paris, Belin, 1993

MOLLIER JEAN-YVES, *La place des colonies dans l'espace culturel de la France du XIXe au XXe siècle*, Article en ligne

PLANCHE GUSTAVE, *Toussaint Louverture, Drame de M. Alphonse de Lamartine*, Revue des Deux Mondes, T-6, 1850

VOLTAIRE FRANCOIS MARIE AROUET DIT, *Essai sur les Mœurs et l'esprit des nations*, (1756), Editions Garnier, 1878

SAND GEORGE, *Souvenirs de mars-avril 1848*, Œuvres autobiographiques

SAND GEORGE, *Correspondances*,

Autres :

TARDI, *Le Cri du Peuple*, adaptation en Bande-dessinée, Castermann, 2001

Publications de la Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, (fondée par Lucien Descaves en 1904), Bibliothèque de la Révolution de 1848, 1953, Révolutions et mutations au XIXe siècle. 1994

VIDAL-NACQUET PIERRE, *Thucydide, La Guerre du Péloponnèse*, Folio Classique, Paris, 2000

Chroniques du Paris Apache (1902-1905), Mémoires de Casque d'Or, La Médaille de Mort
d'Eugène Corsy, Edition présentée et annotée par Quentin DELUERMOZ, Collection Le
Temps Retrouvé, Editions Mercure de France, 2008

INDEX :

- AIMARD Gustave, p.46
ALBERTINI Pierre, p. 9, 14, 15, 17, 74, 129, 224, 239
ALBOIZE DU PUJOL Jules-Edouard, p.96, 106, 107
ALTHUSSER Louis, p. 60
AMERO Constant, p.252
ANDERSON Perry, p. 60, 61
ANGENOT Marc, p.64, 65, 226
APOLLINAIRE Guillaume,
ARDOUIN Alexis Beaubrun, p.43
ARDOUIN Céligny, p. 43
ARDOUIN Coriolan, p. 43, 44
ARENDRT Hannah, p. 1
- BABOEUF Gracchus,
BAKOUNINE Mikhaïl, p. 29, 241
BALZAC Honoré de, p.4,6, 8, 11, 131, 133, 134, 137, 138, 140, 145, 153, 168, 170, 172, 173,
174, 180, 189, 193, 194, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217
BANCQUART Marie-Claire, p. 245
BANVILLE Théodore de, p.215
BARBEY D'AUREVILLY Jules, p. 190, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 204, 210, 219
BASCHET Robert, p.163, 164
BAUDELAIRE Charles, p. 8, 12, 24, 73, 222
BAYLE Corinne, p. 193
BAZIN Hervé, p. 81, 152, 153
BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, p. 14
BECKER Colette, p.27
BEDEI Jean-Pierre,
BEHN Aphra, p.95
BERARD Alexandre,
BERGEAUD Emeric,
BISSETTE Cyrille,
BLANC Louis, p. 18, 53, 56
BLANQUART Paul, p. 74
BLANQUI Auguste, p. 21, 24, 27, 35, 36, 54, 56, 63, 65, 187, 227
BLANQUI Jérôme, p. 63
BODEL Jean, p.214
BOITO Camillo, p.38
BORY Jean-Louis, p.121
BOUAMAMA Saïd, p.117, 118, 119
BOULA DE MAREUIL Marie-Isabelle, p.169
BOURDIEU Pierre, p. 50
BRIAIS Bernard, p. 69, 70
BUCHNER Georg,
BURCKHARDT Jakob, p.77, 79
BURGESS Anthony, p.210
- CABET Etienne, p.51

CANETTI Elias,
 CARLYLE Thomas,
 CARNE Louis de, p. 39
 CHALATTE Juste,
 CHAMARRA Gabrielle,
 CHATEAUBRIAND François-René de, p. 16, 39, 101, 253
 CHEVALIER Louis, p.225
 COICOU Jean-Baptiste Massillon, p.44
 CONSIDERANT Victor, p. 64
 COOPER Fenimore, p. 40, 118, 122
 COOPER-RICHET Diana, p.226
 CORBIN Alain,
 COURBET Gustave, p. 8, 9
 COURIER Paul-Louis,

D'AGOULT Marie, p. 24, 63
 D'ALEMBERT Jean Le Rond, p.2
 DAUDET Alphonse, p. 10, 36
 DAVIS Angela, p.4
 DAVY DossouY., p. 95
 DAYOT Eugène, p. 126
 DELACROIX Eugène,
 DEMEULENAERE-DOUYERE Christiane,
 DE PALACIO Marie-France, p.77, 79
 DEPESTRE Ren2 ?
 DESCAVES Lucien, p.4, 9, 10, 12, 24, 25, 28, 52, 54, 55, 61, 62, 227
 DESNOYER Charles, p. 96, 106 ? 107
 DICKENS Charles, p.38, 74, 251
 DIDEROT Denis, p.2
 DISEGNI Silvia, p. 62
 DITTMAR Gérald, p. 9, 29, 55, 59
 DOMMANGET Maurice, p. 173
 DONNARD Jean-Hervé, p. 140
 DOSTOIEVSKI Fiodor Mikhaïlovitch, p.36
 DOUGLASS Frederick, p. 40, 100
 DUBOS Jean-Baptiste,
 DU CAMP Maxime, p. 10, 73
 DUFIEF Pierre-Jean, p.2, 15,
 DUMAS Alexandre, p.4, 8, 12, 15, 17, 24, 31, 35, 40, 42, 43, 44, 46, 49, 50, 72, 74, 75, 91,
 93, 97, 98, 101, 112, 113, 114, 115, 126, 150, 151, 171, 174, 175, 177, 180, 181, 182, 183,
 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207,
 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 217, 219, 220, 229, 251, 254
 DUPART Dominique,
 DUPRE Antoine,
 DURAND Oswald, p.44

ELUARD Paul, p. 16
 ENGELS Friedrich, p.52, 64, 65, 134, 223

FANON Frantz, p.4, 42, 108, 110, 129

FERRY Gabriel, p.33, 46
 FERY Alibée, p.43
 FEVAL Paul, p.5, 46
 FLAUBERT Gustave, p.4,6, 8, 10, 12, 23, 29, 36, 44, 45, 52, 77, 78, 79, 84, 85, 144, 163, 172, 174, 194, 224, 256, 257
 FLOURENS Gustave, p. 55, 65, 227
 FOGAZZARO Antonio, p.38
 FOUCHER Jean-Pierre, p. 216
 FOURIER Charles, p.63, 64
 FREGIER Honoré-Antoine, p. 19

GALDOZ Bénito Pérez, p.39
 GALEANO Eduardo, p. 98
 GARGUILO René,
 GAUDIN Pierre, p.129
 GAUTIER Théophile, p. 11, 44, 77, 85
 GIOVAGNOLI Raffaello, p.80, 91
 GODINEAU Laure,
 GOGOL Nicolas Vassiliévitch, p.33, 36, 169
 GONCOURT Edmond de, p.10, 36, 79, 139, 144, 174, 190
 GONCOURT Jules de, p.10, 36, 79, 139, 144, 174, 190
 GRAMSCI Antonio, p. 5, 60, 61
 GRANIER Caroline,
 GRAVE Jean,
 GREVILLE Henri, p.252

HABERMAS Jürgen, p.6
 HALL Stuart, p. 8
 HAZAN Éric, p. 18, 19, 24, 67, 74
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, p.95, 110
 HERSCHBERG-PIERROT Anne, p.2
 HOFFMANN Léon-François, p. 100, 101, 103
 HOMERE, p. 57
 HOUAT Louis Timagène, p. 126
 HUCKER Louis
 HUGO Victor, p.1, 2, 3, 4,5, 6,7, 8, 9, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 56, 57, 58, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 139, 151, 186, 190, 191, 194, 203, 205, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 222, 223, 225, 254, 255, 257
 HUME David, p.97

JAMES Cyril Lionel Robert, p. 97, 99
 JANIN Jules, p.226
 JEAN-BERARD Suzanne,
 JENSEN Wilhelm, p. 79

KADER Abd-El, p. 45
 KALIFA Dominique,
 KANT Emmanuel, p.97
 KRAUSS Charlotte, p.35, 170, 171

KROPOTKINE Pierre Alexeïevitch,
KUNDERA Milan, p.205

LAGANA Marc,
LAISNEY Vincent,
LAMARTINE, Alphonse de, p. 6,7, 32, 33, 43, 63, 65, 98, 99
LARRA Mariano de, p.39
LAURENT Franck, p. 45
LAUTREAMONT, Isidore Lucien Ducasse, dit, p. 6
LAZARE Bernard,
LE BON Gustave, p.75, 114, 135, 163, 190
LEGER Augustin,
LENINE Vladimir Ilitch Oulianov dit, p. 52, 164, 172, 188
LEO André, p.62
LEROUX Pierre, p. 56
LERMONTOV Mikhaïl, p. 36, 168
LE ROY Eugène, p.4, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161,
163, 168, 195
LOUBIER Pierre, p.16, 222
LOUVERTURE Toussaint, p. 41, 42, 97, 99, 117, 127
LUCAS Rafael,
LYON-CAEN Judith, p. 19

MACHERY Pierre, p. 132, 134
MACON Gérard, p. 85
MAINGUENEAU Dominique,
MALLARME Stéphane,
MALON Benoît, p. 4, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 101, 245
MARIE Constant, p. 234
MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, p.132
MARTENOT,
MARX Karl, p.52, 64, 65, 134, 137, 138, 139, 145, 146, 148, 154, 161, 188, 223, 227
MARY Gérard, p. 29, 233, 234, 248, 249, 250, 253
MATTELART Armand,
MATHIEU Louisy,
MAUPASSANT, Guy de, p.36
MAYEUR Jean-Marie,
MEISSONNIER Ernest,
MERCIER Louis-Sébastien, p.95
MERIMEE Prosper, p.4, 105, 106, 108, 110, 111, 122, 163, 164, 165, 166, 167, 173
MICHEL Louise, p. 9, 10, 28, 59, 168, 256
MICHELET Jules, p. 53, 151, 173, 251
MIGOZZI Jacques,
MILLOT Hélène,
MIRBEAU Octave,
MITTERAND Henri, p. 231
MOLLIER Jean-Yves, p.46, 149, 226
MORE Thomas, p. 9
MOREAU Hégésippe, p.240

MOREL Pierre,
MOUROT Jean, p. 2
MOUSSA Sarga, p.96
MUSSET Alfred de, p. 33

NAU Emile, p.43
NAU Ignace, p.43, 44
NEBOIT-MOMBET Janine, p.252
NERVAL, Gérard Labrunie dit Gérard de, p. 32, 39, 44, 193, 194, 210, 219
NEVEU Erik,
NIEVO Ippolito, p. 37, 79, 80, 91, 168
NODIER Charles, p.39
NORTHUP Salomon, p. 40

OFFENBACH Jacques, p. 70
OLIVIER-MARTIN Yves, p. 226, 227
OVIDE, p.56, 90

PARENT Yvette,
PARFAIT Claire, p. 226
PEREDA José Maria de, p.39
PERRIN-DAUBARD Marie, p.2, p.15, 210
PERDIGUIER Agricol,
PESSIN Alain,
PETRONE, p. 11, 72, 77
PICQUENARD Jean-Baptiste, p. 95
PLANCHE Gustave, p. 99
PONSON DU TERRAIL Pierre-Alexis de, p. 171
POTTIER Eugène, p.29
POTTIER Paule, p.2
POUCHKINE Alexandre Sergueïevitch, p. 31, 32, 169
PRINCE Mary, p. 40
PROUDHON Pierre-Joseph, p. 27, 52, 53, 54, 56, 63, 245

QUAGHEBEUR Marc,
QUINET Edgar, p. 4, 8, 18

RANCIERE Jacques, p. 15, 17, 23, 30
RECLUS Elisée
REGGIANI Christelle,
RENAN Ernest, p. 8, 13, 65
REVERCHON Claire, p.129
RICO-GARCIA David,
RIMBAUD Arthur, p.9, 10, 28
ROBELIN Dominique, p. 29, 233, 234, 248, 249, 250, 253
ROBERT Paul, p.39
ROBERTO Federico de, p.38
ROCHMANN Marie-Christine, p.117

ROSA Francisco Martinez de la, p.39
 ROSA Guy, p.2, 68, 256
 ROSNY Ainé J-H, Joseph Henri Honoré Boex dit, p. 35
 ROSSETTI Anna Sara, p. 80
 ROUGERIE Jacques,
 ROUSSEAU Jean-Jacques, p. 41
 ROUSSEAU Marjorie,
 ROUVIN Charles, p.75

SAINT-MARC GIRARDIN Marc Girardin dit, p. 19
 SAINT-VICTOR Paul de , p.10, 210
 SAMINADAYAR-PERRIN Corinne,
 SAND George, p.8, 9, 23, 47, 78, 129, 130, 131, 172, 240
 SCHOELCHER Victor, p.43
 SCOTT Walter, p.38, 173, 200
 SEGUR Sophie Rostopchine Comtesse de, p. 34, 36, 73, 95, 102, 156, 171, 224, 225, 241, 253, 254
 SEJOUR Victor,
 SHAKESPEARE William, p. 6, 16, 199
 SOULIE Frédéric, p. 36
 STENDHAL Henri Beyle dit, p.37, 39
 SUE Eugène, p.1,7, 8, 46, 63, 65, 67, 75, 91, 92, 93, 116, 118, 121, 125, 133, 166,212, 226, 227, 230, 240

TABAKI-IONA Frédérique, p. 32, 33
 TAINE Hyppolite, p. 70
 TCHEKOV Anton Pavlovitch, p. 169, 170, 189
 TEXIER Edmond, p.226
 THUCYCLIDE, p.57
 TIOUTCHEV Fiodor, p.35, 36
 TISSOT Victor, p.252
 TOLSTOI Léon, p.51
 TORENO José María Queipo de Llano y Ruíz de Saravia, comte de, p.39
 TOURGUENIEV Ivan Sergueïevitch, p. 51, 233, 251
 TROUBESTKOY Wladimir, p.35
 TROYES Chrétien de, p. 214, 216,217
 TURNER Nat, p.40, 117

VALLES Jules, p.4,6,8, 9, 10, 12, 15, 18, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 38, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 73, 82, 86, 153, 155, 163, 168, 174, 187, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 253
 VAN OVERBERGH Cyrille, p. 64
 VAUDERE Jane de la,
 VERGA Giovanni, p.37
 VERLAINE Paul, p. 9, 28
 VERNE Jules, p.40, 171
 VEUILLOT Louis, p. 69
 VIDAL-NACQUET Pierre, p.57
 VIGNY Alfred de, p. 32, 33, 35, 40, 240

VITER Louis,
VOLTAIRE François-Marie Arouet dit, p.97, 188

WACE Robert, p. 215
WACHTEL Georgette, p.39
WUMSMER André, p.211, 238

X Malcolm, p.120

YON Jean-Claude,

ZEVACO Michel,
ZOLA Emile, p.4,6, 9, 12, 26, 27, 36, 46, 75, 83, 134, 135, 146, 152, 153, 198, 227, 228, 229,
232, 233, 234, 235, 239, 240, 250, 253, 256
ZORRILA José, p.39

Iconographie :



La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848, dit aussi Souvenir de guerre civile, Ernest Meissonier, 1849, musée du Louvre, Paris.