



N° 1/2014

# La révolte dans la littérature française

Études rassemblées et présentées par  
Krystyna Modrzejewska

La révolte dans la littérature française



ISSN 2392-0637

Informacje o naszych książkach  
można znaleźć w witrynie internetowej  
[www.wydawnictwo.uni.opole.pl](http://www.wydawnictwo.uni.opole.pl)



La révolte  
dans la littérature française



# *Literaport*

REVUE ANNUELLE DE LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE N<sup>o</sup> 1



UNIwersYTET OPOLSKI  
KATEDRA KULTURY I JĘZYKA FRANCUSKIEGO

# La révolte dans la littérature française

Études rassemblées et présentées par  
Krystyna Modrzejewska



*Literaport*  
REVUE ANNUELLE DE LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 1

OPOLE 2014

REDAKTORZY SERII  
(RESPONSABLES DE LA SÉRIE)

Redaktor naczelna (Rédactrice en chef) : *Krystyna Modrzejewska*  
Sekretarz Redakcji (Rédactrice technique) : *Anna Kaczmarek*

RADA NAUKOWA  
(COMITÉ SCIENTIFIQUE)

*Sylviane Coyault* (Université de Clermont Ferrand)  
*Krystyna Gabryjelska* (Université de Wrocław)  
*Lise Gauvin* (Université de Montréal)  
*Krzysztof Jarosz* (Université de Silésie)  
*Petr Kyloušek* (Université de Brno)  
*Zuzana Malinowska* (Université de Prešov)  
*Wiesław Malinowski* (Université de Poznań)  
*Maria de Fátima Marinho* (Université de Porto)  
*Michał Piotr Mrozowicki* (Université de Gdańsk)  
*Jacques Poirier* (Université de Bourgogne)  
*Éléonore Reverzy* (Université de Strasbourg)  
*Dominique Triaire* (Université de Montpellier)

RECENZENCI TOMU  
(RAPPORTEURS DU PRÉSENT VOLUME)

*Krzysztof Jarosz*  
*Michał Piotr Mrozowicki*

ADRES REDAKCJI  
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

*Literaport*  
Katedra Kultury i Języka Francuskiego  
Uniwersytet Opolski  
pl. M. Kopernika 11  
45-040 OPOLE (PL)  
[literaport@uni.opole.pl](mailto:literaport@uni.opole.pl)

## Table des matières

Avant-propos . . . . .	7
------------------------	---

### *La création artistique comme acte de révolte*

João da Costa DOMINGUES, La révolte solidaire dans un monde sans espoir . . . . .	11
Dominique FARIA, « Écrire contre ». Le projet d'écriture d'Éric Chevillard . . . . .	21
Izabela FRONT, Antihéros hustonnien : révolte contre les défauts de la société contemporaine . . . . .	29
Ramona MALITA, La réforme de l'art théâtral chez Mme de Staël ou comment se révolter par la création . . . . .	39
Małgorzata GAMRAT, La révolte comme source d'inspiration et signe d'auto-identification dans l'œuvre de Franz Liszt . . . . .	49

### *La révolte – un syndrome post-traumatique*

Adam JAROSZ, Autour d'une révolte silencieuse. Les cas de des Barrets et de Miss Harriet dans les récits <i>Garçon, un bock!</i> et <i>Miss Harriet</i> de Guy de Maupassant . . . . .	61
Ewa KALINOWSKA, <i>Terre d'ébène</i> : réquisitoire d'Albert Londres contre la colonisation française en Afrique . . . . .	71
Monika MALINOWSKA, La transformation de la société sans révolte au XVII <sup>e</sup> siècle – la vision de François Poulain de la Barre . . . . .	79
Sylwia KUCHARUK, La remise en question de la révolte dans l'œuvre de Jean Anouilh . . . . .	87

## *L'âge de la révolte*

Annie BESNARD, Fillettes et adolescentes rebelles . . . . .	99
Krystyna MODRZEJEWSKA, <i>Tête d'Or</i> – l'image de la révolte de Paul Claudel . . . . .	111
Anna LEDWINA, La révolte à la Beauvoir : rébellion contre toute autorité . . . . .	121
Aleksandra KOMANDERA, Révolte féminine dans <i>Ao, l'homme ancien</i> de Marc Klapczynski . . . . .	131
Emanuel TURC, Bénédicte Heim. <i>Aly est grand</i> . Une enseignante pas comme les autres . . . . .	141
Anna KACZMAREK, La révolte d'un prêtre contre la religion : <i>Paris</i> d'Émile Zola . . . . .	149
Françoise BOMBARD, Formes et enjeux de la révolte dans <i>La Folle</i> <i>de Chaillot</i> de Jean Giraudoux . . . . .	159

## Avant-propos

Si l'on admet la conviction de Paul Ricœur, selon laquelle la révolte constitue une valeur fondatrice d'humanité, la question qui se pose alors est de savoir comment la révolte se décline dans la création artistique des auteurs des différentes époques, des humanistes, des philosophes. Il serait intéressant d'observer comment les auteurs révèlent, par les figures de la révolte, l'homme et sa condition à l'homme, comment ils voient leur mission d'artiste-prophète ou d'artiste-guide.

La narration sur la révolte reflétée par la littérature française et analysée dans ce volume par seize chercheurs romanisants européens décrit ses figures de telle façon qu'on peut y distinguer trois axes. L'un permet de montrer toute création artistique comme un acte de la révolte. Tout art devient un signe, une figure de la révolte, une conséquence de l'attitude de l'artiste qui crée car il n'accepte pas le monde tel qu'il est, n'accepte pas le réel, n'admet pas l'ordre établi. La révolte devient un projet d'écriture, une source d'inspiration ou d'auto-identification. Ainsi, l'antihéros, devenant une figure de la révolte, un évaluateur en puissance, constitue les armes de l'auteur.

Un autre axe de réflexion dévoile les conséquences de l'expérience traumatique, l'expérience qui s'imprime dans l'esprit humain si fortement et si profondément que l'homme n'arrive plus à retrouver l'équilibre dans sa vie, dans son monde. Il cherche à changer diamétralement le cadre de son existence ou à sortir, à fuir. L'expérience traumatisante concerne aussi bien celle du nazisme, où l'homme ne sait plus s'il est innocent ou coupable, que le rejet affectif ou l'agression du père tout puissant qui laisse une empreinte indélébile sur toute la vie.

Le troisième axe d'étude s'oriente vers la révolte individuelle de l'homme, celle, naturelle, de l'adolescent, de l'adulte, celle qui découvre les registres qui s'éloignent des stéréotypes de l'innocence enfantine, celle de la femme, concernant l'identité féminine, son destin se réalisant dans le projet de sauver le monde, projet relevant aussi bien de l'extravagance que de la folie.

Le présent volume, complexe et diversifié, fait découvrir le sens de la révolte, en montrant les différents aspects individuels et collectifs, visant la transformation de la société. On y présente des images qui dénoncent l'hypocrisie et l'absurdité de



la révolution et d'autres témoignant du courage, de la détermination et de la volonté inébranlable de l'attitude individuelle. Rendre le monde meilleur, dévoiler la vérité sert aux auteurs bien dans leur combat contre le réel asphyxiant, mais prouve aussi leur courage civique exprimé par les mots et les émotions qui éveillent les rêves... On dirait que tout a germé et que la moisson est miraculeuse. Et pourtant, la question de savoir s'il faut se révolter ou pas reste ouverte.

*Krystyna Modrzejewska*

*La création artistique comme acte  
de révolte*



JOÃO DA COSTA DOMINGUES

Université de Coimbra

## La révolte solidaire dans un monde sans espoir

### *Hopeless fighting or rebelling out of sympathy*

*Abstract:* Albert Camus' thought embodies a complex intellectual path which has evolved through time, alongside the author's life experience. His works reveal, as such, an *in fieri* permanent vision – of Mankind and of the world – which is inseparable from this *français d'Algérie* (as he always wanted to be known as) historical and material experience. Having as a point of departure the analysis of some of his fundamental works, we aim at understanding how Camus, immersed in his historical and ideological framework (French existentialism), expresses, through literature, his reflexion on absurdity and how he chooses «rebelling out of empathy», in order to escape the temptation of either nihilism or resignation.

*Keywords:* absurdity, light, shadow, rebelling, empathy.

Appeler Camus un écrivain existentialiste n'est qu'une tentative très peu précise de situer cet auteur dans son époque, alors que sa pensée révèle de multiples facettes et n'est pas facile à classer. Face à l'agitation du monde de son époque, l'engagement était un devoir inévitable, et la littérature en était une forme par excellence. Les écrivains, comme les autres hommes, étaient emportés par les événements qui se précipitaient. Puis, abasourdis par les crimes de toute sorte et par les horreurs de la guerre, Camus, comme tant d'autres, a hésité entre la désillusion, le désespoir et le redressement de nouvelles valeurs. Profondément partagé entre son attachement à la pauvre terre arabe qui l'a vu naître et une aspiration scintillante que seul le soleil d'Afrique du Nord pourrait avoir illuminée, l'homme et l'écrivain se placent donc, dès le début, sous les auspices d'une lumière féconde. Chacune de

ses œuvres exprime tout aussi bien l'engagement de sa pensée que celui de sa personne ; ses écrits sont inséparables des événements de sa vie, car il ne s'est jamais tenu à l'écart des combats, des échecs ou des convulsions de l'histoire. Et sa pensée dite « ondulatoire », hésitant bien souvent entre le « désespoir solitaire » et la « révolte solidaire », est sûrement le résultat d'expériences multiples et contradictoires, tantôt éprouvées par le corps tantôt ressenties par l'esprit.

En Algérie, dit-il, le don du soleil enrichit de sa lumière le quotidien de ceux qui y vivent. Entre l'espace lumineux de son enfance, partagé, certes, avec la misère algéroise, et les lieux de son ascension à la splendeur littéraire, Camus a certainement connu des moments de découverte de « l'envers nocturne » de la souffrance auquel sa propre santé fragile n'a pas su l'épargner. Et, dès lors, sa vision de la condition humaine fut inéluctablement porteuse de ce double visage de Janus : ombres et lumière ou, selon Camus lui-même, « l'envers et l'endroit » de son monde, et du monde en soi.

## Lumières ou feux d'un combat ?

*Si je n'ai pas dit tout le goût que je trouve à la vie, toute l'envie que j'ai de mordre à pleine chair, si je n'ai pas dit que la mort même et la douleur ne faisait qu'exaspérer en moi cette ambition de vivre, alors je n'ai rien dit<sup>1</sup>.*

*Constater l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement. [...] Ce n'est pas une découverte qui intéresse, mais les conséquences et les règles d'action qu'on en tire<sup>2</sup>.*

« Miracle d'aimer ce qui meurt »<sup>3</sup>. Dans les récits qui composent *Noces*, sans jamais cesser de proclamer la joie de vivre et la soif de trouver sur cette terre le bonheur, on voit néanmoins apparaître la présence de la mort qui menace ce bonheur ; en fait, « tout ce qui exalte la vie accroît en même temps son absurdité ». L'homme ne trouvera-t-il jamais le sens de la vie ? Ce sentiment de joie et de lumière serait-il suffisant pour que la vie vaille la peine d'être vécue ? Refusant le suicide et les yeux rivés sur l'absurde, l'homme pourrait-il alors, lucide et libre, se révolter et vivre ses passions ? Vivre de ses passions ? Quoi qu'il en soit, le lyrisme

<sup>1</sup> Lettre de Camus à Jean de Maisonseul, [in] R. Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p. 64.

<sup>2</sup> Extrait d'une critique de Camus à *La Nausée* de J. P. Sartre, parue dans *Alger-Républicain*. Cit. d'après : R. Grenier, *op. cit.*, p. 124.

<sup>3</sup> Il s'agit d'un vers de la chanson que Camus avait écrite sur « la Maison devant le monde », se rappelant du bonheur qu'il y avait vécu. Cit. d'après : R. Grenier, *op. cit.*, p. 22.

de *Noces* nous prépare déjà à la compréhension de ses autres approches de la vie et de l'homme, marquées par cette profonde inquiétude pour l'être humain.

*L'homme révolté* (1951) est déjà le condensé de toutes les révoltes ; c'est l'histoire de l'homme qui, refusant le nihilisme, cherche un soleil qui s'impose sur toute l'humanité et qui puisse, en quelque sorte, la nourrir de sa lumière. Tout individu, maître ou esclave, bourreau ou victime, dès qu'il prend conscience de soi et veut se faire respecter pour ce qu'il est, il se révolte – car « la conscience vient au jour par la révolte »<sup>4</sup> – et veut agir au nom de ce bien qu'il « met au-dessus du reste et [...] proclame préférable à tout, même à la vie » (*HR*, p. 424). Or, c'est par ce même mouvement de révolte qu'il a « le soupçon qu'il y a une nature humaine [...] », car « pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver ? » (*HR*, p. 425). Passionnée et profondément positive<sup>5</sup>, la révolte « révèle ce qui, en l'homme, est toujours à défendre » (*HR*, p. 429). Elle est, donc, cette lumière qui permet à l'homme de passer de la notion d'absurdité et de stérilité d'un monde radicalement égoïste, où la souffrance même n'est affaire que d'une seule personne (le malade ou la victime), à une expérience partagée par toute l'humanité : saisi d'abord par l'étrangeté du monde, l'esprit réussit, par la révolte, à reconnaître que cette étrangeté est partagée par tous les humains qui, sous un même soleil, éprouvent le même mal, comme s'il était devenu « peste collective »<sup>6</sup> qu'il faudrait, par conséquent, combattre ensemble. Par le « je me révolte, donc nous sommes », Camus – à l'instar du docteur Rieux dans *La Peste* – aurait alors entrevu le seul vrai combat qu'il fallait mener, la seule issue possible pour l'homme face à ce monde à refaire.

## Aveuglements et inquiétudes

Dans *L'Étranger* (1942), comme dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), l'homme est jugé pour ce qu'il est dans son « être là », autrement dit, pour son existence qui, hélas, ne trouve pas sa raison d'être. En effet, le soleil écrase de tout son poids les hommes et la nature, plus qu'il n'illumine. Et si « noces » il y a entre l'homme et toute la nature, elles seraient devenues « infernales » ! *L'Étranger* est une tragédie de la lumière, car ce soleil, s'il rend moins triste la misère d'Alger, il met à nu la grande misère humaine, à savoir l'absurdité de son existence.

<sup>4</sup> A. Camus, *L'Homme révolté* (1951), [in] *idem, Œuvres complètes*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 424. Désormais dans le texte : *HR*, numéro de la page.

<sup>5</sup> Contrairement au ressentiment, qui est, à son tour, un sentiment profondément négatif, selon Camus.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 432 : « reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qu'éprouvait un seul homme devient peste collective ».

Dans ce roman, la lumière règne, mais elle n'éclaire pas ; au contraire, elle est la déchirure même qui germe au plus profond du protagoniste. Depuis les funérailles de sa mère, et jusqu'au moment où il attend d'être conduit à l'échafaud, rien n'exprime mieux chez Meursault cette course insensée de l'homme vers la rencontre inexorable de sa destinée que cette chaleur « infernale » et cet excès de lumière d'un ciel trop bleu ou trop blanc. Rien de plus aveuglant que ce « soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage [...] inhumain et déprimant »<sup>7</sup>, que ce jour « tout plein de soleil » qui le frappe « comme une gifle » (*E*, p. 77), que ce ciel qui s'ouvre « sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu » (*E*, p. 94). Dans un scénario méticuleusement assemblé, la lumière, tantôt bénéfique tantôt meurtrière, rôde ou plane au-dessus du héros, dans une ambiance laborieusement façonnée et le domine tout entier, jusqu'à perdre haleine.

Entre l'inquiétude d'avoir à vivre sans rien comprendre, et la révolte que l'on perçoit derrière la constatation de l'absurde, la lumière aveuglante est sans doute la manifestation de tout ce qu'il nous faut vivre mais qui dépasse notre entendement. Et, dès lors, un choix s'impose : soit on refuse et on coupe court par le suicide, ce qui n'est pas une solution pour Camus<sup>8</sup>, soit on accepte humblement notre « condition limitée » (*HR*, p. 417). Curieusement Meursault, le protagoniste, n'incarne ni l'un ni l'autre ; il est plutôt comme un arrêt de jugement, un être séduit par « la tendre indifférence du monde »<sup>9</sup>.

## Tragique ou absurde ?

*L'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde*<sup>10</sup>

Dans *Caligula* (1941), il est question d'une espèce de lumière intérieure, brûlante et aveuglante à la fois, jusqu'à la folie ; elle est la sœur jumelle des ombres de la déraison et du crime. À la lumière d'une clairvoyance dérangeante, Caligula nous fait voir d'abord une vérité simple, qui ne relève que de la constatation, bien que très lourde à porter, à savoir que « les hommes meurent et ne sont pas heureux »<sup>11</sup> ;

<sup>7</sup> A. Camus, *L'Étranger* (1942), Paris, Gallimard, 2005, p. 27. Désormais dans le texte : *E*, numéro de la page.

<sup>8</sup> « On ne résout pas un problème en l'évitant », a-t-il répondu un jour à Pascal Pia. Dans cet autre passage il refuse péremptoirement le suicide : « La conclusion dernière du raisonnement absurde est, en effet, le rejet du suicide et le maintien de cette confrontation désespérée entre l'interrogation humaine et le silence du monde ». A. Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 415.

<sup>9</sup> A. Camus, *L'Étranger*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>10</sup> A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Paris, Gallimard, 2006, p. 46.

<sup>11</sup> A. Camus, *Caligula* (1941), [in] *idem*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 16.

c'est pourquoi Caligula aura besoin de « la lune », autrement dit, de l'impossible. Quand on découvre que l'on est mortel et malheureux, plus rien ne vaut et rien ne va plus. Impossible de concevoir que ce monde soit en ordre, car plus rien n'a de sens : ni les liens de sang, ni les affections. Or, face à ce mal-être essentiel, accorder de l'importance au pouvoir ou à l'argent serait alors le comble de la dérision. Caligula n'est ni un criminel ni un monstre quand il dit que « tout cela manque de sang » ; il est plutôt une âme lucide, en quête de sens pour soi, à la recherche de la solution, sans contraintes, qu'elle soit l'envers du monde – déshéritant les enfants des propriétaires ou tuant arbitrairement n'importe qui – ou tout simplement le désir de l'impossible ; désirer la lune, cette ombre qui revient cycliquement sur la voute du ciel, s'offrant à nous sans que jamais personne n'ait été capable de la posséder. L'envers du monde, ou le monde à l'envers, la lune à la place du soleil, voilà ce qui semblerait plus juste, plus clair, plus conséquent, et peut-être moins déraisonnable que l'ordre de ce monde où une guerre tue mille fois plus de gens que tous les caprices sanguinaires de Caligula.

Tout en traduisant un manque absolu de lumière, *Le Malentendu* (1944) met en relief l'absence d'ordre dans ce monde et son manque de sens. En « ce pays d'ombre »<sup>12</sup>, le seul ordre possible est « celui où personne n'est jamais reconnu » (*M*, p. 178). En effet, en absence de lumière, pas même le sang familial n'est reconnaissable. Mère et fils étant devenus, par l'absence de lumière, assassin et victime, plus rien ne pourra les éclairer : ils restent des êtres de la nuit pure. Plus tard, ils se rejoindront, certes, mais hélas déjà sous « cette terre épaisse, privée de lumières » (*M*, p. 178), dans l'ombre de la mort ; et ils ne se reconnaîtront plus. C'est l'expression du vrai tragique, car rien ni personne ne pourra plus jamais apporter de solution à ce crime.

Mais c'est avec *La Chute* (1956) que nous parvenons aux antipodes de la lumière, là où siègent les ombres du nord. Cependant, entre Alger et Amsterdam, un lien étroit se tisse : celui du fil ininterrompu de l'humain, tendu entre les forces de la lumière et celles des ombres, entre le désir de voir et de comprendre et le propos de se soumettre à une pénitence purificatrice de l'âme, pénitente ou révoltée, mais toujours nécessairement déchue en ce monde. L'action se déroule dans un lieu bas et sombre. Clamence, le juge-pénitent, est un être déchu qui vit dans un enfer appelé Amsterdam. Car l'envers de la vie n'est pas la nuit d'Afrique ; il s'apparente plutôt au ciel d'Amsterdam sous lequel, pour se réjouir, on n'a que « le genièvre, la seule lueur dans ces ténèbres »<sup>13</sup>. De même, la vie de Clamence est l'envers d'une vie d'homme ; les historiens l'auront bien définie un jour quand ils diront que l'homme

---

<sup>12</sup> A. Camus, *Le Malentendu* (1944), [in] *idem, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 117. Désormais dans le texte : *M*, numéro de la page.

<sup>13</sup> A. Camus, *La Chute* (1956), [in] *idem, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1481. Désormais dans le texte : *C*, numéro de la page.



moderne était celui qui « forniquait et lisait des journaux ». Comme le dit Clamence lui-même, « après cette forte définition, le sujet sera, si j'ose dire, épuisé » (C, p. 1479). Mais il faudra aussi noter, pour l'histoire de la société européenne, qu'il est une autre partie de cet envers, aux allures un peu différentes, c'est vrai, mais nullement moins éloquente, à savoir : les « soixante-quinze mille juifs déportés ou assassinés » ; la vieille femme courtoisement invitée par un officier allemand à « choisir celui de ses deux fils qui serait fusillé » ; le pacifiste qui avait écrit sur le seuil de sa maison « d'où que vous veniez, entrez et soyez les bienvenus » (C, p. 1481), et que, par conséquent, des miliciens « étripèrent » en pénétrant chez lui.

L'envers de l'humain est long à parcourir ; il nous semble, d'ailleurs, qu'il ne cessera jamais d'exister, voire de grandir. Notre juge-pénitent, vénéré en tant qu'avocat des bonnes causes, défendant la veuve et l'orphelin, en vérité crève de vanité. Il se croit le plus intelligent et le plus vertueux ; simple fils d'officier, il se prend pour un fils de roi (cf. C, p. 1490) ; et au moment de pratiquer la vertu, d'appeler au secours pour la jeune femme inconnue (qu'il venait de croiser sur le Pont Royal, après une belle soirée de plaisir) qui se noyait dans la Seine, ne bougea pas, et se trouva même de bonnes excuses pour ne pas bouger. « J'ai compris », dira-t-il plus tard, « que la modestie m'aidait à briller, l'humilité à vaincre et la vertu à opprimer » (C, p. 1518).

Aux antipodes des beaux ciels d'Alger, l'île de Marken est « le plus beau des paysages négatifs » (C, p. 1512). Immergé dans cet environnement, Clamence devient alors une figure emblématique « de la débauche et du malconfort ». Prend-il sa propre vie amoureuse pour sujet ? Il se voit comme un abîme d'égoïsme, car il n'aime que lui. Arrivé enfin à la vérité, le malconfort l'agace, car « la vérité est assommante » (C, p. 1527). Nourrissant depuis longtemps le projet d'aller à la rencontre de la vérité, il finit par s'engouffrer dans les brumes du nord. La débauche devint une sorte d'avatar de l'immortalité tant désirée : l'alcool, les femmes, la nuit tiennent lieu de libérateurs, car il n'en découle aucune obligation ; les lieux où elle s'exerce semblent séparés du monde ; « elle est une jungle, sans avenir ni passé, sans promesse surtout, ni sanction », la libération, cette absence de limites qui nous rend immortels, quoique pour quelques instants seulement. Mais les corps ne sont pas faits pour l'immortalité, même pas pour cette immortalité temporaire qu'est la débauche ; car bientôt le désir s'amollit, le foie se plaint, les forces fléchissent et le corps cède ; quel avantage, alors, à vivre dans cette « sorte de brouillard ? » (C, p. 1530). La guérison se révèle éphémère, et le cri de la noyée de la Seine ne cesse de le hanter, l'attendant « sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de [son] baptême » (C, p. 1531). L'eau, toujours les eaux scintillantes et maternelles de la Méditerranée, ou alors sombres, lourdes, inquiétantes, de Paris sous un brouillard hivernal, ou de ce « bénitier immense » (C, p. 1531) des rivages d'Amsterdam.

La vie glorieuse du Juge s'achevant, « il fallait se soumettre et reconnaître sa culpabilité » et faire pénitence. « Il fallait vivre dans le malconfort » (C, p. 1531). Quelle ironie amère, quelle clairvoyance, seule digne d'un juge, et quelle proximité à la fois, du pénitent face à la réalité éprouvée par toute cette génération de l'après-guerre dont les écrits sont des miroirs qui crachent toutes ces vérités aux yeux du lecteur. Il faudrait être né insensible pour ne pas endurer tout le poids que l'histoire récente a mis sur nos épaules, jusqu'à nous tordre le dos ; car ce monde est devenu une cellule « pas assez haute pour qu'on s'y tînt debout [...], pas assez large pour qu'on pût s'y coucher » (C, p. 1531).

Après avoir décidé de venir travailler dans cette « capitale d'eaux et de brumes » (C, p. 1547), et étant devenu receleur d'un tableau volé, cherchant sans cesse quelqu'un qui le dénonce, le condamne et l'emprisonne – lui donnant ainsi la possibilité de faire pénitence –, Clamence découvre qu'il est trop tard ; la jeune fille ne se jettera pas une seconde fois dans les eaux de la Seine, pour qu'il puisse « s'exécuter ». « Il est trop tard [...], il sera toujours trop tard » (C, p. 1551) ; car dans la tragi-comédie de la vie il n'y a pas de répétition : sans jamais pouvoir recourir aux coulisses, on est toujours sur scène et on ne peut jouer notre rôle qu'une fois.

Face à ce désespoir, Camus propose « l e pari déchirant et merveilleux de l'absurde. Le corps, la tendresse, la création, l'action, la noblesse humaine, reprendront alors leur place dans ce monde insensé. L'homme y retrouvera enfin le vin de l'absurde et le pain de l'indifférence dont il nourrit sa grandeur »<sup>14</sup>.

## La révolte solidaire

Comme nous le montrent bien *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, parmi les maux de l'Humanité, l'espoir est le plus terrible de tous, puisqu'il équivaut à la résignation. Or vivre c'est se révolter, c'est lutter toujours sans jamais se résigner ni du sort ni de la condition qui nous assiègent, qu'elles s'appellent injustice, misère ou guerre. Voilà comment on pourrait résumer la pensée qu'exprime Camus dans *La Peste* en 1947. Le parcours qui s'y ébauche va de l'incompréhension et du désespoir à la découverte, par la révolte, de la fraternité qu'a fait naître la participation et la solidarité. Un monde moral se construit à partir des valeurs les plus simples qui s'imposent à mesure que l'action se substitue au sentiment stérile du désespoir. L'homme comprend que le mal, la souffrance et la mort, ne sont plus une tragédie absurde quand on a décidé de vivre « les yeux ouverts pour la lumière comme pour la mort »<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 77.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 76.

Situé à Oran, le récit de *La Peste* est, selon l'auteur, l'expression romanesque du positif. Mais à Oran, outre la lumière, il y a la peste et beaucoup d'ombres! Il y figure surtout l'affrontement entre l'homme et l'absurde de sa propre existence ; le premier devrait en sortir vainqueur. Dans cette chronique, le docteur Rieux, narrateur avoué à la fin du récit, veut simplement prouver qu'il y a chez l'homme « plus de choses à admirer que de choses à mépriser ». Le comparant à *L'Étranger*, Camus observe que « *La Peste* marque [...] le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes ». Et il ajoute que « s'il y a évolution de *L'Étranger* à *La Peste*, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation »<sup>16</sup>.

À Oran, face à l'inéluctable constatation de l'épidémie, le docteur se taisait et regardait la dépêche du préfet qui mandait : « Déclarez l'état de peste. Fermez la ville »<sup>17</sup>. Est-ce l'arrêt de la vie ? Est-ce un arrêt de mort ? Si la peste avance et Oran se referme sur elle-même, tel un îlot entouré de silence et d'enfer, la ville subsiste « sous un beau ciel » (*P*, p. 1284) donnant l'impression « trompeuse d'une cité en fête dont on eut arrêté la circulation et fermé les magasins pour permettre le déroulement d'une manifestation publique, et dont les habitants eussent envahi les rues pour participer aux réjouissances » (*P*, p. 1284). Solennelle indifférence d'une nature aussi pure qu'intouchable, à l'égard des faiblesses d'une humanité fragile et en putréfaction, qu'elle soit charnelle ou morale. « La misère » règne ; c'est à elle que revient le don d'apprendre à l'homme la voie de « la compréhension » (*P*, p. 1325), comme Tarrou avait fini par l'admettre, car c'est elle qui rendra possible le premier pas vers « la lumière ». Ainsi, des hommes comme Tarrou se mirent aussitôt au travail pour le bien commun ; et pendant que, « tous les soirs, des commentaires apitoyés ou admiratifs s'abattaient sur la cité désormais solitaire » (*P*, p. 1331), cette « compréhension » les rendaient, eux qui étaient sur place, solidaires : « aimer ou mourir ensemble, il n'y a pas d'autre ressource ».

À l'apogée de la peste, la maladie a fait que, « quoique personne ne fût jamais avec personne » (*P*, p. 1378), en la subissant, les hommes ont appris qu'ils « ne pouvaient pas se passer des hommes » (*P*, p. 1376) ; ils venaient d'apprendre la solidarité. Face au dérisoire humain et au scandale qu'est la souffrance et la mort horrible d'innocents<sup>18</sup>, deux choix sont possibles mais un seul est humain, celui qu'a adopté Rambert : « partager le malheur des hommes » et ce même s'il sait qu'il n'aura « plus jamais de temps pour le bonheur » (*P*, p. 1389). Ce « quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières, cela seul est

<sup>16</sup> A. Camus, lettre à Roland Barthes, 11 juillet 1955.

<sup>17</sup> A. Camus, *La Peste* (1947), [in] *idem, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1269. Désormais dans le texte : *P*, numéro de la page.

<sup>18</sup> Comme cet enfant que la peste transforma, en quarante-huit heures, en « crucifié grotesque » (*ibidem*, p. 1394).

important » (*P*, p. 1397). Et voici que la scène la plus touchante de tout le récit se termine par une union symbolique par excellence : en effet, après avoir assisté à la mort de l'enfant, le docteur Rieux prend la main du père Paneloux et lui dit : « Vous voyez [...] Dieu lui-même ne peut maintenant nous séparer » (*P*, p. 1398) ; et il prend pour témoin de cette union purement humaine et purement solidaire, la pureté même qu'est « le ciel bleu du matin » d'Oran. Ce même ciel conduit Tarrou à une espèce de conversion-confession, et fait qu'il choisit le chemin qu'il lui fallait prendre pour arriver à la paix, c'est-à-dire la voie même de « la sympathie » (*P*, p. 1427). Quant à M. Othon, juge d'instruction à peine sorti de quarantaine, il demande au docteur Rieux la permission de devenir volontaire dans l'administration de ce même camp. Chez lui, la peste avait pu transformer la froideur de la loi en chaleur de solidarité.

Quand « à l'aube d'une belle matinée de février » (*P*, p. 1461), les portes de la ville s'ouvrirent enfin, il y eut des heures de joie. Et même le soleil, solidaire, « déversait sur la ville des flots ininterrompus d'une lumière immobile » (*P*, p. 1463). Enfin, « l'égalité que la présence de la mort n'avait pas réalisée en fait, la joie de la délivrance l'établissait, au moins pour quelques heures » (*P*, p. 1464). Mais tous n'étaient pas heureux ; parmi ceux qui arrivaient, certains n'avaient pas retrouvé l'être qu'ils attendaient ; le bonheur même était pétri d'injustice. En revanche, tous, sans exception, avaient souffert la douleur de l'exil et le désir de réunion ; or « quand au sens que pouvaient avoir cet exil et ce désir de réunion, Rieux n'en savait rien » (*P*, p. 1466), et nous n'en savons pas plus, sinon que l'humain se sent ici « naturellement » en exil. Aussi Rieux pense-t-il « qu'il n'est pas important que ces choses aient un sens ou non, mais qu'il faut voir seulement ce qui est répondu à l'espoir des hommes » (*P*, p. 1466). Car nous savons que des gens peuvent parfois être heureux ; nous savons aussi qu'il y a « une chose que l'on peut désirer toujours et obtenir quelquefois » (*P*, p. 1467), la tendresse humaine ; il nous semble juste aussi « que de temps en temps au moins, la joie [viennne] récompenser ceux qui se suffirent de l'homme et de son pauvre et terrible amour » (*P*, p. 1467). Sous « le grand ciel froid » qui scintillait au-dessus des maisons, par une nuit ressemblant à bien d'autres, Rieux avait décidé de rédiger ce récit en souvenir de l'injustice et de la violence faites aux pestiférés, et ainsi nous livrer une vérité qui nous fut révélée par la peste. Sans pour autant justifier l'être humain, elle lui rend néanmoins justice, tant il est vrai « qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (*P*, p. 1473).

Dans *La Peste*, révolte collective contre un mal qui touche tout le monde, la lumière est la première à se déclarer la sœur de ceux qui souffrent. La lumière est lucidité et cécité, joie et douleur, espoir et révolte, qui dit toujours oui, oui à la vie, jusque dans la mort. Sous cette lumière, tantôt frappant fort, tantôt touchant juste, la révolte n'est plus négation, mais plutôt acceptation d'un destin que l'on construit au

jour le jour, un destin aussi clair qu'absurde. L'œuvre de Camus dans son ensemble, et *La Peste* en particulier, ressemblerait donc plus à une épopée qu'à une tragédie, puisque le bonheur, bien que limité, reste un état envisageable pour les humains ; et Camus d'avouer que « au centre de [son] œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable »<sup>19</sup>.

Enfin, dans le contexte global de la création littéraire de Camus, *Le Premier Homme* apparaît comme une ébauche de la régénération permanente de l'Humanité : un rêve lumineux ! Serait-ce la lumière d'une possible rédemption de l'humain ? Par la mémoire ? Par la sublimation de son passé et de son histoire ? Par la révolte positive « qui ne pardonne pas mais qui oublie, réaction ô combien plus fructueuse dans la contingence de l'humain » ?

Être là en révolte permanente contre tout ce qui ne serait pas juste, tout en profitant, au jour le jour, du bonheur prodigué à l'homme entre la terre et le soleil, voilà ce qui serait le propre de l'homme ; une révolte qui nous sauve du désespoir, pendant que la solidarité se profile en filigrane à l'horizon. En effet, devant le caractère définitif de la mort, voulant éclairer l'absurdité de la vie humaine, Camus, tout en repoussant les solutions moyennes, fait de son intransigeance la solution même. Ayant connu et vécu l'absurde aux côtés de sa génération, sans pouvoir lui échapper, Camus prône cependant une issue pour l'homme, la seule issue possible selon lui : la révolte solidaire.

---

<sup>19</sup> A. Camus, *L'Été*, [in] *Essais*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 865.

DOMINIQUE FARIA  
Université des Açores

## « Écrire contre ». Le projet d'écriture d'Éric Chevillard

### *Writing against. Éric Chevillard's writing project*

*Abstract:* This article studies the work of French contemporary writer Éric Chevillard, in an attempt to identify the specific manifestations of revolt in his texts. It is argued that an extensive sense of refusal pervades over all of his works and takes on a programmatic character. This author rebels against all imposed limits, the status quo, all which is taken for granted and seems to be unquestionable. One of his preferred targets are literary prizes and literary critics, for their role in determining what is or is not considered quality literature and in attributing labels to literary works which predetermine their reception. Chevillard's criticism also goes to literary genres, with a particular emphasis on the novel, for all its conventions which limit the possibilities offered to the writer. Finally it is shown how humor is used as a powerful tool in undermining certitudes and contradicting the readers' expectations.

*Keywords:* Éric Chevillard, revolt, contemporary French literature

La littérature française a connu, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux auteurs chez qui la révolte jouait un rôle essentiel. Il suffit de penser à Céline, Beckett, Robbe-Grillet et Artaud, pour n'en citer que les plus évidents. Pour chaque auteur cette attitude de contestation prend des caractéristiques spécifiques qui dépendent à la fois des formes adoptées pour l'exprimer et de ce contre quoi il s'insurge. Ce travail se veut une réflexion sur l'œuvre d'Éric Chevillard, un écrivain français contemporain dont le travail s'inscrit, du premier au dernier mot, sous le signe de la révolte. On se questionnera sur les enjeux, les modalités et les effets de la révolte chez cet écrivain.

Dans *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva décrit la production des avant-gardes comme « une révolte contre l'unité socio-symbolique »<sup>1</sup>. Cette

---

<sup>1</sup> J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 619.

observation pourrait aussi décrire, comme on le verra, le travail d'Éric Chevillard. Auteur d'une œuvre prolifique, comptant déjà dix-neuf romans publiés aux Éditions de Minuit, ainsi qu'un grand nombre de textes plus courts, publiés ailleurs, et un blog, Chevillard déclare, dans un entretien daté de 2007, que « écrire c'est toujours écrire contre. C'est une position de combat »<sup>2</sup>. Chez cet auteur, la révolte n'est pas seulement un thème central, elle devient un projet d'écriture, une conception de la littérature et de l'écrivain, dont la fonction principale est d'éveiller ses contemporains, de les secouer, voire de les gêner. Dans son blog, il affirme même, sur un ton hyperbolique, que l'objectif de la littérature devrait être de provoquer « ravages et révolutions »<sup>3</sup>.

On commencera par se questionner sur l'objet de la révolte chez Chevillard. Jean-Yves Debreuille fait contraster la révolte des écrivains français à l'âge classique, quand régnait un « ordre transcendantal clairement perçu » contre lequel ils s'inscrivaient, avec celle des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, où « toute métaphysique est révoquée en doute »<sup>4</sup>. Chevillard ne s'insurge effectivement point contre une entité spécifique, religion, idéologie politique ou autre. Sa cible est plutôt l'ordre établi, la platitude, le conformisme, la facilité, le sens commun. Au fond, il se révolte contre tout ce qui est fermé et prêt à digérer sans plus de questionnements, tout ce qui constitue, pour l'écrivain, un corset, son dessein étant précisément de contester les limites imposées.

On s'arrêtera spécifiquement sur deux des cibles préférées par cet auteur : les entités qui contribuent à régler le champ littéraire (notamment les prix littéraires et la recherche en littérature) et les conventions génériques. Sa contestation se manifeste aussi bien dans ses fictions que dans des déclarations explicites, lors d'entretiens ou dans son blog, où le ton devient souvent plus provocateur et direct<sup>5</sup>. Ainsi, dans *L'autofictif*, Chevillard s'écrie souvent contre les structures traditionnelles de régulation du champ littéraire, notamment les prix littéraires et la littérature à succès :

Tout se délite dans le spectacle et la foire des rentrées littéraires ou des prix. Peu de personnes semblent prendre la mesure de ce que nous perdons en nous privant ainsi du moyen de contre-attaquer, de proposer des formes inassimilables, des créations sans utilité immédiate, dont l'aberration même est une violence faite au système en vigueur et, plus important encore, une

<sup>2</sup> E. Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Mathieu Larnaudie, [in] Collectif, *Devenirs du roman*, Paris, Éditions Inculc/Naïve, 2007, p. 96.

<sup>3</sup> E. Chevillard, *L'autofictif*, le 12 février 2009, en ligne, <http://l-autofictif.over-blog.com/> (page consultée le 24 avril 2009).

<sup>4</sup> J.-Y. Debreuille, « Le XX<sup>e</sup> siècle », [in] R. Favre (dir.), *La littérature française. Histoire & perspectives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 216.

<sup>5</sup> Le titre *L'autofictif* permet précisément de semer le doute sur ce qui relève de la fiction et du récit de soi.

révolte essentielle contre notre condition, le refus d'en être dupe et la preuve que nous n'y sommes pas réductibles<sup>6</sup>.

On entrevoit dans ce commentaire une distinction entre deux sortes de littérature. La première est encouragée par la structure traditionnelle de légitimation du littéraire et confirme, voire renforce, l'ordre établi. Chevillard se situe dans l'autre rangée, celle de la production littéraire qui vise à « contre-attaquer », qui déstabilise les structures traditionnelles et relève du questionnement, du refus, de l'inclassable. Ses propos rejoignent, comme en écho, ceux de Julia Kristeva : « La révolte donc, comme retour-retournement-déplacement-changement, constitue la logique profonde d'une certaine culture que je voudrais réhabiliter, et dont l'acuité me semble aujourd'hui bien menacée »<sup>7</sup>. Pour Chevillard aussi cela devient une croisade qui détermine tous ses actes en tant qu'écrivain.

Ce refus d'accepter les règles de valorisation des textes littéraires et de produire des textes qui plairaient au plus grand nombre est aussi présent dans ses romans. Dans *Du Hérisson*, le récit se construit autour d'une demande que l'on a faite au narrateur pour qu'il écrive une autobiographie et son impossibilité de la satisfaire, à cause d'un hérisson qui s'est installé sur son bureau :

Je tiens là l'opportunité de relancer ma petite entreprise moribonde, de la positionner parmi les plus compétitives et de lui ouvrir les marchés étrangers. Les lecteurs seront avides de connaître mon douloureux secret, d'en savourer toute l'horreur. Enfoncée, la concurrence. Je tiens un succès. Sitôt repoussé ce hérisson naïf et globuleux, je m'y mets [...]<sup>8</sup>.

Le recours à un langage technique du monde des affaires (« entreprise », « compétitive », « marchés étrangers », « concurrence ») sert à dénoncer, sur un ton ludique, la conception de la littérature en tant que marchandise. La présence de cet animal peu sociable et potentiellement menaçant peut être interprétée comme une représentation métaphorique des principes de l'auteur. Ce sont eux qui l'empêchent de choisir la voie la plus facile et de fournir au public ce qu'il souhaite, au lieu de se positionner, d'une façon presque obsessionnelle, du côté de l'insoumission. Les textes de Chevillard sont, comme son hérisson, épineux – ils dérangent plus qu'ils n'apportent du confort.

Chevillard entreprend aussi souvent de ridiculiser la recherche en littérature. Dans son blog, il raconte l'histoire d'un jeune chercheur qui prépare une thèse sur son œuvre et lui en envoie régulièrement des chapitres. Aussitôt, il change radicalement le texte sur lequel il travaille, de façon à faire l'opposé de ce que

---

<sup>6</sup> E. Chevillard « Des leurres ou des hommes de paille », entretien avec Pascal Riendeau, [in] *Roman 20-50*, n° 46, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 15.

<sup>7</sup> J. Kristeva, *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 4.

<sup>8</sup> E. Chevillard, *Du Hérisson*, Paris, Minit, 2002, p. 113.



décrit ce pauvre chercheur. L'explication, bien qu'humoristique, en dit beaucoup sur sa position sur l'étude de la littérature :

Pourquoi est-ce que je fais cela ? D'une part, pour ne pas me laisser enfermer dans une glose où je suffoquerai ; d'autre part, parce que je découvre ainsi, par lui délimités et circonscrits, des territoires qui me sont naturellement étrangers et vers lesquels du coup tout mon intérêt se porte ; enfin, par malice, malveillance et cruauté pure<sup>9</sup>.

Les études littéraires sont ici conçues comme ayant l'effet de « délimiter », « circonscrire » et donc « suffoquer », de remplacer le multiple par l'univoque, d'imposer ces limites mêmes contre lesquelles Chevillard s'insurge. Cette thématique surgit aussi dans ses textes strictement fictionnels. Ainsi, Marson, dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, prépare une édition critique de textes inédits de Pilaster. Or, non seulement il choisit d'en faire publier les extraits de moindre qualité, il fait aussi des commentaires péjoratifs sur le travail de Pilaster, suggérant même que « chacun peut s'amuser à [...] écrire » de tels passages<sup>10</sup>. Dans *Démolir Nizard*, la cible est l'académicien et critique littéraire Désiré Nizard, que le narrateur accuse de causer des ravages, en ordonnant « le monde dans son crâne étroit »<sup>11</sup>.

Éric Chevillard s'attaque aussi aux conventions génériques, dont il ne peut pas se passer, mais qui limitent son activité et qu'il s'acharne à dynamiter depuis l'intérieur. Ainsi, dans nombre de ses ouvrages, il s'amuse à subvertir des genres littéraires. Dans *Le vaillant petit Tailleur* (2003) il s'attaque au conte, dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) à l'édition critique et dans *Du Hérisson* (2002) à l'autobiographie. En effet, malgré les plaintes sur son impossibilité à produire une autobiographie, le narrateur de *Du Hérisson* amorce des tentatives de l'écrire. Le résultat en est de courts récits parodiques qui, pour reprendre les mots de Julia Kristeva cités ci-dessus, procèdent par retournement, déplacement et changement des principes qui soutiennent ce genre littéraire. Ils visent à saisir et transmettre ses traits de personnalité – comme ceux qui décrivent, en en multipliant les plus infimes détails, comment il a l'habitude de ranger ses chemises<sup>12</sup>, ou comment il essaie de garder ses mouchoirs propres le plus longtemps possible<sup>13</sup>. La technique consiste ici à respecter un des principes de l'autobiographie, telle d'ailleurs que la définit Philippe Lejeune<sup>14</sup>, mais à raconter des aspects parfaitement anecdotiques, tout en

<sup>9</sup> E. Chevillard, *L'autofictif*, le 1 septembre 2010, en ligne, <http://l-autofictif.over-blog.com/> (page consultée le 12 novembre 2010).

<sup>10</sup> E. Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, p. 80.

<sup>11</sup> E. Chevillard, *Démolir Nizard*, Paris, Minuit, 2006, p. 106.

<sup>12</sup> E. Chevillard, *Du Hérisson*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>14</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

les présentant comme une vérité profonde et inouïe sur le caractère de l'auto-biographe.

Le roman aussi reçoit une attention spéciale de la part de cet auteur. Dans « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », il en énonce ses principales critiques. Celles-ci portent sur ses effets sur le lecteur, qu'il finit par abrutir, et son soutien du *statu quo* : « non seulement le roman ne conteste pas le système en vigueur, non seulement il en fait le jeu, mais *il optimise au maximum ses potentialités* [...] »<sup>15</sup>. Bien que la plupart de ses textes publiés aux Éditions de Minuit portent la désignation « roman » sur la couverture, Chevillard s'y amuse à pousser les limites de ce genre littéraire, qu'il fait, défait et refait, par un mouvement perpétuel de déplacement des frontières. Son approche passe tout d'abord par le rejet systématique du réalisme et de la vraisemblance, ainsi que des deux piliers du roman, l'intrigue et les personnages, qu'il s'amuse à court-circuiter.

Les caractéristiques de l'intrigue traditionnelle contre lesquelles Chevillard s'insurge sont son caractère fermé, complet, où chaque menu détail a une fonction précise et une interprétation univoque, contribuant au dénouement logique du récit. Il y oppose un enchaînement de courts récits aussi épatants qu'in vraisemblables, le tout étant entrecoupé par de longues digressions d'une verve saisissante. Cette technique empêche le lecteur d'avoir des coordonnées stables (de temps, d'espace, mais aussi de logique narrative) permettant une interprétation fixe du texte. L'objectif est d'obliger le lecteur à se poser des questions, au lieu de chercher dans l'ouvrage des réponses toutes faites.

Les personnages sont également construits selon ces principes. Souvent, l'auteur opte pour des personnages si ordinaires qu'ils fonctionnent comme une sorte de degré zéro du personnage, pour lesquels aucune description physique ou psychologique n'est fournie. À certains il n'attribue même pas de nom propre, comme « notre homme », dans *Les absences du capitaine Cook*. D'ailleurs, lorsque celui-ci est finalement décrit, ce qu'on en a à dire (comme le fait que « son ombre est projetée au sol quand les rayons du soleil touchent obliquement sa personne »<sup>16</sup>) est aussi sans intérêt. De même, Albert Moindre – personnage ressurgissant dans nombre de textes, notamment *Sans l'orang-outan* et *Dino Egger*, est un homme fade, banal, comme son nom le suggère. Dans *Dino Egger*, il contraste avec le personnage éponyme qui en serait une sorte d'alter-ego inversé. Albert Moindre fait la description de tout ce que Dino Egger aurait inventé, des biens qu'il aurait apporté au monde s'il avait existé. Dino Egger est le révolté qui existe à l'intérieur d'Albert Moindre, mais qu'il étouffe : « Voici donc Dino Egger bien embarrassé

---

<sup>15</sup> En italique dans le texte. E. Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », [in] *R de réel*, Vol. J, 2001, en ligne, <http://rdereel.free.fr/volJZ1.html> (page consultée le 20 février 2014).

<sup>16</sup> E. Chevillard, *Les absences du capitaine Cook*, Paris, Minuit, 2001, p. 15.

d'Albert Moindre et empêché d'agir. [...] Il a tant d'idées, pourtant, tant de projets, mais tout ce qu'il entreprend est aussitôt freiné, gâché, dévoyé par l'incurie et la lourdeur d'Albert »<sup>17</sup>. Les dernières phrases du texte racontent comment Egger sort finalement du corps de Moindre, dont il ne reste plus qu'une carcasse vide<sup>18</sup>. Une autre technique utilisée par Chevillard consiste dans la construction de personnages aux contours changeants, dont le polymorphique Palafox est l'exemple accompli. Il s'agit d'un animal insaisissable, possédant successivement des caractéristiques de poisson, d'oiseau et de mammifère, dont la description au long de *Palafox* (1990) est incohérente et empêche toute interprétation définitive.

Bien que la révolte soit une thématique récurrente chez cet auteur, elle y prend souvent des manifestations moins visibles, plus corrosives, parce que subreptices. En effet, ses textes installent d'emblée comme prémisse le ludique et l'humour, qui permettent par un seul mouvement de dire et de remettre en question ce que l'on affirme, comme on a déjà pu s'en apercevoir dans les exemples cités au long de cet article. Il ne faut pourtant pas confondre ludique et légèreté, puisque chez Chevillard « le ludique met à nu l'essentiel »<sup>19</sup>. Articulé avec les différentes manifestations de l'humour, il devient un moyen de combat.

Ainsi en est-il du non-sens, auquel Chevillard a souvent recours. Ce procédé remplace l'illusion référentielle, contre laquelle s'insurge Chevillard, par une logique langagière, ce qui permet de déconstruire ce que dicte le sens commun, la tradition : « c'est l'homme qui a mangé l'autruche. Oui, mais, cinq minutes plus tard, il se tenait douloureusement le ventre. C'est aussi qu'au matin, il l'ignorait, l'autruche avait mangé sa voiture »<sup>20</sup>. Cet exemple introduit dans un récit qui suit les normes de fonctionnement du monde réel une absurdité purement ludique. Il a, sur le lecteur, l'effet que Bouveresse attribue au non-sens, celui de surprendre, voire de déconcerter le lecteur, en rendant étrange ce qui lui est familier<sup>21</sup>.

Les jeux de mots ont ce même effet chez Chevillard, notamment celui d'ébranler les certitudes et de contredire les attentes. Peter Grotzer montre comment, en

<sup>17</sup> E. Chevillard, *Dino Egger*, Paris, Minit, 2011, p. 151.

<sup>18</sup> Nombre de personnages de Chevillard sont des révoltés comme Dino Egger. C'est le cas du narrateur de *Au plafond*, qui décide de porter une chaise sur sa tête et de vivre au plafond d'une maison, la tête en bas. De même, le personnage central de *Le Caoutchouc décidément*, Furne, se révolte contre tout ce qui l'entoure – le système en vigueur et tous ceux qui l'acceptent : « Furne les appelle lâches et laquais, ses semblables, qui font le jeu du système en vigueur, [...] simples soldats, tous asservis, compromis corps et âmes, tous aux ordres [...] » (E. Chevillard, *Le Caoutchouc décidément*, Paris, Minit, 1992, p. 28). Furne entreprend de tout remettre en question et de créer un ordre nouveau, notamment en remplacer par du caoutchouc le système nerveux humain.

<sup>19</sup> V. Jouve « Crab ou la pêche au gros », [in] V.-A. Deshoulières (éd.), *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Paris, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, p. 466.

<sup>20</sup> E. Chevillard, *Du Hérisson*, op. cit., p. 32.

<sup>21</sup> J. Bouveresse, *Dire et ne rien dire. L'Illogisme, l'impossibilité et le non-sens*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, pp. 239-240.

littérature, le langage peut servir le pouvoir ou devenir un « moyen de miner ce pouvoir »<sup>22</sup>. Pour Chevillard le langage devient effectivement une arme. Appelé par la critique un « virtuose du style », cet auteur refuse la signification figée du discours et les règles traditionnelles qui dictent ce qu'est un texte de qualité: « je suis incapable de m'adapter aux normes sociales qui excluent, entre autres usages, celui de mots rares susceptibles de saper la cohésion du groupe, d'y introduire le trouble, le malaise, la division, littéralement une mésentente »<sup>23</sup>. Cet usage détourné du langage et l'humour vont de paire chez Chevillard, notamment lors du recours aux jeux de mots: « Quant à Richter, s'il ne l'avait pas eue, je crois que j'aurais pu concevoir cette idée [...] de mesurer l'intensité des tremblements de terre sur une échelle (sachant tout de même que son épouse en bas agrippée aux montants maintenait solidement celle-ci) »<sup>24</sup>. Ce simple calembour, construit sur le double sens du mot « échelle », suffit à obliger le lecteur à s'arrêter et à réfléchir. Comme le montre André, chez Chevillard, « ce qui s'énonce pour rire au niveau du narrateur n'en a pas moins valeur de programme pour le véritable auteur [...] »<sup>25</sup>.

Éric Chevillard est l'éternel insoumis, qui s'attaque à tout, qui dénonce tout, sans complaisance, « défiant sans cesse les positions acquises » et « tournant tout en dérision »<sup>26</sup>. Il poursuit une démarche qui, notons-le, n'est point confortable, ni pour l'auteur ni pour le lecteur. L'image que George Bataille utilise pour décrire l'attitude de révolte omniprésente au XX<sup>e</sup> siècle illustre bien la violence qu'elle implique: « Comme si nous voulions, par un acte de violence, nous arracher de l'ornière qui nous liait, et [...] nous saisissant nous-mêmes par les cheveux, nous tirer et sauter dans un monde jamais vu »<sup>27</sup>. Éric Chevillard, qui se plaint souvent du nombre réduit de ces lecteurs, en est conscient du prix à payer: « Il me restait quelques lecteurs, qui ont lu *Choir* puis qui se sont pendus »<sup>28</sup>.

Il ne quitte pourtant pas son parcours, menant un travail de sape qui ne laisse rien intact. L'ensemble des cas signalés constitue une sorte de réseau souterrain qui met en rapport tous ses textes. Articulant l'ordre et le désordre, l'endroit et le revers, il déstabilise, sans jamais fournir des réponses, invitant son lecteur à faire de même, à chercher l'extraordinaire qui se cache derrière l'ordinaire.

<sup>22</sup> P. Grotzer, « La littérature, signe du refus ou le signe du refus dans la littérature », [in] R. Francillon (éd.), *Figures du refus et de la révolte dans la littérature contemporaine en Suisse*, Éditions Universitaires Fribourg, 1993, p. 9.

<sup>23</sup> E. Chevillard, *Le désordre azerty*, Paris, Minuit, 2014, p. 8.

<sup>24</sup> E. Chevillard, *Du Hérisson*, op. cit., p. 136.

<sup>25</sup> M.-O. André, « Filiation insolite : un vaillant petit Chevillard », [in] A. Mura-Brunel (éd.), *Chevillard, Échenoz : filiations insolites*, Amsterdam, NY, Rodopi, 2008, p. 122.

<sup>26</sup> E. B. Tobiassen, *La relation écriture-lecture : cheminements contemporains. Éric Chevillard*, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 30.

<sup>27</sup> G. Bataille, « Le temps de la révolte (I) », [in] *Critique*, n° 55, 1951, pp.10-19.

<sup>28</sup> E. Chevillard, *L'autofictif*, le 14 mars 2010, en ligne, <http://l-autofictif.over-blog.com/> (page consultée le 20 avril 2010).



IZABELA FRONT  
Université de Silésie

## Antihéros hustonnien : révolte contre les défauts de la société contemporaine

*Anti-hero in Nancy Huston's novels : a rebellion against faults  
of contemporary society*

*Abstract:* The present article seeks to analyze anti-hero in Nancy Huston's novels. The study shows that the figure in question is a tool used to criticise contemporary society. The anti-heroes oppose themselves to rules widely accepted by society or, on the contrary, they embody its values and in this manner they represent its corrupting influence on individuals. In addition, the article deals with the problem of the protagonists' coding which enables their right interpretation, not as an example given by the author to be followed, but as a mark of objection.

*Keywords:* Nancy Huston, anti-hero, rebellion, society, poetics.

Dans de nombreux textes de sa plume, Nancy Huston met en place un personnage négatif, et dans cinq de ses romans l'antihéros se trouve au devant de la scène. Il s'agit de Nadia (*Instruments des ténèbres*<sup>1</sup>), Saffie (*L'Empreinte de l'ange*<sup>2</sup>), Sol (*Lignes de faille*<sup>3</sup>), Rena (*Infrarouge*<sup>4</sup>) et Milo (*Danse noire*<sup>5</sup>). Les questions qui se posent par la suite sont de savoir pourquoi l'auteur se tourne vers cette figure troublante et comment on devrait la lire. Or, nous croyons que le

---

<sup>1</sup> Cf. N. Huston, *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 2005.

<sup>2</sup> Cf. N. Huston, *L'Empreinte de l'ange*, Arles, Actes Sud, 2000.

<sup>3</sup> Cf. N. Huston, *Lignes de faille*, Arles, Actes Sud, 2007.

<sup>4</sup> Cf. N. Huston, *Infrarouge*, Arles, Actes Sud, 2012.

<sup>5</sup> Cf. N. Huston, *Danse noire*, Arles, Actes Sud, 2013.

protagoniste négatif est un signe de révolte. Son comportement n'est qu'un prétexte pour aborder la critique de la société et n'est aucunement donné comme un modèle à suivre.

Si l'antihéros est une figure de révolte, il doit également être un élément de ce que Vincent Jouve appelle « l'effet idéologie », à savoir un « système de valeurs inhérent à l'œuvre et qui s'impose à tout lecteur »<sup>6</sup>. Effectivement, la révolte renvoie à un « système de valeurs » en ce qu'elle s'oppose à un groupe de valeurs données. Cela n'est pas surprenant étant donné que, comme le note Iser, la littérature vise à corriger les systèmes sociaux, culturels et politiques en vigueur. Pour ce faire elle représente l'ordre établi des choses avec ses qualités et ses défauts pour finalement proposer une solution : « [...] [L]e texte de fiction relève aussi bien les contours pertinents du système – ou des systèmes – auquel il réagit, que le déficit de ce système – ou des [*sic*] ces – système(s) qu'il articule dans la mesure où il propose une solution fictionnelle »<sup>7</sup>.

Il est vrai que l'antihéros houstonnien n'apporte pas de réponse au monde qui dérape, mais il permet de questionner son fonctionnement : il permet à l'auteur d'exprimer la révolte contre la *doxa*. En ce qui concerne le personnage lui-même, il flotte entre deux attitudes : il se révolte contre le *statu quo* et, paradoxalement, en même temps, bon gré mal gré accepte les règles du jeu social et se corrompt pour y survivre.

L'opposition entre l'antihéros et les personnages secondaires qui représentent la société est bien visible dans leurs configurations axiologiques. À en croire Iser, ce clivage confirme notre hypothèse selon laquelle la figure de l'antihéros aurait une portée critique :

Si c'est le héros qui représente les normes, celles-ci ne sont généralement pas respectées par les personnages secondaires ; par contre si ce sont les personnages secondaires qui représentent les normes, c'est le héros qui ouvre généralement une perspective critique sur le système référentiel du texte. Dans un cas, il s'agit de l'affirmation des normes choisies, dans l'autre, de leur négation<sup>8</sup>.

En ce qui concerne l'image de la société, tout y paraît correct. La plupart des individus ne sortent pas du rang, restant une masse anonyme. Ils semblent heureux dans le monde qui est le leur. Pourtant, peu à peu, il se manifeste des failles. On voit l'injustice dans la répartition des biens (fortune de Mme Lepage gagnée à l'époque de la colonisation). Les préjugés et le racisme (attitude de Randall à l'égard des Iraquiens) ainsi que les mœurs légitimant la misogynie (Tess dominée par Randall ou Saffie que Raphaël réifie sans même s'en rendre compte) sont largement acceptés. Le fanatisme religieux et le purisme moral (Marie-Thérèse)

<sup>6</sup> V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 10.

<sup>7</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Madraga, 1997, p. 136.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 187.

sont vus comme des phénomènes tout à fait positifs et la violence de la guerre (Iraq, Algérie) comme un phénomène inévitable sinon normal.

À l'arrière-plan de cette image, la figure de l'antihéros se dessine par un effet de contraste. Il est surtout un hédoniste hanté par le désir sexuel qui le pousse à transgresser des normes morales et religieuses. La sexualité est d'ailleurs un domaine particulièrement propice à positionner le personnage par rapport à des normes diverses. Comme l'indique Philippe Hamon :

la sexualité et le corps des personnages sont bien l'endroit du récit où se surdéterminent, implicitement ou explicitement, une norme hédonique (plaisir ou déplaisir des partenaires), une norme juridique (relations sexuelles permises ou prohibées), une norme économique (relations sexuelles profitables ou non profitables), une norme biologique (relations homo- ou hétéro-sexuelle) et une norme érotique (« figure » sexuelle normale ou anormale)<sup>9</sup>.

De plus, dans *Sexe et littérature aujourd'hui*, Olivier Bessard-Banquy souligne que la sexualité des personnages hantés par leurs désirs érotiques est pour eux un moyen de manifester le divorce avec la société et ses normes. L'auteur note également une autre portée de la vie intime des protagonistes. Il montre comment le corps devient un miroir dans lequel se reflète leur relation avec eux-mêmes et avec l'autre. Le corps devient le lieu de rencontre de l'autre et ainsi un remède contre la solitude. Mais, vu l'incapacité des personnages à tisser des relations profondes et stables, le remède s'avère éphémère et finalement inefficace<sup>10</sup>. Tel est le cas de Nadia, de Rena et, surtout, de Milo. Rapidement ce dernier comprend « qu'on ne peut pas être à quelqu'un »<sup>11</sup> et, par conséquent, dépourvu totalement de jalousie, il reste incapable de former une relation durable.

Milo n'est pas le seul à rejeter la vie familiale et les valeurs qui vont avec elle. Ce rejet est un autre trait de l'antihéros, lequel s'oppose à l'organisation de la société, la famille étant considérée par la sociologie comme son élément de base. Cette forme d'opposition à des règles établies par la collectivité se manifeste par de nombreuses liaisons passagères entretenues par des personnages (Nadia, Rena, Milo), par le rejet de la maternité (Nadia) ou par le choix d'une vie double d'épouse légitime et maîtresse (Saffie).

Quant au corps, il est aussi l'endroit où se matérialise la haine de l'autre. En effet, l'antihéros est suspendu entre l'union impossible avec la société et son rejet. L'exemple de Saffie et d'András dont les rencontres amoureuses sont non seulement marquées par la tendresse, mais aussi par la violence, illustre bien ce paradoxe<sup>12</sup>. Cela n'est pas un cas à part : chez l'antihéros, la sexualité débridée se

<sup>9</sup> Ph. Hamon, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 210.

<sup>10</sup> Cf. O. Bessard-Banquy, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La Musardine, 2010.

<sup>11</sup> N. Huston, *Danse ...*, op. cit., p. 74.

<sup>12</sup> Cf. N. Huston, *L'Empreinte ...*, op. cit., p. 271.



mélange souvent avec la violence. Un autre exemple de ce type de comportement est celui de Sol, garçon fasciné par des photos des femmes violées et des hommes humiliés par les soldats américains. Le mot *fascination* n'est pas utilisé ici par hasard. La violence hypnotise l'antihéros pour lequel elle est probablement la façon la plus abordable, la plus simple et la plus explicite de se révolter contre le monde. En même temps, elle est preuve de son impuissance à créer quelque chose de positif, la seule énergie qu'il a héritée de la société corruptrice étant l'énergie de destruction qui devient un exutoire à ses souffrances.

La violence ne doit pourtant pas être nécessairement physique. Être textuel, le personnage utilise souvent la violence verbale, c'est-à-dire le cynisme, pour exprimer ses opinions. Le langage devient pour lui une manière de prendre symboliquement le dessus sur le monde et la société. Ainsi, Nadia dans les dialogues avec son *alter ego*, daimôn<sup>13</sup>, exprime de nombreuses opinions cyniques, surtout sur la religion et son influence néfaste sur le fonctionnement de l'individu et de la famille. De la même manière, Saffie exprime ouvertement ses opinions quand par exemple elle fredonne avec son fils la chanson qui parle de son mari (« Mon papa? un sale bourgeois ! / Ma grand-mère ? Une grosse propriétaire ! Et moi et moi et moi ? J'adore le chocolat ! »<sup>14</sup>), ou quand elle agresse verbalement une femme en dénonçant son hypocrisie :

- Comme il [I.F. : Émil] est mignon, dit-elle à Saffie [...]. C'est si touchant, à cet âge-là !
- Non, dit Saffie calmement, sans sourire. Vous vous trompez, madame. Cet enfant est un demi-Boche, un petit SS ! Déjà il assassine les oiseaux... [...]
- Pourquoi tu dis ça, demande Andrés, amusé.
- Oh ! c'est trop facile d'être gentil avec des enfants. [...] Pourquoi elle ne dit pas que *toi* tu es touchant ? Ou moi ? Nous on ne mérite pas la gentillesse ? Ou ... ou lui, là-bas ? – montrant des yeux un vieux musulman en turban et en djellaba, qui dort tout tassé sur lui-même au fond de la voiture<sup>15</sup>.

Cette construction caractérologique de l'antihéros est un stratagème puissant car elle passe par l'exemple, type de l'argument particulièrement efficace. Le texte n'explique pas, mais montre les défauts de la société et, ainsi, il est moins lourd que la littérature didactique traditionnelle. De plus, agissant souvent par les non-dits et par de courtes scènes où il n'y a pas de résumés globalisant leur contenu, le texte joue sur les émotions du lecteur sans passer, au moins dans le premier instant, par sa raison.

L'efficacité de l'antihéros est liée aussi à la façon dont il est introduit et présenté par le texte. Pour souligner l'importance de ce contre quoi la révolte est dirigée,

<sup>13</sup> Nous gardons la forme de ce mot tel qu'il apparaît dans *Instruments des ténèbres* : écrit en minuscule et sans article.

<sup>14</sup> N. Huston, *Instruments...*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 241-242.

l'auteur met en place deux chemins narratifs que suivent les protagonistes. Le premier est celui de l'innocent qui s'avère être monstre : tel est le cas de Saffie et de Milo qui, devant les yeux du lecteur, se gâtent sous le poids de leurs expériences présentes et passées. L'autre chemin est celui du monstre qui s'avère être victime : ce qui, dès la première page, est rejeté dans la conscience du lecteur comme abject, se révèle humain. L'antihéros est montré comme le produit des comportements acceptés et même propagés par la société. Ce schéma narratif se réalise de manières diverses, mais toujours il introduit l'effet de surprise. Son élément majeur est la narration autodiégétique qui fait entrer le lecteur dans la peau du personnage sans donner de jugements extérieurs. C'est le cas de Nadia, de Sol et de Rena. Même si celle-ci est vue de temps à autre par un narrateur, dont le discours reste pourtant neutre, ses monologues occupent la majorité du texte. D'ailleurs, l'histoire de ce roman montre combien le « je » de narration est une arme à double tranchant. D'un côté, c'est un subterfuge qui permet au lecteur de s'identifier au personnage. De l'autre, c'est un piège qui fait, à tort, assumer la responsabilité du comportement et des opinions du protagoniste par l'auteur comme s'ils étaient les siens. C'est pour éviter ce genre de malentendu que Huston a employé dans *Infrarouge* un narrateur à la 3<sup>e</sup> personne et, pour ce faire, a repris la première version du texte initialement écrit à la 1<sup>e</sup> personne<sup>16</sup>.

À part son efficacité, la figure de l'antihéros a alors des inconvénients : elle peut causer des malentendus et de cette manière nuire au contrat de lecture. Même s'il serait difficile de nier l'opinion de Jouve que « Le texte peut [...] faire accepter, le temps d'une lecture, des valeurs non établies, voire déstabilisantes »<sup>17</sup>, la capacité du lecteur à accepter des attitudes qui lui sont normalement étrangères a des limites et, même dans ces limites, le lecteur doit être préparé par le texte pour admettre la manière de penser qui n'est pas la sienne. Le problème est que l'*ethos* de l'antihéros n'attire pas la bienveillance du lecteur : bien au contraire, il joue sur ses émotions, provoque un écœurement et en cela sa présence risque de rompre le contrat de lecture. Par conséquent, pour que l'expressivité de l'antihéros à laquelle il doit son efficacité ne fasse pas interrompre la lecture, l'auteur met en place un stratagème qui renforce encore le message de révolte.

Le stratagème en question consiste à donner aux antihéros un statut axiologique complexe. Il s'agit de superposer les codes culturel, affectif et narratif décrits par Jouve dans *L'Effet-personnage*<sup>18</sup>, en procurant aux protagonistes de marques axiologiques opposées. Cela crée ce que Hamon a justement appelé, par rapport à la

---

<sup>16</sup> Cf. *Rencontre avec Nancy Huston*. Enregistrement de la rencontre avec Nancy Huston du 24 septembre 2010 de la Médiathèque José Cabanis de Toulouse, en ligne : <http://www.bibliotheque.toulouse.fr/conf-Nancy-Huston.html> (page consultée le 25 septembre 2011).

<sup>17</sup> V. Jouve, *Poétique...*, op. cit., p. 32.

<sup>18</sup> Cf. V. Jouve, *L'Effet-personnage*, Paris, PUF, 1998.

poétique zolienne, un « “patchwork” d’espaces évaluatifs juxtaposés »<sup>19</sup>. Ce processus a l’avantage de faire voir la complexité du comportement humain et d’éveiller le sens critique du lecteur. Celui-ci est contraint de faire un effort pour comprendre l’antihéros et ainsi il est amené à voir les failles qu’il y a dans le monde du personnage.

Par contre, la complexité de la construction du personnage ne devrait pas obscurcir le message que l’auteur cherche à transmettre. Comme le remarque Jouve : « Lorsque le récit propose des valeurs paradoxales, voire provocatrices, il ne peut compter sur la connivence spontanée du lecteur : il est obligé, dans ce cas, d’élaborer un dispositif précis »<sup>20</sup>. Effectivement, le texte programme la réception de l’antihéros et, par conséquent, il programme aussi la réception du message de révolte que le protagoniste porte en lui.

Le premier des trois codes, le code culturel condamne le personnage à cause de son comportement que nous avons analysé ci-dessus et qui va contre les normes acceptées par la plupart des lecteurs houstonniens (le lecteur contemporain dont la culture de référence serait celle dite occidentale). Or, c’est par le rejet du comportement de l’antihéros que passe la critique de la société dont il est le produit. En même temps, cette société est l’image textuelle de la société dans laquelle vit le lecteur et c’est cette même société avec ses normes qui a formé le lecteur à son tour. Le fait que la même société (c’est, au moins, ce que le texte tend à faire croire) crée un être moralement abject (personnage) et un autre être (lecteur) capable de juger ce premier méprisable prouve d’une manière univoque qu’il y a des fissures dans son fonctionnement.

S’oppose au marquage négatif du code culturel le marquage du code affectif. C’est lui qui pousse le lecteur à faire un effort pour comprendre l’antihéros et à s’identifier avec lui. Cela est possible grâce à l’intimité qui se crée entre eux, due surtout à la focalisation interne : le lecteur connaît le for intérieur du personnage, ses pensées et ses secrets. Quant à l’auteur, il doit trouver un équilibre entre la nature monstrueuse du protagoniste (qui lui permet d’ébranler le lecteur et d’indiquer les problèmes) et son image émouvante. D’ailleurs, dans son œuvre romanesque, Huston fait beaucoup attention à la construction des personnages : c’est cette construction qui prend la place de l’intrigue traditionnelle.

L’élément critique pour gagner l’équilibre entre les deux codes est le moment où l’auteur choisit de créer la sympathie<sup>21</sup>. La situation la plus simple et la plus répandue dans la littérature en général est celle où la sympathie, qui se fonde le plus

<sup>19</sup> Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 116.

<sup>20</sup> V. Jouve, *Poétique ...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>21</sup> La sympathie est comprise par Jouve au sens lui assigné par Max Scheler dans *Nature et forme de la sympathie*, à savoir « participation compréhensive aux sentiments d’autrui ». Cit. d’après V. Jouve, *L’Effet...*, *op. cit.*, p. 123.

souvent sur la souffrance du personnage, se tisse dès le début du texte. Tel est le cas de Milo, dont l'histoire semble être relatée par son ami, Paul Schwarz. Finalement, le texte suggère que c'est Milo en personne qui est le narrateur et qui, avec une grande dose d'affection, se souvient de sa vie et de la souffrance qui l'a poussé à la violence et à l'indifférence. Le cas de Saffie est semblable : ses souvenirs expliquent sa rigidité et son mutisme, mais surtout attachent le lecteur au personnage. Cependant Saffie demeure une protagoniste équivoque. Sa duplicité n'est pas entièrement rachetée par sa douleur et, en conséquence, une fois la lecture finie, elle laisse un goût amer. En cela Saffie appartient tout à fait au monde noir de *L'empreinte de l'ange*, qui déjà dans l'incipit est montré comme injuste et inhumain.

La situation se complique quand le narrateur est absent (ou quand il se tait) et que, de plus, le personnage ne donne pas une bonne ni même une juste image de lui-même. C'est la situation dans laquelle se trouvent Nadia, Sol et Rena et c'est la situation la plus risquée du point de vue du décodage de l'antihéros. Leur cas est d'autant plus délicat qu'avec leurs silhouettes la romancière joue sur les deux figures importantes de l'imaginaire collectif, c'est-à-dire l'enfant et la femme/mère. Chez Huston, l'enfant n'est pas innocent, la femme n'est pas pudique et l'explication arrive tard. L'auteur elle-même parle d'un malentendu qu'a provoqué Rena chez les lectrices d'*Infrarouge* malgré l'introduction du narrateur, dont nous avons parlé plus haut, et malgré le fait que le comportement de ce personnage est justifié par ses expériences :

[...] elle énerve beaucoup de gens, en fait et elle m'a énervée aussi [...] et plusieurs libraires m'ont dit que des clientes avaient rapporté les livres complètement choquées et blessées, heurtées, agressées, indignées par les déclarations de cette Rena Greenblatt. Et je suis... [...] je regrette, je pense que si elles avaient continué de lire, elles auraient compris en fait que cette femme n'est pas proposée par l'auteur comme un modèle, comme une femme libre, comme une femme totale, merveilleuse, extraordinaire [...]. C'est une image qu'elle voudrait, qu'elle veut donner. Et qu'elle donne à qui ? À elle même<sup>22</sup>.

La question qu'on doit se poser par la suite est de savoir comment ont été programmés ces derniers personnages pour maintenir la lecture et pour assurer la bonne compréhension de leur rôle. Or, les antihéros qu'ils sont, ils doivent être lus comme des figures de révolte et non pas comme des figures de confirmation de l'état actuel des choses. En ce qui concerne Rena, son décodage, on l'a vu, est dirigé avec un retard par ses souvenirs. Pour ce qui concerne Nadia et Sol, la clé serait leur fiabilité liée au code narratif. En effet, comme le remarque Jouve : « Dans tout roman, chaque personnage est [...] un évaluateur en puissance. Mais toutes les voix ne sont pas "autorisées". Soit le texte présente un personnage comme

---

<sup>22</sup> Rencontre avec Nancy Huston. Enregistrement de..., *op. cit.*

positif et valide son discours ; soit il marque clairement sa distance et en fait un contre-modèle »<sup>23</sup>. Comment le discours de Nadia et de Sol sont-ils alors traités par le texte ? Si ces personnages ne sont pas des modèles à suivre et s'il n'y a pas d'autres voix narratives pour les évaluer négativement, comment le texte s'organise-t-il pour faire lire le lecteur en filigrane ?

Dans le cas d'*Instruments des ténèbres*, la situation est complexe. Le livre se compose des dialogues de Nadia avec daimôn. Ces dialogues sont interrompus par les chapitres du roman dont Nadia est l'auteur et dans lequel le lecteur suit les péripéties de Barbe. Les deux femmes mènent des vies très différentes. Leur chemins ne se ressemblent que ponctuellement. De plus, elles agissent selon deux systèmes de valeurs opposés : Barbe agit selon la morale chrétienne (raison pour laquelle le narrateur-Nadia se moque d'elle) et Nadia agit selon ce qu'on pourrait appeler une morale athée. Les deux lignes de narration courent à leur rencontre et finalement se heurtent : d'un côté, on apprend que Nadia a avorté, et, de l'autre, on voit Barbe donner naissance à un garçon qui meurt peu après. À ce moment-là, les deux histoires se font écho et l'on voit comment les deux protagonistes se ressemblent et comment la création de Barbe est une réaction de révolte de Nadia contre le monde dans lequel elle vit. Nadia se révèle en fin du compte beaucoup plus fragile qu'elle ne veut le montrer. Par contre, avant cette rencontre des lignes narratives, le décalage qui existe entre le comportement de Nadia et celui de Barbe ne fait que renforcer l'aversion du lecteur à l'égard de Nadia. Ce qui fait poursuivre la lecture est dans le cas d'*Instruments*, probablement, la curiosité du sort de Barbe, le comique des dialogues de Nadia avec daimôn (qui adoucissent la tonalité du texte) et la fascination de Nadia. Effectivement, quelque répugnant qu'il soit, l'antihéros est également fascinant par son charisme, sa force de caractère et ses sombres secrets qu'un lecteur moyen, « correct » à la différence du personnage, ignore et qu'il voudrait bien connaître (le texte fait appel au régime de lecture dit *lu*<sup>24</sup>). L'antihéros ose aussi dire les choses que le lecteur voudrait dire, mais que lui n'osera jamais prononcer à voix haute. De cette manière l'antihéros devient une figure de révolte non seulement pour l'auteur, mais aussi pour le lecteur : il matérialise ses problèmes, peurs et révoltes muettes et, en les prononçant, il relâche la tension qui habite le lecteur.

Une autre technique qui joue sur la fiabilité du personnage est mise en place dans *Lignes de faille*. Son protagoniste, Sol, décrit la vie de sa famille et, produit de ses parents, il les montre toujours sous un aspect positif. L'image qu'on reçoit de son récit est bien naïve, telle qu'est la vision des choses d'enfant. C'est au lecteur de regarder d'une manière critique le comportement de Sol et de ses parents et d'en tirer des conclusions. Randall (son père), qui manque d'éducation, est raciste et

<sup>23</sup> V. Jouve, *Poétique ...*, op. cit., p. 105.

<sup>24</sup> Cf. V. Jouve, *L'Effet...*, op. cit., p. 90.

misogyne – traits qu’une partie conservatrice du public pourrait pourtant évaluer positivement et les baptiser, à cette occasion, de *patriotisme* et d’*attachement au modèle traditionnel familial*. C’est donc l’influence de son comportement sur Sol (misogynie, fascination de violence et mégalomanie du garçon) qui le condamne définitivement. De plus, le comportement de Randall est ridiculisé dans les scènes-caricatures de la famille dite « traditionnelle » comme celle où il est assis devant la télévision et servi par sa femme qui lui apporte de la bière froide avec des cacahuètes<sup>25</sup> – image difficilement acceptable pour la plupart des lecteurs européens ou américains d’aujourd’hui. Ainsi un autre antihéros qui se dégage du texte est Randall dont la conduite explique celle de Sol. Les deux personnages sont des exemples de l’antihéros qui ne se révolte pas contre la société par laquelle il a été façonné, mais qui permet à l’auteur de la critiquer en amplifiant ses défauts.

Pour conclure, nous voudrions rappeler les mots de Philippe Hamon. D’après le théoricien, le héros est « le personnage que le lecteur soupçonne d’assumer et d’incarner les valeurs idéologiques “positives” d’une société [...] à un moment donné de son histoire. [...] Il renvoie à l’espace culturel de l’époque, sur lequel il est “branché” en permanence, et sert au lecteur de point de référence et de “discriminateur” idéologique (il est “positif” par rapport à des “négatifs”) »<sup>26</sup>. Nous avons vu que la situation contraire est tout à fait envisageable. Dans la prose de Nancy Huston, la place du héros positif est souvent prise par sa négation, un antihéros qui reste pourtant une « référence axiologique », un élément textuel au sein duquel se dégagent des oppositions positif/négatif. Mais, dans ce cas particulier, c’est en observant le protagoniste d’un œil critique et non en adoptant sa perspective que le lecteur peut déchiffrer sa fonction : semer un grain de révolte contre la société dont il est le produit et qui est un reflet de la société dans laquelle vit le lecteur.

---

<sup>25</sup> Cf. N. Huston, *Lignes...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>26</sup> Ph. Hamon, *op. cit.*, pp. 47-48.



RAMONA MALITA  
Université de l'Ouest de Timisoara

## La réforme de l'art théâtral chez Mme de Staël ou comment se révolter par la création

*A reform of the art of theatre in Mme de Staël's plays, or how to revolt through creation*

*Abstract:* Madame de Staël's drama endeavours date from early in her life and will become like a second nature for her during her entire literary career. This aesthetic pleasure will be manifested in various forms: Germaine de Staël is alternately playwright, theorist of theatre, actress and host of theatrical performances. Our analysis is directed towards the Romantic canonical aesthetic process that Madame de Staël started along her writings. The period of her literary activity is, historically speaking, a transition to a new aesthetic sensibility, quite different from the one of the Neoclassicism. This paper is a part of a series of revaluations on, *inter alia*, Madame de Staël's role in the history of French and European theatre. Misplaced among Pre-Romantic playwrights, Madame de Staël's theatre is more than that.

*Keywords:* Madame de Staël, romantic theatre, theatrical performance, actor's art, Coppet castle.

*Le théâtre est le pouvoir exécutif d'une littérature.*

Mme de Staël

### 1. Préliminaires

Les préoccupations staéliennes en matière de théâtre datent dès têt, durent toute sa vie et se manifestent sous diverses formes : Germaine de Staël est tour à tour dramaturge, théoricienne de l'art théâtral, actrice, animatrice des représentations théâtrales.



Le théâtre écrit, joué, expérimenté, suscité par Mme de Staël (1766–1817) accompagne toute la vie de l'écrivaine et son œuvre. Notre examen est dirigé vers le processus canonique romantique que Mme de Staël entame et forge le long de ses écrits. Son époque est, historiquement parlant, une période de transition vers une nouvelle sensibilité tout à fait différente, période où la place de Mme de Staël est bien délimitée. Cet article s'inscrit dans un ensemble de réévaluations concernant, entre autres, la place de Mme de Staël dans l'histoire du théâtre français et européen. Mal placé dans le théâtre des préromantiques, le théâtre de Mme de Staël est plus que cela.

Mme de Staël prend la scène théâtrale pour une tribune politique et idéologique, s'en servant pour faire répandre ses idées novatrices en matière de littérature et de politique. Comme nous l'avons marqué dans l'épigraphe, le théâtre joué et écrit par Mme de Staël est une forme de révolte et de lutte contre le classicisme littéraire. Si ses réussites sont loin d'être retenues par une histoire littéraire, cela s'explique par son discours esthétique théâtral beaucoup plus revendicatif et réformateur que les pièces de théâtre proprement dites.

L'expérience théâtrale multiforme<sup>1</sup> n'est pas sans influences pour le théâtre romantique français et européen. Mme de Staël construit une théorie dramatique pour le XIX<sup>e</sup> siècle et marque l'évolution du théâtre français par son ouverture européenne et, en outre, par le nouveau sens attribué au théâtre : les implications sociales et politiques ou, en usant d'un terme différent, le théâtre engagé. Les staëliens avisés<sup>2</sup> qualifient l'aventure théâtrale de Mme de Staël pour un théâtre de révolte et expérimental.

## 2. Mme de Staël, auteur dramatique méconnu

Les pièces staëliennes sont publiées de manière posthume dans les *Œuvres complètes* au tome XVI, intitulé *Essais dramatiques*<sup>3</sup>. Si on laisse de côté les toutes premières pièces (1776, *La belle étrange*, composée lorsque Germaine n'avait que dix ans et 1778, *Les inconvénients de la vie de Paris*, écrite à douze ans), la critique groupe les pièces écrites par Mme de Staël en cinq classes :

<sup>1</sup> La pratique théâtrale de Mme de Staël se constitue de quatre composantes : A. Mme de Staël lectrice et spectatrice de théâtre. B. Mme de Staël auteur dramatique. C. Mme de Staël actrice de société. D. Mme de Staël animatrice des représentations théâtrales (il s'agit des saisons théâtrales de Coppet et de Genève pendant les années 1807–1811).

<sup>2</sup> Marie-Emanuelle Plagnol Diéval, Gérard Gengembre, Michel Delon, Martine de Rougemont, Claire Garry-Boussel, Norman King, Frank Bowman, Simone Balayé, Jean-Pierre Perchellet, Georges Solovieff, Roland Mortier, Lucia Omacini, etc.

<sup>3</sup> Paris, Treuttel et Wurtz, 1821.

A. *Sophie ou les sentiments secrets* et *Jane Gray*, composées entre 1785 et 1786, publiées en 1791, n'ont jamais été jouées. Leur rôle dans l'évolution du jeune auteur est de champs d'expérimentation littéraire. *Sophie*, traitée de *tragédie domestique*, déclenche la carrière littéraire de Mme de Staël et, par son message, se trouve au seuil d'une sorte de cheminement féministe extrêmement problématique abordé dans d'autres écrits staëliens tout le long de son évolution. *Jane Gray*<sup>4</sup> dépeint l'amour dans le mariage qui est un concept-clé dans la pensée de Mme de Staël. La pièce renvoie en même temps au concept de sensibilité, même si son modèle est classique, épigonal, vu que la pièce se range du côté de la tragédie historique et philosophique de Voltaire.

B. *Thamar*, *La Mort de Montmorency*, *Rosamonde*, *Jean de Witt* sont composées à l'époque révolutionnaire. Elles n'ont jamais été jouées et pas publiées jusqu'à présent.

C. Le théâtre d'éducation groupe trois pièces : *Agar dans le désert* (1802), *La Sunamite* (1808) et *Geneviève de Brabant* (1808). Le sujet des deux premières est pris de la Bible, dans l'Ancien Testament (le livre de la Genèse pour *Agar* et le second livre des Rois pour la *Sunamite*). Quant à la troisième pièce, son sujet est pris du recueil le plus connu de légendes allemandes *Deutsche Volksbücher*.

D. La quatrième catégorie est formée par les comédies : *Le Capitaine Kernadec*, *La Signora Fantastici* et *Le Mannequin*, toutes composées pendant les années 1810-11. Elles sont moins réalisées, sont des productions teintées d'un divertissement compensatoire. Elles ont été jouées par Mme de Staël et ses amis. Claire Garry-Boussel apprécie que les deux dernières pièces sont qualifiables plutôt de proverbes dramatiques que de comédies proprement dites<sup>5</sup>.

E. *Sapho*, que Mme de Staël traite de pièce, tourne, pour sujet, autour de la femme de génie et par cela doit être rapprochée de *Corinne*.

### 3. Mme de Staël, animatrice des représentations théâtrales

Coppet, c'est le château en Suisse, hérité de Jacques Necker<sup>6</sup>, la demeure de Mme de Staël où elle organisait les séances de son cercle de littérature : le Groupe de Coppet. Comment conçoit-on une représentation sur la scène privée de Coppet ? Quelques repères historiques servent à mieux esquisser les idées. La représentation, telle qu'on la conçoit à Coppet ou au Molard, n'est pas une comédie de salon jouée devant deux paravents par des amateurs qui comptent sur la complicité des

<sup>4</sup> Le personnage sert encore une fois de modèle à Mme de Staël en 1811: la *Notice sur Lady Jane Gray* met le point final aux *Réflexions sur le suicide*.

<sup>5</sup> Un proverbe dramatique est une petite comédie qui se termine par *un mot d'auteur*.

<sup>6</sup> Le père de Mme de Staël.

spectateurs pour excuser leurs à-peu-près. Le programme est organisé comme celui des théâtres publics : deux pièces, d'habitude une tragédie suivie d'une petite comédie. Le cadre de la représentation est préparé avec soin : une scène est surélevée, des coulisses sont dégagées, un décor peint, des accessoires fabriqués. Le souci de mettre en scène est mieux satisfait au niveau des costumes<sup>7</sup>.

Le théâtre de société pratiqué par Mme de Staël et ses amis peut être encadré dans une démarche d'appropriation de la culture que les sociétés bourgeoises, provenant de l'Ancien Régime, font du répertoire le plus noble. Loin d'être seulement mondaine, la scène privée que celle de Coppet ou de Genève ou de Molard ou de Petit-Ouchy ou même de Ferney remplit le rôle de tremplin de révolte par sa fonction de tribune politique. Paris connaît le plus grand nombre de sociétés d'amateurs de ce type dont les racines remontent aux grands salons sous l'Ancien Régime. Il suffit d'avoir un peu de temps, un public et de l'imagination pour faire monter une représentation évidemment plus déclamatoire que spectaculaire. Le jeu des rôles que le théâtre de société permet est une possibilité d'exprimer par la voix d'un personnage fictif des désirs et des pulsions inavouables dans les relations sociales et politiques normales. On reconnaît dans ce type d'attitude le défi et la révolte discrets contre Napoléon et contre sa dictature. Martine de Rougemont confirme cette hypothèse:

[...] les deux pièces montées au Molard, *Mérope* qui peut faire figure de pamphlet royaliste, *Mahomet* où Constant joue Zopire pour avoir le plaisir de dire des injures à l'impôseur. Plus tard (en 1808) à Coppet Gustave Vasa, dont il faut se souvenir que c'est une traduction, sous un nouveau titre, par Auguste de Staël, de la version allemande, de Kotzebue, d'une pièce interdite par Napoléon, *Edouard en Écosse* d'Alexandre Duval<sup>8</sup>.

En effet, vu sous cette forme, le théâtre de société pratiqué par Mme de Staël et les Coppétiens est un théâtre d'essai, de formation, un véritable atelier où les idées s'essaient formant toute une communauté, à partir d'éléments disparates. Si tout un réseau de relations personnelles, érotiques, littéraires, politiques, religieuses y prend forme et contenu, c'est que la hôtesse, la châtelaine en prend soin, vu leur utilité sociale ; le Groupe de Coppet s'avère être une institution sociale en exil à vrai mot, dont l'activité théâtrale est l'une des formes.

Cette expérience théâtrale est comparable à la pratique de Voltaire qui chez lui, rue de Traversière ou à Ferney, dans *son auberge de l'Europe*, joue le répertoire de

<sup>7</sup> Le surveillant général des costumes était Schlegel dont le choix exquis et minutieux des costumes compensait l'étroitesse de la scène. Par exemple, *Phèdre* est jouée dans de vrais habits grecs, *Geneviève de Brabant* apparaît dans un costume de peau de bêtes, les cheveux épars, sans aucun ornement; pour mettre en scène *Alzire* de Voltaire il y avait une recherche historique toute particulière pour respecter les traits nationaux, etc.

<sup>8</sup> M. de Rougemont, « L'activité théâtrale du Groupe de Coppet: la dramaturgie et le jeu », [in] *Le Groupe de Coppet: actes et documents du deuxième colloque de Coppet* : 10-13 juillet 1974, Genève, Slatkine, 1977, p. 266.

grande tragédie réservé aux professionnels et au peuple. La grande différence entre les deux scènes privées consiste à la publicité dont Mme de Staël veut à tout prix s'entourer. Le point visé est sans doute les personnages du jour et Paris d'où elle est chassée par Napoléon. Elle veut s'y faire entendre, même si elle s'absente de Paris. Le répertoire du théâtre de société de Coppet s'étend des opéras-comiques légers et des comédies de pur divertissement<sup>9</sup> au genre considéré sérieux, tel Racine et Shakespeare, Voltaire et Schiller, etc. Pendant l'apogée de l'activité du Groupe de Coppet, qui va du 30 décembre 1805 (la première de *Méropé*) au 13 octobre 1809 (la représentation de la pièce de Zacharias Werner *Le vingt-quatre février*), le théâtre de Mme de Staël connaît une activité soutenue et cohérente qui semble éluder presque tout autre chantier littéraire. *Zaïre*, *Méropé*, *Alzire*, *Mahomet*, *Wallstein*, *Andromaque*, *Sémiramis*, *Athalie*, *Phèdre*, *Gustave Vasa*, *Le vingt-quatre février* (Zacharias Werner), *Agar et la Sunamite* (les pièces de Mme de Staël), *Edouard en Écosse*, *Shakespeare amoureux*, *La Méprise volontaire ou la double leçon* (les trois dernières appartenant à Alexandre Duval) ne sont que quelques exemples de pièces jouées sur la scène animée par Mme de Staël durant les années 1805–1811<sup>10</sup>. Après une longue pause où Mme de Staël ouvre le chantier de *De l'Allemagne*, les représentations sont reprises par des déclamations des scènes de Racine devant un public étranger (en 1813 à Stockholm et à Bowood).

Ces faits d'histoire littéraire nous conduisent à quelques remarques : le répertoire joué – formé des classiques et des modernes –, met en lumière l'option staëlienne pour un théâtre d'essai et de réflexion esthétique où les formes et les formules dramatiques sont libres à se combiner. C'est ainsi que Mme de Staël écrit à Meister le 12 mars 1806 : « Je continue ici mes essais dramatiques ; [...] j'en aurai recueilli le genre d'idées que je voulais avoir sur cet art ». Il s'agit sans doute de la volonté clairement exprimée de changer de canons esthétiques et littéraires par les modèles originaux consciemment proposés. Martine de Rougemont apprécie que ces saisons théâtrales de Coppet animées par Mme de Staël « prennent l'allure d'activité de recherche sur le théâtre »<sup>11</sup>.

Ajoutons à cette idée la deuxième remarque : cette pratique est soutenue par des points de vue critiques et théoriques élaborés en même temps dans des sous-chapitres de l'essai *De l'Allemagne*. Il s'agit du chapitre sur la *Déclamation* où Mme de Staël, la première et la seule de son époque, considère que l'interprétation scénique des œuvres théâtrales doit avoir sa place bien définie dans un ouvrage de

<sup>9</sup> Ce type de représentations théâtrales sur la scène privée remplit aussi la fonction de *distraktion sociale*, selon le mot de Schlegel.

<sup>10</sup> Voltaire est mis en scène six fois pour la saison d'hiver 1805-1806, Racine pour la saison d'été 1807 cinq fois, Mme de Staël elle-même pour la saison automne-hiver 1808 trois représentations comportant toujours une des pièces.

<sup>11</sup> M. de Rougemont, *op. cit.*, p. 268.

civilisation et de littérature générale. C'est une démarche à deux composantes, théorique et pratique, qui entraîne non seulement la pensée staëlienne, mais aussi les autres membres du Groupe de Coppet à des titres et dans des rôles différents : Auguste Schlegel, Benjamin Constant, Prosper de Barante comptent parmi les théoriciens du Groupe (rappelons le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, la préface de la pièce *Wallstein*, *Quelques réflexions sur le théâtre allemand* signée par Constant ou le *Tableau de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle* donné par Barante), le baron d'Altona, le comte de Divonne, Mme Necker de Saussure, Mme de Récamier, Mme de Krüdener, Mme de Rillet, ancienne amie d'enfance, les enfants de Mme de Staël, Zacharias Werner, etc. sont des acteurs et ensuite le public jamais négligeable, toujours critique et prétentieux sur lequel l'effet théâtral est cherché. Le monde venu voir les représentations théâtrales de Coppet remplit une fonction dramatique précise : il est là non seulement en qualité de public, mais aussi en qualité de juge prêt à garantir l'efficacité de tel ou tel système dramatique.

La troisième remarque concerne l'ouverture à une dramaturgie nouvelle et moderne qui est le principal apport canonique et artistique du Groupe de Coppet. Au fur et à mesure que les saisons théâtrales avancent et que les expériences dramatiques se déroulent, la vision de Mme de Staël et de ses compères se modifie. Il s'agit d'une évolution concernant le répertoire qui va de Voltaire et de Racine vers des pièces moins théâtrales telle *Le vingt-quatre février* de Zacharias Werner et d'autres, plus « modernes ». On y observe une transformation graduelle des canons esthétiques qui changent de formes et de contenus, transgressant les options purement françaises vers un théâtre plus européen, plus large, plus audacieux quant à la forme, aux techniques, aux implications et au message. Pourtant le théâtre staëlien, la pièce de Zacharias Werner (*Le vingt-quatre février*), de Sabran (*Le Grand Monde*), de Constant (*Wallstein*) ou des autres membres du Groupe de Coppet ne sont pas des modèles de création, mais un modèle de démarche qui crée une influence. Et cette influence mènera à un art plus revendicatif et, par conséquent, plus radical et révolté. Ces conséquences ne sont pas immédiates, elles ne touchent pas la première vague des romantiques. Ce sont les écoles romantiques européennes de plus tard qui vont prétendre que leur bataille canonique ait commencée il y a des années.

#### 4. Eléments d'esthétique théâtrale chez Mme de Staël

Les remarques sur le jeu de l'acteur sont faites dans l'essai *De l'Allemagne* où Mme de Staël donne d'autres observations sur la déclamation et sur la comédie. Il y a des chapitres théoriques consacrés au théâtre tenu pour le pouvoir exécutif d'une littérature. Les mêmes remarques sont réparables dans la définition que Mme de

Staël propose pour l'écrivain de génie qui est capable à remplacer et à renverser toutes les règles esthétiques de son époque, par son système de pensée et d'évaluation à force de son talent et de ses données natives. Une telle force intellectuelle est à la base du processus de forgeage des canons esthétiques et littéraires nouveaux, par sa capacité de se libérer des préjugés de la tradition. Elle crée une véritable école littéraire pour laquelle la victoire dans la bataille dramatique est dominante. D'ailleurs, l'esprit iconoclaste que nous voyons, un esprit de révolte, est, par définition, un non-conformisme qui haït la servitude et l'unanimité des points de vue.

La voix staëlienne s'avère être forte lorsqu'elle se prononce sur la nécessité du bouleversement de la règle des unités qui assurerait plus de liberté à l'auteur dramatique. Même si elle ne discute que le principe du problème, sans préciser les détails concernant la manière concrète de le réaliser, Mme de Staël met en discussion, la seule et la première dans son époque, le fond même de ce problème en étroit rapport avec l'art de l'acteur qui, à son tour, doit se libérer des convenances trop restrictives de la tradition : « Il y a dans sa manière de déclamer Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a si bien amalgamé par son jeu ? »<sup>12</sup>.

Ce paragraphe mérite l'attention par deux approches au moins. La première envisage la combinaison inattendue pour ce temps-là entre Shakespeare et Racine, retrouvée un peu plus tard chez Stendhal qui va organiser d'une manière différente son matériau concernant les deux auteurs dramatiques provenant des époques littéraires différentes. Mme de Staël attire l'attention sur leur compatibilité esthétique, sans tenir compte des barrières chronologiques. La comparaison et la combinaison *artiste* consistent à mettre en rapport les thèmes, les techniques théâtrales, les effets dramatiques, l'atmosphère et la description des passions humaines. Les points de vue de l'analyse sont délibérément changés, en soutenant l'idée de mélange artiste entre les éléments mieux réalisés. La seconde approche sur le paragraphe en question concerne la liaison jamais dangereuse entre l'auteur dramatique et l'acteur (donc celui qui interprète d'une manière propre le texte de l'auteur dramatique). Mme de Staël prend l'acteur pour un second auteur par son rôle de rendre original un personnage fictif. Le dispositif à trois angles auteur-acteur-spectateur est remis en question en insistant sur le rôle créateur de l'acteur. Celui-ci engendre la relation cause-effet, de manière que l'originalité de l'auteur dramatique engage la libre interprétation du personnage fictif par l'acteur. Tous les deux, par leurs efforts créateurs, modifient l'horizon d'attente littéraire du public. Le goût esthétique de toute une génération subit des transgressions par les

---

<sup>12</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, 1999, p. 39.

spectacles répétitifs réalisés en même manière. La conclusion est que le jeu de l'acteur peut innover l'art dramatique. C'est pour cela et pour beaucoup d'autres raisons encore que Mme de Staël choisit et soutient des artistes capables d'une telle ouverture psychologique et artistique. De telles personnalités artistiques – nommées encore agents connecteurs –, sont une sorte de leader d'opinion avec le transport desquels Mme de Staël soutient ses projets esthétiques. Ceux qui ne font pas partie du Groupe de Coppet, mais participent occasionnellement à leurs séances littéraires sont qualifiés d'« adhérents », comme Talma, Iffland et d'autres comédiens célèbres de l'époque, des novateurs dans leur art, pris, à leur tour, pour des esprits iconoclastes ou esprits de révolte. Ces personnalités artistiques d'envergure européenne sont donc des « alliés » des Coppétiens dans le processus complexe de transgression des canons esthétiques.

Il est à analyser pourquoi Mme de Staël consacre à la déclamation un chapitre tout entier. Dans un tel livre de synthèse de culture et de civilisation européenne comme l'essai *De l'Allemagne*, une place à part est accordée à l'art dramatique, car « le théâtre révèle l'homme à l'homme et lui inspire une sainte terreur des orages de l'âme »<sup>13</sup>. Autrement dit, il s'agit de la force psychologique de l'art théâtral qui peut changer/former le caractère de l'homme. La puissance transformatrice du spectacle est un atout dont jouit l'art théâtral. Vue sous cet angle, l'idée staëlienne que le théâtre est le pouvoir exécutif d'une littérature n'étonne plus et se justifie par le pouvoir de conviction du théâtre. Il dépasse la simple catégorisation de genre littéraire, il devient une arme sous le toit et les masques duquel des structures nouvelles se forment. Le théâtre est une forme de révolte.

Dans son livre portant sur les *Grandes doctrines littéraires en France*, Paul van Tieghem observe que Mme de Staël, au lieu de discuter les formes concrètes de l'expression romantique, s'attarde davantage sur le fond du problème<sup>14</sup>. Cette remarque supporte une extension. L'observation adjuvante est que le processus canonique débute par une discussion des principes selon laquelle on établit les critères esthétiques de tri. Une sélection axiologique nécessite une synthèse trans-littéraire sans laquelle toute action est sans but. La place et le rôle de Mme de Staël est là : elle met en question les principes différents qui doivent gouverner l'art et ses composantes. Elle assure par ses textes théoriques cette synthèse trans-littéraire qui sert de critères de tri et de création en manière romantique. Ce premier pas théorique est assuré donc par Mme de Staël. Si son second pas est moins réalisé, c'est qu'elle est essentiellement théoricienne. Quant à l'écriture des pièces romantiques, ses réalisations sont assez faibles ou ternes. Elles ne sont notables qu'au niveau d'expérimentation par quelques audaces de techniques

<sup>13</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, 1999, p. 27.

<sup>14</sup> P. van Tieghem, *Les Grandes doctrines littéraires en France*, Paris, PUF, 1965, le chapitre entier sur Mme de Staël.

théâtrales : le bouleversement des règles de l'action et du temps, le triomphe du plaisir, l'infusion exagérée de sentiments, le relativisme du temps, la couleur locale et de lieu, des artifices théâtraux ouvrant des espaces irréels, des déformations langagières prolongeant parodiquement des particularismes nationaux, etc. À propos de cela, dans ses notices bien connues, Sainte-Beuve affirmait dans les *Portraits de femmes* : « L'intention chez Mme de Staël vaut mieux que la réussite »<sup>15</sup>.

Mais quels sont les auteurs dramatiques proposés par Mme de Staël pour modèles et dont les pièces sont prises pour chefs-d'œuvre ? Kotzebue et Shakespeare, Tieck (*Octavien* et *Le Prince Zerbin*), Goethe (*Le Triomphe de la sentimentalité*), côté auteurs de comédies et de parodies. De l'autre côté se situent les auteurs de drames et de tragédies : Schiller (*Les Brigands*), Zacharias Werner (*Le Vingt-quatre Février*), Shakespeare (*Hamlet*, *Othello*, *Le roi Lear*, *Macbeth*), Racine (*Andromaque*). Cette liste supporte quelques commentaires. Premièrement dans l'option staëlienne pour le théâtre nous observons deux couches superposées. La première contient des auteurs dramatiques qui ont reçu la preuve du temps, qui ont passé le test de la canonicité : Shakespeare, Racine. Si on renvoie aux modèles géométriques, on identifie le modèle canonique pyramidal, ayant à la base les classiques ou les auteurs canonisés qui assurent la couche la plus stable du canon. La seconde est formée des auteurs contemporains, ayant un degré réduit de stabilité, donc une couche plus flottante. Goethe, Schiller, Tieck, Werner, Kotzebue : les trois premiers font partie de nos jours d'une couche dite plus stable, étant des auteurs consacrés dont aucune histoire littéraire ne peut pas faire abstraction. Mais dans leur contemporanéité, l'examen critique de leur œuvre inaccomplie est plus difficile et exige une acuité intellectuelle remarquable. C'est l'intuition critique formidable de Mme de Staël. Deuxièmement nous remarquons l'esprit européen dans le choix de Mme de Staël : les littératures allemande, française et anglaise vont de pair. Ce n'est pas Mme de Staël qui crée le terme de littérature universelle, mais c'est elle qui l'anticipe. D'une importance réelle est la période où Mme de Staël propose ces sources de renouvellement littéraire : la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la tradition classique est faiblement percée par des productions littéraires assez sages et conformes. L'impacte de son ouvrage dans le monde littéraire est énorme dans l'Europe par les circonstances politiques de l'impression de l'essai *De l'Allemagne*. Troisièmement, par ses idées, Mme de Staël propose au système esthétique français une ouverture réelle qui consiste à hiérarchiser d'une manière différente les composantes de l'horizon d'attente littéraire du public. Elle le modifie essentiellement par les auteurs et les œuvres proposés pour modèles de création.

---

<sup>15</sup> Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, Berlin, Internationale Bibliothek GmbH, 1922, p. 32.



## 5. Conclusions

La révolte en tant qu'attitude joue un double rôle dans le théâtre de Mme de Staël : d'un côté elle se révolte contre l'injustice faite par Napoléon et, de l'autre côté, elle est très prononcée contre l'art théâtral classique. La conclusion que nous soutenons à l'égard des saisons théâtrales de Coppet est qu'il s'agit d'une double ouverture que Mme de Staël et son Groupe de Coppet proposent :

– d'une part, il y va d'une grande ouverture de la littérature française vers les structures esthétiques européennes, tout en modifiant l'horizon d'attente littéraire et critique du public par l'intégration des autres modalités de créer / juger / jouer l'art dramatique.

– d'autre part, il est question d'un nouveau type de sensibilité, c'est-à-dire d'une ouverture psychologique sous l'influence de laquelle l'avènement du moi intérieur sera « institutionnalisé » dans les manifestes romantiques : le libre essor de toutes les pensées, donner plus de force et d'indépendance à l'esprit dans tous les genres.

Mme de Staël réussit l'intégration et le développement dans le flux romanesque de ses idées sur le nécessaire processus de renouvellement dramatique de la littérature française. Le jeu de l'acteur participe à ce changement des canons esthétiques, rompant avec les conventions solennelles héritées du jeu classique. L'imagination, l'enthousiasme, l'autoscopie deviennent des éléments indispensables à la création artistique nouvelle.

MAŁGORZATA GAMRAT  
Université de Varsovie

## La révolte comme source d'inspiration et signe d'auto-identification dans l'œuvre de Franz Liszt<sup>1</sup>

*The revolt as an inspiration and a sign of self-identification in the work  
of Franz Liszt*

*Abstract:* In Franz Liszt's music and writings we find many examples of revolution (July Revolution and Canut revolts; *Marseillaise* as a symbol of revolution) that was, on the one hand, a source of inspiration for his music (*Lyon*) and his aesthetic reflexion (*De la situation des artistes*). And on the other hand, revolution was a sign of self-identification in the music of Liszt, who changed the musical laws of his time. I present his innovations on the example of *Harmonies poétiques et religieuses* and *Buch der Lieder*.

*Keywords:* Revolution, *Marseillaise*, Franz Liszt, *De la situation des artistes*, *Lyon*, *Héroïde Funèbre*, *Buch der Lieder*

La révolte peut avoir différents visages et dimensions<sup>2</sup>, c'est un truisme de le dire, mais il est utile de le rappeler quand nous parlons de Franz Liszt (1811-1886), de sa musique et de ses idées esthétiques. Nous attribuons une très grande importance à la révolte en tant que rébellion intérieure contre les lois musicales et sociales à la fois. La révolution, quant à elle, a permis au compositeur de sortir de son apathie et de revenir à la vie mondaine, et même elle inspira quelques-unes de

---

<sup>1</sup> Les recherches ont été financées par le Centre National de Science dans le cadre du stage post-doctoral sur la base de la décision n° DEC-2013/08/S/HS2/00528.

<sup>2</sup> Voir : J. Ellul, *De la révolution aux révoltes*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

ses œuvres musicales. La révolte de Liszt contre les lois musicales engendra une révolution qui apporta des changements dans le langage musical de son époque qui devinrent une marque de l'atelier artistique de Franz Liszt.

Dès son arrivée à Paris, en 1823, Franz Liszt participa à la vie artistique de cette ville, mais à la fin des années 1820 il tomba dans une crise dite « mystique » causée par plusieurs raisons. Les plus importantes furent les suivantes : la mort de son père en 1827 qui le poussa à donner des leçons de piano pour assurer son existence à Paris, les échecs auprès des critiques musicaux et enfin une liaison malheureuse avec son élève, la comtesse Caroline de Saint-Cricq. Sa disparition de la vie mondaine fut tellement violente et imprévue que la presse informa le public de la mort du jeune compositeur<sup>3</sup>. Liszt commença à sortir de sa crise vers la fin de 1829 : il participa rarement aux événements artistiques, par exemple, les réunions dans le salon de Charles Nodier et de Madame Récamier ou la fameuse représentation d'*Hernani* de Victor Hugo au Théâtre français le 25 février 1830.

Mais la vraie impulsion de sortir de la crise et de revenir à la vie artistique et mondaine, et même de faire une révolution dans la musique, furent les canons de « Trois Glorieuses » de juillet 1830. Comme le souligne Serge Gut, « sous l'émotion des événements, il ébauche fiévreusement une *Symphonie révolutionnaire* qui restera toujours à l'état d'embryon »<sup>4</sup>. Ce qui est particulier dans ces esquisses, c'est que le compositeur y intégra trois éléments thématiques qui portent une très grande signification et un contexte très précis : « un chant hussite, un choral luthérien, et la *Marseillaise* »<sup>5</sup> que Laurence Le Diagon-Jacquín interprète comme « une fraternité universelle de la révolution contre l'oppression grâce aux trois airs en langue slave, allemande et latine »<sup>6</sup>. Ce fut donc le moment où Liszt comprit que la musique peut transmettre un message, qu'elle a la force d'agir sur l'auditeur. C'est pourquoi à partir de ce moment nous remarquons chez le compositeur le changement de compréhension de la musique, elle n'est plus un divertissement, elle devient une mission et un langage capable d'exprimer ses idées tendant à ce moment un regard vers le socialisme humanitaire du saint-simonisme et puis vers le christianisme socialiste de Lamennais<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Voir : *Le Corsaire* du 23 octobre 1828 et puis *La Quotidienne* du 26 octobre 1828.

<sup>4</sup> S. Gut, *Liszt*, Paris–Lausanne, Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, p. 201.

<sup>5</sup> L. Le Diagon-Jacquín, « “Allons enfants...” ou la Marseillaise : message universel dans l'imaginaire lisztien ? », [in] C. Szabó-Knotik, L. Le Diagon-Jacquín, M. Saffle (dir.), *Franz Liszt. Un musicien dans la société*, Paris, Hermann, 2013, p. 149. Voir aussi : A. Kaczmarczyk, « The Genesis of the “Funérailles”. The Connections between Liszt's “Symphonie révolutionnaire” and the Cycle “Harmonies poétiques et religieuses” », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n° 4, 1993-1994, p. 362.

<sup>6</sup> L. Le Diagon-Jacquín, *op. cit.*, p. 149.

<sup>7</sup> Son premier contact avec le saint-simonisme date de 1831 et de sa connaissance avec Lamennais de 1834. Voir : S. Gut, *op. cit.*, p. 201.

Cette attitude envers la musique portant un message et agissant sur l'auditeur fut approfondie après la lecture d'*Obermann* de Senancour, une des œuvres de prédilection du jeune Liszt<sup>8</sup>. Cette lecture le convainquit que la musique peut peindre des émotions aussi bien que des images<sup>9</sup>. En suivant le propos de l'écrivain, Liszt développa ses propres idées sur la signification de la musique, ce que nous prouve son cycle des six textes intitulé *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, publiés dans la *Gazette et Revue Musicale* en 1835.

En tant qu'élève spirituel de Lamennais, Liszt vit les artistes comme des guides de l'humanité qui doivent la conduire « vers le but assigné » et vers un « progrès indéfini »<sup>10</sup>. En outre, le compositeur souligna la nécessité de réunir des artistes, surtout des musiciens : « TOUS LES MUSICIENS, tous ceux qui ont un sentiment large et profond de l'art, à établir entre eux un lien commun, fraternel, religieux »<sup>11</sup> parce que l'art est une union universelle du vrai et du beau. Liszt, par son idée d'artiste-prophète et d'artiste-guide de l'humanité s'inscrit dans l'humanitarisme si populaire à cette époque, c'est par cela que Paul Bénichou le classifia de représentant intuitif de ce mouvement<sup>12</sup>. Mais cela ne nous étonne pas si nous lisons les passages de ses textes comme, par exemple, celui-ci sur la musique qui doit être « essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre terme, nous appellerons humanitaire »<sup>13</sup>.

Cette nouvelle musique, comme Liszt voulut la voir, a pu transmettre un message symbolique. Certaines mélodies eurent des pouvoirs incomparables aux autres. Il cita l'exemple de la *Marseillaise* : « qui mieux que les récits fabuleux des Hindous, des Chinois et des Grecs, nous a prouvé la puissance de la musique, la *Marseillaise* et les beaux chants de la Révolution en ont été les terribles et glorieux préambules »<sup>14</sup>. La *Marseillaise* devient pour le compositeur un symbole de la révolte ce qui nous permet de le voir à un niveau symbolique d'association de la musique et des événements historiques. Chez le compositeur, elle évolue sous la forme d'un code qui donne ainsi une possibilité de transmettre un message assez clair.

---

<sup>8</sup> Voir : *Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult*, S. Gut, J. Bellas (dir.), Paris, Fayard, 2001, p. 75 (juin-juillet 1833).

<sup>9</sup> Voir : É.P. de Senancour, *Obermann*, J.-M. Monnoyer (dir.), Paris, Gallimard, 1984, pp. 182-187 et aussi J.-J. Rousseau, *Musique*, [in] *idem, Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 314.

<sup>10</sup> F. Liszt, « De la situation des artistes et sur leur condition dans la société », [in] *idem, Sämtliche Schriften*, éd. D. Altenburg, S. Gut, Wiesbaden-Leipzig-Paris, Beritkopf und Härtel, 2000, p. 26, 32.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>12</sup> Voir : P. Bénichou, *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 417.

<sup>13</sup> F. Liszt, *op. cit.*, p. 58.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Toutes ces idées théoriques se traduiront en musique, surtout celles des années 1830. La *Symphonie révolutionnaire*, comme nous l'avons mentionné, ne fut jamais finie, mais nous retrouvons les traces de la *Marseillaise*<sup>15</sup> en tant qu'un symbole révolutionnaire dans une pièce de caractère militaire intitulée *Lyon* (premier morceau de l'*Album d'un voyageur*), composée en 1837. Le seul titre de l'œuvre fait référence à une ville française, Lyon, ce qui ne nous dit pas encore grand'chose, mais la devise mise au-dessus de la portée nous indique le contexte révolutionnaire du morceau – « Vivre en travaillant ou mourir en combattant »<sup>16</sup>. Cela fut le cri de révolte des canuts lyonnais combattants en 1831 et 1834. Ce contexte précise aussi la dédicace à Lamennais par le fait que celui-ci défendit certains ouvriers à l'occasion d'un procès à Paris en 1835<sup>17</sup>. En 1837, Liszt passa quelques jours à Lyon et il se mêla de près à la vie des ouvriers, ce qu'il nous transmet dans sa *Lettre d'un voyageur. À M. Adolphe Pictet* (parue dans la *Gazette et Revue Musicale*) où il donna le témoignage de la misère et l'injustice sociale qui le touchèrent profondément :

à Lyon [...] je me suis trouvé transporté au milieu de souffrances si horribles, d'une si cruelle détresse, que le sentiment de la justice se souleva au-dedans de moi et me causa une inexprimable douleur. Quelle torture, mon ami, que celle d'assister, les bras croisés sur la poitrine, au spectacle d'une population entière luttant en vain contre une misère qui ronge les âmes avec les corps! De voir la vieillesse sans repos, la jeunesse sans espoir et l'enfance sans joie!<sup>18</sup>

Liszt donna à son œuvre musicale une notion quasi-guerrière par l'emploi du motif initial reposant sur le rythme pointé dans un tempo vif, ce qui est typique pour la marche militaire. Ce motif est joué d'abord par la main droite en octaves, puis il est repris par la main gauche dans le registre plus grave de l'instrument. Cela donne l'impression d'un déplacement spatial ressemblant à un orchestre, par exemple celui de la Garde Nationale (ex. 1). Nous pouvons lier cette mélodie au texte de la devise des ouvriers citée au-dessus de la portée, comme le montra Alexander Main<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> La *Marseillaise* fut le thème des improvisations de Liszt pendant ses concerts à Copenhague en 1841. Voir : L. Le Diagon-Jacquín, *op. cit.*, p. 146. Liszt publia la transcription de la *Marseillaise* pour le piano en 1872 ce que confirme la lettre à Julius Schubert (4 août 1872). *Liszt Letters in the Library of Congress*, éd. M. Short, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2003, p. 188. Elle fut un des morceaux travaillés pendant ses fameuses classes de piano à Weimar. Voir : A. Göllicherich, *The piano master classes of Franz Liszt : 1884-1886. Diary notes of August Göllicherich*, éd. W. Jerger, trad. R.L. Zimdars, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 88 (15 juillet 1885).

<sup>16</sup> F. Liszt, *Lyon*, [in] *idem, Album d'un voyageur I, III, Clochette et Carnaval de Venise*, éd. A. Kaczmarczyk, I. Mezö, Budapest, EMB, 2007, p. 6.

<sup>17</sup> Voir : A. Kaczmarczyk, *Preface*, [in] F. Liszt, *op. cit.*, p. XXVI et A. Main, « Liszt's "Lyon". Music and the Social Conscience », [in] *19<sup>th</sup>-Century Music*, n° 3, 1981, pp. 229–231.

<sup>18</sup> F. Liszt, « À un poète voyageur. À M. Adolphe Pictet », [in] *idem, Sämtliche Schriften*, p. 124.

<sup>19</sup> A. Main, *op. cit.*, p. 233.

**Allegro eroico**  
*ff marcato*

Exemple 1. Franz Liszt, *Lyon*, m. 1–4.

Cette notion militaire, puis révolutionnaire de l'œuvre lisztienne précise par la mélodie citée au début de la deuxième phase du morceau qui commence par une paraphrase de la première phrase de la *Marseillaise* (ex. 2 et 3).

Exemple 2. Franz Liszt, *Lyon*, m. 46–49.

All-ons, En-fans de la Pa-tri-é. Le jour de gloire est a-ri-vé

*Temps de Marche animée*

Exemple 3. Rouget de Lisle, *Marseillaise*, m. 1–4.

Il est difficile de ne pas remarquer que l'inspiration extramusicale influence l'expression de cette œuvre et, en conséquence, suscite certaines nouveautés musicales. Surtout dans la structure de cette forme sonate qui a trois thèmes de

même caractère, où chaque phase commence par un autre thème (l'exposition – T<sub>1</sub>, le développement – T<sub>3</sub> la *Marseillaise* et la réexposition – T<sub>2</sub>), et où l'opposition classique des thèmes se trouve dans l'écriture (une mélodie sans l'accompagnement – l'homophonie ; la déclamation – le chant) au lieu d'être faite par les changements tonaux. Selon Serge Gut, cette œuvre est une sorte de traduction de « l'émotion ressentie par Liszt devant l'insurrection des travailleurs de la capitale rhodanienne »<sup>20</sup> et nous sommes entièrement d'accord avec ce grand chercheur français, en ajoutant seulement que nous y voyons aussi une révolte lisztienne contre cette misère qu'il vit lui-même à Lyon.

En général, Liszt s'est tenu loin de la politique<sup>21</sup>, cependant il suivit les grands événements révolutionnaires de février 1848 et il les commenta dans sa correspondance<sup>22</sup>. Nous pouvons citer un passage de sa lettre à Henrich Schlesinger, son ami et éditeur allemand, où il écrivit : « ...j'avoue [...] que je me sens une sérieuse et profonde joie au cœur d'être de mon temps, et d'assister à l'accompagnement de cette grande phase de la destinée humaine qu'il m'est impossible de ne pas considérer comme irrévocable »<sup>23</sup>. Cet événement « irrévocable » fit que le compositeur pensa à la musique qui pouvait exprimer l'histoire se passant derrière ses yeux. Il dit : « Si Beethoven vivait, il pourrait composer une seconde *Symphonie héroïque*, non plus seulement destinée à un héros, mais bien en communion de sympathie avec les nations – et la marche funèbre du passé en formerait le prologue indiqué »<sup>24</sup>. Son intérêt concernant les révolutions et révoltes se brisa avec la mort martyre d'un de ses meilleurs amis, le prince Félix Lichnowsky, ce que Liszt avoua dans la conclusion de son livre sur Chopin<sup>25</sup>.

Cette perte vers la fin des années 1840 eut pour conséquence que Liszt vit la *Marseillaise* autrement – plutôt comme un hymne désireux de sang au temps d'une révolte sociale<sup>26</sup>. C'est pourquoi il revint aux esquisses de la *Symphonie révolutionnaire* – en reprenant certaines idées musicales il écrivit l'*Héroïde funèbre*. C'est une œuvre d'expression lugubre (*lento lugubre* dès le début) mais ayant aussi l'énergie d'une marche ; c'est une longue marche funèbre (presque une demi-heure de

<sup>20</sup> S. Gut, *op. cit.*, p. 307.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>22</sup> Voir son commentaire de la lettre à Caroline de Sayn-Wittgenstein : « Les nouvelles de France se confirment. Gouvernement provisoire, Lamartine ministre des affaires étrangères. [...] Ledru-Rollin, Crémieux, Arago ministres de l'intérieur, de la justice et de la marine. Le roi en fuite ». P.-A. Huré, C. Knepper (éds.), *Liszt. Correspondance. Lettres choisies*, Paris, Lattès, 1987, p. 209.

<sup>23</sup> *Liszt Letters in the Library of Congress, op. cit.*, p. 276 (20 mars 1848).

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 276-277.

<sup>25</sup> Lichnowsky, luttant pour le peuple silésien, fut lapidé à mort en Allemagne. Pour le commentaire de Liszt, voir : F. Liszt, *Chopin*, éd. P. Brunel, Paris, Archi Poche, 2010, p. 216.

<sup>26</sup> Voir : A. von Schorn, *Das nachklassische Weimar. Unter der Reierungszeit Karl Friedrichs und Maria Paulownas*, Weimar, Kiepenheuer, 1911, p. 254.

musique) dédiée à toutes les victimes des révolutions européennes. Liszt reprit dans cette œuvre le thème le plus significatif de son œuvre de jeunesse – la *Marseillaise* (jouée par l'instrument de guerre : une trompette). Elle peut porter ici un message différent de celui de 20 ans plus tôt : c'est la fureur révolutionnaire symbolisée par une chanson qui suscita tant de malheur. En paraphrasant les paroles du compositeur du texte *De la situation des artistes* (1835), nous dirions que cette fois-ci ce thème porte les terribles préambules et les tragiques conséquences d'une révolte qui sont symbolisés quelques mesures plus loin par les cloches funèbres.

La révolte et la révolution symbolisées par la *Marseillaise* expriment pour Liszt les événements extérieurs qui le frappent et le poussent à agir. Mais il y a un autre type de révolte chez lui, plus intérieure – celle contre les lois musicales, qui changea la musique en la transportant dans de nouvelles directions. Elle fut le prélude à une vraie révolution dans l'art musical du XIX<sup>e</sup> siècle effectuée par Liszt et elle fut aussi un signe d'auto-identification de ce compositeur, une marque de son atelier musical. La première œuvre où nous voyons une vraie révolte est *Harmonies poétiques et religieuses* publiée en 1835, esquissée depuis 1833. Nous remarquons une nouveauté déjà dans l'alliance de la musique et de la poésie qui se manifeste par l'emprunt du titre du cycle poétique d'Alphonse de Lamartine. Puis, en conséquence de cet emprunt, Liszt réfuta des lois musicales telles que : la mesure, la période, la tonalité et même le tempo (il consigne de jouer *senza tempo*). C'est « une harmonie sans ton ni mesure »<sup>27</sup>, comme Liszt la décrivit dans une lettre à Marie d'Agoult en 1833. Il nous offre aussi une structure très complexe et difficile à définir de manière satisfaisante. Mais Liszt ne se limita pas à un emprunt de Lamartine, il prit aussi une courte citation du récit de Chateaubriand, *René*. Ce qui est particulier, c'est le fait que cette citation est employée comme une indication du caractère de la pièce que Liszt conseille de jouer : « avec un profond sentiment d'ennui »<sup>28</sup>. Le compositeur la mit entre les deux portées et, par cela, elle devient un des paramètres musicaux de cette œuvre qui, par conséquent, transmet dans la musique tout le contexte de cette citation – entre autres une fuite de la civilisation (représentée ici par les lois musicales). C'est pourquoi nous pouvons constater que la loi principale de cette œuvre est celle de la liberté artistique subordonnée à l'expression et à la sonorité, ce que le XX<sup>e</sup> siècle musical explora avec très grande joie<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> *Correspondance. Franz Liszt – Marie d'Agoult, op. cit.*, p. 93.

<sup>28</sup> F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, [in] *idem, Verschiedene Zyklische Werke*, eds. I. Sulyok, I. Mezö, Budapest, EMB, 1981, p. 141. F.-R. de Chateaubriand, *René*, [in] *idem, Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, éd. J.-C. Berchet, Paris, Flammarion, 1996, p. 181 : « un profond sentiment d'ennui ». Liszt ajouta seulement « avec » qui est typique pour les indications d'interprétation dans les partitions musicales.

<sup>29</sup> Plus sur cette œuvre : M. Gamrat, « Liszt and the French Literary Avant-garde », [in] *Interdisciplinary Studies in Musicology*, n° 13, 2013, pp. 93-105.



Liszt inventa quelques nouveaux genres musicaux parmi lesquels les plus importants sont : le poème symphonique et la transcription pour piano des morceaux orchestraux (selon Liszt c'est « la partition pour piano »<sup>30</sup>) ou vocaux. Ce premier genre est assez bien décrit par les musicologues. Nous voudrions donc nous concentrer sur le deuxième – sur les « études mélodiques »<sup>31</sup>, comme le compositeur nomma les transcriptions pianistiques des *Lieder* (chansons).

Ce qui nous intéresse le plus, ce sont les transcriptions pour piano de ses propres *Lieder*, qui, par ailleurs, font un genre à part des principes du *Lied* du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils sont très particuliers parce qu'ils associent des traits du *Lied* allemand, de l'opéra italien (sa théâtralité, les « colorature », les arias et les récitatifs, ainsi que le piano traité comme un orchestre) et la musique instrumentale de manière révolutionnaire ; Liszt créa une sorte d'hybride inconnu avant. Ce fut une réalisation de l'idée du compositeur de mettre la poésie dans la musique qu'il confia à Marie d'Agoult en été 1839<sup>32</sup>. Il interpréta par les sons les paroles des poètes, en mettant en relief ce qui est important pour lui à l'aide des moyens musicaux venant de différentes époques et esthétiques (entre autres : le figuralisme typique du XVII<sup>e</sup> siècle et ses trouvailles dans ce domaine), et il ajouta ses propres inventions (atonalité).

Liszt publia ses *Lieder* généralement en tant que pièces séparées, mais quant à leurs transcriptions pour piano, il les publia, le plus souvent, liées en cycles ayant un titre principal pour la totalité, ce qui fait « un genre tout à fait nouveau »<sup>33</sup>, comme le décrit le compositeur dans une lettre à Henrich Schlesinger en 1843. Nous avons deux cycles pianistiques intitulés *Buch der Lieder* publiés respectivement en 1844 (le 1<sup>er</sup> volume) et en 1847 (le second). Le premier contient six morceaux précédés par la poésie de Heinrich Heine (1. *Lorelei* ; 2. *Am Rhein im schönen Strome* ; deux de *Buch der Lieder*), Johann W. von Goethe (3. *Mignons Lied* de *Wilhelm Meister Lehrjahre* ; 4. *Der König von Thule* de *Faust* ; 5. *Der du von dem Himmel bist*) et Cesare Bocella (6. *Angiolin dal biondo crin*). Le deuxième fut inspiré par la poésie de Victor Hugo de *Les rayons et les ombres*, *Les feuilles d'automne*, *Les chants du crépuscule* et *Les voix intérieures* (1. [*Oh ! quand je dors*] ; 2. *Autre guitare* ; 3. *À une femme* ; 4. *Nouvelle chanson, sur un vieil air* ; 5. [*La tombe et la rose*] ; 6. *Guitare*).

La particularité de ces deux cycles se dissimule d'abord dans leur titre : *Buch der Lieder* qui « fut emprunté » à la poésie d'Heinrich Heine, de son « grand livre »<sup>34</sup>,

<sup>30</sup> Liszt. *Correspondance. Lettres choisies, op. cit.*, p. 102. Lettre à Lambert Massart du 1<sup>er</sup> mars 1839.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> M. d'Agoult, *Mémoires*, éd. Ch.F. Dupêchez, Paris, Mercure de France, 2007, p. 590.

<sup>33</sup> *Liszt Letters in the Library of Congress, op. cit.*, p. 263.

<sup>34</sup> H. Heine, *Briefe 1831-1841*, éd. F. Eisner, Berlin/Paris, Akademie-Verlag/Éditions du CRNS, 1970, p. 203 : « Mein Hauptbuch ». Lettre à Julius Campe du 3 mai 1837.

comme il le vit lui-même, ce qui implique des conséquences assez graves. Cela ouvre un vaste champ intertextuel parce que Liszt emprunta à Heine non seulement le titre, mais aussi la conception qui repose sur le fait que le cycle est composé de plusieurs cycles écrits pendant une dizaine d'années (p.ex. : *Poetisches Ausstellungen*, *Sonetten-Kranz*, *Neuer Cyklus*, *Seebilder*) – c'est donc un méta-cycle<sup>35</sup> où chaque œuvre gagne des contextes nouveaux par leurs interactions mutuelles. Il est encore plus intéressant que Heine lui-même emprunta certains motifs à Clemens Brentano (*Die Knaben Wunderhorn*) et les lia aux thèmes qui lui étaient contemporains, à l'esthétique du romantisme et à sa conception de l'ironie<sup>36</sup>.

Dans les *Buch der Lieder* lisziens nous observons comment les moyens poétiques influencent la musique et comment les arts se croisent : la construction des strophes poétiques détermine la construction des parties d'une pièce de musique, les phrases musicales correspondent aux phrases poétiques, et ce qui est le plus important – le compositeur cherche les moyens capables de rendre l'expression poétique. En conséquence, il créa les nouveaux moyens, tels que : l'écriture où le piano devient orchestral ou il imite la voix par l'emploi d'échelles propres pour la voix humaine, les intervalles et l'articulation faciles à chanter, puis les nuances comme *crescendo* et *diminuendo*. Liszt les note d'une manière vocale – par exemple le *crescendo* sur une note qui est très naturelle pour un chanteur, mais pour un pianiste presque impossible. Liszt intègre aussi le cycle, comme ses collègues poètes (Lamartine dans *Méditations poétiques* et *Harmonies poétiques et religieuses* ou Heine dans *Buch der Lieder*), il emploie les *leitmotiv* – dans *Buch der Lieder I* nous avons la barcarolle dans trois morceaux (*Mignon's Lied*, *Lorelei*, *Angiolin dal biondo crin*).

Les structures de ces œuvres sont très complexes, car sous les formes ABA<sub>1</sub> ou AB, typiques des miniatures instrumentales, nous voyons la construction strophique de la poésie et des *Lieder*. Nous sentons donc le prototype vocal – les *Lieder* furent construits d'après les structures des poèmes. En 1841, dans la préface d'*Album d'un voyageur*, Liszt parla d'une recherche de la forme capable d'exprimer « la rêverie, la passion ou la pensée qui les aurait inspirées » et qui ne s'enferme dans « aucune forme convenue »<sup>37</sup>. Il nous semble que la construction de *Buch der Lieder* répond bien à ces recherches.

En plus, chaque morceau est précédé par une citation poétique qui devient ainsi une partie de la musique restant dans une sphère de l'ineffable, connue seulement par le musicien, une partie qui influence l'interprétation musicale par son continu et

<sup>35</sup> Voir : N. Altenhofer, « Ästhetik des Arrangements. Zu Heines *Buch der Lieder* », [in] Ch. Liedtke (dir.), *Heinrich Heine: Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp. 49-67.

<sup>36</sup> Voir : Ch. Louth, « The Romantic lyric », [in] N. Saul (dir.), *The Cambridge Companion to German Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 81.

<sup>37</sup> F. Liszt, « Avant-propos », [in] *idem*, *Album d'un voyageur*, op. cit., p. 2.

par son expression. En outre, nous pouvons voir le cycle de six pièces pour piano, surtout les textes les précédant, en tant qu'une suite narrative qui crée un monde poétique complexe, racontant une histoire interprétée musicalement par le compositeur. C'est le cycle tel que Liszt le comprit, une narration qui rend les émotions<sup>38</sup>.

Nous avons présenté seulement quelques-unes des nombreuses possibilités d'associations de la musique et de la poésie ainsi que les influences entre la sphère poétique et celle du son. Les transcriptions des *Lieder*, cette musique poétique de Liszt, préparent bien le terrain pour les poèmes symphoniques – une nouveauté qui changea l'art de son siècle. L'intégration de la poésie et de la musique fut la révolution artistique de Liszt qui fut suivie par les compositeurs jusqu'à nos jours.

« L'art c'est le cœur de l'humanité »<sup>39</sup> où on peut « enfermer [...] les heures et les émotions »<sup>40</sup>, écrivit Franz Liszt à Caroline Wittgenstein en 1855. Par conséquent, il recherchait des moyens musicaux permettant de le faire et il les trouva dans l'emploi de thèmes musicaux, tels que la *Marseillaise*, permettant à la musique de transmettre un message précis<sup>41</sup>. Dans la musique de Franz Liszt, nous voyons le passage de la révolte spontanée contre les lois musicales à la révolution qui apporta les changements considérables des lois musicales de son époque.

---

<sup>38</sup> Voir : *Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult*, op. cit., p. 1149 (18 octobre 1846).

<sup>39</sup> *Liszt. Correspondance. Lettres choisies*, op. cit., p. 320.

<sup>40</sup> *Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult*, op. cit., p. 1115 (22 janvier 1846).

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 483 (6 ou 7 janvier 1840).

*La révolte –  
un syndrome post-traumatique*



ADAM JAROSZ  
Université de Gdańsk

## Autour d'une révolte silencieuse. Le cas de des Barrets et de Miss Harriet dans les récits *Garçon, un bock !...* et *Miss Harriet* de Guy de Maupassant

*Around rebellion in silence. The case of Jean des Barrets and Miss Harriet in short-stories by Guy de Maupassant: Waiter, a 'Bock'! and Miss Harriet*

*Abstract:* The psychoanalytic approach makes it possible to extend the traditional vision of rebellion understood primarily as the rational and purposeful action of an individual or groups of people. By referring to the demands of this approach, the author proposes a concept of rebellion in silence, i.e. the form of rebellion that occurs on the boundary of awareness and unawareness, and is manifested mostly through reactions of a human body and neurotic symptoms. The analysis of such reactions and symptoms may reveal a hidden conflict related to an individual's situation in life. According to the author, the situation of the proposed rebellion in silence is illustrated in two literary works, short-stories by Guy de Maupassant: *Waiter, a 'Bock'!* and *Miss Harriet*. In both cases, the never verbalised silent rebellion of main characters is revealed either with behaviour and symptoms that are interpreted in psychoanalytic categories (*Waiter, a 'Bock'!*) or in the form of self-aggressive behaviour (the suicide of the heroine in *Miss Harriet*).

*Keywords:* Rebellion, psychoanalysis, unconsciousness, symptom, disgust, dirt, love, suicide

Dans *Le petit Robert* on trouve la définition suivante de la révolte : « 1. Action collective, généralement accompagnée de violences, par laquelle un groupe refuse l'autorité politique existante, la règle sociale établie. 2. Résistance, opposition violente et indignée, attitude de refus et d'hostilité devant une autorité, une

contrainte »<sup>1</sup>. Hésitant entre le collectif et l'individuel, les deux acceptions citées soulignent le caractère à la fois conscient et délibéré de la révolte. Or la définition citée perd en clarté explicative si l'on fait entrer en ligne de compte les acquis du courant psychanalytique représenté par Freud et ses successeurs, prêts à souligner le rôle de l'inconscient et du corps humain dans la formulation de la réponse aux situations de la vie auxquelles l'individu risque d'être confronté. La prise en considération de ces acquis permet de postuler l'existence de deux modalités de révolte. Plus évidente, la première serait représentée par la révolte « type », donc par une action délibérée et tout à fait consciente, dont les objectifs, postulats et chances de réussite arrivent à acquérir le statut d'une formulation claire et nette. La deuxième serait figurée par une révolte silencieuse, se jouant à la limite de l'inconscient et du conscient, qui, faute de pouvoir trouver une expression verbale et logique manifeste, s'exprimerait à travers le langage symbolique du corps, de ses mouvements et, avant tout, de ses symptômes.

Désireux d'explorer certaines manifestations littéraires de ce deuxième type de révolte, nous proposons de le faire sur la base de deux contes de Guy de Maupassant : *Garçon, un bock!...* et *Miss Harriet*. Les deux font partie du recueil intitulé *Miss Harriet* qui regroupe les contes que le jeune Maupassant écrit en 1884.

*Garçon, un bock!...* met en scène un protagoniste qui, à la fois narrateur à la première personne, raconte l'histoire de la vie de son ancien camarade de collège, le comte Jean des Barrets, rencontré par hasard dans une brasserie. La rencontre est une grande surprise pour le héros qui a du mal à reconnaître le comte dans un individu sale et répugnant. Précocement vieilli, chauve, ce dernier paraît avoir 45 ans (en réalité il en a 33). Interloqué, le protagoniste brosse le portrait suivant du comte: « Ses habits trop larges semblaient avoir été faits au temps où il avait du ventre. On devinait que le pantalon ne tenait guère et que cet homme ne pouvait faire dix pas sans rajuster et retenir ce vêtement mal attaché. Avait-il eu un gilet ? La seule pensée des bottines et de ce qu'elles renfermaient me terrifia. Les manchettes effiloquées étaient complètement noires du bord comme les ongles »<sup>2</sup>.

Peur, malaise, répulsion : voici les émotions qu'éveille l'image du comte. Interrogé par son interlocuteur sur son aspect lamentable, des Barrets lui raconte l'histoire de sa déchéance. Celle-ci s'origine dans un souvenir d'enfance, traumatisme qui l'a marqué à vie. Un jour, lors d'une promenade dans le parc entourant le château familial, le jeune comte devient le témoin d'une violente dispute familiale entre sa mère et son père, causée par une question d'argent. Ayant déjà dilapidé une part considérable de la fortune familiale, le père veut accaparer le futur héritage de

<sup>1</sup> A. Rey (éd.), *Le Petit Robert*, Paris, Robert, 1992, p. 1710. Pour une analyse plus poussée de l'évolution historique de la notion voir : J. Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, p. 40.

<sup>2</sup> G. de Maupassant, *Garçon, un bock!...* [in] *idem, Miss Harriet et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 198.

Jean. Pour cela, il a besoin de la signature de sa femme. Or celle-ci refuse net et s'empporte en reprochant à son époux toute une série d'infidélités conjugales. En réponse, le mari, fou de rage, se met à frapper son épouse. Jean des Barrets se souvient :

Alors papa, tremblant de fureur, se retourna, et saisissant sa femme par le cou, il se mit à la frapper avec l'autre main de toute sa force en pleine figure. Le chapeau de maman tomba, ses cheveux dénoués se répandirent ; elle essayait de parer les coups, mais elle n'y pouvait parvenir. Et papa, comme un fou, frappait et frappait. Elle roula par terre, cachant sa face dans ses deux bras. Alors il la renversa sur le dos pour la battre encore<sup>3</sup>.

Terrifié devant la violence du père, l'enfant fait une fugue, mais en s'enfuyant des lieux du drame, il sent que la vie pour lui ne sera plus la même :

Il me semblait que le monde allait finir, que les lois éternelles étaient changées. J'éprouvais le bouleversement qu'on a devant les choses surnaturelles, devant les catastrophes monstrueuses, devant les irréparables désastres. Ma tête d'enfant s'égarait et s'affolait. Et je me mis à crier de toute ma force, sans savoir pourquoi, en proie à une épouvante, à une douleur, à un effarement épouvantables<sup>4</sup>.

Le jour suivant apporte une accalmie apparente dans la vie de la famille et l'enfant, ramené de force au château, retrouve tous les siens réunis autour de la table. Mais Jean n'est pas dupe de ce simulacre d'harmonie familiale miraculeusement rétablie. « C'était fini pour moi. J'ai vu l'autre face des choses : la mauvaise et n'ai plus aperçu la bonne depuis ce jour-là », avoue-t-il<sup>5</sup>. Désenchantement de la famille qui n'est plus ce qu'elle paraissait être ? Dépression ? Névrose ? Autres troubles mentaux graves ? Le nombre d'indices textuels étant trop limité, il semble fort risqué, sinon impossible, de s'engager dans le terrain d'un diagnostic psychiatrique ou psychologique serré. Or, quel que soit le diagnostic psychiatrique de des Barrets, un fait paraît certain : le trouble psychique du comte s'articule sous le signe du non savoir, de l'inaccessibilité introspective complète des mécanismes psychologiques responsables de son état. Certes, il se souvient parfaitement du traumatisme initial, fait bizarre à la lumière de la théorie freudienne du refoulement, mais ne sait rien dire de concret sur l'évolution ultérieure de son état : « Quel phénomène étrange m'a retourné les idées ? Je l'ignore. Mais je n'ai plus eu le goût pour rien, envie de rien, d'amour pour personne, de désir quelconque, d'ambition ou d'espérance »<sup>6</sup>.

Le dramatique « j'ignore » du protagoniste reste en parfait accord avec l'arrière-fond idéologico-scientifique de l'époque de la rédaction du récit, fascinée

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 204.



par les avancées de la psychanalyse freudienne et par la conception de l'inconscient qu'elle promet. Selon cette conception, formulée par Freud et reprise par toute une lignée de psychanalystes, la motivation fondamentale de l'homme n'est pas consciente, mais enracinée dans l'inconscient, dans les pulsions les plus élémentaires de l'âme humaine.

Cette vision de l'homme prisonnier de pulsions inconscientes sur lesquelles il n'a aucune prise fournit une bonne perspective méthodologique pour interpréter le comportement de des Barrets. Certes, la manière de vivre du comte offre beaucoup à voir avec des troubles psychiatriques, question qui nous intéresse moins. Mais c'est aussi une sorte de révolte inconsciente contre sa situation psychologique qu'il trouve traumatisante. Révolte contre qui ou quoi donc, pour être plus précis ? Avant de répondre à cette question, il importe d'analyser avec plus d'attention les symptômes comportementaux les plus saillants de sa révolte.

À part la saleté corporelle et le débraillé vestimentaire, deux signes comportementaux sur le sens desquels on reviendra plus loin, l'analyse du comportement de des Barrets révèle un autre indice à valeur de symptôme : un cri devenu répétitif « Garçon, un bock!... », exclamation qui constitue d'ailleurs le titre du récit. Quel est le sens de ce cri ? Selon une des thèses fondamentales de Freud, le symptôme dominant observé dans le comportement du malade véhicule toujours un sens symbolique susceptible d'une interprétation, action entreprise en vue d'assurer la guérison de son client. Freud constate : « un symptôme se forme à titre de substitution à la place de quelque chose qui n'a pas réussi à se manifester au-dehors. Certains processus psychiques n'ayant pas pu se développer normalement, de façon à arriver jusqu'à la conscience, ont donné lieu à un symptôme névrotique. Celui-ci est donc le produit d'un processus dont le développement a été interrompu, troublé par une cause quelconque »<sup>7</sup>.

Se référant à l'idée de Freud, on serait en droit de demander quelle est la valeur symbolique du cri de des Barrets. La réponse se cache dans les paroles mêmes de des Barrets qui constate, se référant à son bock de bière : « ça me donne soif, de parler. Je n'en ai pas l'habitude »<sup>8</sup>. Bien qu'ambiguë, la phrase apporte tous les éléments nécessaires pour proposer une explication formulée en termes psychanalytiques. Répété jour après jour, le cri de des Barrets constitue un substitut symbolique du cri intérieur refoulé que le comte n'arrive pas à extérioriser. L'impossibilité vient d'un blocage dont les raisons sont de diverse nature : la honte, le lien de solidarité avec la mère idolâtrée, la peur, consciente ou pas, du père, et autres. Psychanalytiquement parlant, des Barrets crie donc sans crier et se révolte. Mais contre quoi au juste ? Ici la psychologie venue au secours de l'analyse

<sup>7</sup> S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, PBP, 1968, p. 261.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 202.

textuelle paraît susceptible d'offrir toute une panoplie de réponses plausibles, d'ailleurs nullement exclusives les unes des autres. La plupart ont déjà été mentionnées plus haut : la honte, la perte de la sécurité au sein de la famille, la souillure irréversible de l'image de la mère idéalisée et, *last but not least*, le conflit entre le fils et le père jugé « cérémonieux, solennel et sévère », instance familiale depuis toujours « redoutée » par l'enfant<sup>9</sup>. Se rapportant à ce conflit dans la perspective psychanalytique, on pourrait affirmer que le jeune des Barrets qui assiste à la scène de la maltraitance de sa mère bien-aimée refait la douloureuse expérience de la toute-puissance paternelle<sup>10</sup>. Voyant sa mère humiliée, par terre, à la merci de son mari violent, il se rend compte qu'il est encore trop dépendant du pouvoir paternel pour se permettre le luxe d'une révolte ouverte. C'est donc la raison pour laquelle lui-même (ou plutôt son inconscient coalisé avec son corps) choisit une autre solution pour punir le père : la réponse corporelle généralisée, révolte silencieuse dont les symptômes ont pour but d'opérer une vengeance sur le Père Tout-puissant (instance psychanalytique) et le père de la famille. Cette visée punitive de la symptomatologie du cas de des Barrets se fait évidente si on se souvient de deux caractéristiques fondamentales de son comportement : le manque d'hygiène et l'aspect abject, faits qui, on en a déjà parlé, choquent le protagoniste-narrateur. Choquent celui-ci, mais aussi tous les habitués de la brasserie et, fait important, sûrement le père encore en vie de des Barrets. Les rouages psychologiques du choc s'expliquent bien par la vision psychanalytique de l'abject présentée par Kristeva. Kristeva souligne que l'abjection n'est pas uniquement une émotion esthétique, mais quelque chose de plus profond : un facteur de fragilisation de tout le système des *tabous* et interdits sociaux fondateurs de l'identité de l'individu. Et les résultats de cette action corrosive sont bien connus : le risque de l'effacement des frontières entre le « moi » et l'extérieur de toute personne mise en contact avec un objet/une personne répulsive :

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne[...] Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject. L'abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit [...], un ami qui vous poignarde...<sup>11</sup>.

Un ami traître... un comte qui n'a guère l'apparence d'un comte... les analogies s'imposent, le personnage ambigu de des Barrets s'inscrivant parfaitement dans la

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>10</sup> Cette brutalisation de la mère peut être considérée comme un substitut du « viol » et la réactualisation du conflit œdipal qui, à l'âge de Jean (13 ans), devrait être déjà résolu.

<sup>11</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

série initiée par Kristeva. Kristeva souligne le caractère psychologiquement insécurisant de l'objet. On pourrait dire la même chose sur la saleté et le débraillé vestimentaire de des Barrets, faits susceptibles d'ébranler les systèmes de valeurs de tous ceux qui l'observent, y compris, bien entendu, le personnage du père, peu importe, en dernière analyse, qu'il soit physiquement présent ou pas au spectacle donné par le fils. Châtier le père de la famille brusquement redevenu Père Castrateur en le couvrant d'opprobre, et l'exposer au risque d'une déstabilisation mentale : telle est donc la logique perverse qui semble présider au comportement de des Barrets-fils. Sale et mal vêtu, il choque. En choquant, il insécurise, nargue et provoque. En provoquant sans paroles, il se révolte en silence.

La révolte de des Barrets serait-elle donc, dans son essence même, dirigée surtout contre son père ? Peut-être. Mais l'approche psychanalytique du cas invite à se hasarder sur une autre piste interprétative, liée à la figure de la mère et à la féminité. Devenu objet au sens commun du terme (saleté, laisser-aller vestimentaire), des Barrets s'exclut du contact avec les femmes, situation qui semble lui plaire. « Pas de femmes, pas d'enfants, pas de soucis, pas de chagrins, rien. Ça vaut mieux » dit-il<sup>12</sup>. Que signifie en fait ce refus de la féminité ? Peur d'ébranler le délicat *statu quo* affectif entre lui et sa mère idéalisée ? Peur de ne trouver aucune femme digne de sa mère, déception anticipée qui le forcerait à accepter l'inacceptable, le caractère sexuel, donc interdit et incestueux, de l'amour filial ? Certes on pourrait multiplier les questions de ce genre sans y trouver, faute de preuves textuelles crédibles, de réponse satisfaisante. Au lieu de le faire, il paraît plus sensé de se contenter d'une conclusion de portée plus générale et moins spéculative : à part être la figure de la révolte contre le père, l'aspect objet de des Barrets lui sert aussi de rempart contre toute forme de féminité envahissante<sup>13</sup>. Ainsi donc la révolte de des Barrets serait doublement orientée puisque dirigée à la fois contre le père et contre la figure de la femme, cette dernière étant devenue le symbole des émotions refoulées que le protagoniste n'accepte pas. Nous insisterons encore sur une dernière remarque : grand révolté, des Barrets est un révolté inconscient ou peu conscient des enjeux psychologiques de son comportement. Son cas fournit donc un bon exemple d'une révolte silencieuse, qui, échappant à l'examen introspectif, s'alimente surtout de complexes et passions enracinées dans l'inconscient.

*Miss Harriet*, autre récit déjà cité de Maupassant, esquisse un peu différemment le motif de la rébellion intime menée en silence. Ici, contrairement au cas précédemment étudié, elle n'a rien de statique. C'est une fulgurante transfiguration psychique de l'héroïne, transformation qui débouche sur un dénouement tragique : le suicide. Le récit met en scène le vieux peintre Léon Chenal qui revient aux temps

<sup>12</sup> G. de Maupassant, *Garçon...*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>13</sup> L'hypothèse trouve une corroboration dans les paroles de des Barrets qui, se rapportant à sa vie érotique, affirme avoir toujours été « sage ». *Ibidem*, p. 201.

de sa jeunesse pour raconter un événement qui a laissé une empreinte indélébile sur toute sa vie. L'histoire narrée par le peintre est celle de l'amour impossible que lui voue une vieille fille, relation ridicule à laquelle il n'a ni voulu ni su faire face. À l'âge de 25 ans, Léon Chenal parcourt à pied toute la Normandie en quête de paysages, couleurs et lumières. Sac au dos, il flâne donc d'auberge en auberge sous prétexte d'étudier les paysages. Dans une des auberges, lieu dont il fait son port d'attache provisoire, il fait la connaissance d'une vieille Anglaise, sa voisine de table. Ironiste, Chenal constate que le physique de Miss Harriet n'est pas des plus appétissants. Vieille puisque frisant la cinquantaine, laide, maigre et de haute taille, elle est dotée :

d'une figure de momie, encadrée de boudins de cheveux gris roulés, qui sautillent à chacun de ses pas [...]. [Elle fait donc] penser à un hareng saur qui aurait porté des papillotes. En bref, [c'est donc] une de ces vieilles et bonnes filles insupportables qui hantent toutes les tables d'hôte de l'Europe, gâtent l'Italie, empoisonnent la Suisse, rendent inhabitables les villes charmantes de la Méditerranée, apportent partout leurs manies bizarres, leurs mœurs de vestales pétrifiées, leurs toilettes indescriptibles et une certaine odeur de caoutchouc qui ferait croire qu'on les glisse, la nuit, dans un étui<sup>14</sup>.

Or, quelque flétries que soient ses grâces, elles ne sauraient rendre Miss Harriet antipathique. Ridicule, mais bonne, la vieille fille est aussi une exaltée à principes, adepte du puritanisme au sens religieux du terme et une grande passionnée de la nature. C'est précisément cette exaltation de la nature qui aide à jeter un premier pont d'entente entre Miss Harriet et Chenal qui, de 25 ans son cadet, aurait pu être son fils. Admiratrice de la nature, elle apprécie à sa juste valeur l'art du jeune peintre capable d'éterniser sur la toile de ses tableaux ce qu'elle aime le plus : les paysages, les couchers du soleil et la mer. Cette communion des intérêts esthétiques établit une sorte de rite dans la vie de l'Anglaise. Elle prend l'habitude d'assister au travail du peintre en plein air. Hélas !, bientôt l'amour de l'art du peintre devient aussi celui du peintre lui-même, relation embarrassante que Chenal devine enfin et qui le pousse à quitter la ferme. La veille de son départ, Miss Harriet, qui épie de loin les allées et venues du peintre, observe les ébats amoureux de celui-ci avec Céleste, une servante « fraîche et forte comme un cheval », à qui Chenal fait la cour<sup>15</sup>. La trahison du peintre déclenche la catastrophe. Le jour suivant, on attend en vain Miss Harriet à table. Hasard ? Promenade matinale ? Les hypothèses se multiplient sans pour autant permettre de formuler une réponse satisfaisante. Après de longues recherches, on retrouve enfin le corps de la disparue, gisant au fond du puits de la ferme. Suicide ? Nul doute là-dessus. Ainsi se termine l'histoire racontée par Chenal. C'est bien entendu l'histoire d'un amour tragique. Mais aussi le couronnement du long et jamais avoué martyre psychique de la vieille Anglaise qui,

<sup>14</sup> G. de Maupassant, *Miss Harriet*, [in] *idem*, *Miss Harriet...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 45.

dans un acte de révolte ultime, met fin à sa vie. Les étapes de cette révolte apparaissent littéralement inscrites dans le texte. La première, c'est le rejet affectif de Chenal, réaction feinte dans laquelle les principes puritains et la honte affrontent la passion amoureuse grandissante. Fin observateur, Chenal relate :

Elle redevint tout à fait sauvage et cessa de venir me voir peindre. Quand je lui parlais, maintenant, elle me répondait, soit avec une indifférence affectée, soit avec une irritation sourde. Et elle avait des brusqueries, des impatiences et des nerfs. Je ne l'apercevais qu'aux repas et nous ne causions plus guère<sup>16</sup>.

Haine, méfiance ou amour pour Chenal qu'elle n'ose avouer ? Sûrement tous les trois, amalgame affectif d'autant plus explosif que jamais verbalement avoué :

Elle me regardait par moments d'une étrange façon. Je me suis souvent dit que les condamnés à mort doivent regarder ainsi quand on leur annonce le dernier jour. Il y avait dans son œil une espèce de folie, une folie mystique et violente ; et autre chose encore, une fièvre, un désir exaspéré, impatient et impuissant de l'irréalisé et de l'irréalisable ! Et il me semblait qu'il y avait en elle aussi un combat où un cœur luttait contre une force inconnue qu'elle voulait dompter, et peut-être, encore autre chose... Que sais-je, que sais-je ?<sup>17</sup>.

Hypocritement, Chenal se pose la question à laquelle il pressent déjà la réponse. Celle-ci se révèle quelques jours plus tard, situation qui constitue la deuxième étape du drame. Indésirée, la révélation se fait lors d'une rencontre du jeune peintre avec Miss Harriet qui, redevenue calme, a repris l'habitude d'assister, mais de loin, au travail du peintre. Pendant cette rencontre, les deux restent silencieux, mais la vérité se fait jour grâce au geste que Chenal fait pour calmer la malheureuse en proie à des hoquets nerveux. Voulant consoler Miss Harriet, il lui prend les mains, décision qui lui permet de tout comprendre : « Elle pleurait avec des spasmes comme les gens qui ont beaucoup lutté contre les larmes. Elle laissa quelques secondes ses mains dans les miennes, et je les sentis frémir comme si tous ses nerfs se fussent tordus. [...] Je l'avais reconnu ce frisson-là, pour l'avoir déjà senti. Ah, le frisson d'amour d'une femme, qu'elle ait quinze ou cinquante ans, qu'elle soit du peuple ou du monde, me va si droit au cœur que je n'hésite jamais à le comprendre »<sup>18</sup>. Après une longue lutte, le corps de Miss Harriet ne se laisse donc plus dompter. Elle aime Chenal et voudrait en être aimée. Conscient de cet amour grotesque et passionné qui lui pèse, le peintre décide de partir. Mais avant de partir il commet encore l'imprudence de se rapprocher physiquement de Céleste, situation qui, vue par l'Anglaise, déclenche le drame de son suicide.

L'amour, la fausse indifférence, l'aveu et la trahison : telles sont donc les étapes du mélodrame qui précèdent le suicide de Miss Harriet. Le tragique de ce geste pose

<sup>16</sup> G. de Maupassant, *Miss Harriet*, [in] *idem, Miss Harriet...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 31.

une question semblable à celle déjà formulée dans le cas de des Barrets. Contre qui ou quoi se révolte en fait Miss Harriet ? Contre le tragique de son destin de vieille fille laide vouée à une éternelle dérision ? Contre la stérilité de son corps dont la laideur la sèvre, à tout jamais, de caresses masculines ? Contre l'infidélité de Chenal, son amant fantasmé ? Veut-elle punir ou se punir ? Quoi qu'il en soit, dans cet enchevêtrement d'hypothèses plausibles, une chose paraît sûre. Le suicide de Miss Harriet permet à celle-ci de s'affranchir de la situation psychologiquement insupportable qu'elle se refuse à assumer. En dernière analyse, elle se révolte donc contre son propre destin qui la cantonne dans un rôle à la fois tragique et comique, celle d'une âme souffrante emmurée dans un corps flétri et disgracieux, circonstance qui fait de l'Anglaise une éternelle exilée du pays de l'amour.

Les héros des récits analysés de Maupassant, Jean des Barrets et Miss Harriet, sont autant de personnages tragiques dont la révolte silencieuse et pas tout à fait consciente puise sa source dans les expériences vitales traumatisantes qu'ils n'arrivent pas à accepter. *Garçon, un bock!*... est un récit qui, malgré l'apparente simplicité de sa trame, fait apparaître un personnage complexe dont la révolte, jamais avouée, se cristallise autour de deux aires thématiques relativement distinctes : les relations perturbées avec le père et les problèmes de sexualité masculine confrontés avec l'image de la mère idéale. Le cas de Miss Harriet paraît un peu différent. Initiatrice, mais aussi victime de sa révolte silencieuse, Miss Harriet semble plus apte à l'introspection, art qui fait totalement défaut à des Barrets. Ce degré plus élevé de lucidité introspective assure un charme particulier au récit qui souligne le tragique de la lutte intérieure acharnée que la vieille Anglaise se livre à elle-même sur le plan inconscient (pulsions irréfrenables de la *libido*) et conscient (interdits d'ordre religieux, moral, esthétique).

La double révolte de des Barrets... la double révolte de Miss Harriet... Ce caractère polifacétique des deux cas de révolte analysés souligne ce que nous sommes si souvent enclins à oublier : la complexité de l'âme humaine dont les pulsions affectives, souvent contradictoires, nous condamnent à une révolte contre nous-mêmes et contre les autres.



EWA KALINOWSKA  
Université de Varsovie

## *Terre d'ébène* : réquisitoire d'Albert Londres contre la colonisation française en Afrique

*Albert Londres' Land of Ebony: a requisitory against the French  
colonisation in Africa*

*Abstract:* Londres, journalist and writer, travelled to Senegal and other French colonies in Africa where he discovered that forced labour and slavery existed despite the official discourse. Railway construction and deforestation, cause of deaths among Africans, were elements of the destructive exploitation of colonies. Londres roughly criticises the abuses of colonialism, and his reportage becomes a violent requisitory and a diatribe against colonisation.

It's necessary to point out the fact that Londres doesn't condemn the principle of the colonisation, but he emphasises that it must become judicious and equitable for the economical reasons.

*Keywords:* Albert Londres, *Terre d'ébène*, Africa, French colonisation, requisitory, journey literature, reportage

*...la plus amère des terres<sup>1</sup>  
...l'Afrique, la vraie, la maudite : l'Afrique noire<sup>2</sup>  
Putain d'Afrique !<sup>3</sup>*

### Introduction

Il est convenu de placer les débuts de la présence des Français outre-mer au XVI<sup>e</sup> siècle, sans qu'il s'agisse – lors de cette première période – d'instaurer la

---

<sup>1</sup> Cette citation et toutes les autres citations de Londres viennent de l'édition: Albert Londres, *Terre d'ébène*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998, p. 167.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 264.



domination française de manière systématique et d'occuper les territoires les plus étendus possibles. Le meilleur exemple est constitué par les expéditions de Jacques Cartier, financées par le roi François I<sup>er</sup> : en effet, pendant assez longtemps encore il faudra attendre pour que les côtes du Québec actuel soient habitées de manière stable et durable.

La colonisation est devenue plus organisée dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, sous Louis XIV : les Français ont commencé à s'installer aux Antilles et sur les côtes ouest de l'Afrique centrale (le Sénégal actuel). L'intérêt du roi et la politique envers ces nouveaux territoires ont trouvé leur expression spéciale dans la création des compagnies maritimes ainsi que dans l'acte promulgué par le Roi-Soleil, le fameux Code noir<sup>4</sup>.

Par la suite, la colonisation était devenue un des points les plus importants de la politique des régimes différents (mais similaires sur ce point) en atteignant sa période du développement le plus intensif lors de la III<sup>e</sup> République. C'est à cette époque-là que la présence de la France en dehors de l'Europe devient de plus en plus institutionnalisée. Le Ministère des Colonies est créé, voit le jour le parti colonial ; afin de gérer les territoires grandissants, l'École coloniale forme des fonctionnaires de l'administration coloniale et les troupes coloniales se tiennent à la disposition des gouverneurs et administrateurs pour maintenir l'ordre dans les territoires dominés. Le Code de l'Indigénat, monstre juridique des années 80 du XIX<sup>e</sup> siècle, règle le statut des populations locales en instaurant un double traitement, différent pour les citoyens français et pour les sujets de la République française<sup>5</sup>.

L'Empire colonial français a pu atteindre ses dimensions maximales après la I<sup>re</sup> Guerre mondiale, quand la France a eu le droit d'occuper certaines des anciennes possessions coloniales de l'Allemagne. Les colonies françaises les plus imposantes – par leur étendue, la richesse de ressources naturelles et humaines – sont celles de l'Afrique : pendant la période d'entre-deux-guerres, leur superficie dépassait 7 millions de kilomètres carrés avec la population dont le nombre s'élevait à quelque 35 millions.

La France exploitait ses colonies africaines sans ménagement, en les saignant à blanc, sans essayer de les mettre en valeur, sans investir ou presque, sans réaliser des travaux d'infrastructure. En même temps, la France saupoudrait sa manière d'administrer et d'exploiter ses colonies du mensonge de la mission civilisatrice sans savoir s'attacher de quelque manière que ce soit les populations locales.

---

<sup>4</sup> Code noir - *Édit du Roi, touchant la Discipline des esclaves nègres des Isles de l'Amérique française. Donné à Versailles au mois de Mars 1685.* Le code de Louis XIV sera suivi d'un document analogue quelque quarante ans plus tard, signé par Louis XV: *Second code noir - Édit du Roi, touchant la Discipline des esclaves nègres de la Louisiane. Donné à Versailles au mois de Mars 1724.* Voir *Le Code noir et autres textes de lois sur l'esclavage*, Saint-Maur-des-Fossés, SÉPIA, 2006.

<sup>5</sup> Le Code de l'Indigénat était resté en vigueur jusqu'à 1946, aboli par la IV<sup>e</sup> République.

Celles-ci étaient soumises aux travaux onéreux, au paiement d'impôts élevés et à la politique d'assimilation qui avait comme objectif de rompre tous les liens des indigènes avec leurs cultures d'origine.

Depuis le temps des indépendances africaines, arrivées principalement en 1960, et quelques dizaines d'années qui se sont écoulées, tous ces éléments sont établis, bien connus et il ne manque plus d'ouvrages scientifiques – historiques, sociologiques, anthropologiques – qui présentent de manière précise et détaillée tous les aspects du colonialisme français<sup>6</sup>.

## Œuvre d'Albert Londres – principes

Albert Londres, éminent journaliste, animé d'une passion investigatrice, emplissait de cette passion ses textes qui prètent tout aussi bien de reportages que des belles-lettres. Il publie en 1929 *Terre d'ébène* qui relate le parcours de l'écrivain dans les colonies françaises d'Afrique : l'œuvre est une sorte de carnet de voyage et se compose d'une trentaine d'articles.

Pour l'époque, l'ouvrage était un véritable choc : sans aucune complaisance, sans rien cacher ni embellir, tout au contraire – en mettant en relief plusieurs éléments forts – Londres, en observateur lucide et sans complaisance, analysait la manière dont la France s'occupait de ses territoires africains. Et il s'est avéré que la réalité était bien différente par rapport à l'image officielle, maintenue par le gouvernement, les autorités et les médias. *Terre d'ébène* a suscité de vives réactions, Albert Londres est accusé de défaitisme, de manque de patriotisme et de mépris pour son pays. Il en fait part dans l'avant-propos : « On m'a également appris, à l'occasion de ce voyage en Afrique noire différentes choses : que j'étais un métis, un juif, un menteur, un saltimbanque, un bonhomme pas plus haut qu'une pomme, une canaille, un contempteur de l'œuvre française »<sup>7</sup> ; « Tout ce qui porte un flambeau dans les journaux est venu me chauffer la plante des pieds »<sup>8</sup>.

Il est nécessaire de rappeler et souligner que pendant longtemps, surtout pendant la III<sup>e</sup> République – colonialiste par excellence, la colonisation française, surtout celle de l'Afrique subsaharienne, n'était présentée autrement que sous un jour

---

<sup>6</sup> Il est utile de rappeler qu'il existe encore des épigones qui voudraient maintenir l'idée des bienfaits de la colonisation : il suffit de rappeler à ce propos la loi française n° 2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés, dont l'article 4 soulignait « le rôle positif de la présence française outre-mer ». Suite à de nombreuses protestations et contestations, l'alinéa correspondant de l'article 4 a été supprimé. Cf. Michel Winock, « La nouvelle guerre coloniale », *Les Collections de l'Histoire*, n° 44, 2009.

<sup>7</sup> A. Londres, *op. cit.*, p. 7.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 8.

optimiste, la France brandissant haut la flamme de la civilisation et la portant dans ses colonies africaines, s'arrogeant l'image d'un pays civilisateur exceptionnel – la Grande France. La France métropolitaine et le gros de ses citoyens n'avaient aucune raison de mettre cette image en question.

L'œuvre de Londres a exercé un choc : c'est un cri de révolte, de protestation et de colère lancé par l'écrivain vichyssois. Le sentiment de révolte et de rébellion naît au contact de la réalité coloniale française en Afrique. Et Londres, guidé par le sentiment de rectitude, se sent tenu de dire la vérité :

[...] Des nègres s'exilent, d'autres meurent. La révolte se lève dans l'Oubangui-Chari. Pendant qu'on l'étouffe, le ministère des Colonies fait dire qu'il est optimiste et qu'il ne croit pas à ces choses. Et la France est heureuse d'être trompée. Que pouvait-on jeter sur un tel tableau ? Un voile ou un peu de lumière. À d'autres le voile !<sup>9</sup>

## Œuvre d'Albert Londres – contenus et images

La première partie du texte vient du journaliste, quasi-documentaliste, soucieux d'être exact et de donner une image fidèle de la réalité. Lors de tous ses déplacements, Londres cite avec précision les lieux et les moyens de transport. Il donne également des informations objectives – précises et détaillées – qui ressemblent à une entrée d'encyclopédie :

Vingt millions de Noirs, sujets français.  
Deux empires.  
L'Afrique-Occidentale française : AOF.  
L'Afrique-Equatoriale française : AEF.  
L'Aof et L'Aéf !  
Treize millions de sujets en Aof. Quatre millions en Aéf<sup>10</sup>.

Londres parcourt différentes parties des possessions coloniales françaises en Afrique – il part de Dakar, au Sénégal, il passe par la Guinée et le Soudan français (le Mali actuel), après avoir traversé la Haute-Volta, l'Oubangui-Chari (l'actuelle République centrafricaine), la Côte-d'Ivoire, le Togo, le Dahomey, le Gabon, il arrive au Congo. Londres peut observer et prendre connaissance des terres qui sont des terrains de la faune et de la flore exubérantes, mais aucune description ne le mentionnera, comme si l'écrivain-journaliste considérait qu'il serait trop facile d'impressionner les lecteurs par des images de la nature tropicale.

Aucune image facile chez Londres, pas d'exotisme de pacotille ; son intérêt se dirige ailleurs – ce sont les êtres humains qui apparaissent au premier plan.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 29.

Abondent ainsi des portraits d'hommes et de femmes<sup>11</sup> : Tartass, « le coiffeur à pédales » ; Robert le métis ; Yacouba, se présentant lui-même comme « dé-civilisé », ou encore Zounan, rencontré à Port-Novo et d'autres personnages, caractérisés de manière tant soit peu approfondie et maints autres, sans noms, présentés avec moins d'exactitude, telle marchande de noix de kola à Bamako ou le griot chantant les louanges d'un client à Kita.

Par contre, ce qui apparaît comme le plus important et le plus en vue, ce sont toutes les failles du système colonial français en Afrique. Elles sont toutes pointées – sans ménagement et sans omissions : de la part des fonctionnaires de l'administration coloniale, des hommes d'affaires agissant en Afrique et, surtout, des Africains mêmes. Le chapelet d'erreurs, de bavures et d'exactions semble ne se terminer jamais : le recrutement des fonctionnaires est mal organisé, leurs mutations obligatoires sont mal ressenties. Le prestige du travail dans les colonies est bas, sinon nul.

La question la plus complexe et la plus douloureuse est celle de l'exploitation des Africains. Ceux-ci sont entièrement soumis aux Blancs, mal payés (si, exceptionnellement, ils sont payés...), considérés comme sous-hommes : exploités, tués au travail, clients de la camelote européenne sans aucune valeur. En dépit des lois qui l'ont formellement et depuis longtemps aboli, l'esclavage continue d'exister en réalité. Les fonctionnaires et administrateurs refusent de le reconnaître, il est commode de n'en savoir rien pourvu que le travail nécessaire soit exécuté tandis que, dans les faits, le travail forcé appartient aux captifs, et non pas à tous les Africains.

Les colonies françaises sont en arrière par rapport à celles de la Grande Bretagne ou de la Belgique, tout aussi bien techniquement que du point de vue des relations avec les populations locales. Le manque d'investissements résulte en mauvaises conditions de travail : les Noirs sont traités de bêtes de somme, de « moteurs à bananes » : « J'ai vu construire des chemins de fer ; on rencontrait du matériel sur les chantiers. Ici que du nègre » !<sup>12</sup>. Les Africains sont obligés de travailler jusqu'à l'épuisement ; le portage et l'utilisation exclusive de la force physique entraînent l'exténuation et la mortalité surélevée.

Les chalands auraient pu s'appeler des corbillards et les chantiers des fosses communes. Le détachement de Gribingui perdait soixante-quinze pour cent de son effectif. Celui de la Likouala-Mossaka, comprenant mille deux cent cinquante hommes, n'en vit revenir que quatre cent vingt-neuf. D'Ouessou, sur la Sanga, cent soixante-quatorze hommes furent mis en route. Quarante-vingts arrivèrent à Brazzaville, soixante-neuf sur le chantier. Trois mois après, il en restait trente-six. Pour les autres convois, la mortalité était dans ces proportions<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Cf. M.A.S. Bib, « Albert Londres, *Terre d'ébène* », <http://littexpress.over-blog.net/article-18002553.html> (consulté le 15 juin 2013).

<sup>12</sup> A. Londres, *op. cit.*, p. 245.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 248.

Deux exemples majeurs appuient de manière irréfutable les énoncés concernant les conditions scandaleuses de travail – la construction du chemin de fer Congo-Océan qui a coûté la vie de dix-sept mille ouvriers noirs, ainsi que la coupe du bois qui aboutit à l'épuisement des Africains et, parallèlement, à l'exploitation dévastatrice de la forêt tropicale.

Tout en travaillant, les Africains sont obligés de payer des impôts et soumis à la mobilisation obligatoire. Ces conditions difficiles, quasi-désespérants, de vie et de travail dans les colonies françaises font fuir la population locale dans des pays voisins, colonies britanniques, mieux mis en valeur par les autorités du Royaume Uni.

Après avoir déployé tous les aspects négatifs, cruels et révoltants du fonctionnement des colonies africaines françaises, Albert Londres essaie d'expliquer – de manière logique et raisonnable, en utilisant des arguments simples et forts – que la France devrait prendre soin des habitants de ses colonies africaines parce que, tout simplement, elle en a besoin pour le travail. Elle pourra ainsi tirer plus de profits de ses colonies : continuer la politique et la gestion des colonies sans modifications relève de la stupidité pure et simple. Ce passage est d'autant plus poignant qu'il n'y a pas de recours à l'humanité, à la pitié ou compassion, mais à la logique et à la raison.

## Révolte d'Albert Londres

Armé de courage, de détermination et de la volonté inébranlable de dévoiler la vérité, Albert Londres s'était révolté contre la vision positive et mensongère du discours officiel concernant la colonisation française en Afrique<sup>14</sup>.

Confronté directement aux réalités de l'Afrique française, Londres s'était révolté contre la cruauté et la stupidité gratuites et absurdes du système colonial français<sup>15</sup>.

Assumant jusqu'à la fin ce contact direct – dur et révoltant, Londres s'était révolté pour en porter témoignage auprès du public européen.

Mobilisant son talent littéraire et sa passion investigatrice<sup>16</sup>, Albert Londres s'était révolté pour que ce témoignage ne passe pas inaperçu et exerce une influence. Son écriture est celle d'un maître de la parole qui emploie des techniques

---

<sup>14</sup> Albert Londres publie sa *Terre d'ébène* (1929) en suivant l'exemple donné deux années auparavant par André Gide (*Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927, suivi de *Le retour du Tchad* en 1928). Les deux écrivains ont été les seuls à traiter la question coloniale de manière lucide et critique.

<sup>15</sup> Cf. F. Guiyoba, « Engagement littéraire et études de réception », [in] E. Boju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, PUR – Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 349-361.

<sup>16</sup> Depuis 1932, le 16 mai (anniversaire de la mort de l'écrivain – journaliste), le Prix Albert Londres récompense le meilleur reporter de la presse écrite et, depuis 1985, le meilleur reporter de l'audiovisuel.

littéraires diversifiées : dans *Terre d'ébène* se côtoient des parties narratives, des dialogues en direct, des passages qui ressemblent aux études historiques, géographiques ou économiques ainsi que des fragments de réflexion.

Le trait qui mérite une attention particulière, qui caractérise le style de Londres et qui laisse une empreinte durable, c'est l'ironie mordante qui se rapproche souvent de l'humour noir :

Je m'en irai, ainsi, au gré du flot berceur [...] la main droite coupée, coupable d'avoir écrit, les pieds carbonisés et mon dernier chapitre (auparavant, sous la menace, j'aurai dévoré tous les autres), fleurissant entre mes dents comme une fleur vénéneuse<sup>17</sup>.

Mettre les colonies en valeur ? je le veux bien ; mais, en certains endroits, il faudrait commencer par le commencement. Ici, par exemple, on ne fera rien, tant qu'on n'aura pas dit au soleil : « Écoute, cela ne peut durer ; tu brûles la terre, tu pompes la matière cérébrale des hommes, tu empêches les chiens d'aboyer... Approche un peu, on va te mettre en valeur ! » Un projet de loi sur la mise en valeur du soleil en Afrique s'impose<sup>18</sup>.

Le nègre remplaçait la machine, le camion, la grue ; pourquoi pas l'explosif aussi ?<sup>19</sup>

La révolte de Londres est celle d'un homme dans des conditions objectives ; c'est une révolte pleine de passion, une révolte naturelle d'un être humain honnête qui ne saurait se taire face aux injustices et cruautés<sup>20</sup>. Elle s'exprime car la situation dans les colonies africaines a de loin cessé d'être acceptable, une fois qu'un homme de foi en prend connaissance, il se doit de se révolter et de s'exprimer en dépit de toutes les adversités : « Notre métier n'est pas de faire plaisir, non plus de faire du tort, il est de porter la plume dans la plaie. En Afrique noire française, il existe une plaie<sup>21</sup> » ; « Ce n'est pas en cachant ses plaies qu'on les guérit »<sup>22</sup>.

Cette révolte acquiert une dimension tragique dans la mesure où Londres, en homme de son époque, ne conteste pas le principe-même du colonialisme, mais n'est pas en état d'admettre ou de passer sous silence le spectacle des atrocités survenant en Afrique sous la domination française et qui, par là-même, sont mis sur le compte de la France :

Flatter son pays n'est pas le servir, et quand ce pays s'appelle la France, ce genre d'encens n'est pas un hommage, c'est une injure. La France, grande personne, a droit à la vérité<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> A. Londres, *op. cit.*, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 151-152.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>20</sup> Cf. E.M.A.F.M. Radar, « Putain de colonie ! » : anticolonialisme et modernisme dans la littérature du voyage en Indochine (1919-1939), University of Amsterdam, 2008, <http://dare.uva.nl/record/273331> (consulté le 15 juin 2013).

<sup>21</sup> A. Londres, *op. cit.*, p. 10

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 272.

La France a travaillé beaucoup mieux dans ses autres colonies. Nous avons été grands au Maroc et en Indochine. Sur la même terre, sous le même soleil, avec des indigènes qui n'étaient ni pires ni meilleurs que les nôtres, l'Angleterre et la Belgique ont fait œuvre importante. L'Afrique noire française est dans un état d'infériorité incontestable en face de l'Afrique noire anglaise et de l'Afrique noire des Belges. Infériorité au point de vue ports, navigation fluviale, chemin de fer, infériorité au point de vue du matériel, du confort et surtout des méthodes de travail. Aider à le cacher serait bercer de sa main un sommeil dangereux. Un coup de poing est par moment plus salutaire qu'une caresse<sup>24</sup>.

Ainsi, n'importe-t-il pas de tendre à la suppression des colonies et d'accorder l'indépendance aux pays dominés : une telle idée n'est nulle part effleurée, même sous une forme périphrastique et indirecte. Tout au contraire, il est souligné que la politique coloniale française a su – ailleurs, dans d'autres territoires dominés – donner de bons résultats, voire exceptionnels.

Pour Albert Londres, il est capital de dire toute la vérité sur le colonialisme français en Afrique, comme l'exigent l'honnêteté et la sincérité, même si cette vérité est dure à supporter et assumer. En même temps, il n'est pas question d'émanciper les colonies (comme nous aurions la tendance de croire actuellement), mais de les mettre en valeur, d'y investir ainsi que de réaliser une politique et une administration raisonnables et humaines. Sous cet égard, Londres était resté un homme de son époque et ne mettait point en cause l'essence de l'expansion et de la présence des Français (Européens) dans d'autres continents. Il ne s'agissait nullement de supprimer le colonialisme, il s'agissait de le changer pour qu'il devienne meilleur, humanitaire et raisonnable.

Tout en rendant l'hommage au talent littéraire et au courage civique d'Albert Londres, force est d'affirmer que l'écrivain se trompait, car « nul ne colonise innocemment, [...] nul non plus ne colonise impunément ; [...] une nation qui colonise et une civilisation qui justifie la colonisation – donc la force – est déjà une civilisation malade, une civilisation moralement atteinte »<sup>25</sup>. Il n'était possible ni d'humaniser le colonialisme, ni de le rendre meilleur, ce qui a été prouvé depuis les indépendances, soit depuis la fin des années 50 du XX<sup>e</sup> siècle et l'est toujours, à l'époque postcoloniale, jusqu'à l'époque actuelle.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>25</sup> A. Césaire, « Discours sur le colonialisme », [in] Ch. Lhomeau, *L'intellectuel engagé*, Paris, Gallimard, coll. *Folio plus classiques*, 2011, p. 85.

MONIKA MALINOWSKA  
Université de Varsovie

## La transformation de la société sans révolte au XVII<sup>e</sup> siècle – la vision de François Poulain de la Barre

*A non-revolutionary transformation of the society as understood  
by François Poulain de la Barre in the XVII<sup>th</sup> century*

*Abstract:* While writing about women in the XVIIth century and claiming their legal equality, Poulain de la Barre in fact criticizes the Ancien Régime's society of that period, based on social inequality. After having discussed the expansion of the superstition which proclaims the subjection of women to men, the French philosopher suggests changes to be implemented in the relation men to women, in order to give place to a society based on a social agreement, on natural law and equality of all people, regardless of sex and breeding.

*Keywords:* legal equality, Poulain de la Barre, women, superstition, society

François Poulain de la Barre (1647-1720) est l'auteur bien connu des trois traités préfémnistes *De l'égalité des deux sexes* (1673), *De l'éducation des dames* (1674) ainsi que *De l'excellence des hommes* (1675). Ces textes ont été plusieurs fois analysés et réanalysés pour démontrer l'originalité de ses idées concernant les femmes. Une bibliographie abondante montre qu'il est un auteur bien associé au problème de la querelle des femmes, du féminisme naissant sous l'Ancien régime<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. L. Stock, *Poullain de la Barre : a seventeenth-century feminist*, New York, Columbia University, 1961 ; B. Magné, *Le fminisme de Poullain de la Barre, origine et signification*, Universit de Toulouse, 1964 ; M. Alcover, *Poullain de la Barre, une aventure philosophique*, "Papers on French Seventeenth Century Literature/Biblio" 17, 1981 ; S. Stuurman, *François Poulain de la Barre and the Invention of Modern*



Le terme de *féminisme* est un anachronisme à l'époque, mais ce savant français est vu comme celui qui prônait l'émancipation absolue des femmes. Poulain de la Barre est un auteur exemplaire, qui écrit sur l'égalité des sexes à une époque où l'inégalité était de règle. Les chercheurs et chercheuses d'aujourd'hui le traitent souvent de « féministe oublié » car non seulement son œuvre est restée sans écho au XVII<sup>e</sup> siècle, mais il est aussi tombé dans l'oubli pendant deux siècles. C'est Paul Rousselot qui le cite pour la première fois dans son *Histoire de l'éducation des femmes en France* (1883). C'est probablement la mention la plus ancienne de notre philosophe français. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, deux spécialistes en littérature française, Henri Piéron et Henri Grappin, ont sorti Poulain de la Barre des limbes des auteurs obscurs en s'intéressant à ses trois textes<sup>2</sup>. Ensuite Simone de Beauvoir a choisi une citation de *De l'égalité des deux sexes* en épigraphe de son célèbre livre le *Deuxième sexe* (1948).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Poulain de la Barre s'est lancé dans un débat sur la situation de la femme dans la société, défendant l'égalité des deux sexes et présentant des arguments nouveaux et radicaux à la fois, sans cependant susciter de controverse dans l'ancienne France. Aujourd'hui, nous ne connaissons qu'une seule réfutation : la *Supériorité de l'homme sur la femme ou l'Inégalité des deux sexes dédiée à Jésus-Christ* qui reste en manuscrit. Ce texte n'a donné suite à aucune discussion.

François Poulain de la Barre, auteur de trois traités préfeministes, réfute le préjugé, donc une opinion préconçue, un jugement porté sur les choses sans les avoir examinées, selon lequel la femme est inférieure à l'homme. Le premier traité de 1673 porte le sous-titre très significatif *De l'égalité des deux sexes où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*. Dans l'intertitre de la première partie de son œuvre, Poulain explique aussi qu'il va « montrer que l'opinion vulgaire est un préjugé, et qu'en comparant sans intérêt ce que l'on peut remarquer dans la conduite des hommes et des femmes, on est obligé de reconnaître entre les deux Sexes une égalité entière »<sup>3</sup>. Il est aussi le premier à mettre en rapport le sexe et le

---

*Equality*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004 ; G. Leduc, *Réécritures anglaises au XVIII<sup>e</sup> siècle de l'« Égalité des deux sexes » (1673) de François Poulain de la Barre: du politique au polémique*, Paris, l'Harmattan, 2010 ; C. Amoros, *Obras feministas de François Poullain de la Barre (1647-1723)*. Edición crítica de Daniel Cazés Menache con la colaboración de Haydeé García Bravo. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. UNAM. México, 2007; M. Malinowska, *François Poulain de la Barre (1647-1720) wobec zagadnień swojej epoki*, Warszawa, Elipsa, 2013.

<sup>2</sup> H. Piéron, « De l'influence sociale des principes cartésiens. Un précurseur inconnu du féminisme et de la Révolution : Poullain de la Barre », *Revue de synthèse historique*, 2<sup>e</sup> semestre, 1902, pp. 153-185, 270-282 ainsi que H. Grappin, « Note sur un féministe oublié : le cartésien Poullain de la Barre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1913, pp. 852-867 et « A propos du féministe Poullain de la Barre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1914, pp. 387-389.

<sup>3</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes, De l'éducation des dames, De l'excellence des hommes*, édition, présentation et notes par Marie-Frédérique Pellegrin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques, Textes Cartésiens, 2011, p. 60.

préjugé. Poulain de la Barre prouve, dans sa trilogie, l'égalité des femmes et prévoit le changement futur de la société. Il s'imagine voir un jour « une femme enseigner dans une chaire, l'éloquence ou la médecine en qualité de professeur ; marcher par les rues suivies de Commissaires et de Sergents pour y mettre la police ; haranguer devant les Juges en qualité d'Avocat ; être assise sur un Tribunal pour y rendre Justice, à la tête d'un Parlement ; conduire une armée, livrer une bataille ; et parler devant les républiques ou les Princes comme Chef d'une Ambassade »<sup>4</sup>. Et il ne s'agit pas, dans ce passage, d'un tableau utopique du monde à l'envers, car Poulain de la Barre ne prêchait pas, comme la majorité des *champions des femmes*, la supériorité du sexe féminin.

Pour lui, « la différence des sexes ne regarde que le Corps : n'y ayant proprement que cette partie qui serve à la production des hommes ; et que l'Esprit ne faisant qu'y prêter son consentement, et le faisant en tous de la même manière, on peut conclure que l'esprit n'a point de sexe »<sup>5</sup>, ce qui veut dire que la raison, et non l'âme, n'est ni masculine ni féminine. Selon cette formule, la distinction entre les deux sexes n'existe pas, ce qui veut dire aussi que l'esprit ne dépend pas du sexe. Cette phrase est révélatrice, car elle laisse entendre que les femmes peuvent faire le même usage de leur esprit que les hommes, et que leur intelligence peut s'exercer sans limite. Marie-Frédérique Pellegrin souligne que « Poulain va même jusqu'à inverser l'affirmation physiologique traditionnelle selon laquelle les femmes sont des hommes inaccomplis en affirmant que les hommes sont des femmes imparfaites »<sup>6</sup>.

Le raisonnement de Poulain de la Barre peut rappeler l'affirmation de plusieurs auteurs qui avaient formulé une thèse semblable, à savoir Marie de Gournay, Lucrecia Marinella, Cornelius Agrippa, Jean-François Senault ou Marguerite Buffet. Mais leurs idées rappellent celle de saint Augustin : « là où il n'y a pas de sexe, c'est-à-dire en son âme spirituelle »<sup>7</sup>. Nous pouvons trouver des formules proches de l'idée d'égalité entre les deux sexes dans le courant préféministe chrétien de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, dans les traités de morale et les codes de civilité (l'idée de l'honnêteté) produits par les hommes. En 1636, Jacques Du Boscq constate que « la raison et la vertu sont des deux sexes, quoi qu'elles soient d'une même espèce. Les Dames ne peuvent renoncer à un privilège et à un avantage qu'elles ont aussi bien que nous, par le droit de leur naissance »<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>5</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>6</sup> Marie-Frédérique Pellegrin, *De l'égalité des deux sexes*, *op. cit.*, Introduction, p. 17.

<sup>7</sup> Augustin, *La Trinité*, "Bibliothèque augustinienne", vol. 16, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, XII, VII, 12, p. 235.

<sup>8</sup> J. Du Boscq, *L'honnête femme*, 3 partie, Paris, A. Courbé, éd. 1663, pp. 4-5.

Quelques années plus tard, François de Grenaille écrit que « [les femmes] ne diffèrent pas [des hommes] en essence, mais en figure, elles sont hommes véritablement quoi qu'on les appelle femmes »<sup>9</sup>. Mais ces deux auteurs de traités de civilité pour les femmes, malgré une égalité théorique, ont tenté d'imposer des règles de comportement. Les règles d'honnêteté étaient distinctes de celles auxquelles les hommes devaient se soumettre. Du Boscq y cite la discrétion féminine, le silence et la modestie, tandis que de Grenaille parle de la modestie des femmes dans la conversation ainsi que de la soumission aux autorités masculines. Dans les deux cas, cela signifie, d'une part, l'ouverture du savoir aux femmes et la promotion d'une société courtoise, mais d'autre part la soumission à l'ordre donné et le respect des conventions.

Cependant, François Poulain de la Barre précise la raison pour laquelle il préfère le terme d'« esprit » à celui d'« âme » ou de « vertu ». Il dénonce aussi l'idée d'honnêteté prônée par Du Boscq, de Grenaille ou d'autres auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, comme Madeleine de Scudéry ou Antoine Gombaud, chevalier de Méré. Poulain de la Barre critique ouvertement cette idée dans son premier traité *De l'égalité des deux sexes*, s'appuyant sur l'argument de sa relativité, lorsqu'il constate :

les regards d'honnêteté et de déshonnêteté sont presque tous dans leur origine, les effets de l'imagination et du caprice des hommes. Cela paraît en ce qu'une chose qui est honnête en un pays, ne l'est pas dans l'autre ; et que dans un même Royaume, mais en divers temps ; ou bien en même temps, mais entre des personnes d'état, de condition et d'humeur différente, une même action est tantôt conforme, tantôt contraire à l'honnêteté [...]. Nous sommes tous tellement pénétrés de cette idée, quoi que nous n'y fassions pas de réflexion, que les personnes ou amies, ou spirituelles et judicieuses, qui s'assujettissent en public et avec le vulgaire aux façons de l'honnêteté, s'en délivrent en particulier, comme des charges autant importunes que bizarres<sup>10</sup>.

Selon Poulain de la Barre, l'idée d'honnêteté mène à de faux comportements ; en outre, l'ouverture du savoir aux femmes est paradoxale, car, dans la vie pratique, il n'est pas question de faire entrer les femmes dans la société comme de futures avocats ou des chefs d'ambassades, mais de les laisser évoluer selon les règles de civilité qui doivent restées bien distinctes selon les sexes, donc atemporelles. Cette idée, si chère au monde poli du XVII<sup>e</sup> siècle, invalide, pour l'auteur de *De l'égalité des deux sexes*, l'égalité fondamentale, car l'idée même d'égalité entre les deux sexes impose par conséquence logique l'égalité de tous les individus. Sous le couvert du préfémisme, Poulain de la Barre prône une nouvelle organisation de la société, fondée sur un contrat social, sur le mérite personnel, sans ordres et privilèges. Cependant « l'inégalité des biens et des conditions fait juger à beaucoup

<sup>9</sup> F. de Grenaille, *L'Honnête fille où dans le premier livre il est trait de l'esprit des filles* (1639–1640), Paris, éd. A. Vizier, 2003 (Textes de la Renaissance, Srie « L'éducation féminine, de la renaissance à l'âge classique », éd. C.H. Winn, 64), p. 36.

<sup>10</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes*, op. cit., pp. 125-126.

de gens que les hommes ne sont point égaux entre eux »<sup>11</sup> car les notions de rang ou de sang déterminent les privilèges.

Quelle aurait donc dû être cette société égalitaire poulinienne ? L'auteur des trois traités préféministes mentionne, dès le début, la notion de l'égalité naturelle qui ressemble aux thèses qui furent développées au XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout aux idées de Jean-Jacques Rousseau et son *Discours sur les sciences et les arts* de 1749 ainsi que le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de 1755. Il est à noter que, près de 70 ans avant Rousseau, Poulain critique la société inégalitaire et surtout les conséquences néfastes de l'évolution des civilisations, des arts et des sciences<sup>12</sup>. Pour Poulain de la Barre, l'égalité est le principe même de la liberté, car elle est fondée sur la constitution d'une nature commune à tous les hommes. Les inégalités qui apparaissent sont les produits d'un pouvoir arbitraire (le gouvernement politique, les trois ordres, les richesses, l'éducation). Dans son dernier traité *De l'excellence des hommes* (1675), nous trouvons la description de l'homme à l'état précivilisé, ainsi qu'une genèse succincte de l'inégalité. L'auteur des trois traités préféministes constate :

Dans le premier âge du monde, dont il nous reste encore quelque ombre dans les amours innocents des bergers et des bergères, et dans les plaisirs de la vie rustique, quand elle n'est point troublée par la crainte des Puissances ni des Ennemis, tous les hommes étaient égaux, justes et sincères, n'ayant pour règle et pour lois que le bon sens. Leur modération et leur sobriété était cause de leur justice ; chacun se contentant de ce que la terre qu'il avait reçue de son père, rendait aux soins qu'il avait pris de la cultiver : Et s'employant tous sans souci, sans envie, sans ambition à un si louable exercice, l'on ne reconnaissait presque point d'autre maladie que la vieillesse, dont on ne ressentait que de courtes incommodités, et après avoir vécu un siècle.

Mais depuis que quelques hommes abusant de leurs forces et de leur loisir se furent avisés de vouloir assujettir les autres, l'âge d'or et de liberté se changea en un âge de fer et de servitude : les intérêts et les biens se confondirent de telle sorte par la domination, que l'un ne put plus vivre que dépendamment de l'autre. Et cette confusion s'augmentant à mesure que l'on s'éloignait de l'état d'innocence, et de paix, produisit l'avarice, l'ambition, la vanité, le luxe, l'oisiveté, l'orgueil, la cruauté, la tyrannie, la tromperie, les divisions, les guerres, la fortune, les inquiétudes. En un mot presque toutes les maladies de corps et d'esprit dont nous sommes affligés<sup>13</sup>.

Néanmoins, l'existence de la société est indispensable pour l'individu, car l'homme ne peut pas vivre isolé de crainte de périr. La vie en commun garantit la

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>12</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'excellence des hommes*, *op. cit.*, p. 391.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 392. Pour J.-J. Rousseau, c'est la propriété qui est la source de l'inégalité et par là, des maux de l'humanité. Selon ce philosophe des Lumières, la propriété n'est pas un droit naturel : « le premier qui ayant enclos un terrain, s'avisait de dire : Ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui [...] eût crié à ses semblables : Gardez-vous d'écouter cet imposteur [...]. », J.-J., Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Libro, 2006, p. 53.

subsistance, c'est pourquoi les hommes se groupent en une société qui « n'a pour but que la conservation de la société du corps et de l'esprit »<sup>14</sup>. Selon le philosophe, son origine se trouve « dans le concours de plusieurs personnes, jointes ensemble sous une autorité souveraine, pour se conserver par une assistance mutuelle »<sup>15</sup>. La société qui est fondée par un contrat, un accord explicite, a besoin d'une autorité capable de maintenir l'ordre. Mais l'autorité ne signifie pas le pouvoir arbitraire. Selon Poulain de la Barre, ce gouvernement n'est qu'une délégation du pouvoir, car il est établi « par le consentement unanime »<sup>16</sup>. Chaque membre de la société porte au fond de son cœur « le désir de l'indépendance »<sup>17</sup> ainsi que « l'amour de la liberté »<sup>18</sup>, ce qui fait qu'il veut « jouir pleinement de l'égalité »<sup>19</sup>. Plusieurs constatations de Poulain de la Barre prouvent qu'il ne vénérât pas le pouvoir absolu de droit divin. Le souverain, le prince, comme chaque membre de la société, doit respecter la loi et reconnaître la raison. Il rejette l'obéissance aveugle, parce que la société est fondée sur les obligations réciproques des sujets-citoyens et de l'autorité. La soumission est nécessaire, mais elle repose sur des principes reconnus par la raison, c'est pourquoi Poulain de la Barre met l'autorité publique et l'autorité privée sur le même plan, lorsqu'il constate que « notre autorité naturelle se réduit au pouvoir de la raison, et appartient également aux deux sexes. [...] l'autorité publique et particulière n'a pour but que de déclarer à ceux qui y sont soumis, ce que la raison veut qu'ils fassent [...] »<sup>20</sup>. Puisque le pouvoir ne vient pas de Dieu, l'auteur de *De l'égalité des deux sexes* insiste à plusieurs reprises sur le pacte et le consentement unanime pour souligner que « les Princes sont les aides de leurs Sujets, et les Sujets le sont de leurs Princes ; nous le sommes les uns des autres dans la société [...] »<sup>21</sup>.

François Poulain de la Barre remet en cause tout le régime politique. Avec la critique du pouvoir absolu de droit divin, il conteste aussi la hiérarchisation de la société. La répartition traditionnelle en trois ordres est selon lui purement relative. « En certains pays on préfère les gens d'épée à ceux de robe – constate le philosophe – en d'autres on pratique tout le contraire : chacun selon qu'il a plus d'inclination pour ces états, ou qu'il les estime plus importants »<sup>22</sup>. La société des trois ordres constitue un système injuste, car elle favorise les privilégiés, un petit

<sup>14</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'éducation des dames*, op. cit., p. 266.

<sup>15</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'excellence des hommes*, op. cit., p. 344.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>22</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes*, op. cit., p. 126.

nombre d'hommes qui ne sont pas toujours aptes à remplir les charges et les emplois, car les talents et les mérites ne se fondent pas sur la naissance ou la fortune. Dans son premier traité, datant de 1673, nous trouvons une critique radicale de l'Ancien régime :

Combien y a-t-il de gens dans la poussière – demande l'auteur – qui se fussent signalés si on les avait un peu poussés ? Et de paysans qui seraient de grands docteurs si on les avait mis à l'étude ? On serait assez mal fondé de prétendre que les plus habiles gens d'aujourd'hui soient ceux de leur temps qui ont eu plus de disposition pour les choses en quoi ils éclatent ; et que dans si grand nombre de personnes ensevelies dans l'ignorance, il n'y en a point qui avec les mêmes moyens qu'ils ont eu, se fussent rendus plus capables<sup>23</sup>.

Le mérite et le talent – voilà les principes qui devraient permettre de concourir aux emplois, aux charges et au développement de la société civile, mais aussi à l'éducation. Cependant la société de l'Ancien régime non seulement ne prévoyait l'accès aux dignités qu'aux hommes les plus disposés, mais réservait aussi aux femmes les travaux les plus bas<sup>24</sup>. Notre philosophe de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle prouve que l'inégalité sociale, qui prend sa source dans l'usurpation, ne peut être ni légitime ni conforme aux lois de la nature.

Dans la société, les uns dépendent des autres. L'obéissance est indispensable pour la conservation de la société et du bonheur de tous. Mais selon Poulain de la Barre, la dépendance ne doit pas signifier l'infériorité. Il rejette la domination car elle est « contre la nature ; le pouvoir de se faire craindre et obéir [...] n'est fondé que sur le dérèglement »<sup>25</sup>. Le philosophe constate aussi qu'« entre les personnes d'un âge égal ou approchant, il ne devrait y avoir qu'une subordination raisonnable, selon laquelle ceux qui ont moins de lumières, se soumettent volontairement à ceux qui en ont davantage »<sup>26</sup>.

La société conçue par François Poulain de la Barre était irréalisable au XVII<sup>e</sup> siècle, mais sa vision n'était pas utopique, car l'égalité poulainienne des hommes et femmes dans une société sans ordres, gouvernée par un souverain responsable, n'est à vrai dire ni abstraite, ni absolue. L'auteur des trois traités préfeministes prône l'égalité devant la loi, mais il se rend bien compte que l'égalité des mérites et des talents n'existe pas. C'est l'égalité juridique qui garantit l'ascension intellectuelle et sociale de chaque individu, indépendamment de son sexe et de sa condition. Cela implique toutefois l'inégalité des mérites et des talents, qui constitue la singularité de l'individu, car Poulain de la Barre ne prône pas la parité hommes-femmes. C'est pourquoi il ne soutient pas « qu'elles [les femmes] soient toutes capables des

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>24</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'excellence des hommes*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>26</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes*, *op. cit.*, p. 95.

sciences et des emplois, ni que chacune le soit de tous : personne ne le prétend non plus des hommes ; mais [il] demande seulement qu'à prendre les deux Sexes en général, on reconnaisse dans l'un autant de disposition que dans l'autre »<sup>27</sup>. Il y a toujours ceux et celles qui sont plus intelligents, plus habiles ou plus propres à un métier ou une fonction. Poulain de la Barre forge la notion d'équivalence qui établit les différences qui ne sont pas comprises comme des inégalités, mais comme la richesse et la diversité des capacités d'un individu. Grâce à cette notion, chaque travail a sa valeur et son mérite, ce qui rend chaque personne digne d'estime. Cela signifie que les occupations féminines regardées comme inférieures ont leur importance dans la vie de la société. Dans son dernier traité de 1675, François Poulain de la Barre explique :

Quoi qu'il en soit, afin que deux personnes soient égales dans une société, il n'est pas nécessaire qu'elles puissent faire la même chose, ou qu'elles la fassent de la même manière. C'est assez qu'elles en puissent faire d'équivalentes. Or il est certain que la production et l'éducation des enfants qui appartiennent aux femmes est du moins aussi importante et aussi noble que tout ce que font les hommes. Et comme cela ne les empêcherait pas absolument de s'en acquitter comme eux, au lieu qu'ils ne peuvent faire tout ce que font les femmes, la partie est bien égale<sup>28</sup>.

Le philosophe de l'égalité des sexes ne prêche pas la révolte en voulant que la société française de l'Ancien régime devienne une société égalitaire et démocratique. Il prévoit l'abandon des préjugés culturels, l'évolution des mentalités et l'accès des femmes à la culture et aux emplois publics. Pour que son idée se réalise, il faut que les hommes comprennent que les femmes ont la même part dans le fonctionnement de la société qu'eux.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>28</sup> F. Poulain de la Barre, *De l'excellence des hommes*, *op. cit.*, p. 379.

SYLWIA KUCHARUK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

## La remise en question de la révolte dans l'œuvre de Jean Anouilh

### *The devaluation of revolt in the works of Jean Anouilh*

*Abstract:* Jean Anouilh won his reputation as a glorifier of rebellion. His dramatis personae, especially in the early stages of his career as a playwright, feature well-known rebels, such as the eponymous Antigone and Thérèse in “La Sauvage”. The article purports to present another dimension of the works created by this French dramatist, who, in the later stages of his career, revised his approach to this issue. In his plays “Pauvre Bitos ou le dîner de têtes”, “La Culotte” and “La Belle Vie”, he portrays the absurdity of the individual’s revolt and the dangerous consequences of revolution in the social context.

*Keywords:* rebellion, revolution, Jean Anouilh

Jean Anouilh semble occuper une place particulière parmi les auteurs contemporains qui ont mis la problématique de la révolte au centre de leur création. De *L’Hermine* jusqu’à ses dernières pièces, il recourt en permanence à cette thématique en parsemant son œuvre de personnages révoltés. A. F. Rombout les définit comme

des idéalistes [...] des êtres exceptionnels ou se voulant comme tels et en lutte ouverte contre ce qui est nombre. [...] ils refusent de comprendre, ils refusent d’être compris, ils refusent de marcher en avant, sinon pour le panache et pour l’honneur de l’homme, comme ils refusent de rentrer dans le rang, ils refusent de se résigner à l’inéluctable, ils refusent d’être patients mais veulent tout, tout d’un coup et tout de suite<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A.F. Rombout, *La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh, amour et bonheur, ou l’anarchisme réactionnaire*, Amsterdam, Holland University Press, 1975, p. 242.



Ils échouent dans leurs quêtes ; pourtant, comme le constate Jacqueline Blancart-Cassou, l'auteur ne les désavoue pas, « en préférant leur idéal à la médiocrité du réel »<sup>2</sup>, ce qui est surtout visible dans ses premières pièces.

Dans la plupart des cas, la révolte du personnage anouilhien se situe sur le plan individuel. Comme le souligne Hubert Gignoux, « dans l'œuvre d'Anouilh, la révolte fonctionne, en général, comme un explosif à usage interne. On l'utilise pour soi »<sup>3</sup>. Cependant, dans sa vaste création théâtrale, on retrouve aussi des pièces dans lesquelles la révolte prend une dimension sociale et, en plus, elle est présentée sous le mauvais jour. Ce sont *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes* (1956), et moins connues du public : *La Culotte* (1978) et *La Belle Vie* (1979). Il semble intéressant d'analyser l'image de la révolution présentée dans ces pièces postérieures pour voir quelle valeur attribue l'auteur à la révolte dans ses œuvres tardives.

Dans *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes*, les deux bourreaux s'inquiètent pour leur futur étant donné que les exécutions sont de plus en plus rares et que le peuple « en a assez » (*PB*, p. 228)<sup>4</sup>. Joseph constate : « Oh ! Tu sais, les exécutions. C'est plus l'enthousiasme du début. [...] Ma femme, aux premières, elle était enragée. Dès le matin, elle filait là-bas avec son tricot pour être bien placée. [...] Elle s'en est lassée, comme les autres... » (*PB*, p. 228).

Le premier enthousiasme passé, le peuple se préoccupe plus des conséquences sanitaires que du côté inhumain des exécutions. L'un des bourreaux constate :

Les gens, à la longue, ils trouvent que ce n'est pas sain, tous ces cadavres. Ils craignent les épidémies. [...] Tu comprends, on peut exécuter, c'est entendu, mais il faut tout de même pas se moquer du monde ! Je te dis que le peuple en a assez. Il commence à penser à sa santé, le peuple. Résultat, on va tuer de moins en moins [...] (*PB*, p. 228).

La Révolution n'a pas amélioré la situation économique, contrairement à ce qu'ils attendaient : « C'est dur. Et dire que c'est pour ça qu'on a pris la Bastille ! » (*PB*, p. 226).

Comme c'était d'usage, ils se sont fait de faux certificats prouvant leur participation à cet événement pour pouvoir trouver un travail plus lucratif car « les bonnes places » (*PB*, p. 226) étaient attribuées seulement aux « bastillards » (*PB*, p. 226). D'ailleurs de nombreuses personnes se sont enrichies sur le malheur des aristocrates en acceptant « de bons pourboires » offerts par les familles des condamnés.

Est-ce que le peuple partage au moins les idées révolutionnaires ? Il est difficile d'y croire. Il se laisse plutôt influencer par la propagande selon laquelle les aristocrates ont « sucé le sang du peuple » (*PB*, p. 227).

<sup>2</sup> J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2007, p. 44.

<sup>3</sup> H. Gignoux, *Jean Anouilh*, Paris, Éditions du Temps Présent, 1946, p. 33.

<sup>4</sup> J. Anouilh, *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes, Théâtre II*, Paris, Gallimard, 2007. Désormais dans le texte : *PB*, numéro de la page.

Anouilh n'épargne pas non plus les dirigeants de la Révolution Française. Le pire parmi eux, Robespierre, aveuglé par la haine sans mesure, n'hésite pas à condamner ses amis. Il est présenté comme un individu sans scrupules, cruel et prêt à tout pour réaliser ses objectifs. Il prétend faire la révolution « pour les hommes » (*PB*, p. 247) mais il la fait « sans soucis des hommes » (*PB*, p. 247), voilà l'absurdité de son idéologie. Au fond, c'est un lâche qui s'empare du pouvoir pour ne plus avoir peur. Il est plein de complexes qui ne lui permettent pas de s'adapter dans la société. Il devient tyran parce qu'il veut régler ses comptes personnels. En réalité, il veut se venger de tous pour tout le mal dont il a souffert dans sa vie : l'humiliation, la pauvreté, les peines physiques subies à l'école. Comme le constate un des personnages : il « tue parce qu'il n'a pas réussi à grandir » (*PB*, p. 248). C'est la raison pour laquelle il déteste l'humanité toute entière, et particulièrement sa nation. Il l'admet lui-même :

Robespierre : Non, je n'ai pas grandi. Je hais encore les hommes... [...] Ah ! Vous avez encore envie d'aimer tous ? Ah ! On danse encore tous les soirs sur la place des villages pendant qu'il y a le monde à changer ? Ah ! Il n'y a rien aux devantures, au prix taxé, mais on achète encore, par-derrière, même les plus pauvres, pour mieux manger ? Ah ! Les marchandes de modes tentent de rouvrir boutique, alors qu'il n'y a même plus de pain ? Ah ! On veut être belles, on veut vivre quand même ? (il crie:) Est- ce que je vis, moi ? (Il les regarde haineux, terrible et siffle entre ses dents :) Beaux Français, beaux messieurs, beaux mâles, je vous le ferai passer le goût de vivre et d'être des hommes ! (*PB*, p. 249).

Il introduit un nouveau code pénal pour pouvoir plus facilement manipuler la loi. On comprend bien que « les ennemis du peuple » (*PB*, p. 250) qu'il veut « anéantir » (*PB*, p. 250) ce sont, en vérité, ses ennemis personnels.

Voilà quelques articles de la loi cruelle imposée par Robespierre :

Article premier : Le Tribunal révolutionnaire est institué pour punir les ennemis du peuple. Article second : les ennemis du peuple sont ceux qui cherchent ou ont cherché à anéantir la liberté... [...] soit par la force, soit par la ruse. Article troisième : la peine portée contre tous les délits dont la connaissance appartient au tribunal révolutionnaire est la mort. Article quatrième : S'il existe des preuves soit matérielles, soit morales, il ne sera pas entendu de témoins. Article cinquième : défendre les traîtres, c'est conspirer. La loi donne pour défenseurs aux patriotes calomniés des jurés patriotes. Elle n'en accorde pas aux conspirateurs ! (*PB*, p. 251).

Les autres dirigeants de la révolution : Danton et Camille, sont présentés comme des idéalistes naïfs. Seul Danton, par contre, commence finalement à apprécier la vie quotidienne et les valeurs comme le travail, les enfants, « les douceurs de l'amitié et de l'amour » (*PB*, p. 245). N'est-ce parce qu'il est déçu de la « vaine révolte » et de la superficialité de grands idéaux ?

Dans cette pièce, Anouilh dessine une image terrible de la révolution. Les dirigeants en désaccord tentent à tout prix de suivre leurs idéaux irréalisables. Parmi eux, Robespierre, un révolté, manipule les autres à son gré en parsemant l'injustice et la terreur, guidé par ses propres ambitions malades et la volonté de régler ses

comptes personnels. La révolution lui sert de couverture. Le peuple, une masse insensible et basse, ne s'intéresse à la révolution que dans le but d'en tirer profit ou de se divertir en dépit des aristocrates.

Dans *La Culotte*, il ne s'agit plus du conflit entre les classes sociales mais entre les sexes car les femmes se sont révoltées contre la « suprématie du mâle » (C, p. 41)<sup>5</sup>. La révolution s'est produite d'une façon pacifique et légitime, à travers les élections. Les femmes soutiennent que leur situation avant la révolution était « profondément injuste et dégradante. L'homme était tout, la femme n'était rien » (C, p. 130). Selon elles, l'homme « sournois, hypocrite, sûr de lui et dominateur », (C, p. 131) a réduit la femme à un objet de marché « pour mieux la dominer et la diminuer » (C, p. 131).

Certains hommes admettent qu'ils ont été « un peu cochons » et qu'ils ont dû « abuser » (C, p. 48). Les autres, au contraire, regrettent l'émancipation des femmes : « Léon : Ce qui est vexant dans les révolutions, c'est qu'on se demande toujours comment elles ont commencé. C'est peut-être en 1925 quand nous avons accepté qu'elles se coupent les cheveux ? » (C, p. 54).

Les femmes au pouvoir, on instaure la société matriarcale. « Tout pouvoir, toute autorité, toute propriété émane du ventre » (C, p. 59), dit article neuf du nouveau code pénal qui prive l'homme de tous les droits. Il n'est plus chef de la famille, il n'a pas le droit de donner des ordres aux domestiques, ni « corriger » les enfants, ni initier des rapports conjugaux qui sont permis « seulement le jour prévu » (C, p. 89) et seulement à l'initiative de la femme. Pour quitter le pays, il a besoin d'un visa spécial. Chaque tentative de fuite à l'étranger « est passible d'une peine de cinq à dix ans d'internement dans un camp de travail disciplinaire » (C, p. 93).

La nouvelle réglementation pénalise sévèrement les hommes qu'on condamne sous le moindre prétexte à l'émasculatation, et favorise les femmes. À titre d'exemple, elles ne doivent pas prêter serment si elles sont parentes de l'homme contre qui elles témoignent. D'ailleurs, les tribunaux sont toujours présidés par les féministes.

La nouvelle société est organisée selon les règles d'un système totalitaire. Les femmes disposent des Brigades Féminines Spéciales, qui font recours à la torture pour « faire avouer tout ce qu'elles veulent » (C, p. 62). La propagande est omniprésente. Les jeunes filles sont élevées dans un esprit féministe qui cultive la haine envers les hommes. Tout le monde doit travailler. On prend aussi sous sa protection le peuple qui, sur l'échelle sociale, se place juste après les femmes qui sont devenues, évidemment, la classe la plus privilégiée. Les hommes, par contre, constituent la classe la plus basse.

---

<sup>5</sup> J. Anouilh, *La Culotte*, Paris, La Table Ronde, 1978. Désormais dans le texte : C, numéro de la page.

Léon, le héros principal, fait l'expérience de ce nouvel ordre. Condamné à être attaché quinze jours durant au poteau de torture, pour avoir fait un enfant à la bonne, il attend son procès. Sa femme vient régulièrement le voir pour lui faire un lavage de cerveau qu'elle appelle « une séance d'autocritique » (C, p. 17). Elle le harcèle constamment et vise à ce qu'il se repentît de son acte. Devant le tribunal, elle l'accuse de lui avoir gâché sa vie.

Ada : Mon mari est le type même du phallocrate sûr de lui et dominateur [...] Il m'a tout pris : ma virginité, ma belle jeunesse, mes illusions, ma dot – mes bonnes, les unes après les autres (sauf les laides) – mes meilleures amies de pension ! [...] Il vient d'achever de me bafouer en faisant, sous mon propre toit, un enfant sénégalais à une fille à mon service. La coupe est pleine ! Au nom de la liberté et de la dignité de la femme française reconquise, au nom de toute la Résistance Féminine et de ses martyres, je réclame contre lui une juste et sévère application de la loi (C, p. 129).

Évidemment, il est condamné à l'émasculat.

La réaction des hommes à la nouvelle société est diverse. Il y a ceux qui, comme Léon, n'ont pas « accepté la révolution de bon cœur » (C, p. 89). Mais il y a aussi ceux qui se résignent à la position inférieure de l'homme. Par exemple, le domestique de Léon déclare sa pleine adhésion et son soutien pour le mouvement féministe : « Je suis pour la nouvelle société, sincèrement, moi » (C, p. 91). « La Ficelle toujours loyal ! A bas le pouvoir phallocrate ! » (C, p. 93). Il est entièrement soumis à sa femme parce qu'au fond il a peur d'être dénoncé au Comité des Femmes Libérées et par la suite d'être émasculé. Il accepte, bon gré mal gré, la nouvelle réglementation, ce qui ne l'empêche pas d'avoir par moments la nostalgie du « pouvoir phallocrate ».

La troisième catégorie d'hommes est constituée par les conformistes qui s'adaptent le mieux à la nouvelle situation. En effet, pour améliorer leur statut, ils subissent l'opération de castration parce que c'est à cette seule condition que les hommes ne sont pas exclus de la société, et peuvent s'instruire ou faire la carrière.

Quelle est l'attitude des femmes envers la révolution ? Parmi les personnages féminins présentés dans l'œuvre, il ne manque pas d'opposantes. Parmi elles, la belle-mère de Léon, qui conteste l'idéologie de sa fille en disant « les femmes sont devenues folles et idiotes » (C, p. 98). Elle plaint son gendre qu'elle aime bien et elle lui fait porter en cachette un gâteau au chocolat, en s'opposant ainsi à sa fille qu'elle trouve mesquine. Durant le procès qui est visiblement truqué, elle fait semblant d'être sourde pour ne pas se laisser manipuler par le tribunal et sa fille qui voulaient obtenir d'elle un témoignage accusateur contre Léon. De même, la fille de Léon, fait tout son possible pour ne pas avouer ce que sa mère lui a ordonné de dire afin de ne pas commettre un faux témoignage. La troisième femme qui prend Léon en défense, c'est la nouvelle bonne. Visiblement sous son charme, elle passe sous silence le fait que Léon a tenté de la séduire. On voit bien que les femmes ne sont pas tellement favorables aux changements qui leur ont été imposés par les

féministes. Celles-ci prétendent agir dans l'intérêt de toutes les femmes. Ces dernières, en général, consentent aux comportements « phalocrates » des hommes, ce qui met en cause les objectifs de la révolution.

Quelles sont donc les conquêtes de la révolution à part l'exclusion des hommes de la vie sociale ? Les féministes prétendent avoir obtenu l'égalité et la justice, dont elles sont fières. Mais est-ce que la situation de la femme s'est vraiment améliorée ? La citation suivante le met en doute :

Lebelluc : Que voyons-nous aujourd'hui où la lumière du féminisme triomphant baigne de sa joyeuse clarté notre douce France immortelle ? La justice, enfin ! qui relève sa pauvre tête courbée depuis des millénaires d'esclavage. Victoire ! La femme travaille ! La vieille malédiction d'Adam dont l'homme s'enorgueillissait tant, avec le service militaire : elle l'assume ! Elle gagne son pain à la sueur de son front (C, p. 132).

Pourtant, elles ont encore quelques buts à réaliser : « L'homme n'accouche pas encore dans la douleur. Et devant cette injustice, notre conscience se révolte ! [...] Attendons, avec confiance, l'avenir de l'égalité absolue ! » (C, p. 132).

Anouilh ridiculise visiblement les féministes qui se révoltent même contre les lois de la nature, ce qui met en évidence leur exagération et démesure. La triste vérité, c'est qu'elles ont créé « un monde absurde où la vérité coûte cher » (C, p. 64) et qu'à part elles, personne n'est content, ni même le peuple. Celui-ci attend impatiemment la possibilité de s'emparer du pouvoir, ce qu'Anouilh présente dans la première version, moins connue, de la pièce.

Léon est libéré par la nouvelle bonne. Il s'échappe avec elle et La Ficelle vers la Suisse. Pendant cette fuite, la nouvelle bonne essaie de dominer Léon. Ce faisant, elle devient la propagatrice de la révolution féministe, une sorte de copie « allégée » d'Ada. Elle n'est plus une femme naïve mais une femme calculatrice. De même, La Ficelle se révolte plus manifestement contre l'inégalité des classes que Léon veut rétablir en donnant des ordres et en imposant l'obéissance à son ancien domestique. En profitant de la situation favorable, il s'empare de l'épée d'académicien de Léon – symbole du pouvoir et de la domination – et commence à commander. Il prend aussi la place de Léon sur le vélo et oblige Léon à les suivre à pied, ce qui symbolise la dégradation sociale de ce dernier. De plus, la façon dont La Ficelle traite Léon témoigne d'une certaine volonté de se venger de tous les affronts qu'il a dû subir sous le commandement de son maître. Il l'humilie avec les mêmes paroles que celles que Léon lui a adressées avant le « coup de force ». Cette fin donne à l'œuvre une signification plus large et plus universelle. Il s'agit d'une condamnation de la révolution dans le sens général du mot et non pas celle d'une révolution féministe en particulier.

Avec *La Belle Vie*, l'auteur continue l'idée de la révolution sociale. Cette fois-ci, ce sont les communistes qui s'emparent du pouvoir et fusillent les ennemis du prolétariat : les capitalistes et les aristocrates sont accusés d'être « des sangsues qui

ont sucé le sang du peuple » (*BV*, p. 33)<sup>6</sup>. Le nouveau pouvoir vise à éliminer tous les aristocrates, à l'exception de leurs enfants de moins de quinze ans qui seront « rééduqués » et forcés à travailler dans les usines comme de simples ouvriers. Ils seront pourtant toujours en marge de la société, car « ils ne pourront jamais dépasser l'échelon manœuvre balai. Ouvrier spécialisé et [...] les études pour devenir ingénieur, pas question ! Ils ne sont pas assez bien nés pour ça » (*BV*, p. 34).

Très préoccupés par l'éducation du peuple, les communistes ont une manière curieuse d'instruire celui-ci. Dans chaque ville, on épargne une famille bourgeoise qu'on place dans un musée du peuple. Elle continue à y vivre à sa façon et le peuple, « pendant ses heures de loisir » (*BV*, p. 35), vient la regarder. Le commissaire s'explique ainsi devant la famille aristocrate : « Il faut que dans dix ans, quand on vous aura tous liquidés, les fils des ouvriers qui ont fait la Révolution puissent comprendre eux aussi ce qu'a été la classe bourgeoise. Les adultes, pas de danger qu'ils oublient, ils ont assez sué pour vous au cours de leur chienne de vie » (*BV*, p. 34). Ainsi, les aristocrates sont réduits à être les spécimens d'une espèce en voie de disparition et se laissent observer par le public « comme au zoo » (*BV*, p. 35). Pendant ces visites guidées, on explique leur façon de vivre en les présentant sous un mauvais jour afin de susciter l'indignation des visiteurs. « Albert : Les sorbets c'étaient des glaces aux fruits pour les aider à digérer tout ce qu'ils avaient mangé au détriment du peuple. [...] Quelquefois les hommes avaient des discussions d'affaires entre eux en fumant leur cigare, et c'est là qu'ils s'entendaient sur la meilleure façon de pressurer le peuple pour s'assurer leurs monstrueux bénéfiques » (*BV*, p. 87).

On oblige les aristocrates à se montrer plus vicieux qu'ils ne le sont en réalité. « Albert : Vous vous êtes mis au lit sans vous disputer et le public a été déçu. Il y a eu des plaintes » (*BV*, p. 89). On n'admet pas le moindre changement de comportement qui pourrait s'éloigner du « scénario ». « Hans : Je ne suis pas saoul. Je ne bois plus. Exprès. Albert : C'est du sabotage ! C'est de la contre-révolution ! Tu vas me faire le plaisir de te saouler tout de suite ! » (*BV*, p. 94).

Comme l'explique avec perspicacité le Comte à sa femme : « Ils n'ont pas envie de vous voir telle que vous êtes. Ils ont envie de vous voir telle qu'ils vous imaginaient » (*BV*, p. 63). À titre d'exemple, Le Camarade Président est déçu que la Comtesse ne lève pas le petit doigt en tenant sa tasse : « Je suis un vieux socialiste et je n'en ai pas vu beaucoup, je pensais que les bourgeois c'était tout de même plus distingué ! » (*BV*, p. 69). Anouilh ridiculise l'ignorance des communistes qui gardent une image déformée des aristocrates et il met en lumière l'absurdité de leurs

---

<sup>6</sup> J. Anouilh, *La Belle Vie*, Paris, La Table Ronde, 1980. Désormais dans le texte : *BV*, numéro de la page.

accusations. Ceux-ci sont en effet les boucs émissaires de la révolution. La pièce commence d'ailleurs par un constat significatif :

Toutes les révolutions commencent par une épuration imbécile et brutale. On en profite pour liquider le voisin parce qu'il avait un peu trop regardé votre femme. Ou les créanciers trop pressants. Le patriotisme exacerbé et la défense de la cause du peuple ont toujours beaucoup contribué à l'extinction des dettes (*BV*, p. 12).

Anouilh continue à dénoncer ainsi le côté hypocrite de l'idéologie révolutionnaire. Albert, domestique des aristocrates, avoue : « Il n'y a pas de raison qu'on ait fait la Révolution pour que j'aie deux fois plus de travail... » (*BV*, p. 47). Il est représentant du peuple, ses préoccupations terre à terre n'ont rien en commun avec les idéaux révolutionnaires. On parle des tickets de rations, des bons de chaussures introduits par le nouveau système, cela fait plutôt penser à la crise qu'à une prétendue amélioration de la situation économique du peuple. Au niveau social, il y a toujours l'injustice et l'inégalité des classes, seulement « l'oppression a changé de camp »<sup>7</sup>, ce qu'illustre bien la citation suivante. « Albert : Que voulez-vous, monsieur le Comte, il fallait bien que ça change un jour ou l'autre... Il y avait trop d'abus. Le comte : Bien sûr, Albert. Remarquez qu'il y en aura d'autres de l'autre côté. Ça fera une moyenne » (*BV*, p. 50).

Dans cette pièce, Anouilh continue à critiquer l'hypocrisie et la bassesse du peuple qui profite de la révolution en dépit des autres. Celui-ci se laisse facilement manipuler par la propagande et suit aveuglement l'idéologie pernicieuse. Il nourrit un fort sentiment d'injustice et un réel désir de revanche, ce qui fait de lui le pire oppresseur. D'ailleurs, cette idée est déjà annoncée dans *L'Alouette*, dans laquelle on constate : « Charles : [...] Des hommes du peuple deviendront les maîtres des royaumes, dans quelques siècles [...] et ce sera le temps des massacres et des plus monstrueuses erreurs »<sup>8</sup>. J. Blancart-Cassou conclut la pensée de l'auteur dans les mots suivants : « Il est vain d'espérer un progrès d'une révolution sociale ; l'humanité étant ce qu'elle est, les opprimés d'hier deviendront les pires oppresseurs »<sup>9</sup>.

Dans ses œuvres tardives, Anouilh révisé non seulement son opinion sur la révolte mais aussi sa façon d'en parler. L'auteur change visiblement son attitude envers le personnage du révolté. Il ne le prend plus au sérieux, mais il le ridiculise dans ses satyres en le rendant caricatural, ce qui saute aux yeux surtout dans *La Belle Vie* et *La Culotte* dans laquelle les personnages ont des faux nez et ressemblent aux clowns. L'auteur explique ainsi ce fait en parlant du personnage du

<sup>7</sup> J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 137.

<sup>8</sup> J. Anouilh, *L'Alouette*, Paris, La Table Ronde, 1953, p. 80.

<sup>9</sup> J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 66.

révolté: « J'ai senti que son attitude comportait une certaine raideur qui était cocasse. L'idée du ridicule de cette raideur ne m'est venue que plus tard »<sup>10</sup>.

De la présente analyse se dégage l'image d'Anouilh adversaire de la révolte individuelle et celle des masses. Dans les pièces évoquées plus haut, l'auteur dénonce surtout l'hypocrisie et l'absurdité de la révolution. Il présente ses conséquences désastreuses : la dégradation des conditions de vie, une nouvelle loi absurde qui sème l'injustice et la terreur. Il met l'accent sur le fait que ceux qui prônent la révolution s'en servent surtout pour régler leurs comptes personnels et non, comme ils le prétendent, pour rendre le monde meilleur. Selon J. Blancart-Cassou : « Le pire, aux yeux d'Anouilh, est l'hypocrisie de ceux qui professent les idées à la mode, égalitarisme, anticolonialisme et antiracisme, féminisme militant, tout en menant une vie absolument contraire à la teneur de leurs discours »<sup>11</sup>. C'est une des raisons pour laquelle il est contraire à toute sorte d'idéologie et il se méfie des idéalistes. Il ne glorifie plus l'acte individuel, comme c'était le cas dans ses premières pièces. Par contre, il montre à quel point les idéalistes sont dangereux pour l'Humanité. Épris d'une grande cause, au nom de l'Idée, ils sont capables de consacrer l'Homme. Il semble suggérer ainsi qu'au lieu de suivre de grandes idéologies et chercher en vain à changer le monde, il vaut mieux l'apprécier tel qu'il est. Bref, on peut constater qu'à la fin de sa création, Jean Anouilh cesse d'être le chantre de la révolte tel qu'il était communément considéré.

---

<sup>10</sup> R. Juan, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Nizet, 1993, p. 38.

<sup>11</sup> J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 64.





*L'âge de la révolte*



ANNIE BESNARD  
Université de Lorraine

## Fillettes et adolescentes rebelles

### *Young girls and adolescents into rebellion*

*Abstract:* The purpose is to study how revolt of girls from eight to eighteen is described in five French novels from 19th to 21st century. The origin of the revolt is mostly in the family, where young girls have relationships full of clashes with their brothers, and with their parents, especially with their mother. They revolt against her situation, when they consider it as unfair, not to defend ideas. The writers gives importance to the expressions of the rebellion : violence, attraction to dropout people, intransigence. Young girls and adolescents are secondary characters, but her revolt has an influence upon the structure and the outcome of the novel.

*Keywords:* revolt, young girl, adolescent girl, family.

Elles ont de huit à dix-huit ans. Elles s'appellent Hélène, Claudie, Lorette, Myriam et Marie. Leur point commun ? La révolte, qui se décline en jalousie, insoumission, provocation, rébellion. Hélène, dans *La Femme de trente ans* de Balzac (1834), a « sept ou huit ans »<sup>1</sup> quand elle tue le fils que sa mère a eu de l'un de ses amants. Devenue jeune fille, elle quitte sa famille pour suivre un assassin. Claudie a huit ans au début de *Choix des élues* de Jean Giraudoux (1939). Elle se rend innocemment complice du départ de sa mère Edmée du foyer conjugal. À quinze ans, après une période fusionnelle avec sa mère, elle repousse son affection. Lorette a treize ans dans le roman d'Hélène Lenoir, *Son nom d'avant* (1998). Convaincue que sa mère la déteste, elle en fait la cible de sa révolte. Deux personnages appartiennent aux romans de Sylvie Germain : dans *Magnus* (2005), Myriam refuse le décalage entre ses aspirations et la réalité ; dans *L'Inaperçu*

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *La Femme de trente ans, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976, p. 1145.

(2008), Marie, en « colère d'être amputée, d'être appareillée d'une prothèse »<sup>2</sup>, est, aux dires de son entourage, « une insolente », « une petite fille dérangée »<sup>3</sup>.

Certes la sélection des textes donne un ensemble hétéroclite que désavouerait tout statisticien sérieux : les exemples ne sont pas en nombre suffisant pour prétendre à l'exhaustivité que demanderait un panorama de référence. La répartition dans le temps, qui couvre du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, est déséquilibrée par la prédominance des auteurs contemporains. Il serait donc plus pertinent de parler de sondages ponctuels visant à recueillir quelques échantillons permettant d'avoir une approche de la question avant de procéder à une étude plus systématique. Pour toutes les raisons citées, cette analyse n'a pas l'ambition d'avoir valeur de généralisation. Tout au plus peut-on retenir quelques constantes susceptibles de servir de pistes d'observation pour d'autres travaux.

L'étude s'intéresse d'abord au terrain dans lequel se développe la révolte, avant de déterminer les contours des personnages et leur rôle dans la structure romanesque. Si la révolte est appréhendée par les auteurs comme un trouble, comment se résout-elle dans le processus qui conduit au dénouement du récit ?

## Les racines de la révolte

La brève présentation du corpus montre que la famille est un terreau propice à la naissance et au développement de la révolte des fillettes et adolescentes. Les romans choisis les font évoluer presque exclusivement dans ce contexte.

### La fratrie

Les relations conflictuelles avec la fratrie soit alimentent directement la révolte, soit constituent un facteur aggravant. Hélène, issue d'une union que seules les conventions sociales font perdurer, a toutes les raisons de détester le petit frère né d'une relation extra-maritale de sa mère. Balzac accentue le contraste entre les deux enfants : « vigoureux caractère » de la petite fille, souligné par ses cheveux bruns et son teint de « nuance mate, olivâtre », blondeur et grâce du cadet. La jalousie inspire le geste qui lui fait pousser son frère dans le ravin, « par un mouvement de rage »<sup>4</sup>.

Dans *Son nom d'avant*, la rivalité entre les sexes envenime la relation entre Lorette et ses deux frères cadets. Dans le journal que Britt, leur mère, découvre, elle

<sup>2</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 102.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>4</sup> H. de Balzac, *La Femme de trente ans*, *op. cit.*, p. 1146.

manipule les faits pour « montrer de quelle injustice elle était perpétuellement victime » : elle s'estime, plus que ses deux frères, grondée par sa mère. Son obsession est d'« être première en classe », afin de continuer à distancer Junior, son frère cadet et futur héritier de l'entreprise familiale. Elle aurait souhaité être un garçon, car « les garçons ont de l'argent et ils sont libres ». Afin de les surpasser, elle fait du sport pour se muscler. Tim, le petit dernier, excite aussi sa jalousie : sa serviabilité lui semble une hypocrisie. Elle se plaint aussi que ses frères se moquent de son physique<sup>5</sup>.

Marie déplore aussi d'appartenir au sexe féminin : « Aux hommes, tout, ou presque, est permis. [...] aux filles et aux femmes, il est donné bien moins de libertés, de possibilités »<sup>6</sup>. Elle se démarque de ses trois frères plus qu'elle ne proteste contre un manque d'équité dans la fratrie. Avant l'accident de voiture à l'origine de son handicap, elle cultive la solitude, « lasse des jeux trop turbulents de ses frères »<sup>7</sup>. Après l'accident, elle se tient parfois « en retrait »<sup>8</sup>, et développe une tendance à les contrarier, souhaitant « Une puce, pour piquer le chien, le chat et le lapin »<sup>9</sup> qu'ils désirent. Mais ils ne sont pas la cause de sa révolte.

Jacques, né un an avant Claudie, est étranger à sa révolte. Elle manifeste à son égard la condescendance d'une future femme déjà réfléchie pour un « petit garçon naïf, avec sa pudeur égale pour la joie et pour le chagrin »<sup>10</sup>. Cette différence de nature liée à leur sexe dicte à Claudie un mépris souriant pour l'incapacité de Jacques à affronter les aléas de la vie : « Les hommes n'osent rien regarder en face »<sup>11</sup>.

Les rapports de la fillette ou adolescente rebelle avec sa fratrie n'alimentent donc sa révolte que lorsqu'un sentiment d'injustice est provoqué par le comportement des parents à l'égard de leur progéniture. Le personnage de Myriam constitue un cas particulier : « souvent en conflit avec ses parents »<sup>12</sup>, elle préfère habiter chez ses grands-parents, car elle « refuse d'assumer son rôle de grande sœur chargée de seconder sa mère auprès des plus jeunes »<sup>13</sup>. La fuite met donc à l'arrière-plan les tensions avec une fratrie et un couple de parents dont les contours restent flous.

---

<sup>5</sup> H. Lenoir, *Son nom d'avant*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, pp. 84-89.

<sup>6</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, op. cit., p. 68.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>10</sup> J. Giraudoux, *Choix des élues, Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard, 1994, p. 505.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 490.

<sup>12</sup> S. Germain, *Magnus*, Paris, Albin Michel, p. 153.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 183.

## Le triangle mère, père, fille

La relation de la fille avec ses parents est le terreau privilégié de la révolte. Dans une analyse qui s'appuie sur des exemples littéraires, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich ont mis en évidence la complexité de cette « relation à trois » (mère, père, fille), souvent génératrice de désordres<sup>14</sup>.

On ne peut s'empêcher de penser que si Balzac, après l'écriture d'une première version où les deux enfants étaient des garçons<sup>15</sup>, a choisi finalement de faire de l'aîné un personnage féminin, c'est parce que l'antagonisme mère-fille exacerbe la jalousie à l'égard du petit frère mieux aimé. La fillette est « l'enfant de son père, l'enfant du devoir et du hasard »<sup>16</sup>, selon les mots de sa mère, qui ajoute : « Elle m'est insupportable ! Je lui souris, je tâche de la dédommager des sentiments que je lui vole »<sup>17</sup>. Leur affrontement s'aggrave avec les années, et conduit Hélène, dans un ultime défi, à suivre un inconnu coupable de meurtre<sup>18</sup>. Alors qu'elle réserve sa réprobation à sa mère, elle épargne son père, dont les écarts de conduite sont pourtant à l'origine des infidélités de sa mère. Balzac sous-entend que « Hélène avait peut-être vengé son père »<sup>19</sup> en tuant son premier petit frère. Dans le tableau de famille qui précède le départ définitif de la jeune fille, celle-ci contemple son père avec bonheur, tandis qu'elle jette à sa mère « un regard terne, froid, respectueux » à laquelle cette dernière répond par un œil « sombre et menaçant »<sup>20</sup>. La révolte d'Hélène se nourrit donc en grande partie de son opposition à sa mère.

Comme Hélène, Lorette témoigne à l'égard de son père d'une excessive indulgence « parce qu'il trime comme une bête de somme pour nous donner une vie confortable »<sup>21</sup>, sans voir qu'il est à l'origine des exigences familiales qui étouffent sa mère. Cette dernière est la cible privilégiée de ses reproches, car elle la soupçonne de vouloir se débarrasser d'elle. Lorette se venge dans son journal en inventant qu'elle est morte trois jours après sa naissance. L'auteure révèle par bribes la malédiction originelle qui pèse sur la relation entre la mère et la fille : « la naissance de Lorette, l'interdiction de s'en réjouir, une espèce de honte... »<sup>22</sup>, car le père était déçu de n'avoir pas de fils. L'adolescente est donc confrontée à ce père aux yeux duquel elle voudrait exister, alors qu'il préfère son aîné, « ce pauvre

<sup>14</sup> C. Eliacheff et N. Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

<sup>15</sup> H. de Balzac, *La Femme de trente ans*, *op. cit.*, p. 1145, note 1.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 1115.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 1117.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 1176.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 1148.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 1159.

<sup>21</sup> H. Lenoir, *Son nom d'avant*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 132.

Junior éternellement écrasé par sa sœur »<sup>23</sup> et à une mère qui aurait voulu pouvoir l'aimer.

Les relations de Claudie avec chacun de ses parents suivent un mouvement de balancier. Au début du roman, elle se montre distante avec son père, « faisant devant lui l'endormie comme on fait le mort devant le grizzly »<sup>24</sup> et contrarie l'intimité de ses parents en se glissant la nuit dans leur lit. La complicité entre la mère et la fille s'affirme lorsqu'Edmée quitte le foyer en compagnie de Claudie. Mais à l'adolescence, « Les filles de cet âge détestent un beau soir le monde entier, y compris leur mère »<sup>25</sup> et « la seule qui eût été jusqu'à ce matin exempte de sa haine, en était désormais le seul objet »<sup>26</sup>. Sa révolte contre sa mère est aussi, selon Jacques, l'effet de la jalousie : « Elle [Claudie] se rendait bien compte de ce qu'elle est, près de toi, insensible, incapable d'aimer »<sup>27</sup>. Mais l'auteur suggère aussi que « tant d'amour maternel l'[Claudie] avait un jour blessée, [...] tant de sacrifice maternel l'avait un jour révoltée »<sup>28</sup>. Elle rejoint alors son père, et ne se réconciliera avec sa mère qu'une fois mariée.

Que se passe-t-il lorsque le père est définitivement absent ? Celui de Marie est mort dans un accident de voiture dont elle se sent coupable : en effet, il a perdu le contrôle du véhicule lorsqu'elle a manifesté sa présence, qu'il ne soupçonnait pas. De tous les personnages d'adolescentes de ce corpus, c'est elle dont les relations avec la mère, Sabine, sont les plus pacifiées. Sabine est présentée comme une personnalité empreinte de froideur, « pas d'un naturel câlin »<sup>29</sup>, dont Marie est le « tourment de longue haleine »<sup>30</sup>. Elle « lui est plus proche que quiconque, et cependant la plus violemment étrangère »<sup>31</sup>. Marie, de son côté, la trouve « digne d'amitié, de confiance et de complicité »<sup>32</sup>. Toutefois, à l'adolescence, Marie « fait le vide autour d'elle », et aucun de ses proches ne trouve plus grâce à ses yeux<sup>33</sup>.

À l'origine de la révolte, on trouve une surabondance ou un manque d'affection des parents pour leur fille : une relation trop fusionnelle étouffe Claudie, trop de froideur éveille la jalousie d'Hélène et de Lorette. Le comportement de Sabine, distant mais bienveillant, détourne la colère de Marie vers un personnage collatéral,

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>24</sup> J. Giraudoux, *Choix des élues*, *op. cit.*, p. 501.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 600.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 609.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 626.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 615.

<sup>29</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.



Pierre, sorte de double de sa mère auquel elle accorde aussi sa confiance : ce substitut familial lui permet d'atteindre indirectement ses proches<sup>34</sup>.

## Les nuances de la révolte

Les personnages de fillettes ou d'adolescentes se révoltent contre leur entourage, plutôt que contre des principes ou des idées. Chacune d'elles incarne une palette de comportements, car de l'enfance à l'adolescence leur rébellion s'habille de sentiments différents. Hélène passe de la jalousie à la provocation, manifeste sa réprobation à « un âge où la pureté de l'âme porte à des rigidités qui dépassent la juste mesure »<sup>35</sup>, et termine par la vengeance. Claudie affronte sa mère avec « une espèce de nargue, de défi, de provocation » qu'accompagnent « dureté », « intransigeance »<sup>36</sup>. Chez Myriam, cette intransigeance est au service d'une lutte pour la perfection. Lorette et Marie ont des points communs dans l'expression de leur révolte : sensibles à l'injustice de leur propre situation – fille mal aimée et dévalorisée par rapport aux garçons ou handicapée entourée d'une majorité des gens marchant sur leurs deux pieds –, elles ne se soumettent pas à leur sort et revendiquent le respect de leur individualité.

Cette approche typologique des conduites de révolte met en évidence l'influence du contexte historique sur l'élaboration des personnages. Hélène Lenoir et Sylvie Germain les créent à l'image de la société contemporaine : la lutte contre les préjugés et la recherche d'identité de Lorette, de Marie et de Myriam, sont le reflet de celles de jeunes filles de la charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. La liberté de jugement de Claudie au début du roman, sa conduite innocemment perverse pour appuyer la fuite de sa mère, en font une héroïne affranchie des contraintes morales de son époque. Chez Balzac, la révolte d'Hélène, meurtrière puis compagne d'un pirate, est progressivement instrumentalisée par une dérive romanesque.

## Insertion du thème de la révolte dans la structure romanesque

### Des personnages qui dérangent

Les écrivains font de ces jeunes rebelles des personnages excessifs. Leurs réactions sont choisies dans des registres qui s'éloignent des stéréotypes de l'innocence enfantine.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>35</sup> H. de Balzac, *La Femme de trente ans*, *op. cit.*, p. 1160.

<sup>36</sup> J. Giraudoux, *Choix des élues*, *op. cit.*, p. 599 et 610.

Chez Balzac, la révolte transforme prématurément l'enfant en adulte : Hélène, « petite fille plus songeuse que rieuse »<sup>37</sup>, porte « une passion d'homme sur [sa] physionomie grêle [...]. Elle souffrait et pensait »<sup>38</sup>. Un tiers remarque « la sauvage attention qui animait ce visage enfantin »<sup>39</sup>, soulignant le contraste entre l'âge et la physionomie de la petite fille « sombre et terrible sous sa mine insouciante en apparence »<sup>40</sup>. Son regard traduit la tension de ses rapports avec sa mère et avec le frère qu'elle tuera : « Elle me lance des regards accusateurs que je ne soutiens pas ! »<sup>41</sup> ; elle « lançait [...] sur son frère un regard furtif vraiment extraordinaire »<sup>42</sup>. Chaque face-à-face avec sa mère tourne à l'affrontement muet : « ses yeux et ceux de la marquise se heurtèrent »<sup>43</sup>.

Les autres écrivains renchérissent sur la dureté et privilégient la pâleur, signe pour eux de l'intransigeance. Edmée est confrontée à la « froideur », au « front dur »<sup>44</sup> de Claudie, à son « corps révolté »<sup>45</sup>, qui refuse la communication avec elle : « Les paupières étaient pâles, fermées par le même entêtement qui fermait les lèvres. »<sup>46</sup> Myriam, avec ses « poings serrés », son « regard de petit fauve, droit et brutal »<sup>47</sup>, lui ressemble. Lorette apparaît « impassible, blême »<sup>48</sup>, en présence de sa mère et de la religieuse lors de la confrontation au collègue. Au moment de l'adolescence, Marie est décrite comme « repliée sur elle-même, et bientôt nouée autour d'une colère d'autant plus formidable qu'elle était frappée d'impuissance »<sup>49</sup>, « sanglée dans une détresse hargneuse s'obstinant à dire non à tout »<sup>50</sup>.

Pâleur et crispation, repliement sur soi, préparent parfois de brusques explosions : le meurtre par Hélène enfant de son petit frère, son départ de la maison paternelle, la gifle que Marie tente de donner à Pierre, qui lui a fait cadeau d'une chaînette pour orner sa prothèse<sup>51</sup>. Le corps, quand il est un bloc de refus, comprime la rancœur. L'acte violent diminue provisoirement une tension devenue insupportable. Lorette et Marie ont aussi recours au langage, écrit ou oral, comme

<sup>37</sup> H. de Balzac, *La Femme de trente ans*, *op. cit.*, p. 1103.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 1145.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 1144.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 1146.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 1117.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 1144.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 1159.

<sup>44</sup> J. Giraudoux, *Choix des élues*, *op. cit.*, p. 608.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 614.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 599.

<sup>47</sup> S. Germain, *Magnus*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>48</sup> H. Lenoir, *Son nom d'avant*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>49</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, *op. cit.*, p. 59 puis p. 102.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 59 puis p. 105.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 59 puis p. 106.

défourloir. Dans son journal, Lorette « incomprise et brimée semblait se sculpter dans des blocs de pierre de plus en plus durs »<sup>52</sup>. L'autofiction qu'elle construit, puisqu'elle y invente la mort de sa mère trois jours après sa naissance<sup>53</sup>, les termes excessifs qu'elle utilise, la litanie des brimades qu'elle subit, servent d'exutoire à sa révolte. À l'adolescence, Marie s'ingénie à choisir les mots du côté « des épines, et elle s'y entendait à les choisir pointues, vénéneuses. » Atteinte de « glossolalie démoniale », comme en transe, elle profère des grossièretés : « Ça lui venait d'un coup dans la bouche, comme des billes de feu catapultées contre ses dents et qui éclataient entre ses lèvres »<sup>54</sup>. Par contraste, Myriam parle peu, et « martèle soudain d'un ton sec les mots des phrases qui à l'évidence la courroucent, la révoltent »<sup>55</sup>.

La grossièreté impulsive, voire incantatoire, de Marie, serait-elle liée à son attirance pour la marginalité ? Depuis l'enfance, elle est captivée par les clochardes, « incarnation d'une transgression absolue »<sup>56</sup>. Elle est un jour fascinée par l'une d'entre elles qui « montrant ses fesses nues », « vidait tranquillement sa vessie » sur le trottoir<sup>57</sup>. Hélène incarne la version romanesque de l'attirance vers la marginalité. Elle décide de quitter sa famille pour suivre un assassin qui s'est réfugié de nuit dans la maison de ses parents. Dans ce geste, se mêlent la compassion pour le réprouvé, le défi lancé à sa mère qui ne l'a pas assez aimée, et la provocation.

Seul Balzac se singularise vraiment, en faisant commettre un meurtre par une enfant. Les autres auteurs donnent à leurs personnages des comportements qui, pour être extrêmes, n'en sont pas moins ceux qui peuvent être attendus de jeunes de leur âge.

## Place et fonction du personnage de la jeune rebelle

Quel que soit le roman, aucune des fillettes ou adolescentes rebelles ne joue le rôle principal dans l'intrigue. La révolte d'Hélène et de Marie apparaît épisodiquement, mais régulièrement, tout au long du récit, qui les suit de leur enfance jusqu'à la fin de l'adolescence, et même, pour Hélène, à l'âge adulte. Si *Choix des élues* conduit Claudie de ses huit ans jusqu'à sa première maternité, la période de révolte contre sa mère est limitée à quelques pages ; la fille d'Edmée sort ensuite du champ de la narration, presque jusqu'au dénouement. La présence du personnage de Lorette est concentrée autour de l'évocation par Britt de la lecture du journal de sa

<sup>52</sup> H. Lenoir, *Son nom d'avant*, op. cit., p. 84.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>54</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, op. cit., p. 59 puis p. 103.

<sup>55</sup> S. Germain, *Magnus*, op. cit., pp. 184-185.

<sup>56</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, op. cit., p. 59 puis p. 68.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 59 puis pp. 68-69.

filles, c'est-à-dire à peine plus du quart du roman. Myriam, réduite à des apparitions de quelques lignes, est, de toutes ces jeunes filles, celle dont la présence est la plus discrète.

Ces personnages ne sont ni la reproduction, ni l'opposé leurs mères. Les termes « contrepoint » ou « miroir déformant » conviendraient mieux. La rébellion de la fille n'est pas le résultat d'un excès de rigidité de la mère. Celle d'Hélène a trouvé dans des liaisons discrètes un compromis entre la façade sociale et sa déception amoureuse. Edmée envisage le lien avec sa fille comme l'exercice d'une suprême liberté. Un potentiel revendicatif s'éveille en Britt, qui le concrétise en fin de roman par une fuite mal assumée. Sabine préserve son indépendance, malgré son beau-père qui aurait souhaité diriger la famille après la mort de son fils, et évolue vers une existence détachée des contraintes.

Les personnages de jeunes révoltées tendent à leurs mères un miroir impitoyable, dans lequel elles déchiffrent leur vie. Madame d'Aiglemont et Britt, confrontées aux reproches vivants que sont leurs filles, se savent punies les avoir mal aimées. Britt, convoquée par le collègue à cause des « fabulations » de Lorette, sent « que quelque chose d'obscur se répétait pour elle » qui a été aussi une « fillette en uniforme »<sup>58</sup>. Après la fuite, Edmée souffre « de voir sa cause si bien prise par sa fille. Ce qui chez elle était un mal, une défense, devenait chez Claudie une férocité »<sup>59</sup>. Sabine comprend que Marie interprète dans un autre registre son propre besoin de liberté lorsqu'elle a « déserté le logis familial » à dix-sept ans<sup>60</sup>. Quand il y a hérité de la révolte, il n'y a pas décalque de la conduite de la mère sur celle de la fille. La création par l'écrivain d'un reflet décalé donne de l'épaisseur à des situations qui pourraient paraître trop tranchées : secouer le joug ne signifie pas toujours être dans l'outrance. Ce procédé crée un effet d'écho distordu qui poétise une thématique par ailleurs dédiée à l'exploration psychologique ou sociale.

## L'issue de la révolte : sa fonction dans le dénouement

Le personnage de jeune révoltée n'est pas un épiphénomène qu'un auteur introduit dans son roman pour le pimenter de quelques excès, en alimentant le récit en péripéties fondées sur une rhétorique des contrastes : colère contenue, explosion attendue, puis éventuellement retour à la sérénité. La trajectoire de la révolte participe à l'acheminement vers le dénouement. Seule Lorette semble faire exception, parce qu'elle appartient à un récit centré sur un moment de crise qui aboutit à une issue provisoire. L'existence du personnage s'éteint avec la fuite de sa

<sup>58</sup> H. Lenoir, *Son nom d'avant*, op. cit., p. 90 puis p. 164.

<sup>59</sup> J. Giraudoux, *Choix des élèves*, op. cit., p. 561.

<sup>60</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, op. cit., p. 59 puis p. 91.

mère, qui laisse « une liasse de petits billets signés Lorette au fond d'un tiroir de son secrétaire »<sup>61</sup>, symbole de l'abandon de sa fille à elle-même.

Myriam s'efface aussi, mais elle laisse une trace que son cousin Magnus, personnage central du roman, enterre avant son ultime fuite : le masque mortuaire de leur grand-père. En effet, « il y a beaucoup de talent dans les doigts de Myriam, et surtout de force et de colère amassées au creux de ses poings »<sup>62</sup>. La domestication de la matière avec ses mains lui a permis de canaliser sa révolte, sans museler ses exigences. En faisant ce cadeau à Magnus, elle transmet le témoin de sa réconciliation avec elle-même, qui va lui permettre de continuer la quête de sa réconciliation avec lui-même.

Claudie et Marie réintègrent un système de relations que leur insoumission avait contribué à désorganiser et qui se reconfigure sans toutefois se figer dans la stabilité, mais pour engendrer d'autres bouleversements. Une fois évacuée sa révolte adolescente, Claudie prend sa place dans une répétition cyclique du cours de la vie, et succède à Edmée dans l'expérience d'un malaise face à l'existence. Marie a toujours cherché « un appui du côté de l'imagination »<sup>63</sup>. L'art devient une voie pour sublimer sa révolte. Elle transforme en bande dessinée les notes laissées par Pierre à propos de sa sœur Zélie, avec laquelle elle se découvre une « parenté aigüe »<sup>64</sup>. En transférant ses débordements sur un personnage fictif, elle participe au mouvement de réorganisation des éléments familiaux qui achemine *L'Inaperçu* vers un dénouement presque serein.

L'évolution de la révolte d'Hélène entraîne *La Femme de trente ans* à la fois vers une interprétation moralisante et un dénouement romanesque. « Sa jalousie était sans doute le glaive de Dieu »<sup>65</sup>, dit un témoin de la mort du petit garçon. La révolte d'Hélène est la punition de la faute de la mère, car « Le bonheur ne se trouve jamais en dehors des lois... »<sup>66</sup>. Son coup de tête qui l'entraîne dans le monde de la piraterie et sa mort dramatisée saturent le dénouement de péripéties romanesques dont les rouages semblent trop apparents.

Petites filles et adolescentes rebelles appartiennent à la thématique de la révolte féminine, qui s'écrit autour du rejet des contraintes sociétales et de la recherche de l'identité étouffée par la famille. Elles ont en germe la colère d'Électre et l'insoumission d'Antigone, qui, à peine plus âgées qu'elles selon la tradition, transfèrent dans la sphère publique leur soif de vengeance et de justice.

<sup>61</sup> H. Lenoir, *Son nom d'avant*, op. cit., p. 177.

<sup>62</sup> S. Germain, *Magnus*, op. cit., p. 154.

<sup>63</sup> S. Germain, *L'Inaperçu*, op. cit., p. 59.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 59 puis p. 170.

<sup>65</sup> H. de Balzac, *La Femme de trente ans*, op. cit., p. 1148.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 1201.

---

Que pèsent Hélène, Claudie, Lorette, Myriam et Marie en face des réflexions philosophiques sur la révolte ? Une citation d'Albert Camus confirme opportunément le caractère primordial de leur rébellion : « On comprend avec Lautréamont que la révolte est adolescente » ; à propos des *Chants de Maldoror* : « leur pathétique naît justement des contradictions d'un cœur enfant dressé contre la création, et contre lui-même »<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> A. Camus, *L'Homme révolté, Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 491.



KRYSTYNA MODRZEJEWSKA

Université d'Opole

## *Tête d'Or* – l'image de la révolte de Paul Claudel

### *Tête d'Or – the image of Paul Claudel's revolt*

*Abstract:* Young Paul Claudel's play *Tête d'Or* (1889) shows the author's mental maturation. He was brought up in the ambiance of anxiety, sadness and melancholy, and he feels hemmed. During the Christmas mass in the Notre-Dame cathedral, in Paris, he experiences a sudden conversion (1886). In his play, this metamorphosis takes place under a giant tree, and Simon Agnel becomes the *Tête d'Or*, the Golden Head, leader of an army that will conquer the world, going as far as the Caucasus Mountains and destroying anything that appears on its way. He will kill the king and banish his daughter who, in the play, is a symbol of the Church. She will be crucified, which figures Claudel's revolt and his internal fight against the catholic religion growing inside him. The *Tête d'Or* will find the princess to make an obeisance to her on his death-bed.

*Keywords:* Paul Claudel, theatre, revolt, despair, re-birth, omnipotence

Écrit à l'âge de vingt ans, ce drame poétique et mystique, pénétré de culture, profondément personnel, porte un message universel, d'un lyrisme et d'un tragique frappants. Et pourtant le drame est bien inséré dans son temps, devenant un document historique et sociologique, illustrant le malaise et les espoirs d'une fin de siècle assaillie par le pessimisme et soulevée par un renouveau politique et spirituel. Les sources et les omniprésentes allusions bibliques, liturgiques, ainsi que littéraires ou mythiques, permettent à ce drame de se prêter aussi à une lecture essentiellement métaphysique et religieuse. Sa poésie sensuelle et imagée, lyrique et familière lui impose une dimension terrestre et cosmique. Le dramaturge, pénétré et rebuté par le matérialisme et le déterminisme en vigueur à son époque, terrorisé par la pensée de la mort, vivant dans un état de désespoir, a soudainement reçu, lors de la cérémonie des vêpres, à Notre-Dame de Paris, le 25 décembre 1886, la révélation de



l'existence et de l'amour de Dieu. Une grande émotion, ainsi que les exigences terribles auxquelles allait le confronter son retour à la religion, ont déclenché un grand combat spirituel. *La Tête d'Or* (1889) est le reflet de ce conflit. Les personnages y sont les porte-parole et les délégués de l'auteur ; ils traduisent les sentiments et les tourments d'un jeune homme de vingt ans, vivant une crise religieuse, morale et philosophique. Ils incarnent ses impressions, ses aspirations et ses contradictions. Leur dialogue est celui de diverses voix qui s'affrontent au cœur d'une conscience divisée.

Paul Claudel (1868-1955) avouera à plusieurs reprises que dans ce drame il est très présent. A Jean Schlumberger il a avoué qu' « il n'y a plus d'œuvre qui soit plus sortie de moi-même que ce livre de jeunesse » (14 août 1911). Dans un libre entretien avec Jacques Madaule et Pierre Schaeffer, il regrettera de s'être livré « à cru et à vif », comme un « écorché », en révélant ses sentiments les plus secrets »<sup>1</sup>. Il le considère comme un engin destiné à l'épuisement de la conversation intérieure. Ces dialogues de Cébès et de Tête d'Or, avouera Claudel, sont « les dialogues de deux parties de moi-même ». Il le confirmera en 1949, où il reconnaîtra que chacun des personnages est l'expression d'un des aspects de son multiple moi : « C'était moi le Roi. [...] Oui, c'était moi Cébès en même temps. [...] C'était moi les types qui attendent, c'était moi le type qui suis attendu ». La pièce doit être lue comme le dialogue de Claudel avec lui-même, la dramatisation des conflits intérieurs qu'il a intensivement vécus.

Cette période de sa vie, il l'appelle « l'époque tragique », « une agonie » de quelqu'un de vivant qu'on aurait enterré. Il accusait la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle et la philosophie qu'elle a produite, auxquelles il reprochait d'abîmer une âme d'enfant dans une telle angoisse et dans un tel désespoir. Ainsi est-il mal à l'aise au sein de son milieu familial, scolaire et social.

Ce pessimisme omniprésent met la jeunesse en proie à une « mortelle fatigue de vivre », au sentiment de « la vanité de tout effort », comme le décrit Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* en 1886<sup>2</sup>. Romain Rolland, condisciple de Claudel au lycée Louis-le-Grand à Paris, déplorait ce pessimisme, avouant que « peu d'époques de l'humanité ont été plus lugubres, plus remplies du souffle de la Mort »<sup>3</sup>. Auguste Burdeau, son professeur, a traduit Schopenhauer qui proclamait le monde mauvais. Un enseignement tellement impressionnant qu'un lycéen, un collègue de sa classe, comme l'avoue Daudet, s'était suicidé. Les doctrines en vigueur à l'université – positivisme, scientisme, déterminisme –

<sup>1</sup> M. Lioure, Préface, [in] P. Claudel, *Tête d'Or*. Édition de Michel Lioure, Paris, Gallimard, 2005, pp. 30-31. Les citations de cette édition signées dans le texte (*T*, numéro de la page).

<sup>2</sup> P. Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993, p. 438.

<sup>3</sup> R. Rolland, lettre à Malwida de Meysenburg, 26 février 1892, cit. d'après : P. Claudel, « La pensée religieuse de Romain Rolland », [in] *idem*, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 602.

excluaient tout recours au surnaturel. Avant sa conversion, Claudel adhérait sans réserve à l'hypothèse que le monde était un enchaînement dur d'effets et de causes. Il était obsédé par le motif de l'emprisonnement, de l'enterrement, de l'étouffement. La littérature de cette période-là était empreinte du pessimisme ambiant. Théodore de Wizeva parlait d'une création romanesque, poétique et dramatique pessimiste, Georges Rodenbach avec *Tristesses* (1879) et Jules Laforgue avec *Sanglot de la terre* du déchirement de l'illusion, de l'angoisse des temps, le renoncement, l'inutilité de l'univers<sup>4</sup>. Les romans de l'époque, comme *Le Disciple* de Bourget, laissaient une pénétrante impression de mélancolie découragée. Claudel est particulièrement impressionné par un affreux roman de Zola, ironiquement intitulé *La joie de vivre*, où la vie ne consiste qu'à mourir et à se regarder mourir<sup>5</sup>.

Le climat politique et social de l'époque était aussi déprimant. Le souvenir de la défaite de 1870 et la menace d'un nouveau conflit ne cessaient de peser sur l'opinion. Depuis 1875, notait Romain Rolland dans son journal du 15 janvier 1888, « le pays vit dans l'attente de la guerre. Depuis 1880, la guerre est certaine ; elle est imminente »<sup>6</sup>. Le général Boulanger a suscité l'enthousiasme et l'espoir. Claudel avouait avoir éprouvé pour « les boulangistes » une sympathie passionnée. C'était la recherche du Sauveur qui devait effacer l'apathie du pays. Ainsi *Tête d'Or* devenait l'épopée du Libérateur.

Dans sa lettre au critique hollandais W.G. Byvanck de 1894, Paul Claudel, content que son destinataire ait bien compris la pièce – « la comparution de l'homme nouveau », explique : « Mais vous avez compris aussi que l'intérêt du livre résidait moins dans ce qu'il dit dans son langage violent et malhabile comme de quelqu'un qui apprend à parler, que dans ce qu'il veut dire » (*T*, 286). Il lui dit que *Tête d'Or* a été l'œuvre de l'époque tragique de sa vie,

époque de lutte succédant à un temps d'affreuse misère morale, après que cette chose magnifique me fut arrivée à dix-huit ans, que mes yeux furent ouverts à la vérité révélée. Mais quant à ce temps dont je parle et auquel je ne puis repenser sans horreur, je puis dire que j'ai supporté une véritable agonie comme de quelqu'un de vivant qu'on a enterré<sup>7</sup>.

Dans cette lettre, il parle de la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle qui a abîmé son âme dans l'angoisse et dans le désespoir<sup>8</sup>. Il avoue qu'il lui fallait encore quatre ans avant de se « résoudre à plier tout entier à ce joug » qu'il portait déjà sur le cœur :

<sup>4</sup> Cf. J. Laforgue, *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, pp. 8-9.

<sup>5</sup> P. Claudel, *L'Évangile de Isaïe, Le Poète et la Bible*, t. II, Paris, Gallimard, 2004, p. 652.

<sup>6</sup> R. Rolland, « Le Cloître de la rue d'Ulm (1886-1889) », *Cahiers Romain Rolland* n° 4, Paris, Albin Michel, 1952, p. 174.

<sup>7</sup> Lettre de Paul Claudel au critique hollandais W.G.C. Byvanck (1894), [in] *Cahiers Paul Claudel* n° 2, Paris, Gallimard, 1960, pp. 270-271.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

J'avais à dégager toute l'ordure dont j'avais l'intelligence et le cœur remplis, et la parole absolue dont j'entendais de plus en plus nettement l'accent me causait autant d'épouvante que d'amour. En même temps se développait en moi avec rapidité cet esprit poétique comme tel. J'appris beaucoup de choses ; il se livrait un grand combat en moi<sup>9</sup>.

Dans ses notes retrouvées dans un exemplaire de *Tête d'Or* ayant appartenu à Adrienne Monnier (1889), Paul Claudel écrit qu'il a voulu montrer le triomphe de la volonté individuelle, « sauvage, furieuse, enivrée du désir surhumain de la toute-puissance. [...] Il faut qu'à aucun moment la foule ne comprenne autre chose que cette force sublime qui soulève le héros, cette magnificence inouïe qui revêt une personne humaine » (*T*, 289). Voici la question qu'il se pose, sachant que la fantaisie répond toujours à quelque chose de réel : « En tout cas, faut-il que le Héros arrive pour la 1<sup>ère</sup> fois vierge et inconnu, pas déjà défloré par les hauts faits antérieurs ? ou qu'il arrive Héros non plus par ses paroles mais par ses actes déjà ? » (*T*, 289).

Dans *Tête d'Or*, tous les personnages crient l'angoisse et l'obsession de la mort, de l'ennui, de la vanité, de la fatalité, de l'impuissance et de la misère. Simon Agnel avoue à Cébès, après l'enterrement de sa femme :

je suis en plein de trouble, moi-même.  
 [...] un arbre a été mon père et mon précepteur.  
 Car parfois, enfant, il arrivait que les accès d'une humeur noire et amère  
 Me rendaient toute compagnie affreuse, l'air commun irrespirable,  
 Et il me fallait gagner la solitude pour y nourrir  
 Obscurément ce grief, que je sentais en moi grossir.  
 Et j'ai rencontré cet arbre, et je l'ai embrassé le serrant entre mes bras comme un homme plus antique.  
 [...] Que d'après-midi ai-je passées à son pied, ayant vidé ma pensée de tout bruit ! (*T*, 30-31)

Il veut « à cette heure d'angoisse » le retrouver (*T*, 31). Au pied d'un très grand Arbre, il prie pour l'accueillir.

La symbolique de cette scène est riche. Claudel a rappelé dans ses *Mémoires improvisés* qu'il sentait que les arbres « avaient une espèce de tirage, d'appel »<sup>10</sup>. Simone Agnel découvre « l'horrible effort », et la volonté, l'ordre de se tenir droit, de ne pas perdre son âme, de grandir dans son unité, de demeurer unique et droit (*T*, 32). Et voilà la re-naissance dont parlera Claudel plus tard. Simon Agnel vit en lui la naissance de *Tête d'Or*, comme les personnages romantiques, découvre la montée en lui de la force, la force gigantesque qui permet de dominer le monde, le monde entier. L'arbre devient le symbole d'une vie totale. La scène termine la première partie de la pièce, la partie qui, selon Claudel, est la conception du désir. Il l'écrit dans sa lettre à Albert Mockel de 1891<sup>11</sup>, éclairant le sens de la structure

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> P. Claudel, *Mémoires improvisés recueillis par Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 2001, p. 67.

<sup>11</sup> *Cahiers Paul Claudel* n° 1, Paris, Gallimard, 1959, pp. 140-142.

dramatique et symbolique de *Tête d'Or*. Il y parle de la privation de bonheur quand le désir seul subsiste, de la situation tragique. Il éprouve un immense besoin de bonheur, il ne sait pas si c'est un refus ou un manque. Et pourtant il avoue : « Mystère qui demande à être exploré avec la torche et l'épée »<sup>12</sup>.

La pièce est à la fois l'illustration et la dénonciation de l'univers de tristesse et de désespoir où se complaisaient la littérature et la pensée fin de siècle. L'auteur décrit ses personnages :

Cébès est l'homme ancien par rapport à l'homme nouveau, et aussi la faiblesse pitoyable placée hors du secours de son frère, qui ne sachant rien non plus ne peut que lui donner du sang et des larmes. La Princesse, outre son rang scénique, représente toutes les idées de douceur et de suavité : l'âme, la femme, la Sagesse, la pitié. L'Empereur est l'homme soumis à l'habitude du passé<sup>13</sup>.

« *Les champs à la fin d'hiver* » décrits dans la didascalie créent un climat où l'obscurité, le mystère, le non-dit, le suspens dominant. La rencontre nocturne de deux hommes dont l'un, Simon Agnel, porte « *sur son épaule un corps de femme et tenant une bêche* » (T, 11), et l'autre, son ami d'enfance, Cébès, cette rencontre de deux hommes qui se lamentent sur la tristesse de leur sort, le rend lourd. Les deux amis se confient l'un à l'autre et échangent leur sang en signe d'alliance. Mais c'est Simon qui reçoit au pied d'un arbre une promesse de force et de vie.

La deuxième partie se situe dans le palais d'un royaume en perdition. Cébès agonise. L'Empereur impuissant désespère au milieu de veilleurs assoupis qui crient leur misère. La Princesse, incarnant la sagesse divine, essaie vainement de les reconforter. Cependant, l'on apprend que Simon, devenu Tête d'Or et chef d'armée, a remporté une bataille décisive et revient en triomphe. Cébès meurt entre ses bras. Tête d'Or, révolté, revendique la royauté. Bravant une cohue de courtisans grotesques et lâches, il tue l'empereur, s'empare du pouvoir et chasse la Princesse. La troisième partie se déroule dans le Caucase, où les armées de Tête d'Or affrontent les ennemis. La Princesse exilée est cruellement crucifiée par un déserteur qui la dépouille et l'humilie. Tête d'Or est mortellement blessé dans la bataille où ses armées sont défaites. Resté seul, il entend les gémissements de la Princesse et rassemble ses forces pour la délivrer, avant de mourir dans l'éclat du soleil couchant. Ses derniers mots sont pour la proclamer reine. Les soldats couronnent la Princesse agonisante et sonnent la retraite.

Et le conflit claudélien entre le sacré et le profane se manifeste très fort dans la pièce. En 1889, il n'avait pas encore fait sa capitulation définitive entre les mains de l'Église. Il se défendait très fort. Dans la pièce, on l'observe dans le traitement de la Princesse qui symbolise l'Église. L'espèce de fureur, la cruauté le caractérisent.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

*Tête d'Or* n'est pas l'expression d'une soumission mais la manifestation d'un combat contre l'appel divin. On y voit la grande résistance et la défense contre les « terribles » exigences de la religion, s'articulant dans le duel de l'homme nouveau avec l'ancien qui résistait en lui de toutes ses forces. La Princesse, qui symbolise la sagesse et l'Église catholique, déclenche l'hostilité du héros. Après l'avoir chassée de son royaume et dépossédée de ses biens, il lui opposera un refus au moment de la mort.

*Tête d'Or* est postérieure à la révélation de Noël 1886 et antérieure à la conversion définitive. Ainsi, le drame est l'expression mais aussi l'instrument de la recherche et de la vie intérieure. Il participe au débat de la conscience, au combat de l'âme en voie de conversion, à l'effort de l'homme et du poète en quête du bonheur auquel il aspire.

Les intentions de *Tête d'Or* ne sont que l'effort, la lutte d'une âme désespérée contre les suffocantes ténèbres sous lesquelles on veut l'étouffer, l'alchimie d'une âme qui ne se résigne pas à ne pas trouver hors d'elle-même dans ce monde, l'ordre, la paix et la joie dont elle porte en elle-même une forte et sûre conscience. Un jeune homme aspirant à reconquérir son indépendance éprouve un besoin de violence, de liberté qui le conduit à s'émanciper, à s'enfuir pour affirmer sa personnalité<sup>14</sup>. C'est aussi le triomphe de l'individu sur la foule, la société et la masse. Nous y retrouvons entre autres les traces de l'inspiration de *Faust* de Goethe, des romans de Hugo, de Flaubert, des œuvres de Leconte de Lisle, Baudelaire, Rimbaud, Shakespeare, Eschyle, Virgile, Dante, Horace, Sénèque. Un foisonnement de références et un jeu complexe d'intertextualité contribuent à l'ambiguïté de la pièce claudélienne.

*Tête d'Or* peut être à la fois Samson ou Absalon, Dionysos ou Prométhée, Gilgamesh, Siegfried ou Tamerlan, Alexandre ou Napoléon, le Messie ou l'Antéchrist. On en parle même comme d'un « amalgame mythique » ou d'un « syncrétisme mythique »<sup>15</sup>.

La symbolique se dévoile dans plusieurs scènes. Évoquons-en quelques-unes. L'aveu de *Tête d'Or* auprès de son ami Cébès agonisant :

Moi non plus, je ne sais pas ! Je suis las !  
 Tu parles de choses cachées qu'il dégoûte la langue épaisse de dire,  
 Des histoires sans raison, du sang qui coule comme de la salive !  
 Une petite parole de consolation veille au fond de tout abandonnement,  
 Doux myosotis de feu qui nous éclaire tristement d'une lumière fidèle !  
 – Hors du silence une voix telle que la voix humaine  
 S'est adressée à mon cœur, et il s'est fondue comme  
 Une masse de fer ! Elle résonne encore ! Cet espoir nous réchauffe comme un café !

<sup>14</sup> P. Claudel, *Mémoires improvisés...*, op. cit., p. 58.

<sup>15</sup> A. Espiau de la Maëstre, *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel (1880-1892)*, Paris, Champion, 1977, p. 461.

[...] Car une force est en moi et un esprit  
 Tel qu'un soufflet sur le fer est au feu.  
 – Je t'en prie ! ne demande plus rien (T, 108).

Dans ce fragment, l'allusion à la révélation du 25 décembre 1886 est lisible. Dieu existe, il l'aime, il l'appelle. Le ton pathétique se fait entendre quand Cébès parle avec Tête d'Or, très bas :

À me  
 Donner.  
 Mais à qui me donner ? Non pas  
 A celui qui est aussi faible que moi. [...]  
 Je cherche donc celui qui est parfaitement juste et  
 Vrai,  
 Afin qu'il puisse être parfaitement bon et que je  
 L'aime de même.  
 Je ne suis qu'un enfant, Tête d'Or ! Mais je le dis, il y a en moi  
 Une chose plus ancienne que moi. [...]  
 – Mais toi, penses-tu que celui que je dis existe ?

Réponse de Tête d'Or : « Tu mets le doigt en moi aussi sur une vieille blessure ! – Il existe » (T, 95-96). L'existence de Dieu, Claudel en parle dans toutes ses pièces<sup>16</sup>. Cet aveu demande un ton solennel, surtout dans la scène de l'agonie de Cébès.

Ce ton change diamétralement dès qu'entre Le Tribun du Peuple, parlant et riant aux éclats, critiqué par L'Opposant :

Cochon ! Va ! va ! va ! mon bon ! Jouis de ton bon moment ! Hum ! Nous verrons, nous verrons !  
 Qu'a-t-il fait avec la caisse des fournitures ? Et l'histoire des fusils automatiques ? Je l'attaquerai  
 devant l'Assemblée. Nous verrons !  
 Regardez-le comme il se fait peloter ! Regarde-le comme il se prélassa au milieu de ces biques !  
 (T, 116)

C'est une allusion aux polémiques issues de la récente affaire de Panama, en 1892, où des parlementaires avaient été convaincus de concussion.

La Princesse avoue au Commandant : « Sache qu j'ai été clouée par les mains. [...] Comme l'arbre qu'on crucifie, afin qu'il fructifie » (T, 244). Il s'agit là de l'assimilation de l'arbre de la Croix du Christ et du supplice de la Princesse à la passion du Christ Rédempteur.

La scène finale, Claudel l'a interprétée dans une conférence prononcée le 30 mai 1919 au Théâtre du Gymnase, l'appelant « le drame de la possession de la terre »<sup>17</sup>. Dans un pays dont le nom n'est pas précisé, un aventurier s'empare du pouvoir suprême, il tue le monarque et chasse sa fille, la Princesse. Bientôt il s'est saisi de

<sup>16</sup> Cf. les notes de M. Lioure, *op. cit.*, p. 312.

<sup>17</sup> P. Claudel, [in] *idem*, *Notices, Théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1249.

toute l'Europe divisée et affaiblie avec tant de facilité et s'enfonce vers l'antique Asie dans le désert avoisinant le Caucase. Là, son armée, dans une rencontre avec les hordes mongoles, en proie à une panique soudaine, se débande. Tête d'Or tombe, couvert de blessures. Sa mort a du moins rallié les fuyards, qui, leurs adversaires dispersés, reprennent la route de l'occident. À sa demande, on abandonne le Roi sur une espèce de trône disposé en face du soleil couchant. C'est là qu'il va mourir. Il entend une plainte. C'est la Princesse errante qu'un soldat déserteur a crucifiée aux branches d'un grand sapin. Et Tête d'Or a retrouvé la force de se relever. Il la cherche, il la trouve, il arrache les clous qui la tiennent attachée, il tombe. Et c'est elle qui le reporte sur son lit funèbre. C'est là que l'effort humain brisé se confronte avec la monarchie déchuë.

La réception de la pièce, représentée par Barrault le 21 octobre 1959 pour l'inauguration de l'Odéon-Théâtre de France, n'a pas été unanime. La représentation fut donnée solennellement en gala en présence du Président de la République, le général de Gaulle, du ministre de la Culture, André Malraux, et du Tout-Paris politique, artistique et mondain. Un accueil distant, voire ironique, de la part des critiques dramatiques était suivi d'admiration et de sympathie manifestées par un public plus jeune et plus fervent à son encontre. Dans cette œuvre de la jeunesse illustrant le drame du jeune Homme, il reconnaissait ses propres aspirations. La critique officielle était divisée, partagée entre éloges et réserves. Le Père Brickberger, dans « L'Express » du 5 novembre, affirmait avoir été « submergé d'admiration » devant ce « cataclysme théâtral », la « barbarie superbe et raffinée » de cet « art nu ». Pierre Marcabru, dans « Arts » du 28 octobre, exaltait l'audace et la poésie de ce drame « révolutionnaire », de ce théâtre de la force. La plupart des commentateurs, louant le courage et le talent du metteur en scène et des comédiens, attribuaient les imperfections de l'œuvre à la jeunesse de l'auteur.

Et pourtant, Jean-Louis Barrault met en relief l'importance de *Tête d'Or* dans son expérience:

À cette époque, nous nous sentions plutôt entraînés par le cheval de Feu. Le Théâtre de France avait suivi sa propre pente... et elle montait. Attelé au Théâtre des nations, il atteignit son apogée. Une reprise de *Tête d'Or* en donna la preuve éclatante. Avec les mêmes Alain Cuny et Laurent Terzieff, le succès, cette fois, fut complet. Les salles étaient comblées. *Tête d'Or* avait mis neuf ans à s'imposer. La saison se termina en avril 68 dans une sorte d'apothéose. Notre char, le « Poil à la crinière d'or » tenant les guides, était emporté par ces Sept Chevaux de Lumière, cheval de Feu en tête<sup>18</sup>.

*Théâtre de France ou de « Tête d'Or » à « Tête d'Or ».* Septembre 1959-septembre 1968 dans ses *Souvenirs* – ce titre confirme le rôle de la pièce claudélienne dans la carrière de Barrault – directeur et grand metteur en scène:

<sup>18</sup> J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010, p. 385.

André Malraux et moi choisissons, pour l'ouverture solennelle, *Tête d'Or*. Mon *Tête d'Or* tant désiré depuis 1939 ! Vingt ans de patience et de rêves. [...] Le 21 octobre 1959, création de *Tête d'Or* sous la présidence du général de Gaulle, Président de la République, avec tout le gouvernement.

Paris en grince des dents.

La critique nous attaque.

Les étudiants viennent.

Le clan des « fans » se forme.

Sur une cinquantaine de représentations, je connais des jeunes spectateurs qui, pendant cette série-là, l'auront vu jusqu'à trente et une fois !<sup>19</sup>

Héros de la jeunesse dévoré de fureur et de soif, il était fils d'une époque bourrée, rembourrée de civilisations congestionnées, de doctrines étouffantes au travers desquelles il fallait à tout prix se livrer passage, revendication une fois de plus de l'individu contre la masse. Ce besoin de tout, ce grand cri intérieur, cri de la contestaion, il est inné, primordial, essentiel.

Dans une lettre, Claudel avoue :

Certes comme vous l'avez deviné, il y a beaucoup de ma vie dans ce livre [...] C'était la dernière expérience que je voulais faire, c'est l'homme qui explore le monde avec le feu et l'épée, pour voir si vraiment ce grand monde contient quelque chose qui le satisfasse, et qui ne le trouve pas. Quand j'eus fini ce livre, je me sentis vaincu et qu'il fallait céder : la grande crise de ma vie était terminée. [...] Sont-ce là des histoires personnelles que je vous raconte. Je pense que c'est plus que cela : cela est typique. Il y a dans l'homme un besoin de bonheur épouvantable et il faut qu'on lui donne son aliment ou il dévorera tout comme un feu<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>20</sup> Lettre de Paul Claudel à W.G.C. Byvanck, *op. cit.*, pp. 270-271.





ANNA LEDWINA  
Université d'Opole

## La révolte à la Beauvoir : rébellion contre toute autorité

### *Rebellion à la Beauvoir : resistance to any authority*

*Abstract:* The unconventional behaviour of the heroines of novels by Simone de Beauvoir expresses their rebellion against the existing conventions and bourgeois values. In a broader sense, it is resistance to all forms of authority or control. By rejecting stereotypes and limitations attributed to her sex, the woman breaks the taboo and boldly directs her life. The path to her independence and full development starts with liberation from the influence of her possessive mother.

The next step is the realization of own individuality and external appearance. In cultural anthropology, a rebellion against the mother can be interpreted as a challenge to a hierarchical society that shuns women from the public sphere. The young protagonist voices the eternal need for autonomy in a world dominated by traditional morality. For Beauvoir, a rebellion is imperative action of sensitive individuals, a prerequisite to free manifestation of the self.

*Keywords:* Beauvoir, rebellion, destructive influence of the mother, conformity, autonomy, identity

*Je me révolte, donc nous sommes.*

Albert Camus

Le concept de révolte entendu comme un fait collectif ou individuel consistant à refuser catégoriquement par l'être humain une intrusion jugée intolérable dans ce qui lui paraît le plus personnel, met en relief la figure du révolté qui cherche ce à quoi il peut s'identifier. Si les révoltes collectives se font surtout contre un ordre social, les révoltes individuelles s'opèrent plutôt contre un ordre moral ou métaphysique. Parmi celles-ci, il est souhaitable de mentionner la révolte humaniste qui défend les valeurs de l'homme contre les excès des institutions, des morales ou

de la religion qui le briment ou bien la révolte romantique contre la société et l'injustice, contre les fatalités du monde, et, sur le plan métaphysique, contre Dieu, la condition humaine et la réalité de l'ennui. On pourrait constater qu'en général tout art est révolte contre le réel, n'admettant pas l'ordre établi, comme la fondatrice de la démarche créatrice<sup>1</sup>. Notons qu'« [i]l a fallu attendre les années 1930 pour voir apparaître dans le roman des figures de l'homme révolté »<sup>2</sup>, engagé dans l'action, voué au service de la révolution (comme les personnages de Louis-Ferdinand Céline ou André Malraux).

Cette vision nous semble intéressante afin de prouver que, dans les textes de Simone de Beauvoir, la révolte a souvent les couleurs d'une opposition contre l'autorité, elle apparaît comme une réaction brutale de l'individu dans des conditions subjectives, une réponse de la nature humaine. Étant donné que les révoltes modernes posent des valeurs communes, nous proposons de traiter la révolte, suivant l'expression de Paul Ricœur, d'une « valeur fondatrice d'humanité »<sup>3</sup>, ce qui les distingue du nihilisme. Ici, il vaut la peine de rappeler que cette notion a été définie, entre autres, par l'un des plus grands auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, Albert Camus. Son révolté, c'est un homme dont la négation est en même temps une affirmation, car elle se rapporte à l'existence d'une limite, fréquemment franchie. La révolte implique un jugement de valeur : « En même temps que la répulsion à l'égard de l'intrus, il y a dans toute révolte une adhésion entière et instantanée de l'homme à une certaine part de lui-même »<sup>4</sup>. Le représentant de l'existentialisme suggère que l'être humain est prêt à se sacrifier pour faire respecter la valeur suprême qu'il défend et qu'il considère comme un absolu. Celle-ci lui donne une raison d'agir. La révolte camusienne implique l'existence d'une nature humaine et des valeurs universelles. Dans une large mesure, telle était la signification de *L'Étranger* : le récit conduisait Meursault de la passivité à la prise de conscience, de l'absurde à la révolte. L'écrivain se rattache à la sensibilité de ses contemporains et participe à une problématique autour de laquelle se sont rencontrés la plupart de ses contemporains de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À travers cette attitude active, Camus apporte une réponse positive à la vision désespérée du monde moderne : il donne un sens à la vie. On parle donc de la révolte quand l'individu s'interroge sur sa condition et se rend compte de ses droits. Une telle optique permet de nous pencher sur la compréhension de la révolte en tant qu'équivalent du *cogito*.

La révolte chez Beauvoir est un synonyme de l'insoumission, de l'engagement, du refus de l'injustice par l'auteure qui a pris part aux événements historiques

<sup>1</sup> Cf. H. Bénac, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 2004, pp. 425-426.

<sup>2</sup> M. Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 69.

<sup>3</sup> P. Ricœur, « L'Homme révolté de Camus », [in] *Christianisme social*, n° 5-6, 1952, p. 233.

<sup>4</sup> A. Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 423.

importants de son pays, en exprimant son opinion en faveur des droits des individus opprimés. Elle se laisse interpréter comme l'opposition au conformisme, aux normes, à l'acceptation des usages. Pour mieux saisir les enjeux de la révolte, nous allons étudier le traitement de ce thème tel que Beauvoir le décrit dans son roman autobiographique *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

Suivant la perspective psychanalytique, il est possible d'examiner son œuvre en tant que révolte contre l'interdit maternel ; et suivant l'approche sociologique, on peut l'analyser selon la théorie de la domination. À travers le personnage d'« une jeune fille bien rangée » du premier volume de ses mémoires, l'écrivaine montre qu'il faut à la jeune fille s'opposer à l'autre, à sa première rivale, pour construire sa propre identité. Le principe d'opposition permet de se définir<sup>5</sup>, donc « [i]l est naturel qu[e l'enfant] se rebelle »<sup>6</sup>. Avant tout, il paraît légitime d'élucider cette dialectique à partir de l'expérience maternelle.

## Révolte contre la mère

L'impact primordial sur l'identité de la jeune fille est apporté par sa famille, avant tout par sa mère. Toutefois, chez Simone de Beauvoir, c'est la relation de dépendance qui met en relief la distance émotionnelle et fait naître un sentiment de vengeance. Ses ouvrages autobiographiques présentent l'hostilité dans le rapport mère-fille, qui témoigne de l'influence destructive de la mère, la « symbiose mortifère »<sup>7</sup> se manifestant par « [...] la douloureuse expérience persécutive faite de remous amoureux excessifs, exclusifs et haineux, qu'une fille éprouve envers sa mère, lors de la tentative de devenir une femme pour son propre compte »<sup>8</sup>. La relation des deux femmes, affectée d'un signe négatif, aboutit à brosser un portrait de la jeune fille qui se révolte contre le milieu familial car, comme le constate la femme de lettres : « C'est quand la fillette grandit que naissent de véritables conflits ; [...] elle souhait[e] affirmer contre la mère son autonomie [...] ; [la mère] s'entête à "mater" cette volonté qui se dérobe ; elle n'accepte pas que son double devienne *une autre* »<sup>9</sup>. La dénonciation et la critique des valeurs bourgeoises sont des emblèmes significatifs de cette rébellion.

La jeune fille, d'abord très liée à sa mère, se voit obligée de se révolter contre celle-ci. L'attachement excessif à la mère entraîne des griefs qui concernent son

<sup>5</sup> Cf. N. Heinich, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>6</sup> S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. II, Paris, Gallimard, 1949, p. 379.

<sup>7</sup> J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 257.

<sup>8</sup> M.-M. Lessana, « La raison de Lol », [in] *Dits à la Télévision – Entretiens de M. Duras avec P. Dumayet*, Paris, E.P.E.L., 1999, p. 73.

<sup>9</sup> S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 381.

autoritarisme et l'abus de pouvoir. L'image de la mère comporte d'ailleurs des traits négatifs qui seront repris comme un leitmotiv et qui font d'elle une figure redoutable. Ses paroles sont presque toujours des interdictions : « "Non", dit maman [...]. J'insistai. "Non et non", répéta-t-elle »<sup>10</sup>, relate Beauvoir. Audacieuse, la fille se met à juger sa mère<sup>11</sup>, lui appliquant le qualificatif de « ridicule »<sup>12</sup>. Dorénavant, Simone ne voit plus que les défauts de sa génitrice : « La sollicitude de ma mère me pesait. Elle avait ses idées qu'elle ne se souciait pas de justifier, aussi ses décisions me paraissaient-elles souvent arbitraires »<sup>13</sup>.

La jeune fille ne laisse pas sa mère diriger sa vie, n'accepte pas les obligations attribuées à son sexe. Elle veut atteindre le plus grand degré d'accomplissement de son « moi », progresser. Son credo se résume, entre autres, dans l'opinion suivante : « La passivité à laquelle mon sexe me vouait, je la convertissais en défi »<sup>14</sup>. Cela résulte, peut-être, du fait que les individualistes avec des esprits intransigeants ont souvent des rapports difficiles avec le monde extérieur. Ils se sentent rejetés de l'espace social. Le premier espace que Beauvoir ne respecte pas est celui de la famille. Ainsi, en tant qu'enfant, s'insurge-t-elle contre les ordres et les lois dictés par ses proches : « Je faisais des caprices, je désobéissais pour le seul plaisir de ne pas obéir, sur les photos de famille, je tire la langue, je tourne le dos : autour de moi on rit »<sup>15</sup>. Adolescente, Simone aspire à devenir entièrement indépendante et se réserve le droit aux secrets inconnus de sa famille : « Quand mes parents sortaient le soir, je prolongeais tard dans la nuit les joies de l'évasion, pendant que ma sœur dormait, [...] je lisais, dès que j'entendais tourner la clef dans la serrure, j'éteignais »<sup>16</sup>. Ses lectures sont une rupture face à l'ordre familial : la jeune fille se trouve confirmée dans son opinion : elle doit faire sa route seule. À dix-sept ans, elle commence à rejeter toutes les valeurs de sa famille : « Je refusais les hiérarchies, les valeurs, les cérémonies par lesquelles l'élite se distingue »<sup>17</sup>. La littérature qu'elle découvre l'encourage à se tourner vers son individualisme et à se révolter :

Comme ils étaient sûrs d'avoir raison ! Ils refusaient tout changement et toute contestation, ils niaient tous les problèmes. Pour comprendre le monde, pour me trouver moi-même, il fallait me sauver d'eux. C'était bien déconcertant, alors que j'avais cru m'avancer sur une voie triomphale, de

<sup>10</sup> S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958, p. 150.

<sup>11</sup> E. Lecarme-Tabone, « *Mémoires d'une jeune fille rangée* » de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard 2000, p. 107.

<sup>12</sup> S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 263.

m'apercevoir soudain que j'étais engagée dans une lutte ; j'en éprouvai un choc dont je fus longue à me remettre [...]. « Famille, je vous hais ! foyers clos, portes refermées ». L'imprécation de Ménélaque m'assurait qu'en m'ennuyant à la maison je servais une cause sacrée. J'appris en lisant [...] que « l'homme libre » suscite la haine des « Barbares » et que son premier devoir est de leur tenir tête. Je ne subissais pas un obscur malheur, mais je menais le bon combat.

Barrès, Gide, Valéry, Claudel : je partageais les dévotions des écrivains de la nouvelle génération et je lisais fiévreusement tous les essais de mes jeunes aînés. Il est normal que je me sois reconnue en eux car nous étions du même bord. Bourgeois comme moi, ils se sentaient comme moi mal à l'aise dans leur peau. La guerre avait ruiné leur sécurité sans les arracher à leur classe ; ils se révoltaient mais uniquement contre leurs parents, contre la famille et la tradition. [...] ils réclamaient le droit de regarder les choses en face et de les appeler par leur nom ; seulement comme ils n'avaient pas du tout l'intention de bousculer la société, ils se bornaient à étudier avec minutie leurs états d'âme [...]. Rejetant les clichés, les lieux communs, ils refusaient avec mépris les anciennes sagesses dont ils avaient constaté la faillite ; mais ils n'essayaient pas d'en construire une autre ; ils préféraient affirmer qu'il ne faut jamais se satisfaire de rien [...]. Par dégoût des vieilles morales, les plus hardis allaient jusqu'à mettre en question le Bien et le Mal [...]. Certains professaient un dédaigneux esthétisme ; d'autres se ralliaient à l'immoralisme. J'étais exactement dans la même situation que ces fils de famille désaxés ; je me séparais de la classe à laquelle j'appartenais : où aller ? Pas de question de descendre vers « les couches inférieures » [...] <sup>18</sup>.

Ce fragment met en évidence que Simone de Beauvoir compare son parcours à celui de ses auteurs préférés afin de montrer le début de sa révolte contre le milieu auquel elle appartient. Ce qu'il convient de noter, c'est le fait qu'elle non seulement déclare s'opposer contre la classe dont elle est issue, mais aussi affirme la nécessité de se détourner des autres dont elle s'inspire. Elle critique le fait que ceux-ci se limitent à réagir contre leurs familles et les traditions au lieu de rejeter leur milieu.

Beauvoir multiplie les scènes où elle s'oppose aux contraintes de son entourage. Elle n'est plus du tout « rangée » sur l'ordre familial et rejette violemment tous les enseignements de son enfance. Sa mère qu'elle adorait n'apparaît plus dans ses mémoires que comme un être méprisable. Tout au long de la lecture des ses textes autobiographiques, le tableau familial s'assombrit, et la jeune fille ne remarque plus que les ignorances, les mesquineries de ses parents. Elle ne modifiera pas son jugement sur eux pendant tout le reste de sa vie.

Sa révolte contre la domination maternelle exprime son opposition contre l'autorité : « Pour de vrai, je ne me soumettrai à personne : j'étais et je demeurerais toujours mon propre maître » <sup>19</sup>. À cause de la tension qui s'aggrave <sup>20</sup>, elle commence à échapper à sa mère, à son *modus vivendi*. L'interventionnisme de celle-ci ne suscite plus que de l'exaspération. La narratrice amplifie ce rejet, en expliquant qu'entre la mère et l'enfant il y a un conflit. Celui-ci est analysé ainsi par Beauvoir dans son fameux essai :

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>20</sup> Cf. E. Badinter, *Le Conflit. La femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

une lutte ouverte [qui] se déclare souvent entre elles, c'est normalement la plus jeune qui gagne [...], mais [...] l'attitude de sa mère engendre en elle à la fois révolte et remords ; la seule présence de la mère fait d'elle une coupable : [...] ce sentiment peut lourdement grever tout son avenir. Bon gré mal gré, la mère finit par accepter sa défaite<sup>21</sup>.

Le fait d'abandonner la mère donne à la protagoniste l'occasion de rompre directement avec la vie monotone, de finir avec la censure des actions, le contrôle du langage. Lucide, elle se rend vite compte de l'étroitesse des horizons de sa mère. Cet état d'esprit la pousse à gérer elle-même sa propre vie, à décider de ce qu'elle va devenir. La protagoniste rejette la résignation. Elle reste avide de ce qu'elle n'a pas encore et, dans l'espoir d'un avenir fabuleux, opte pour partir : « Je m'étais mise en marche vers l'avenir. Toutes mes journées avaient désormais un sens : elles m'acheminaient vers une libération définitive »<sup>22</sup>. L'un des signes de la rébellion est son rêve de devenir professeur de lycée car « [c]e qui [lui] importait c'était de former des esprits et des âmes [...] »<sup>23</sup>. Quand elle révèle à ses parents ses ambitions professionnelles, Simone reconnaît alors l'oppression religieuse, sociale et idéologique de Françoise Beauvoir qui bloque son libre développement, ruine ses espoirs, ne comprenant pas les aspirations de sa fille. Cela persuade la protagoniste de la nécessité de s'insurger contre les institutions, y compris la famille.

La révolte contre la mère fait apparaître aussi l'impératif d'écrire qui est un moyen de s'opposer à celle-là. La pratique scripturale est un barrage contre l'ordinaire maternel. L'attitude de la fille reflète « [l]a docilité féminine, conséquence des modèles maternels imposés, [qui] entraîne une grande volonté de maîtriser le monde, pour témoigner de ses propres capacités. Un tel état de choses implique plusieurs révoltes intérieures, des résistances, et *in fine*, [...] fait naître le doute de soi, l'insatisfaction et même la mésestime »<sup>24</sup>. Il constitue également le refus des normes, des apparences, des « luttes symboliques ». La relation mère-fille montre *expressis verbis* le besoin de la liberté de la protagoniste qui ne veut plus négliger la plénitude de la vie ni remettre à plus tard le bonheur. Le fait de rejeter le modèle existentiel de la mère n'est possible que par la révolte contre le milieu (querelles, ennui, amertume) et contre la trajectoire tendue vers le vide. L'auteure n'accepte pas sa mère comme modèle de rôle, car, selon Simone, elle passe pour la victime du patriarcat.

Ainsi les *Mémoires* racontent-ils la progressive séparation d'une fille d'avec sa génitrice, qui amène l'héroïne à un rejet radical de toute idée d'identification de la

<sup>21</sup> S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 383.

<sup>22</sup> S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 395.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>24</sup> F. Couchard, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 1991, p. 67.

filles à la mère. La conquête de l'autonomie n'arrivera que par le rejet du modèle de comportement selon lequel la femme, contrainte d'exister uniquement dans la sphère privée, se caractérise par sa pudeur, sa discrétion, sa soumission à l'autorité. Aux yeux de l'existentialiste, la liberté est la valeur suprême. Rebelle, la fille se détache de cette dépendance. La crainte commence à remplacer la confiance. De cette façon, elle passe de la rancune à la révolte contre le milieu familial, dont elle se désolidarise graduellement<sup>25</sup>. Cette relation manifeste aussi la forte pression sociale qui s'exerce sur la jeune fille qui se voit obligée de sauver les apparences.

## Révolte contre la société

Les *Mémoires*, étonnamment authentiques, véhiculent également un autre aspect de la révolte, en particulier celle contre le conformisme du monde occidental. Ces romans offrent une perspective critique de la société de consommation qui assimile le bonheur à la possession. L'auteure par le biais de son rapport avec Jean-Paul Sartre, qui sort du cadre de l'amour romantique, fuit des conventions sociales. À l'attitude bien conformiste des femmes de sa classe, elle oppose celle de la femme qui choisit son *habitus*, entendu dans le sens bourdieusien du terme<sup>26</sup>. La liaison avec Sartre, qui autorise des libertés non conventionnelles, « amours contingentes », est une autre manière d'échapper à l'emprise maternelle et, à la fois, au modèle de la bourgeoise. Une telle relation symbolise l'insoumission aux règles, bref, le refus des modèles traditionnellement offerts aux femmes de son époque.

La protagoniste rejette les convenances selon lesquelles l'homme séduit la femme. C'est elle qui prend l'initiative. Étant donné que la société empêche la manifestation du « moi » authentique, pour la protagoniste l'unique solution semble celle de se révolter. Le signe ostentatoire de sa rébellion est la cohabitation avec l'intellectuel, leur fameux « pacte ». Cette attitude individualise l'héroïne, et, en même temps, marque sa libération des stéréotypes. Subversive face aux habitudes et aux usages, la jeune fille se comporte de manière insolente, inacceptable pour son entourage. Sa révolte incarne son opposition nette au système des valeurs bourgeoises qui condamne absolument la femme ayant des relations sexuelles hors du mariage.

La contestation de l'ordre s'exprime par le rejet de la pudeur, de la morale traditionnelle. Beauvoir considère le mariage comme la structure sociale constituant la base de l'oppression féminine : « [...] si respectée soit-elle, [l'épouse] est

---

<sup>25</sup> A. Ledwina, « L'œuvre de Simone de Beauvoir : la recherche de l'identité », [in] *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, n° 6/2011, 2012, p. 98.

<sup>26</sup> Cf. P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.



subordonnée, secondaire, parasite »<sup>27</sup>, le sens de son existence domestique se résumant dans « ennui, attente, déception »<sup>28</sup>. La « reine du foyer » peut faire preuve d'une certaine créativité dans l'art de la décoration intérieure ou dans celui de la cuisine. L'existentialiste dénonce avec vigueur la répétition monotone des travaux ménagers, observée à sa maison, leur caractère précaire, ainsi que leur dépendance de la reconnaissance masculine. Elle attaque aussi bien les mariages arrangés, fondés sur les convenances et non sur l'amour, que l'impérialisme de l'homme et son incompréhension envers son épouse. La révolte beauvoirienne contre le mariage traditionnel, associé à l'esclavage des femmes, « monstruosité qui engendre [...] hypocrisie, mensonge, hostilité, malheur »<sup>29</sup>, aboutit à la proposition d'un autre idéal : la liberté sexuelle qui devra relever d'une décision autonome car « [p]our qu'il y ait entre époux loyauté et amitié, la condition *sine que non* c'est qu'ils soient tous deux libres à l'égard l'un de l'autre et concrètement égaux »<sup>30</sup>. La prise de conscience de la condition féminine émane surtout de l'expérience personnelle de l'écrivaine. Celle-ci analyse sa situation à travers le filtre de l'autonomie des femmes, aussi bien la libération sexuelle que celle dans les rapports de domination.

Dans l'univers beauvoirien, les femmes construisent leur libération par une exigence de l'amour. La jeune fille, s'opposant aux projets familiaux, s'expose au risque d'un ostracisme social et d'un scandale. L'évolution du personnage montre les implications libératrices car la femme, en refusant son milieu et la morale bourgeoise, forme son image selon ses propres désirs. On y a donc affaire au changement radical : la narratrice donne la parole à la femme du récit. Celle-ci ne joue plus le rôle muet. N'excluant pas l'aptitude à aimer un homme, à le séduire, la romancière prône l'autonomie. L'écrivaine sensibilise également les femmes aux mécanismes de leur assujettissement, à la nécessité d'en parler librement qui devient leur impératif. Au-delà du comportement particulier de la protagoniste et ses infractions aux normes convenues, le jugement de valeur très sévère atteint la société bourgeoise. Délivrée de la peur, ressort du conformisme, la femme beauvoirienne reste fidèle à elle-même et à ses convictions. En dépréciant les normes et en valorisant les révoltes, le roman prêche pour un individualisme radical. Ce récit de conversion et de vocation met en relief le désir d'« évasion », de « victoire »<sup>31</sup>. La révolte ainsi que la conquête de la liberté par l'héroïne structurent les *Mémoires* en profondeur, en expliquant le processus de son émancipation.

<sup>27</sup> S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op. cit., p. 277.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>31</sup> S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 11.

L'éducation de la jeune fille s'opère par la transmission de valeurs, de mythes et d'informations erronées qui altèrent la vérité du monde. Sa réaction naturelle est l'arrogance sociale afin de s'insurger contre « l'arbitraire des ordres et des interdits »<sup>32</sup>. Ainsi, cherche-t-elle à transfigurer l'expérience individuelle et à construire sa vie, comme une œuvre d'art, par le refus du formalisme, à la faveur de la recherche de la vérité et de l'esthétique de la transparence : « [...] je devais préserver en moi ce qu'il y avait de plus estimable : mon goût de la liberté, mon amour de la vie, ma curiosité, ma volonté d'écrire »<sup>33</sup>.

L'analyse de l'exemple de conduite du personnage beauvoirien autorise à constater que la conception de la révolte comme une force dynamisante, par laquelle un individu se met en rébellion contre les institutions, dévoile des valeurs universelles, culturellement déterminées. L'opposition au monde maternel, et ensuite à la société, permet à la fille d'acquérir une très grande liberté de vie, de pensée, d'action. La femme n'est plus une gardienne du foyer, elle rejette la faiblesse, la docilité, le sentiment d'infériorité, la timidité, l'auto-dévalorisation du sexe féminin et aspire à s'élever au-dessus du sort ordinaire des humains.

Intelligente et déterminée, la protagoniste beauvoirienne, au lieu d'être condamnée à l'attente et à la passivité, agit et décide librement de son avenir. L'évolution d'une enfant obéissante à une adolescente révoltée constitue l'idée principale du roman étudié. Elle se laisse interpréter également comme un refus de la domination et de « la nature féminine », réduite à devenir femme et mère : « J'en avais assez de "complications catholiques", des impasses spirituelles, des mensonges du merveilleux ; à présent je voulais toucher terre »<sup>34</sup>. Ainsi la femme, révoltée contre son milieu, assoiffée d'absolu, ose-t-elle vivre sa propre vie, en regardant courageusement vers des horizons nouveaux. Étudiée dans cette perspective, la révolte à la Beauvoir rejoint la formulation de Marguerite Duras, qui se fait ressentir plus nettement : « Plus tu refuses, plus t'es opposé, plus tu vis »<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 19.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 439.

<sup>35</sup> M. Duras, cit. d'après Ch. Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 111.



ALEKSANDRA KOMANDERA  
Université de Silésie

## Révolte féminine dans *Ao, l'homme ancien* de Marc Klapczynski

### *Female rebellion in Marc Klapczynski's Ao, l'homme ancien*

*Abstract:* The aim of the paper is to discuss a female rebellion in prehistoric fiction *Ao, l'homme ancien*. Inspired by researches in archaeology and guided by their imagination, authors of prehistoric stories in the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries choose males as main protagonists. The title of the novel by Marc Klapczynski suggests that the writer observes the tendency. Nevertheless, the role of the hero is not only contributed to Ao. Aki, a defiant and audacious female, seems to have the same rights, as she dares fight against the place the prehistoric societies hold for women. The paper examines reasons, stages and consequences of Aki's rebellion, in order to conclude on a new status of female in modern prehistoric books.

*Keywords:* female, rebellion, prehistoric fiction, Klapczynski, Neanderthal

Le roman préhistorique de Marc Klapczynski, *Ao, l'homme ancien* (2003), appartenant au cycle *L'Odyssée du dernier Neandertal*<sup>1</sup>, présente un exemple intéressant de la révolte d'une femme ancienne contre la place et le rôle que les sociétés primitives lui réservent. Traditionnellement, les textes de fiction portant sur la période de la préhistoire mettent au centre de la *diégèse* des protagonistes masculins, seules capables d'affronter les dangers des âges farouches, comme, par exemple, dans l'immortel récit *La Guerre du feu* (1911) de Rosny Aîné, les figures mythiques masculines de Naoh, Gaw et Nam. Après un rapide examen du titre du roman de Marc Klapczynski, le lecteur peut s'attendre à une histoire et à des

---

<sup>1</sup> Le cycle se compose de : *Ao, l'homme ancien* (2003), *Le Pouvoir d'Iktia* (2006), *Tsinaka, l'œil de la toundra* (2010).

aventures d'Ao, cet homme ancien, et, en fait, il ne sera pas déjoué dans ses attentes. Néanmoins, il se révèle qu'il y a une autre intrigue de même importance, se déroulant initialement parallèlement : c'est l'histoire d'Aki, une femme rebelle. Notre objectif est de décrire la révolte féminine dans le roman préhistorique à l'exemple du texte *Ao, l'homme ancien* de Marc Klapczynski, en tenant compte des causes de la révolte, de ses étapes et de ses conséquences. Nous concluons sur les raisons qui ont contribué au changement de statut de femme dans le roman préhistorique contemporain.

## La femme dans la préhistoire et dans les premiers romans préhistoriques

L'image générale de la préhistoire, qu'elle soit fournie par la littérature, l'art cinématographique ou la bande dessinée, est souvent liée à une représentation d'un hominidé masculin, vêtu d'une peau de bête et muni d'une massue, habitant une caverne. Cet homme primitif surveille le feu, passe son temps à la chasse au mammoth, à l'aurochs ou au bison, fabrique des outils et affronte vaillamment toutes sortes de dangers. Il est chasseur, aussi artiste, mais avant tout un être viril. Par son caractère même, notamment sa force, son courage et son ingéniosité, il semble prédestiné à devenir un vrai héros. Les découvertes des squelettes masculins au XIX<sup>e</sup> siècle ont contribué au développement de l'intérêt et de la popularité dont jouit cet ancêtre de l'humanité. Néanmoins, ce mâle vivait en présence d'un être féminin, ce dont témoignent les images peintes ou gravées découvertes dans des grottes ainsi que les statuettes représentant des femmes préhistoriques retrouvées lors des fouilles. Cette présence visible de la femelle semble toutefois passée outre. Pour la paléontologue et historienne des sciences, Claudine Cohen, cette situation témoigne d'« invisibilité archéologique » de la femme : « [...] la question de la place et du rôle de la femme est restée marginale dans les enquêtes sur la préhistoire. En France, c'est "l'homme préhistorique" qui alimente les débats scientifiques en paléontologie et en préhistoire depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] longtemps la femme fut réputée archéologiquement invisible »<sup>2</sup>. Et, pourtant, le statut de la femme aurait pu être tout à fait différent de celui véhiculé par une imagerie ancienne et devenu stéréotypé. Il suffit d'évoquer l'étude *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1871) dans laquelle Charles Darwin propose sa théorie de l'attitude active des femmes aux temps très révolus dans le choix de leurs partenaires, et, non à l'inverse. La femme aurait pu participer à la chasse, à la

<sup>2</sup> C. Cohen, *Les Femmes des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Paris, Belin-Herscher, 2003, p. 14.

fabrication des outils et même à une activité de création artistique. D'ailleurs, dans les sociétés où l'homme était encore charognard, la femme était responsable de la cueillette et c'est souvent grâce à elle que les membres du clan survivaient ; elle tenait un rôle incontestable. Quand à la division sexuelle du travail, de nombreux anthropologues l'expliquent à l'aide des arguments physiologiques : la force de l'homme le prédisposerait à la chasse, la délicatesse de la femme, ainsi que sa vie de mère, permettrait la cueillette<sup>3</sup>. Il y a des voix qui contredisent une telle hypothèse : l'anthropologue Alain Testart explique que la chasse féminine n'est pas aussi rare et que l'interdit ne concerne la chasse elle-même, mais plutôt l'utilisation de certaines armes, plus particulièrement celles qui permettent de faire couler le sang animal avec lequel la femme ne peut pas entrer en contact<sup>4</sup>.

Le manque de popularité de la femme parmi les préhistoriens semble avoir atteint le milieu littéraire. Même si la femme apparaisse dans les romans préhistoriques, soit elle reste un acteur secondaire, soit, en tant qu'héroïne, elle subit un sort tragique. Dans sa thèse de doctorat consacrée aux romans préhistoriques de Rosny Aîné, Roberta De Felici explique cette tendance à négliger la figure féminine :

[...] le roman préhistorique privilégie le concept de la virilité et [où] l'aventure est essentiellement une entreprise du mâle. Rien d'étonnant donc à ce que la femme y joue un rôle tout à fait centrifuge. En outre, le nombre des acteurs de sexe féminin est inférieur à celui des personnages masculins et les personnages féminins secondaires ne semblent pas avoir une fonction narrative de relief autre que celle de faire ressortir les attributs physiques et moraux du protagoniste<sup>5</sup>.

C'est aussi Marc Guillaumie qui a mené des recherches sur le statut de la femme dans le roman préhistorique. Dans son ouvrage *Le Roman préhistorique : essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, publié en 2006, il met en relief la présence des héroïnes dans les premiers romans préhistoriques<sup>6</sup> : elles ne sont « ni de simples enjeux ou des objets de quête, ni des faire-valoir, ni des “adjuvants”, mais presque des héros »<sup>7</sup>. Il nous semble que le texte de Marc Klapczynski, bien

<sup>3</sup> Cf. F. Bon, *Préhistoire. La fabrique de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, pp. 230-239.

<sup>4</sup> Cf. A. Testart, *Essai sur les fondements de la division sexuelle du travail chez les chasseurs-cueilleurs*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, « Cahiers de l'homme (Ethnologie, Géographie, Linguistique) », nouvelle série XXV, 1986.

<sup>5</sup> R. De Felici, *Le roman préhistorique de J.-H. Rosny Aîné*, Littérature française, sous la dir. de Philippe Hamon, Université de Paris III, tome 1, 1995, pp. 106-107 (thèse dactylographiée) ; Cf. eadem, « Le roman préhistorique de Rosny Aîné : “roman scientifique” ou genre “didactique” et de “vulgarisation” ? », [in] *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars – avril 1997, n° 2, Paris, Armand Colin. Disponible également sur le site de la bibliothèque numérique de Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651967d/f1.image>, pp. 244-273.

<sup>6</sup> Son corpus englobe les romans préhistoriques du XIX<sup>e</sup> siècle (jusqu'en 1914) des auteurs suivants : J.-H. Rosny Aîné, R. Nyst, É. Berthet, E. Haracourt, P. Marx, E. d'Hervilly, Cranile, Madame Stanislas Meunier, G. Hagemans.

<sup>7</sup> M. Guillaumie, *Le Roman préhistorique : essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 55.

que publié avec un décalage temporel plus que centenaire, renvoie justement à ces romans préhistoriques où le crédit du personnage principal est diminué en faveur de celui féminin. Dans *Ao, l'homme ancien*, la distribution des rôles le confirme : Ao est acteur principal dans les trois premiers chapitres ; dans les chapitres 4-9, qui narrent la rencontre d'Ao et d'Aki, l'homme ancien et la femme Cro-Magnon partagent le statut du héros (les focalisations internes par Ao et par Aki alternent), mais, nous semble-t-il, l'héroïne tend à dominer, car elle est plus active et entreprenante ; les chapitres 10-15 présentent la vie au camp d'Aki et, ici, entrent en scène d'autres personnages ; enfin, les chapitres 16-21 concernent un long parcours d'Ao et d'un jeune Cro-Magnon, Tsinaka, dans le but de retrouver les derniers représentants des hommes anciens, et leur retour au camp de Cro-Magnon. Dans la presque totalité du texte, à l'exception du chapitre 15 où est décrite la cérémonie du passage des jeunes à l'âge adulte, Ao intervient comme acteur, observateur ou personne observée. L'omniprésence d'Ao rappelle le propos de Marc Guillaumie qui y voit un trait inhérent à tout personnage principal du roman préhistorique : « Lorsque change le point de vue, par exemple lorsque le narrateur rapporte l'opaque pensée des brutes, alors c'est presque toujours le héros qui est dans le champ de leur regard »<sup>8</sup>. Nous sommes cependant d'avis que, dans le texte de Marc Klapczynski, les résultats de l'examen de la figure féminine à travers les paramètres de l'importance hiérarchique proposés par Philippe Hamon dans son analyse sémiologique du personnage<sup>9</sup> font preuve de la suprématie de l'héroïne. Le poids du rôle d'Aki procède de son attitude de contestation et de transgression des interdits imposés par les institutions des sociétés primitives dictant la conduite des membres du clan. À l'en croire Marc Guillaumie, qui clame que le héros doit être un transgresseur, Aki accomplit justement cette fonction en devenant « un briseur de barrières, un explorateur des territoires neufs, des techniques ou des morales nouvelles »<sup>10</sup>.

Avant d'examiner les causes, les étapes et les conséquences de la révolte d'Aki, rapprochons sommairement l'intrigue. Marc Klapczynski présente l'histoire du dernier Neandertal, Ao, dont les ancêtres ont dû fuir vers le Nord devant l'homme nouveau – Cro-Magnon. Ne pouvant pas y subsister, les Néandertaliens décident de retourner vers leurs anciens territoires de chasse. Seulement Ao réussit à revenir vers le Sud. Lors de son périple, il croise une jeune femme Cro-Magnon, Aki, qui échappe à ses ravisseurs – les cruels hommes oiseaux. Placés dans des circonstances dramatiques et singulières de leur rencontre, rapprochés par une même volonté de survivre et de retrouver leurs clans, ils s'engagent dans une alliance de poursuivre leur chemin ensemble.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>9</sup> Cf. Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », [in] R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>10</sup> M. Guillaumie, *op. cit.*, p. 56.

## La révolte d'Aki – raisons, étapes et conséquences

La révolte marque toute l'histoire d'Aki, dès son rapt par les hommes oiseaux jusqu'au son retour incroyable au clan de Cro-Magnon. Dès le début, elle est présentée comme une femme courageuse. Lorsque les ravisseurs arrivent dans son camp, en l'absence des chasseurs de la tribu des hommes du lac, des trois jeunes femmes, seule Aki proteste et refuse d'obtempérer. Cette première scène de révolte d'Aki est précédée d'un passage où Ao, l'homme ancien, observe le camp des hommes oiseaux et y voit une femme enceinte qui accomplit les tâches les plus pénibles, ce qui étonne l'observateur. Grâce au changement de point de vue, ou de « focalisation »<sup>11</sup>, pour reprendre le terme genettien, le lecteur identifie aussitôt Aki. Lorsque l'héroïne réalise qu'elle porte l'enfant d'Aytamak, chasseur et membre du clan des hommes du lac, elle ne pense qu'à s'évader. Elle refuse la place que ses ravisseurs lui offrent : « Ils ne laisseront pas vivre un enfant dont l'esprit est lié à celui d'un chasseur ennemi. Son bébé sera tué et elle restera esclave des femmes, à la disposition des hommes qui souhaiteront assouvir leurs désirs. Au mieux, peut-elle espérer être attribuée à l'un de ces cruels chasseurs »<sup>12</sup>. Elle profite de l'irruption extraordinaire de l'homme ours, c'est-à-dire d'Ao, vêtu d'une peau d'ours blanc, au sein du camp, et s'enfuit inaperçue. Consciente de peu de chances de survie et près de la délivrance, Aki n'hésite pourtant pas sur sa décision. C'est en cela qu'elle diffère des héroïnes des premiers romans préhistoriques qui paraissent dépourvues de volonté. Pareille à un héros masculin, elle est prête à affronter non seulement les difficultés de la fuite et d'une vie solitaire, mais aussi les dangers provenant de la part des animaux sauvages. Le plan d'Aki est contrarié le lendemain quand, pendant une tempête sur un plateau, elle perd les eaux. Au prix d'un effort inouï, elle réussit à atteindre un amas de rochers et y trouve un passage étroit qui mène à une sorte de grotte. C'est dans cet abri qu'elle accouche d'un petit garçon et presque aussitôt y est effarée par l'arrivée d'Ao, qui a également choisi ce lieu pour s'y réfugier. Bien que cette rencontre insolite soit pour elle un événement traumatisant, elle adopte une attitude vaillante, prête à lutter contre l'homme ours. Celui-ci, surpris et contrarié par la présence de la jeune mère, reste pourtant passif : « [...] il ressent une vague compassion pour cette femelle solitaire et son enfant, un certain respect aussi, pour le courage hors du commun dont elle a fait preuve en décidant de fuir seule, dans son état »<sup>13</sup>. Aki est pleine d'angoisse, car sa situation est désespérée, même si l'homme ours l'épargne : elle craint la faim, l'épuisement, le manque de nourriture pour son enfant et le retour de l'hiver. Tout cela la pousse

<sup>11</sup> Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

<sup>12</sup> M. Klapczynski, *Ao, l'homme ancien*, Éditions Aubéron, 2010, pp. 54-55.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 73.



à suivre cet homme inconnu à distance, lorsque celui-ci quitte la grotte après quelques jours. Au cours de cette courte période de la cohabitation, Ao n'a témoigné aucun signe d'agressivité envers Aki ni envers son enfant ; au contraire, il a partagé sa nourriture avec elle. Aki pense lucidement et ne veut pas laisser échapper cette chance de survie qu'elle voit dans la personne d'Ao. L'audace de la femme est bientôt exposée à l'épreuve lorsqu'elle doit encore une fois fuir trois hommes oiseaux qui la voient traverser le grand plateau. Aki court dans la direction choisie par son compagnon de la grotte mais la course avec l'enfant l'exténue, elle tombe et se laisse entourer par les hommes oiseaux. Même dans cette situation malheureuse, elle défie ses oppresseurs :

Les trois hommes gardent leurs distances. Ils se méfient de cette femelle enragée qui se comporte de façon aussi invraisemblable. Qu'une femme, de surcroît sur le point d'accoucher, ait osé affronter la solitude et le monde hostile qu'elle ait survécu si longtemps, dépasse leur imagination ! [...] Ils ne peuvent pas se départir d'un certain respect pour son incroyable courage. Elle ressemble si peu aux femelles soumises qu'ils côtoient ! Est-elle seulement une femme ? Ses yeux sont pleins de fureur. Ce sont les yeux d'une louve<sup>14</sup>.

Convaincue qu'Ao n'a pas vu la scène, Aki tente sa dernière chance : enfonce un couteau dans le ventre d'un chasseur, se débat et reprend sa folle course. C'est à ce moment que l'homme ours intervient pour défendre Aki, mais il est blessé et, s'il évite la mort, c'est seulement grâce à Aki, qui achève l'homme oiseau blessé avec le couteau avant qu'il ne frappe mortellement Ao. Cette scène dramatique montre le courage, la détermination et même l'aveuglement d'Aki quand elle massacre l'homme oiseau mort. Au bout de ses forces, Aki s'arrête et regarde ébahie le résultat de sa fureur. Une fois de plus, elle a agi contre les coutumes de son peuple qui interdisent tout acte meurtrier à la femme et s'est exposée ainsi à la colère des esprits. Montrant une force étonnante, elle traîne Ao jusqu'à la caverne, ce qui n'est pas facile à cause de son enfant et à cause de la distance qui la sépare de l'entrée de la grotte. Elle doit se dépêcher pour éviter les hyènes qui apparaissent à la tombée de la nuit. Elle réussit à titrer Ao à l'intérieur de la cachette juste avant que les bêtes ne les attaquent. À partir de ce moment de la lutte commune, Aki et Ao scellent une entente secrète. Ils cherchent à apprendre à communiquer, ils partagent leurs savoirs et capacités et profitent d'une intimité exceptionnelle et rare au sein des clans. Cette vie paisible finit avec la rencontre de quelques membres du clan de Cro-Magnon qui se sont aventurés jusqu'au territoire des hommes oiseaux dans le but de retrouver trois femmes ravies. Aytamak, Awami et Oummaï ont retrouvé Itaâ, ont appris la mort de Kimi et la disparition d'Aki. En cherchant Aki, ils ont tardé et ont été attaqués par les hommes oiseaux. À cause de la grave blessure d'Aytamak, ils n'ont pas pu avancer et la mauvaise saison les a surpris. La joie d'Aki d'avoir

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 78.

retrouvé les siens est gâchée par leur réaction hostile envers l'homme ours. Lorsqu'elle raconte ses aventures, la rencontre avec Ao, leur vie commune, elle espère dissiper l'animosité, pourtant, elle n'amène que la stupéfaction et le bouleversement, ce qui est exprimé par le plus âgé du groupe – Oummaï, qui croit que la femme est ensorcelée par l'homme ours. Aki ose protester : « Sans lui, je ne serais pas là aujourd'hui, et cet enfant [...] serait mort ! Vous êtes ici chez lui, à l'abri du froid, et vous mangez la viande des animaux qu'il a chassés ! Lorsqu'ils vous a vus, car c'est lui qui a découvert vos traces, votre situation était désespérée ! Vous lui devez la vie ! »<sup>15</sup>. La réaction d'Aki ne sera pas oubliée par Oummaï car c'est pour la première fois qu'une femme s'adresse à lui sur ce ton. L'aversion envers Ao sert ici de la prolepse et annonce un accueil malveillant dans le clan de Cro-Magnon. L'angoisse de la femme est liée également à la conscience de la perte de cette nouvelle façon de vivre qu'elle a découverte : « Elle se rend compte aussi qu'elle aura du mal à accepter sa condition au sein du clan. Elle a goûté à l'ivresse de la chasse, au plaisir de découvrir et de fouler librement les espaces infinis qui composent le monde. Elle sait maintenant que les femmes peuvent agir comme les hommes sans provoquer la colère des esprits »<sup>16</sup>. La participation à la chasse d'Aki indigne le vieux Oummaï au point qu'il essaie de la remettre à sa place et la frappe. Lorsqu'Ao intervient pour défendre Aki, Oummaï est proche de mourir étouffé. Seule Aki réussit à convaincre Ao de lâcher le vieillard. Quand Oummaï reprend le souffle, il bannit Aki du clan, mais celle-ci, d'abord accablée, puis outrée, s'indigne de ce jugement. Elle est scandalisée par le fait que le vieux chasseur l'a frappée parce qu'il n'a aucun droit sur elle. Elle se promet de lui désobéir et de défendre sa cause devant son clan. Aki ne peut pas accepter l'idée de se séparer d'Ao ni de quitter son clan. Prise par l'angoisse, elle s'imagine l'animosité de certains membres de son clan, pourtant, elle persévère toujours dans sa lutte :

Renoncer maintenant ne ferait que confirmer les insinuations d'Oummaï. Cela reviendrait à désavouer sa relation avec Ao, à se reconnaître coupable de quelque chose ! Non ! Elle préfère s'exposer à la désapprobation ou au rejet des siens plutôt que de manquer de loyauté envers son compagnon. Jamais elle n'acceptera d'apporter le moindre crédit aux paroles d'Oummaï. Ao est un homme véridique. Elle fera en sorte que ses qualités soient reconnues. Les esprits qui ont favorisé leur rencontre ont montré qu'ils sont favorables à une alliance entre les hommes du lac et les anciens hommes<sup>17</sup>.

Son inquiétude cède la place à une détermination opiniâtre parce qu'Aki ne trouve pas de fait dont elle devrait se justifier. Tous les actes condamnables par les coutumes de son peuple ont été commis dans le but de défense et de survie : « Elle

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 134.

refusera de s'imputer des torts qui n'en sont pas. Ses craintes se dissipent pour laisser place à une froide détermination. Elle lève la tête et serre les poings. Elle n'a pas à rendre de comptes et n'acceptera aucun reproche. Si l'accès du camp lui est refusé, elle partira avec lui »<sup>18</sup>. Comme Aki a pu prévoir, devant le clan, Oummai fait tout pour présenter Ao comme ennemi, en insistant sur l'action des mauvais esprits et en prophétisant les malheurs qui résulteront de l'accueil de l'homme ancien. Il demande à cor et à cri la mort ou le rejet d'Ao qui a exercé une influence néfaste sur Aki. Finalement, après avoir écouté tous les témoignages, le chaman décide d'accueillir l'ancien homme au camp et Aki peut jouir de sa victoire. Néanmoins, sa lutte ne s'achève pas encore car un autre événement inattendu force Aki à transgresser les coutumes. Un jour, Kwaâ et Owok, deux chasseurs du clan des hommes du fleuve, arrivent pour avertir les hommes du lac du retour des hommes oiseaux. Kwaâ apprend l'histoire d'Aki et en devient fasciné : il veut soumettre cette femme audacieuse et orgueilleuse à sa volonté, il veut posséder cette femelle qui ressemble si peu à d'autres femmes. Lorsqu'il se prononce, Aki s'oppose à lui et choisit Ao pour son compagnon. Cette attitude prête de nouveau à un scandale mais certains chasseurs montrent leur indulgence devant cette femme peu commune dont l'alliance avec l'ancien homme semble satisfaire les esprits. Depuis le retour d'Aki parmi les siens, les hommes ne l'ont pas réclamée, non seulement à cause de la présence d'Ao, mais avant tout à cause du comportement de la femme elle-même, car son tempérament et son assurance se sont renforcés au cours des épreuves. La rencontre avec l'homme ours a fait d'elle une femme différente. Après d'Ao, elle s'est libérée des interdits et des règles organisant la vie au sein du clan et elle a goûté à une intimité exceptionnelle. Rien d'étonnant que son existence marquée par une suite de révoltes entraîne le changement de son statut de femme au sein du clan :

Depuis son retour parmi les siens, la jeune femme jouit d'une place à part au sein du clan. Ses brusques accès de colère laissent à penser qu'un esprit puissant la visite et personne n'ose plus la contrarier. Au même titre que les anciens, elle bénéficie de la considération et du respect de l'ensemble de la communauté, qui excluent toute familiarité. Ce statut particulier, associé à sa relation privilégiée avec Ao, contribue à la maintenir dans un certain isolement. Elle s'y complait, s'abandonnant à des rêveries et à des émotions étrangères à la plupart des membres du clan<sup>19</sup>.

Ce nouveau statut résultant des épreuves vécues par Aki permet de voir en elle une vraie héroïne dont la caractéristique s'accorde partiellement avec les critères du héros du roman préhistorique proposés par Marc Guillaumie :

Le héros est jeune et fort [...], il accomplit un long parcours circulaire [...] ou semi-circulaire [...], ou en aller et retour [...]. Ce parcours est toujours semé d'embûches. Il en triomphe grâce à sa force,

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 209.

mais surtout grâce à sa générosité et à son astuce. Son voyage le transforme, il revient à sa horde en homme couvert de gloire [...]»<sup>20</sup>.

Dans le cas d'Aki, le retour glorieux semble être remplacé par la reconnaissance de sa supériorité liée à une résistance physique et morale inhabituelles, ainsi qu'à « l'ouverture d'esprit »<sup>21</sup>, propre à chaque héros. Aki s'élève au-dessus des règles et des prescriptions morales et sociales conventionnelles de son peuple, elle accepte et fait accepter l'Autre. De plus, contrairement aux héroïnes des premiers romans préhistoriques qui forment un groupe, Aki est une femme rare, active et agit individuellement. En bref, Marc Klapczynski crée une figure féminine qui s'éloigne des modèles définissant la place de la femme dans la fiction préhistorique cités par Brigit Krämer : la femme comme contrainte, comme but ou comme récompense<sup>22</sup>.

## La femme dans la fiction préhistorique contemporaine

Le roman de Marc Klapczynski *Ao, l'homme ancien* donne un exemple de récit préhistorique où la femme est une véritable héroïne. Le changement de statut de la femme dans ce genre littéraire peut être observé dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme conséquence des luttes féministes, des idées nouvelles de la *New Archeology* et de l'ethnologie. Dans son article « Et la femme de Cro-Magnon ? », Pascal Semonsut aborde la question de la présence de la femme préhistorique dans des domaines variés. Il observe à propos des romans préhistoriques une caractéristique qui s'applique aussi aux représentations de la préhistoire dans la cinématographie et dans la bande dessinée :

La littérature semble ainsi suivre le sillage tracé par le féminisme : la condition des femmes s'améliorant incontestablement dans ces décennies, leurs droits s'imposant peu à peu, bref, la femme, se faisant plus présente dans la société, le devient également dans les romans. Une question se pose néanmoins : peut-on qualifier cette omniprésence statistique de victoire pour les femmes ? Non. Il s'agit plutôt d'une demi-victoire, ou d'un demi-échec. Comme pour le cinéma, on constate, depuis les années 1960, que la femme des romans est avant tout une figurante<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> M. Guillaumie, *op. cit.*, p. 53.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cf. B. Krämer, *Abenteuer Steinzeit und Mythos Evolution : die « romans préhistoriques » von J.-H. Rosny Aîné*, Frankfurt/M.-Bern, Peter Lang, 2003, coll. Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen n° 50 ; le compte rendu de Stijn De Smet : S. De Smet, « B. Krämer, *Abenteuer Steinzeit und Mythos Evolution : die « romans préhistoriques » von J.-H. Rosny Aîné « romans préhistoriques »* ; M. Guillaumie, *Le Roman préhistorique : essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe* », *Textyles*, 35/2009, en ligne, <http://textyles.revues.org/210> (page consultée le 10 avril 2014).

<sup>23</sup> P. Semonsut, « Et la femme de Cro-Magnon ? », Hominidés, « Dossiers », en ligne, [http://www.hominides.com/html/prehistoire/la-femme-de-cro-magnon.php#\\_ftn2](http://www.hominides.com/html/prehistoire/la-femme-de-cro-magnon.php#_ftn2) (page consultée le 7 avril 2014).

À vrai dire, il faut attendre les années 1980 pour que le rôle de l'héroïne du roman préhistorique soit assigné à une femme. Ceci se réalise notamment à travers les textes d'une Américaine, Jean Auel, auteure de la saga *Les Enfants de la terre*, avec, pour héroïne, une jeune Cro-Magnon, Ayla, qui dénoue les conflits non pas « à coups de massue, mais à coups de bons sentiments »<sup>24</sup>. Le premier volume de *L'Odyssée du dernier Neandertal* de Marc Klapczynski, que nous avons analysé sous l'angle de la révolte féminine, s'inscrit dans cette nouvelle tendance. Il ne reste qu'à vérifier la place de la femme dans la suite du cycle.

---

<sup>24</sup> M. Guillaumie, « Le roman préhistorique, un roman pour les enfants ? », [in] J. Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997, p. 219.

EMANUEL TURC

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

## Bénédicte Heim, *Aly est grand*. Une enseignante pas comme les autres

*Bénédicte Heim, Aly est grand. A different kind of teacher*

*Abstract:* This article is based on Bénédicte Heim's *Aly est grand*, an autobiographical text in which the authoress describes her own scholar and professional trajectory, both marked by a compulsive refuse of any kind of authority or conformism. Working as a teacher is a permanent frustration for her. She is not able to impose herself as a traditional educator, because she is disgusted by anything that restrains the freedom of thinking and speaking. She refuses her own authority. Her only salvation from this limited world is writing. This is what makes her carry on teaching. All the positive and negative energies inherent to this profession are primarily writing resources.

*Keywords:* teacher, authority, conformism, rejection, revolt, violence, writing.

Née en 1970 à Strasbourg, Bénédicte Heim est professeur de français dans un collège de banlieue parisienne. Le professorat et l'écriture sont pour elle des activités complémentaires. Elle investit les réalités quotidiennes de l'école, les énergies inépuisables de ce milieu, dans la création littéraire. C'est ainsi que paraît en 2007 *Aly est grand*<sup>1</sup>, un livre sur son propre parcours d'élève et de professeur. Un livre sur le rôle purificateur de l'écriture, également, car écrire est, pour cette jeune enseignante, un exutoire à l'humiliation et à la violence dont elle se heurte jour après jour. Oui, enseigner peut être un métier terriblement difficile. Nombreux sont les auteurs qui se penchent sur les bas-fonds du système scolaire français, ce

---

<sup>1</sup> B. Heim, *Aly est grand*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2007. Les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

« tiers monde de l'éducation »<sup>2</sup>, pour révéler des choses inimaginables dans une institution respectable. Il y a vraiment de quoi être indigné à la lecture de leurs ouvrages<sup>3</sup>.

Mais, paradoxalement, dans le cas de Bénédicte Heim, la révolte ne vise pas ce côté du métier. Si, en général, les enseignants de nos jours plaignent l'affaiblissement de leur autorité, cette professeur repousse toute forme d'autorité institutionnelle :

L'autorité, je m'en fous, je m'en contrefous. Je suis contre l'autorité y compris la mienne propre. Celle que je suis censée incarner. Je la sabre, la saborde délibérément. Je la délègue aux enfants. Je leur laisse, je leur donne, je leur confie le pouvoir afin qu'ils apprennent à en faire bon usage (p. 71).

Le lecteur se rend donc vite compte qu'il a affaire à une enseignante atypique. Dès sa plus tendre enfance, elle est hostile à la soumission, au conformisme, au jugement étriqué. Le début de son parcours scolaire a été un supplice permanent – règles absurdes, uniformité, platitude, confiscation de toute liberté. Elle le dit elle-même :

Je n'ai rien appris à l'école, rien. Dès l'origine, j'ai manifesté pour cette vénérable institution une aversion totale, irréversible. [...] Je ne voulais pas y aller, je ne voulais pas être là, le groupe déjà, cet assemblage hétéroclite de mômes jacasseurs et enragés, m'inspirait une horreur insurmontable et inlassablement, jour après jour, je criais mon désaccord, mon impuissance, mon dégoût (p. 12).

Elle sera vite obligée d'entrer dans le rang, de se plier aux normes, c'est-à-dire de faire compromis avec sa nature « asociale, autiste, ou singulièrement lucide » (p. 12). Elle y parviendra, en apparence, elle sera même la première de la classe, mais jamais elle ne consentira à cette « barbarie qui consiste à parquer des gosses dans une salle toute la sainte journée afin de les soumettre au formatage obligatoire et de leur inculquer les rudiments de la sacro-sainte vie collective » (p. 12), autrement dit, à cette « écœurante harmonie dont je dénonçais les lézardes et l'imposture fondamentale » (p. 13). Tout ce refoulement dure jusqu'à ce que le langage écrit lui devienne accessible. La lecture d'abord, l'écriture ensuite, seront son refuge dans la « parole secrète » (p. 15). Elle voyage dans des mondes alternatifs où elle se procure tout ce dont elle a besoin :

la vie, la vie crue, flamboyante, déployée, la fièvre, les vertiges, les éblouissements, les drames, les apothéoses, la vie saignante, cinglante, battante, le poignant, l'intense, l'écarlate, le sang fertile, fluvial, affolé, la tête fleurie, étoilée, le cœur ensemencé d'élans, d'audaces, le cœur innombrable, le cœur rayonnant, la peau retournée, la chair à vif, la chair béante, exultante, extasiée [...] (pp. 15-16).

<sup>2</sup> Nous empruntons ce syntagme à Christian Cogné, dont l'ouvrage, *Requiem pour un émeutier*, est sous-intitulé *La naissance d'un tiers monde de l'éducation* (Éditions Actes Sud, 2010).

<sup>3</sup> À part Christian Cogné, nous avons également étudié Émilie Sapielak, *L'école de la honte* (2010), Aymeric Patricot, *Autoportrait du professeur en territoire difficile* (2011), François Bégaudeau, *Entre les murs* (2006) et Alice Vergneau, *Chroniques d'un collègue ordinaire* (2012).

La vie intérieure prend donc un rôle compensatoire par rapport à l'existence sociale. Ce besoin compulsif de vivre tout au maximum ne peut être satisfait que dans un monde parallèle – la littérature. Les mots et les émotions sont les armes dont elle dispose pour combattre le réel asphyxiant.

Adulte, Bénédicte ne renoncera pas à l'écriture. Elle y mettra encore plus d'ardeur et choisira un second métier en apparemment désaccord avec sa liberté d'esprit, mais en parfait accord avec ses préoccupations littéraires et, surtout, avec sa nature contestataire, car s'il y a révolte, il y a expression artistique. Le permanent contact humain dans le milieu scolaire signifie pour l'écrivaine « la matière brûlante, essentielle, de la vie » (p. 157), en d'autres mots, la matière première de création littéraire. Revenons alors à la figure de l'enseignante Bénédicte Heim, qui n'est, comme nous l'avons anticipé, que l'avatar de la petite fille non-conformiste d'autrefois. Au début du récit, la voilà devant l'une des épreuves inhérentes dans la carrière didactique – l'inspection. Et il n'y pas meilleure occasion de s'attaquer aux règles et aux personnes qui les incarnent.

Ce sont eux, toujours, ces gens-là, qui m'ont meurtrie, abominablement, les inspecteurs, les contempteurs, assassins de toute poésie, ceux qui imposent des bornes à l'inspiration, aux pulsions, à l'élan primordial, ceux qui incarcèrent le feu, ceux qui éteignent l'envie, ceux qui musèlent le cri, qui tarissent la sève et flétrissent les fruits, ceux qui tabassent le torride, le tellurique, les transes, ceux qui veulent que rien ne tremble ni ne frémisses, que se dissolve l'imaginaire, ceux qui optent pour grillagement de la pensée, ceux qui se prononcent pour la vie couchée, ceux qui se déclarent en faveur de la mort. N'être plus qu'un rouage, un pion avec l'assujettissement pour unique horizon, l'assujettissement et rien d'autre. Ô ce cortège, cette farandole d'esclaves consentants que ne traverse pas la moindre étincelle de révolte ! Ô cette interminable théorie de souris grises soumises, les tyrans miniatures, tour à tour esclaves et bourreaux, ceux qui étranglent-électrocutent les voyants hallucinés, qui tabassent la foudre, la pulpe, la sève, le brut, l'intense, le vivace, l'or, l'ambre, le musc, tout ce qui pulse, gicle, jaillit, éclabousse d'ardeur et de lumière, ceux qui laissent ne subsister de la vie que sa version déteinte, dégradée et dégradante, tous ceux-là qu'ils soient septante fois maudits, qu'ils macèrent dans leurs marais nauséux, qu'ils avalent l'ombre qu'ils propagent jusqu'à ce qu'ils en crèvent ! (pp. 17-18).

Voilà comment la rage meurtrière de l'enseignante contre les inspecteurs explose en un flux de récriminations et malédictions. C'est une véritable exécution par les mots. Ce discours radicalisé est-il justifié ? N'oublions pas que c'est la vision d'un artiste. Qu'il s'agisse de satisfaction ou de révolte, lui, l'artiste, ressent et exprime des émotions extrêmes. Sa rage est tout d'abord contenue dans son for intérieur, réprimée jusqu'à la limite de l'intenable, pour être ensuite déversée dans l'écriture. Quant à l'inspecteur, il n'est que le représentant de tout un ordre établi, sans lequel le système éducatif ne pourrait pas fonctionner. Pourquoi alors ce propos virulent ? – Question déjà rhétorique. C'est toujours Bénédicte qui nous donne la réponse :

Parce que les rapports de force m'emmerdent tellement ! Parce que je ne veux pas m'altérer, me corrompre, m'aliéner là-dedans. Je transcende. Je m'en fous carrément, oui je n'en ai carrément rien à foutre. Je suis tellement en faveur de la liberté que je ne veux pas toucher à celle des élèves (cela



me hérisse, cela me tord les tripes quand je suis contrainte de le faire) si génératrice de désordre soit-elle. Peut-être est-ce là une forme suprême de violence ? En tout cas, c'est une forme suprême d'insoumission qui me va très bien, qui me va à ravir... (p. 64).

### Autrement dit,

je suis si fondamentalement rétive à tout ce qui est vie officielle, sociale, administrative, je suis tellement en désaccord avec cet aspect-là du réel, je vis tellement dans une autre dimension [...]. Je suis tellement jalouse de ma liberté que je ne supporte pas qu'on en confisque la moindre bribe. Je ne supporte pas d'avoir à rendre des comptes à qui que ce soit. [...] Je suis si peu en règle, si peu « dans la ligne du parti » ! (pp. 16-17).

Le désordre en classe est donc une forme de liberté, sans laquelle le processus d'enseignement-apprentissage n'est pas efficace. Peu importent la fatigue, l'usure physique et nerveuse et les tensions accumulées par l'enseignant. Il n'est pas question de « méthode » chez Bénédicte Heim, mais de sa manière d'être. Ne pas imposer de barrière aux élèves n'est pas un principe pédagogique, mais un principe de vie. Elle exige même ce manque de discipline, elle a constamment besoin de ce refus du conformisme. Le propos suivant en témoigne :

Ces élèves-là, je me sens appariée à eux parce qu'ils ne sont pas formatés. Leur sauvagerie répond à la mienne. Leur violence amadoue la mienne, elle la dompte de manière stupéfiante, auprès d'eux je suis un ange de douceur, de patience, de compréhension, ma fureur, ma frénésie refluent inexplicablement. Est-ce l'amour ? Oui, c'est l'amour et cette obscure fraternité qui nous lie, une fraternité animale, une contiguïté de bêtes sauvages, traquées, meurtries au plus profond, meurtries originellement, aux racines mêmes de la vie (pp. 70-71).

Manifestement, il y a une connivence entre élève et professeur. « Amour » et « fraternité » sont les mots qui définissent cette relation. Mais tous les élèves n'adhèrent pas à ce libertinisme, ou simplement, leur nature est dépourvue de l'effervescence que l'enseignante aime tant. À propos de ceux-ci, elle dit : « Les élèves lisses, aseptisés, sans aspérités, les élèves passés au rouleau compresseur, je ne peux pas. Ça m'asphyxie. Ceux-là aussi, ceux que j'ai choisis, sont conditionnés par les lois, les codes redoutables de la cité. Mais je préfère leur rage non muselée, leur jaillissement brut à la morne et plate conformité des autres » (p. 71). Le même rejet vis-à-vis du langage de « carton-pâte » (p. 120) utilisé lors des réunions pédagogiques :

Je ne sais même pas de quoi ils parlent ! Cela m'est absolument incompréhensible, il s'agit d'une langue étrangère dont je ne pénètre pas les arcanes. Je ne comprends pas le sens de tout cela. Il est bien entendu exclu que j'intervienne et que j'essaie d'exposer « l'objet » de ma quête à moi : la liberté, l'amour, la création. C'est tellement hors de propos ! C'est tellement inadmissible et dangereux à leurs yeux ! Ça n'entre pas dans les catégories du discours préfabriqué. [...] Ils parlent en termes « d'objectifs », « d'outils », de « tronc commun », de « banques de données »... un langage de sécateur qui débite la vie en morceaux. Je suis épouvantée tant c'est gerbatoire. Et pourtant il s'agit d'hommes et de femmes de bonne volonté, nul doute là-dessus. Mais ils sont morts, archi-morts ! Combien je préfère les intempestifs « Nique ta race ! » de mes élèves (même si eux trafiquent la

parole d'une autre façon, pour se soustraire à toute responsabilité). Eux, au moins, ils sont vivants ! (pp. 120-121).

Ce langage stéréotypé, ces formules toutes faites, tiennent du ridicule. Leur capacité d'expression est réduite au minimum, ce qui équivaut à une prise de liberté, d'où la révolte criante de l'enseignante. Le « parler » didactique, en général, est pour elle une forme d'« incarcération mentale » (p. 137). On n'en peut plus :

Voilà. Voilà qui me donne très exactement envie de hurler. [...] Cette parole tronçonnée, débitée en rondelles ! Quelle oppression ! On ne peut, à mon sens, trouver meilleure explication à la violence qui sourdement s'amasse dans le corps de ces enfants incessamment bombardés d'inepties, corsetés dans des cadres aussi débilissants. Au secours ! Pitié pour eux ! (p. 137).

Tous ces personnels éducatifs parlent comme des robots, comme s'ils travaillaient dans une entreprise, et non pas dans une école – lieu de vie, par excellence. C'est, du moins, le point de vue de Bénédicte Heim. Sa dogme à elle serait la suivante : il faut vivre au maximum à tous les niveaux, y compris par le langage. Les sens et l'intellect doivent se conjuguer avec la parole pour que l'homme soit en harmonie avec lui-même.

Comment se tenir alors à l'écart de cette « prostitution de la parole » (p. 109) ? Comment libérer et animer les mots ? Par l'écriture, ce remède à tous les maux dont l'enseignante souffre. Produit de la douleur d'abord, voie vers le bonheur ensuite, l'écriture est pour elle non seulement un mode d'expression, mais un mode de vie aussi. Grâce à cette réalité adaptée, alternative,

Je pouvais enfin parler en mon nom.

Les mots devenaient ma force motrice. [...]

À l'intérieur de moi se créait un ordre nouveau, les rapports entre la matière, le volume, le poids des choses subissaient une redistribution complète.

J'étais le lieu d'un remaniement complet de l'être, d'une refonte radicale autant qu'irréversible.

Toutes les ordonnances, les agencements antérieurs étaient révoqués.

Je pouvais ferrailer avec le monde à partir de mes véritables dimensions.

L'écriture était mon sésame, mon talisman, mon pentacle, mon emblème fabuleux par quoi tout se descellait.

Je me pressais à de fastueuses fêtes intimes.

De mes mains très pieuses, j'étendais sur le monde ma tendresse et ma vénération.

Dans mon cœur ouvert par la douleur, l'amour s'engouffra.

J'entraï enfin dans l'amour (pp. 117-118).

C'est l'écriture qui fait Bénédicte continuer d'enseigner, parce que les énergies positives et négatives inhérentes à ce métier – exercé dans la banlieue parisienne, rappelons-le – sont essentiellement des sources de création littéraire. La médiocrité et la laideur sont converties en beauté artistique. Montrons-le par ces phrases chargées de haine vis-à-vis de ses collègues, les représentants de toute la classe enseignante :

J'ai juste envie de décapiter ces pièces de bétail à l'âme hideusement calibrée et contrefaite que sont mes collègues. La proximité de tant de petitesse, de bassesse honteusement et continuellement cultivée m'écorche, me met terriblement à vif. [...] Vraiment, être environnée de médiocrité est une souffrance que je ne parviens plus à compenser (pp. 140-141).

Lorsqu'elle parle de « décapiter ces pièces de bétail », l'effet produit sur le lecteur est très fort. S'agit-il vraiment d'une rage meurtrière ? Les simples rapports institutionnels, car il n'est pas question ici de rapports personnels, ne peuvent guère justifier un tel propos. Les états d'âme sont donc poussés à l'extrême par l'écriture, ce qui dote le texte d'une poéticité exceptionnelle.

L'expression de cette exaspération « chronique » se poursuit de la même manière :

Mon corps est aussi peu disposé que possible à se plier, se soumettre à la machine broyeuse, à l'engrenage denté du collège. Il piaffe, fulmine, pétarde de fureur. Il ne veut plus se laisser enrôler, enrégimenter. Il y a eu trop de semaines, trop d'usure, de fatigue, de perte, d'évaporation du sens (p. 140).

La patience, la résistance et la capacité d'adaptabilité atteignent leurs dernières limites : « Il va falloir que je muselle ma rage et ce sera difficile car je suis par avance excédée au-delà de tout, j'ai peur de franchir la ligne qui sépare l'exaspération de l'instinct meurtrier... » (p. 140). Dans ces conditions, sombrer dans la dépression est quasi inévitable. Son « complexe d'Icar » (p. 25) l'amènera dans un état physique et psychique déplorable, décrit, dans le style qui la caractérise, sur des pages entières. En voici quelques lignes :

Et puis un jour je n'ai plus pu. Me lever. Y aller. Je ne pouvais plus même dormir. [...] Presque grabataire, je me traînais de mon lit d'infortune au canapé brûlé par mes insomnies, consumé par mes larmes, je ne pouvais plus accomplir un seul geste qui ne m'arrachât un cri de douleur, j'étais entièrement calcinée de l'intérieur (pp. 109-110).

Le médecin saisit vite la cause : « Vous êtes exagérément idéaliste, vous êtes mystique, vous faites une dépression réactionnelle » (p. 110).

Mais cette phase n'est pas décisive pour le parcours professionnel de la jeune enseignante, car elle résistera héroïquement en poste. Elle se remettra de ce bouleversement et, peu à peu, connaîtra l'amour, ce « miracle alchimique » (p. 167) qui la liera à ses élèves. Elle s'en rendra compte au moment où elle annoncera son absence pour l'année suivante, le temps de reprendre ses forces. Sa manière atypique d'enseigner et, en fin de compte, de vivre, méprisée par le personnel enseignant, lui a valu l'affection des élèves. Un exemple :

Aujourd'hui encore, avalanche de bienfaits, torrentielle cascade de déclarations passionnées, de témoignages amoureux (messages épistolaires ou écrits au tableau ou proférés de vive voix) : « Madame on vous aime », « Madame on vous adore, vous êtes une prof exemplaire, on a passé des moments formidables, inoubliables avec vous, on vous oubliera jamais, vous êtes trop gentille, trop sympa, merci pour tout, vous nous avez apporté plein de choses, on espère qu'on vous aura en

cinquième... » [...] Et voilà, je me retrouve toute pantelante, le cœur gros (pour la première fois depuis des années) d'avoir à quitter ces enfants tant aimés (tant maudits aussi), j'en ai le cœur retourné, le cœur au bord des larmes. Je suis bouleversée. La métamorphose a eu lieu. Tout a germé et la moisson est miraculeuse. Ces enfants contiennent l'immensité. L'amour est (pp. 166-167).

Oui, elle ne s'est pas trompée dans son approche du métier. C'est comme cela qu'il faut enseigner. Son instinct, auquel seule elle s'est fiée, s'érige souverain. Elle est maintenant récompensée :

Ce flux torrentiel d'amour que les élèves firent déferler sur moi. Non, ce n'est pas une juste rétribution mais une récolte pharaonique. [...] Je suis transpercée, émiétée par une joie qui excède mes forces, par le glaive sacré qui départage l'ordinaire et le divin. Je suis électrisée par la foudre du bonheur qui me frappe (p. 167).

C'est la meilleure confirmation de sa vocation : enseigner et, ce faisant, « diffuser l'amour, le propager là où il fait si durement défaut » (p. 168).

La révolte est finalement génératrice d'amour. Elle est également fondatrice de la démarche créatrice. D'ailleurs, la ligne de conduite de cette enseignante repose sur « la devise qui s'est inscrite en moi l'année de mes quinze ans : aimer et créer » (p. 167). Le livre se termine par l'apologie de sa manière d'enseigner : « Que soient louées l'inspiration, la détermination, la passion qui me tinrent lieu de boussole et d'axe tout au long de l'année. [...] J'étais sans modèle, sans référence, j'ai tout créé. » (pp. 167-168). *Aly est grand* – Aly étant le nom d'un élève souvent évoqué – décrit donc, sous forme de journal, les tribulations d'une inadaptée sociale qui ne se contente pas d'exister. Elle veut vivre !



ANNA KACZMAREK  
Université d'Opole

## La révolte d'un prêtre contre la religion : *Paris* d'Émile Zola

*A priest's revolt against religion: Emile Zola's Paris*

*Abstract:* *Paris*, the last part of Emile Zola's *The Three Cities* trilogy, tells the adventures and experiences of Abbe Pierre Froment, a doubting Catholic priest. His struggles are the struggles between religion, as personified by the Roman Catholic Church, on the one hand, and reason and life on the other. They end while the priest finally revolts against lies and hypocrisy of Catholic dogmas and decides to give up religion, becoming a worker, a husband and a father. Seeking for a new, rational faith, Pierre discovers that love, work, science and truth are the only solutions for the salvation of mankind.

*Keywords:* Zola, religion, Catholic, priest, revolt

### Zola et l'Évangile en question

En termes d'histoire de la religion en France, le XIX<sup>e</sup> siècle est celui de la mise en question du christianisme en général, et du catholicisme en particulier. Une fois passée la déchristianisation profonde sous la Révolution française, la « désillusion romantique » s'accompagne à son tour d'une « désillusion chrétienne », suite à laquelle le catholicisme perd sa valeur de « code absolu et définitif »<sup>1</sup> et est renvoyé au rang des simples doctrines morales : « le catholicisme [...] n'est au fond qu'une explication du monde, un code social et politique supérieur, destiné à faire

---

<sup>1</sup> É. Zola, *Paris*, Paris, Charpentier, 1898, p. 412. Toutes les citations du roman se réfèrent à cette édition et seront désormais marquées dans le texte par le numéro de la page indiqué entre parenthèses.

régner le plus de bonheur et le plus de paix possible sur la terre »<sup>2</sup>. La sécularisation marque alors tous les domaines de la culture, aussi bien matérielle que spirituelle, détournant la pensée humaine de Dieu et l'orientant vers l'homme et la société dans laquelle il vit. Par conséquent, « la religion se transforme [...], tend [...] vers le pluriel, soit par une mise en perspective du christianisme [...], soit par la recherche de voies nouvelles »<sup>3</sup>. En effet, l'annonce de la « mort de Dieu », qui résonne tout au long du siècle, des romantiques allemands jusqu'à Nietzsche, entraîne « l'envahissement de religions substitutives »<sup>4</sup>, parmi lesquelles, sous l'influence de *L'Origine des espèces* de Darwin qui ébranle davantage les croyances, le culte voué à la science et au progrès occupe une position capitale.

Émile Zola, agnostique et anticlérical, s'inscrit parfaitement dans ces cadres anti-catholiques et scientistes de son époque. Dans une de ses *Chroniques*, il écrit : « [...] Pour moi, le catholicisme est condamné à disparaître devant la science, parce qu'elle a déjà ruiné ses dogmes et qu'elle les ruinera de plus en plus »<sup>5</sup>. N'empêche que, pendant toute sa vie, l'écrivain aurait été singulièrement attiré par les objets du culte catholique : « Sur son bureau, se trouvait un Christ en ivoire, mais aussi un calice, une boîte à hosties, un étui avec une image représentant la Vierge »<sup>6</sup>. La critique en conclut que « Zola a été hanté par le catholicisme sous son double aspect de force sociale et de force spirituelle »<sup>7</sup>. En effet, si l'écrivain rejette le catholicisme en tant qu'un code moral à suivre et s'il en dénonce le côté mensonger et faux, il est pourtant bien conscient de la puissance de l'imaginaire religieux catholique et de la portée symbolique du mot « évangile ». C'est cette conscience qui le poussera à intituler son troisième et dernier cycle romanesque *Les Quatre Évangiles*.

En septembre 1891, étant en vacances dans les Pyrénées, Zola fait une excursion à Lourdes. Ce qu'il voit là le stupéfie à ce point qu'il écrit : « C'est un remuement des âmes qu'il faut peindre... Ce spectacle m'a empoigné de telle sorte que [...] j'ai passé deux nuits entières à écrire sur Lourdes »<sup>8</sup>. Ses observations l'inciteront à revenir dans cette ville l'année suivante et deviendront le point de départ pour une nouvelle série romanesque.

<sup>2</sup> *Idem*, *La science et le catholicisme*, [in] *Chroniques et Polémiques*, Paris, Tchou, 1969, t. XIV, pp. 837-840.

<sup>3</sup> S. Guermès, Avant-propos, [in] S. Guermès et B. Marchal (dir.), *Les Religions du XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du IV<sup>e</sup> Congrès de la SERD, 26-28/11/2009, <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/religions.html>, accès le 08/04/14, p. 1.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>5</sup> É. Zola, *La science...*, *op. cit.*, p. 840.

<sup>6</sup> M. Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, Seuil, 1957, p. 162.

<sup>7</sup> F.W.J. Hemmings, « Émile Zola et la religion », [in] *Europe* n° 468-469, avril-mai 1968, pp. 129-135.

<sup>8</sup> Cité d'après : J. Boulier, « Les Trois Villes : Lourdes, Rome, Paris », [in] *Europe*, *op. cit.*, pp. 135-146.

## *Les Trois Villes* : « bilan religieux, philosophique et social du siècle »

Pour la grande majorité des lecteurs et des critiques, Zola reste avant tout l'auteur des *Rougon-Macquart*, peintre des plaies et des turpitudes de la société de son temps. Par conséquent, le cycle des *Trois Villes* est souvent considéré comme n'étant plus « du grand Zola », ce qui paraît fort injuste. D'abord, dans l'esprit du romancier, cette série constitue une suite logique de celle d'avant : « après avoir montré le monde tel qu'il était dans *Les Rougon-Macquart* »<sup>9</sup>, c'est-à-dire une société « pourrie » par la relativisation des valeurs morales, il se met à s'interroger sur la place de la religion dans cette société et sur le besoin d'un renouveau de la foi. Si les résultats de cette réflexion sont assez singuliers – « il [Zola –A.K.] usa de la doctrine qu'il forgeait, le naturalisme, comme d'un anti-christianisme, mais [...] il chercha une "religion nouvelle" qui n'était pas autre chose qu'un christianisme délesté de sa dimension surnaturelle »<sup>10</sup> –, le lien avec le cycle précédent reste pourtant évident. Zola voyait dans *Les Trois Villes* une sorte de complément positif des *Rougon-Macquart*, un second volet nécessaire à l'intégralité de sa vision du monde. Le 29 septembre 1892, il écrivait : « Ma trilogie, qui contiendra le bilan religieux, philosophique et social du siècle, sera moins pessimiste que le reste de mon œuvre, et animée d'un souffle d'idéal et d'espoir »<sup>11</sup>. Il faut aussi souligner que ce deuxième cycle zolien est bâti sur un principe tout à fait semblable à celui qui liait *Les Rougon-Macquart*, à savoir l'étude d'une grande question sociale ; sauf qu'il s'agit ici de « trois romans liés entre eux, non plus par l'hérédité physiologique [...], mais par l'étude de trois aspects du problème religieux contemporain, symbolisés dans trois métropoles, trois villes-fanaux »<sup>12</sup>.

Le fil rouge de la trilogie est le personnage d'un prêtre parisien, Pierre Froment, dont les séjours successifs dans les trois « villes-fanaux » prennent l'aspect d'un pèlerinage à la recherche du sens du sacerdoce, et de la religion en général, dont le prêtre doute. La première étape en est Lourdes, où Pierre était allé chercher le miracle de la foi : « D'abord, pour retrouver la croyance perdue [...], il était allé à Lourdes chercher la foi naïve de l'enfant qui s'agenouille et qui prie » (p. 6). Mais l'expérience échoue, et Pierre est dégoûté par le spectacle qui a lieu devant ses yeux : les escroqueries à la guérison, les rivalités entre les différentes fractions du clergé et le conflit éternel des souffrances causées par la foi avec le besoin du surnaturel propre à la nature humaine. Écœuré par le mensonge et l'hypocrisie qu'il

<sup>9</sup> S. Guermès, *op. cit.*, p. 5.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> M. Sacquin *et al.*, *Zola*, Paris, BNF-Fayard, 2002, p. 170.

<sup>12</sup> J. Boulier, *op. cit.*, p. 135.



observe, « il s'était révolté davantage devant la glorification de l'absurde, la déchéance du sens commun, [...] cet abandon puéril de la raison » (p. 6).

Le voyage à Rome, entrepris ensuite par l'abbé Froment « tenté par le rêve traditionnel de [...] l'Église libre, active, régénérée »<sup>13</sup>, devait dissiper ses doutes grandissants. Pierre « était allé à Rome voir si le catholicisme pouvait se renouveler, revenir à l'esprit du christianisme naissant, être la religion de la démocratie » (p. 6). Il n'en est rien : « il n'y avait trouvé que des décombres, que le tronc pourri d'un arbre incapable d'un nouveau printemps, il n'y avait entendu que le craquement suprême du vieil édifice social, près de crouler » (p. 6). Le prêtre ramène le souvenir des bâtisses géantes en pierre froide, une pierre qui, à l'opposé de sa signification biblique positive, n'abrite que le vide et la mort : « une dureté immobile » et « un silence de mort » règnent dans cette « immuable cité de l'orgueil et de la domination »<sup>14</sup>. En effet, Vatican est le siège d'une « cour avare, tortueuse, poursuivant, par l'hypocrisie et le bavardage, un rêve surnois et têtue d'ambition »<sup>15</sup>.

Enfin, Paris marque l'ultime étape du parcours de Pierre qui, ayant définitivement perdu la foi, n'a plus que la charité. En proie « au doute immense, à la négation totale », il revient dans la capitale « au nom de[s] pauvres, pour s'oublier, pour s'immoler, pour croire en eux, puisque eux seuls restaient, avec leurs effroyables souffrances » (p. 6). Mais la misère est si générale et si multiple qu'aucune charité ne peut y remédier, ce qui la rend « dérisoire, [...] inutile et bafouée » (p. 6). Impuissant, malgré ses efforts, devant cet océan de souffrance humaine qui s'étale devant ses yeux sous le ciel indifférent, Pierre voit alors se trancher le dernier lien qui l'attachait encore à la prêtrise. Viendra ensuite la révolte contre la religion qu'il considère comme morte, et le héros se consacrera désormais à la recherche d'une nouvelle foi, indispensable tant à sa propre paix qu'au salut de l'humanité entière.

Le résumé du cycle s'exprime donc dans cette formule que nous empruntons à Jean Boulier : « Lourdes, capitale de la douleur, ou le problème de la foi ; Rome, capitale du catholicisme, ou le problème de la survie d'une Église ; Paris enfin, ville-lumière, ou le problème de la religion, ou de l'irréligion, de l'avenir »<sup>16</sup>.

## Souffrance, blasphème, rébellion

Une esquisse du contenu de *Paris* étaient prête, semble-t-il, dès 1892, mais le texte n'a été écrit qu'en 1897. Il a fallu du temps à l'écrivain pour mûrir le projet dont l'ambition était de parler à son époque : « Cette trilogie sera la réponse de Zola

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>14</sup> É. Zola, *Rome*, Paris, Charpentier, 1896, p. 273.

<sup>15</sup> J. Boulier, *op. cit.*, p. 136.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

aux interrogations du monde contemporain [...]. Elle est née parce qu'un nouvel homme est né en Zola »<sup>17</sup>. En effet, à travers le personnage de Pierre Froment<sup>18</sup>, c'est Zola lui-même qui se met en scène, un Zola dont les idées ont visiblement évolué depuis la fin des *Rougon-Macquart* : « la science du docteur Pascal expliquait une humanité triste courbée sous la loi de l'hérédité et du déterminisme physiologiste. La foi toute rationnelle à laquelle parvient enfin l'abbé Froment ouvre à cette même humanité l'espoir radieux d'une religion nouvelle »<sup>19</sup>.

Mais avant d'y parvenir, Pierre doit endurer une longue période de doute, de tourment et de détresse. La perte de la foi a créé en lui un vide que, après l'échec de l'exercice de la charité, rien ne peut combler. Son esprit martyrisé lui fait broyer toujours les mêmes idées noires, d'autant plus déchirantes qu'il ne voit aucun remède à sa détresse qu'il trouve méritée : en tant qu'un prêtre sans foi, il est, à ses propres yeux, un être « en dehors de la nature, un monstre » (p. 373). Désespéré, sentant l'abîme en lui et le néant autour de lui, il « niait tout, il n'attendait plus que la catastrophe finale, inévitable, la révolte, le massacre, l'incendie, qui devaient balayer un monde coupable et condamné » (p. 7). De plus, depuis que « sa foi était morte à jamais » (p. 7), il est torturé par la conscience amère de la fausseté de son office de « prêtre sans croyance veillant sur la croyance des autres ». En proie à une souffrance continuelle, Pierre sent qu'il a perdu son identité, qu'il croyait indissociable de son sacerdoce, quitte à se considérer comme mort : « C'est fini, le prêtre que je suis est mort, je ne suis que cendre, un sépulcre vide [...]. Je ne crois plus à rien, à rien, à rien ! » (p. 233). Il en vient à accomplir « machinalement [...] les rites, fai[re] les gestes professionnels » (p. 7), sans y voir un sens quelconque. La messe dite et redite mécaniquement devient ainsi un spectacle que personne ne tâche de comprendre, superficiel et banal au point de ne plus être qu'un ensemble de gestes propres au métier de prêtre.

Ce qui exaspère davantage l'abbé Froment, c'est qu'il n'est pas le seul exemple de cette mort de la croyance dans l'âme et l'esprit humain. De nombreux signes extérieurs confirment la généralité de la dégringolade de la foi qui relève désormais uniquement de la tradition et des bonnes mœurs bourgeoises. Le principe même de l'« alliance du trône et de l'autel », sur lequel Napoléon III désirait construire son Second Empire, s'avère n'être qu'une façade, cachant, derrière les apparences de décence, toutes sortes d'immondices présentes dans ce régime d'appétits effrénés.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>18</sup> L'onomastique zolienne n'étant jamais fortuite, la charge symbolique du nom et du prénom du prêtre s'avère très riche : Pierre, prénom de l'élève désigné par le Christ comme son successeur, est associé à la solidité, à la durabilité, à l'intrépidité (« tu es Pierre, et [...] sur cette pierre je bâtirai mon Église, et [...] les portes du séjour des morts ne prévaudront point contre elle », Mathieu 16:18), tandis que dans Froment, renvoyant à la couleur du blé qui le distingue des autres céréales, résonne le *leitmotiv* du roman, l'annonce de « la moisson future de vérité et de justice ».

<sup>19</sup> J. Boulier, *op. cit.*, p. 137.

L'esprit kitsch de l'époque qui « ne croit plus à Dieu ni même à la beauté » (p. 205) marque aussi l'art, et Pierre est dégoûté par la vulgarité et « la banalité la plus écœurante [...] » (p. 205) de l'art religieux, par toute cette « abominable imagerie religieuse [...], ces Jésus de bonbonnière », preuve d'une « imagination d'art [la] plus basse et [la] plus grossière » (p. 559). La basilique du Sacré-Cœur elle-même, ce symbole de la réconciliation de la « fille aînée de l'Église » avec Dieu, qui avait autrefois paru au prêtre « souveraine et triomphale [...], et orgueilleuse, et victorieuse, flambante de gloire immortelle » (p. 503), se transforme dans ses yeux en « temple bâti à la glorification de l'absurde » (p. 565), dans lequel il ne peut pas rester longtemps et où « ne pouvait prier, tant la révolte grondait en lui. Il ne plia[it] pas même les genoux, debout et frémissant. Son cœur était comme broyé, ses yeux ardents n'avaient pas une larme » (p. 107).

En effet, le doute et le désespoir qui rongent l'abbé Froment tournent peu à peu en une colère sourde ; Pierre commence à nier l'importance de la religion (« [...] l'évangile, en dehors de quelques maximes morales, n'était plus un code social possible » ; p. 9), et, par conséquent, le sens de sa prêtrise : « [...] il finissait par se mépriser, de célébrer ainsi le mystère divin de cette messe, qui était devenue pour lui le geste d'une religion morte » (p. 9). Il n'écoute plus son vieux précepteur, l'abbé Rose, qui lui répète que « la rébellion est mauvaise » (p. 107), et son courroux sans cesse grandissant finira par s'exprimer dans des blasphèmes : « voici près de deux mille ans que l'évangile avorte. Jésus n'a rien racheté, la souffrance de l'humanité est restée aussi grande, aussi injuste » (p. 410).

Les vieilles croyances ayant fait banqueroute, Pierre est tourmenté par l'obsession d'une religion nouvelle : « Comment ? [...] quel culte nouveau ? [...] Là commençait l'angoisse, le problème torturant où il achevait de sombrer [...] » (p. 108). Lors de sa visite dans l'atelier d'un peintre, il est bouleversé par les paroles de l'artiste : « Alors, quoi ? Il faut bien aller à la foi nouvelle, et c'est la foi à la vie, au travail, à la fécondité, à tout ce qui besogne et enfante... » (p. 205). Il en souffre, car il comprend brusquement que ce n'est plus seulement le prêtre sans foi, mais aussi l'être humain déboussolé qui se révolte en lui contre l'entrave de la religion morte. Cette rébellion, fût-elle inconsciente, avait pourtant germé dans ses pensées qu'il tâchait de repousser : « Ah ! être sain, vivre, contenter enfin sa raison et son cœur, dans la paix, dans la besogne certaine, simplement honnête, que l'homme est venu accomplir sur la terre ! » (p. 11).

Un secours inattendu lui vient de la maison de son frère aîné Guillaume. Ce chimiste et anarchiste habite à Montmartre, aux pieds du Sacré-Cœur, avec ses trois fils, sa belle-mère et sa jeune future épouse, Marie. Ils vivent dans « une sorte d'athéisme tranquille, une idée de devoir, de justice humaine et souveraine » (p. 148), ayant chacun son travail, s'aimant et s'aidant mutuellement. D'abord, le prêtre, avec sa tristesse et son amertume, s'y sent gêné et déplacé : « vous travaillez

et [...] je ne fais rien, [...] vous vous aimez, [...] vous croyez à votre effort, tandis que moi, je ne sais plus ni aimer ni croire... » (p. 374). Mais peu à peu, il commence à admirer la paix du foyer et la tranquille joie de vivre de ses habitants. Ceux-ci, ne comprenant point la cause de sa détresse, le croient fou : « Désespérer, ne plus croire, ne plus aimer, parce que l'hypothèse du divin croûle, et cela lorsque le vaste monde est là, la vie avec son devoir d'être vécue, toutes les créatures et toutes les choses à être aimées et secourues, sans compter l'universelle besogne, la tâche que chacun vient remplir ! » (p. 380). Toute la famille témoigne d'une grande affection à l'égard de Pierre qu'ils s'efforcent de guérir de son désarroi, et lui, séduit par la tranquillité et la sérénité de la maison, se met petit à petit à y chercher sa place. Il vient souvent, passe de longues heures avec Marie, qui, bien instruite et fort intelligente, discute volontiers avec lui ; gêné par son sentiment d'inutilité, il finit par se mettre à aider l'aîné de ses neveux, Thomas, qui est mécanicien, dans la petite forge faisant partie de la propriété. Il s'y applique de plus en plus, et découvre bientôt que ce travail manuel lui fait un grand plaisir et lui fait oublier ses tourments.

Bientôt, puisque dire la messe le déchire (il « ne se sentait plus l'affreux courage d'appeler Jésus du geste sur les fidèles à genoux, lorsqu'il savait bien que Jésus ne descendrait pas » ; p. 387) et travailler dans la forge le rend heureux, il renonce à la messe, ce qui, après une période de douleur et de honte, lui apporte un énorme soulagement. Désormais, il se porte de mieux en mieux, et sa jeunesse, qu'il avait quasiment oubliée suite aux exigences de son office, commence à l'emporter sur ses idées noires. Le soir seulement, quant il retourne dans sa petite maison de Neuilly, il redevient un prêtre raté, l'officier d'un « apostolat mensonger », pour qui sa soutane est devenue « si pesante, si douloureuse » (p. 387).

## Ôter la soutane, ultime geste de la révolte

En effet, au fur et à mesure que Pierre se détourne du catholicisme, cette robe noire devient un instrument d'oppression aussi bien psychologique que physique. Marque extérieure du sacerdoce et symbole de la castration que la religion effectue sur l'homme, elle devient de surcroît un costume gênant et mal assorti, qui embarrasse Pierre et l'empêche de travailler à son aise. Un jour, Marie, avec sa tranquille logique, lui demande : « Pourquoi ne l'ôtez-vous pas ? » (p. 385), et cette question, posée « sans intention aucune, simplement parce qu'elle trouvait cette robe trop lourde, embarrassante pour certains travaux », marque dans l'esprit de Pierre une nouvelle étape de lutte intérieure. Ôter sa soutane, après avoir renoncé à dire la messe, signifie pour lui « l'abandon décisif du sacerdoce [...] ». [L]e jour où il ôterait la soutane, il sentait bien qu'il [...] sortirait de la prêtrise, pour ne plus

jamais y rentrer » (p. 386). De plus, l'abbé Froment est persuadé que porter les vêtements ordinaires ne signifiera pas pour lui de devenir un homme ordinaire, lui qui se croit marqué à jamais par sa prêtrise : il restera donc un être incomplet, un homme sans identité. Ainsi, avant de se décider, Pierre s'efforce de voir clair en lui ; après plusieurs nuits, pendant lesquelles il prend des décisions contradictoires pour les révoquer le matin, il comprend finalement qu'il est incapable de revenir en arrière, que « les dogmes n'étaient pour lui que d'enfantines erreurs » (p. 387), et il décide qu'il ne portera plus de soutane, car « il vaut mieux ne plus être prêtre que d'être un prêtre sans foi et sans honneur » (p. 409).

Avec ce geste, simple mais symbolique, se réalise l'étape décisive de la révolte de Pierre. C'est la nature humaine, le besoin de bouger et de travailler, le bon sens qui l'emportent sur ce que Pierre Froment considère à présent comme un « effroyable édifice de terreur et d'oppression » (p. 411). L'ancien prêtre, métamorphosé, déclare à l'abbé Rose, effrayé par sa « trahison », qu'il sort de l'Église « par [s]a libre volonté, comme on sort d'un caveau pour retourner au grand air, au grand soleil [...] » (p. 413). Cette métaphore est très visiblement celle d'une libération, d'une sortie de prison.

## Le salut par l'amour et par la science : Zola moniste

Le nouveau Pierre, en même temps ouvrier et philosophe, analyse, dans ses discussions avec Guillaume et Marie, le côté sordide du catholicisme, cette « religion de torture et de néant » (p. 596) qu'il se réjouit d'avoir abandonnée :

Il n'y a pas de conception plus pessimiste de l'homme, ainsi voué au diable dès sa naissance, en proie à une lutte contre lui-même jusqu'à la mort. Lutte impossible, absurde, car c'est tout l'homme qu'il s'agit de changer [...]. Admirable instrument de police, de despotisme absolu, religion de la mort [bâtie sur] l'imbécile cauchemar de l'enfer [...]. Voici dix-huit cents ans [...] que le christianisme entrave la marche de l'humanité vers la vérité et la justice (p. 411-412).

Il est pourtant bien conscient que « le divin semblait nécessaire à l'homme [...] affamé du mystère » (p. 597). Où donc faut-il chercher un nouveau modèle spirituel pour l'humanité qui, en rejetant le christianisme, rejette tous ses repères ? La réponse vient de la part de Marie, et permet de réconcilier, dans une seule idée, l'intérêt de l'individu et celui de l'humanité entière. L'amitié de l'ancien prêtre et de la jeune femme, leur compréhension mutuelle parfaite et les nombreux moments joyeux qu'ils partagent ne tardent pas à se muer en amour profond et réciproque. Guillaume, s'étant aperçu de ce sentiment plus vite que les deux intéressés eux-mêmes, renonce à son projet d'épouser Marie et la donne en mariage à son frère cadet, dans un geste de sacrifice aussi noble que douloureux. Un an plus tard, les époux ont un fils, Jean, et l'ancien abbé Froment retrouve enfin la paix de son

âme dans la certitude que « la vie avait enfanté de la vie, la vérité éclatait triomphante comme le soleil » (p. 598). Son métier manuel tardivement appris lui donne « la sérénité du rôle accepté, du devoir accompli [...]. [I]l avait aimé, et son salut s'était fait par la femme et l'enfant »<sup>20</sup>.

En outre, Marie ayant déclaré que cette morale du bonheur dû au travail et à l'amour doit être bâtie sur la science qui seule est capable de transmettre la vérité sur l'homme et le monde, Pierre en conclut qu'« une religion de la science, c'est le dénouement marqué, certain, inévitable, de la longue marche de l'humanité vers la connaissance. Cette dernière y arrivera [...] lorsqu'elle aura passé par toutes les ignorances et tous les effrois » (p. 598). Le catholicisme est donc associé à un passé étouffant et écrasant l'être humain, tandis que la foi en la science porteuse de la vérité apporte la certitude du bonheur universel.

Ainsi, la révolte de l'abbé Froment, son désir de s'affranchir du mensonge de la religion morte et de connaître la vérité « se contentait enfin chez l'époux et chez le père, chez l'homme confiant dans le travail, selon la juste loi de la vie. Et de là la vérité indiscutable, la solution du bonheur dans la certitude » (p. 598). Des abîmes de désespoir causés par la perte de la foi, Pierre passe à ce que Zola appelle le *monisme*, c'est-à-dire le « culte et l'admiration devant la splendeur de l'univers [...] de la physique et [celui] de la vie »<sup>21</sup>. Le romancier n'avait-t-il pas ébauché cette religion nouvelle dans *Le Docteur Pascal*, dernier volume des *Rougon-Macquart*, en faisant déclarer à son héros que « la poursuite de la vérité par la science est l'idéal divin que l'homme doit se proposer »<sup>22</sup> et en montrant la main du fils nouveau-né de Pascal dressée « comme un drapeau d'appel à la vie »<sup>23</sup> ?

Comment donc s'étonner désormais que trois des *Quatre Évangiles* zoliens<sup>24</sup> s'appellent *Fécondité*, *Travail* et *Vérité* ? Cela ne fait que prouver l'étonnante continuité de l'œuvre de Zola, de la première à la dernière ligne.

<sup>20</sup> J. Boulier, *op. cit.*, p. 144.

<sup>21</sup> J. Boulier, *op. cit.*, p. 145.

<sup>22</sup> É. Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Fasquelle, 1977, p. 281.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 500.

<sup>24</sup> Le quatrième, *Justice*, resté en état d'ébauche, ne fut jamais publié.



FRANÇOISE BOMBARD

Université Jean Moulin – Lyon 3

## Formes et enjeux de la révolte dans *La Folle de Chaillot*

### *Forms and issues of the revolt in The Madwoman of Chaillot*

*Abstract:* Insubordination, indignation, denunciation of powers take in *The Madwoman of Chaillot* by the unexpected accents. Indeed allusions to economic realities and social satire are not provided a thesis piece : the eccentricity of the eponymous character, buffoonery, extravagance are at the service of the revolt. If the rhetoric of the madwoman and the Garbage man prevails over that of the “guys”, it is also thanks to the playful forms the revolt with a dramatic action that is as much the wonderful tale of a highly theatrical approach: the return to the order and harmony by the triumph of the pleasure principle. Thus also important issues that freedom, happiness of humanity in the respect for life in all its forms give to the piece of the resonances which we cannot but be sensitive.

*Keywords:* eccentricity, extravagance, fantasy, freedom, happiness, money, power, revolt, satire

Extravagance et excentricité : voici les deux mots clés à partir desquels se construira notre réflexion sur les formes et les enjeux de la révolte dans *La Folle de Chaillot*<sup>1</sup>. Ces termes paraissent *a priori* fort éloignés de ce que le mot révolte implique de refus, de rejet violent, de rébellion contre une autorité ou une contrainte, voire d'action violente dans les domaines politique et social. Mais les dictionnaires évoquent aussi la révolte de l'instinct, du désir contre la raison, ce qui nous ramène à l'extravagance. En effet, est extravagant qui est hors du sens

---

<sup>1</sup> Pour les références : Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », Édition publiée sous la direction de Jacques Body, 1982, abrégée en TC dans les notes. Les citations de la pièce seront accompagnées des références établies selon le modèle suivant : FC, I, 981. L'abréviation retenue pour les *Cahiers Jean Giraudoux* est CJG.



commun, qui paraît déraisonnable : ainsi d'Aurélie, dite La Folle de Chaillot, personnage excentrique, c'est-à-dire « dont la manière d'être est en opposition avec les habitudes reçues »<sup>2</sup>. Pour Giraudoux, « Le mot extravagant [...] n'est pas un mot péjoratif. Il veut dire originellement celui qui s'écarte de sentiers battus »<sup>3</sup>. Extravagant et excentrique ont en commun d'être hors de la voie reconnue comme normale dans la société, en marge d'une certaine façon. Pour peu que cette marginalité soit assumée et revendiquée comme un anti-conformisme de comportement et de pensée, la révolte n'est pas loin qui fait s'insurger « la Folle » contre tout ce et ceux qui détruisent la beauté du monde. Dans cette pièce extravagante par son apparent chaos, Giraudoux ne sort-il pas lui aussi des « sentiers battus » pour affirmer une liberté et une originalité qui ont dérouté les critiques et ont valu à l'œuvre dès la création les interprétations les plus contradictoires, aussi bien sur le plan historique (la pièce est écrite et créée en pleine Occupation allemande) que sur le plan esthétique : pièce inclassable – qualifiée tantôt de satire, de pamphlet, tantôt de bouffonnerie ou de féerie ? Alors que la plupart des commentateurs s'en tiennent aux enjeux de la pièce<sup>4</sup> et aux divers échos qu'a pu avoir « le cri de révolte d'Aurélie »<sup>5</sup>, certains insistent sur la relation entre ces enjeux et les pouvoirs de l'imagination<sup>6</sup>, mais l'articulation entre les modalités de la révolte et ses cibles mérite qu'on s'y intéresse de plus près. La gestuelle, la forme rhétorique et l'enchaînement des répliques, la conduite de l'action, tout concourt à rendre indissociables le sérieux et la fantaisie. Les choix théâtraux de Giraudoux ne se révèlent-ils pas les moyens les plus efficaces de transposer à la scène ses préoccupations les plus constantes ? Plus encore que la satire, la bouffonnerie, le triomphe de l'imaginaire et donc du principe de plaisir sur le principe de réalité ne sont-ils pas éminemment subversifs ?

Aurélie, la Folle de Chaillot, ne se rebelle pas contre la vieillesse, la décrépitude, la décadence, elle les fuit, comme son image dans la glace de l'armoire, ou les sublime par l'emploi du temps de ses journées consacrées à des petits riens qui font tout le prix de la vie. Mais, à la terrasse du café Francis où elle a ses habitudes, l'irruption de personnages qui s'emparent de l'espace et dont les propos révèlent les

<sup>2</sup> *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Petit Robert 1.*

<sup>3</sup> Qualité que Giraudoux attribue aussi bien à la femme qu'à la France : J. Giraudoux, « La Française devant l'univers », conférence prononcée à l'université des Annales en 1934, reprise dans *La Française et la France*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 186-187.

<sup>4</sup> Pour les diverses interprétations des metteurs en scène, des critiques et du public, nous renvoyons à l'article de C. Nier, « Accueil critique de *La Folle de Chaillot* en France (1945-1995) », *CJG* n° 24, pp. 91-128.

<sup>5</sup> C. Nier, *op. cit.*, p. 96.

<sup>6</sup> A. Weber-Caflisch, « A propos de *La Folle de Chaillot* : une réflexion sur l'utopie », *CJG* n° 25, pp. 85-117 ; P. d'Almeida, « Analyse de *La Folle de Chaillot* », *CJG* n° 24, pp. 11-56.

inquiétantes visées la fait peu à peu sortir de l'univers rassurant dans lequel elle se complaisait.

Sa révolte commence par un acte d'insoumission en apparence anodin : refuser de « lâcher la main » de Pierre, le jeune homme qui voulait se jeter dans la Seine pour échapper aux « mecs ». D'entrée de jeu sont associées par l'anaphore de « Je le tiens » l'insubordination (« Je le tiens parce que je ne veux pas que ce monsieur l'emène »), le plaisir (« Je le tiens parce que c'est agréable de le tenir »), une revanche sur le passé (« C'est le premier homme que je tiens, j'en profite »), et l'altruisme (« Je le tiens parce que c'est la seule fois depuis bien des jours, sans doute, où il se sente en liberté ... [...] Je le tiens parce que c'est Irma qui le tient par ma main »)<sup>7</sup>. La logique d'Aurélié est imparable. Le dialogue s'engage ensuite sur les motifs plausibles du chantage que subit Pierre et déjà percent l'indignation constitutive de la révolte et le motif d'une justice expéditive – élément qui occupera la majeure partie du second acte de la pièce :

La Folle : Ils vous font chanter, n'est-ce pas ? Vous avez tué quelqu'un ?

Pierre : Jamais.

La Folle : Même pas l'un d'eux ? C'est bien dommage ! La prochaine fois, n'hésitez pas... Vous avez volé ?

Pierre : Non, je vous assure.

La Folle : Si c'était des actions du Bas Amazone, vous auriez rudement bien fait – c'eût été voler des voleurs. Ils m'ont forcée à en acheter deux à mille que j'ai revendues à trente trois [...] (*FC*, I, 982).

Voir dans ces propos l'amorce d'une révolte sociale contre ceux que la Folle traite de « bandits » paraît excessif dans la mesure où ils semblent contredits par son affirmation catégorique : « Le monde est beau et heureux » (*ibidem*). Cet aveuglement étant critiqué par le garçon de café et invalidé par le réquisitoire du Chiffonnier, la Folle réagit enfin : « Qu'avez-vous tous à vous lamenter, au lieu d'agir, vous pouvez tolérer cela, un monde où l'on ne soit pas heureux, du lever au coucher ? Où l'on ne soit pas son maître ? Seriez-vous lâches ? Puisque vos bourreaux sont les coupables [...], il n'y a qu'à les supprimer » (*FC*, I, 985). Cette réplique significative sur les plans idéologique et esthétique donne la clé de toute la pièce. L'attaque est dans le ton d'une héroïne de tragédie s'adressant au chœur (ce que sont d'une certaine façon tous les comparses réunis autour de la Folle) par le jeu des antithèses (lamentation/action, courage/lâcheté). Les enjeux de la révolte sont explicitement énoncés : il s'agit du bonheur et de la liberté. La réplique s'achève sur le retour du motif de la justice intégrale. Le renfort de la police est inopérant : « Le sergent de ville : [...] Ils se méfient. A la Sûreté, nous manquons chaque fois le coup » (*FC*, I, 986). Il faut donc prendre les choses en main : « J'ai déjà mon plan », dit la Folle qui aussitôt donne des ordres, envoie des messagers et

<sup>7</sup> *FC*, I, 981.

organise ce qu'elle appelle « le piège », employant précisément contre les « mecs » la seule chose qui les intéresse dans Paris, le pétrole : dans les enveloppes qui leur sont adressées, outre la circulaire qui les convoque rue de Chaillot, il y a un « tampon d'ouate [...] imbibé dudit liquide » (*FC*, I, 986-988). Aussi saugrenue que soit la méthode utilisée pour attirer les « mecs », il ne peut faire oublier la mise en relation de la prospection – qu'ils prétendent entreprendre dans le sous-sol parisien –, de l'exploitation pétrolière<sup>8</sup> et de ses conséquences désastreuses : « La Folle : [...]. Qu'est-ce qu'ils veulent en faire ? Pierre : Ce qu'on fait avec du pétrole. De la misère. De la guerre. De la laideur » (*FC*, I, 982). L'entracte permettant à tous les comparses de remplir leur mission, le deuxième acte nous fait passer du projet à son exécution, reprenant en les amplifiant tous les motifs du premier acte.

Le refus d'accepter le monde tel qu'il est a pour corollaire chez Aurélie une révolte régressive non réductible à une simple nostalgie : le Chiffonnier oppose lui aussi systématiquement le passé au présent par l'antithèse entre les adverbes « autrefois » et « maintenant » : « Comtesse, autrefois, les chiffons étaient plus beaux que les coupons, l'homme donnait de l'honneur à ce qu'il déformait. [...] Maintenant les objets ne laissent plus dans les poubelles que leurs excréments, comme les personnes... » (*FC*, I, 982). La révolte contre le monde tel qu'il est devenu est en fait un refus de la modernité : « Le passé est mis en valeur et magnifié pour mieux faire ressortir la petitesse et la médiocrité du monde présent »<sup>9</sup>. Les produits industriels<sup>10</sup> sont frelatés : « Ils ne fabriquent plus de vraie poudre d'amidon. Mais du talc, à l'américaine. [...]. Les fausses dents ne sont plus de vraies dents. C'est du ciment. [...]. L'eau de lavande se tire des boulets Bernot. » (*FC*, I, 999). La Folle part de la réalité dans un jeu d'oppositions entre le vrai et le faux avant de glisser vers l'affirmation saugrenue, les boulets Bernot venant du poussier de charbon. Aurélie ne s'insurge pas seulement contre le manque d'authenticité des marchandises mais contre la fausseté et l'hypocrisie qui sont reines dans la société moderne : « [...] ce qu'ils font avec leurs produits, ils le font avec leurs sentiments » (*FC*, I, 999-1000). Il s'agit certes du refus de la modernité dans ses aspects déshumanisants<sup>11</sup> mais le parallèle n'en est pas moins saugrenu dans son expression. Pour vilipender le pouvoir des « mecs », Aurélie rapproche selon les mêmes procédés sérieux et fantaisie : « Ceux qui affament la terre, qui volent nos boas, qui préparent la guerre, qui touchent des commissions, qui se font

<sup>8</sup> Le pétrole, « ce nerf de la guerre du capitalisme libéral », A. El Himani, « L'utopie giralducienne : néo-romantisme et nouvelle modernité », *CJG* n° 38, p. 174.

<sup>9</sup> A. El Himani, *op. cit.*, p. 137.

<sup>10</sup> « Nostalgie de l'économie artisanale au siècle de la grande industrie » commente Marthe Besson-Herlin, *TC*, p. 1725.

<sup>11</sup> « Aurélie, ses amies et ses comparses ne s'opposent à rien de moins qu'à la déshumanisation du monde », P. d'Almeida, *op. cit.*, pp. 26-27.

nommer aux places sans diplômes, qui corrompent les jeunes gens, vont être ici, réunis [...] en bloc » (*FC*, II, 1003). La logique de la révolte voudrait que le personnage locuteur établisse une gradation entre les éléments individuels (le boa « volé », Pierre le jeune homme circonvenu par les « mecs ») et la dénonciation sociale, or « la mise en série et la présentation en vrac de notions disparates et que ne rapproche que la ressemblance qu'on leur attribue, font sauter les barrières entre les ordres distincts de la réalité »<sup>12</sup>. Ce désordre bouffon dicté par l'emportement nous éloigne du discours rationnel.

Faisant écho aux propos que Giraudoux a tenus dans plusieurs journaux avant la guerre et qu'il a repris dans *Pleins Pouvoirs*, Aurélie évoque la destruction du vieux Paris : « Ils bâtissent des quais en détruisant les rives, voyez la Seine, des villes en détruisant la campagne [...], le Palais de Chaillot en détruisant le Trocadéro. [...] L'occupation de l'humanité n'est qu'une entreprise universelle de démolition. Je parle de l'humanité mâle » (*FC*, II, 997). La chute de la réplique peut surprendre : comme dans *Lysistrata* d'Aristophane, la lutte « suggère la destruction d'un pouvoir aux mains des seuls mâles »<sup>13</sup>, le mot « mecs » n'étant pas choisi au hasard par Giraudoux.

Pour déroutantes que soient l'expression de la révolte et ses modalités, le rassemblement hétéroclite des protagonistes n'est pas moins singulier : ils n'appartiennent à aucune catégorie sociale facilement identifiable. Cette « comtesse » est-elle une aristocrate déchue et désargentée comme peut le laisser supposer la didascalie de son entrée en scène : « *En grande dame. Jupe de soie faisant la traîne, mais relevée par une pince à linge de métal. Souliers Louis XIII. Chapeau Marie-Antoinette. Un face à main pendu par une chaîne. Un camée. Un cabas* » (*FC*, I, 964) ? Le rendez-vous qu'elle donne pour l'après-midi suggère avec un humour teinté de résignation la pauvreté : « rue de Chaillot, non pas chez moi, mais dans ce sous-sol où le propriétaire autorise ma sieste » (*FC*, I, 987). Mais son accoutrement peut aussi bien passer pour celui d'une excentrique.

On a maintes fois souligné que les personnages qui gravitent autour d'elle sont de petites gens – qu'il s'agisse du personnel du café Francis (garçon de café, chasseur, plongeuse), de la bouquetière ou de l'officier de santé – voire de marginaux (chanteur des rues, jongleur, chiffonnier), ce qu'Alain Duneau appelle à juste titre « le petit peuple de Paris »<sup>14</sup> : parmi eux, « pas le moindre ouvrier ».

Il ne s'agit en effet ici ni de révolution, ni même d'insurrection. Les armes sont celles de la parole, de l'action concertée, voire d'objets détournés de leur usage. Ainsi, lorsque le Prospecteur veut entraîner Pierre, Aurélie répond par la violence

<sup>12</sup> A. Weber-Caflisch, *op. cit.*, p. 91.

<sup>13</sup> D. Radavich, « Insurrection et désir dans *La Folle de Chaillot* », *CJG* n° 25, p. 127.

<sup>14</sup> A. Duneau « Sublimation », *CJG* n° 25, p. 17.

physique et des armes incongrues : « *Il veut prendre la main de la Folle. Elle lui assène un pyrogène sur la tête* », « *Elle frappe l'homme, qui insiste, avec son timbre* » (FC, I, 980). Ces gestes correspondent à la définition de la révolte entendue comme « attitude de refus et d'hostilité devant une autorité »<sup>15</sup>. Mais que dire des objets utilisés ? Outre qu'il faut avoir recours à un dictionnaire spécialisé pour découvrir ce qu'est un pyrogène<sup>16</sup>, son usage comme arme de poing n'est pas sans évoquer Ubu frappant avec les armes les plus inattendues les nobles avant de les précipiter à la trappe. L'emploi aux mêmes fins du timbre de salle à manger est tout autant insolite. Ce détournement fantaisiste de l'objet rappelle l'esthétique Dada, mouvement artistique érigeant la subversion en valeur absolue.

Le réquisitoire du Chiffonnier, porte-parole de tous les comparses, est porté par l'indignation : la société « file un mauvais coton » (FC, I, 983). Le monde que construisent les « mecs » repose sur l'argent, la collusion entre les pouvoirs, la corruption, la spéculation : « Le Chiffonnier : Ils n'ont aucun métier. Quand ils se rencontrent, ils chuchotent et se passent des billets de cinq mille. On les trouve près de la Bourse, mais ils ne crient pas, près des îlots de maisons qu'on va démolir, mais ils ne travaillent pas [...] » (FC, I, 984). La figure rhétorique de l'accumulation correspond à la prolifération des intermédiaires critiqués par le Front populaire : « Le Chiffonnier : Alors le monde est plein de mecs. Ils mènent tout, ils gâtent tout. Voyez les commerçants [...]. Le boucher dépend du mec du veau, le garagiste du mec de l'essence, le fruitier du mec des légumes [...] » (FC, I, 984). Outre le pouvoir économique des « mecs », leur emprise sur la société est stigmatisée : « L'époque des esclaves arrive. Nous sommes là les derniers libres. Mais ça ne tardera guère » (FC, I, 985).

Cette « condamnation claire des responsables du malheur du monde moderne »<sup>17</sup> mêle à la dénonciation virulente la fantaisie la plus débridée. Au second acte, lorsqu'à la demande des quatre « Folles » réunies en tribunal, le Chiffonnier se fait l'avocat des « mecs » qu'elles vont juger, jouant le rôle d'un président, il dénonce de nouveau la toute-puissance de l'argent, puis la spéculation foncière et immobilière : « C'est lui [l'argent] quand j'ai acheté avec ce lingot la ceinture de Kremlin-Bicêtre, qui a fait monter mes terrains de cinq francs à quatre mille. C'est lui, quand je les ai revendus, qui m'a fait acheter les sucreries du Nord, le Bon Marché et le Creusot » (FC, II, 1011). Le mécanisme de la spéculation financière est démonté par le dialogue :

<sup>15</sup> *Le Petit Robert I, op. cit.*

<sup>16</sup> « Pyrogène, substantif masculin vieilli : "Godet de forme et de décoration variées contenant des allumettes et muni d'un frottoir". Synonyme : pyrophore. ». Paul Imbs, puis Bernard Quemada (dir.de), *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du dix-neuvième et du vingtième siècles*, Paris, Gallimard, CNRS, 1990, t. 14, article « Tabac », p. 82.

<sup>17</sup> A. el Himani, *op.cit.*, p. 171.

Aurélié : Parlons de la Bourse. Pourquoi avez-vous vendu les actions du Bas-Amazone à mille pour les descendre à trente-trois en huit jours ? [...] je suis sûre que vous les avez rachetées à trente-trois et qu'elles sont remontées à mille.

Le Chiffonnier : A vingt mille. C'est avec ça que j'ai acheté mon château de Chenonceaux et ma roseraie de Bourg la Reine... [...]. Avec ça que je subventionne le Ritz. Avec ça que j'entretiens mes douze danseuses.

Aurélié : Vous êtes un triste personnage, Président » (*FC*, II, 1013).

L'enrichissement aux dépens des petits porteurs est souligné par l'anaphore, la répétition du verbe « acheter », l'accumulation et l'hyperbole qui correspondent à la mégalomanie de ceux qui détiennent le pouvoir de l'argent : « J'achète le château de Chambord [...]. J'entretiens en supplément les danseuses de l'Opéra-Comique [...]. Je n'ai que des chevaux de plat. J'achète des chevaux d'obstacle. Je n'ai que des tableaux sur toile. J'en achète sur bois, j'en achète sur marbre, c'est plus solide [...] » (*FC*, II, 1015). Le délire verbal qui s'empare du Chiffonnier joue des parallélismes et des oppositions : « J'ai toutes les femmes. Avec l'argent on a toutes les femmes [...]. Les maigres avec du foie gras, les grasses avec des perles. J'enveloppe de vison la rétive [...]. À celle qui marche vite, je crie par-derrière qu'elle aura sa Rolls-Royce, et elle ne va plus qu'à petits pas » (*FC*, II, 1014). Ne nous a-t-il pas prévenus ? « [L'argent] n'aime pas la distinction, je suis vulgaire. Il n'aime pas l'intelligence, je suis idiot. Il n'aime pas les passionnés, je suis égoïste [...]. Je suis le riche idéal » (*FC*, II, 1011). Il le prouve d'ailleurs en déniaut aux femmes qu'il possède toute individualité : « C'est ma danseuse. C'est ma fleur ! Je me fiche de son nom ! » (*FC*, II, 1016). D'où la conclusion d'Aurélié : « L'argent est bien le mal du monde ! » (*ibidem*). Comme elle lui reproche de ne rien dire du pétrole, le Chiffonnier-Président répond : « Je ne parle pas du pétrole, comme je ne parle pas de la houille, du coton, de la banane. Tout cela est à moi. [...]. Comme je ne parle pas du caoutchouc » (*FC*, II, 1015). La mise en cause des grands monopoles sur les matières premières est énoncée par cette accumulation ironique.

Sur le point d'être condamné, le pseudo-président brandit alors la menace suprême, la révolte prenant les accents de la satire :

Pas d'ordre qui vaille pour les membres des deux cents familles<sup>18</sup> ! Et pas de lois ! Vous ne les connaissez pas ! Les Durand pêchent à la cartouche la nuit. Les Duval se baignent sans caleçon en été, hommes et femmes, et si ça leur plaît dans le bassin de la Concorde. Pour l'agent qui verbalise les Maillot s'il manque une plaque à leur tandem, c'est la révocation. Et j'en passe. [...]. Les membres des deux cents familles peuvent tourner le derrière, Mesdames, on leur sourit et on les embrasse comme s'ils étaient de face. On l'embrasse. [...] Touchez un seul de mes cheveux, vous

<sup>18</sup> « Il s'agit des deux cents plus forts actionnaires de la Banque de France (grands industriels, banquiers) qui avaient seuls accès à l'assemblée générale de la société de droit privé fondatrice de la banque. Par de subtils jeux de ramification de leurs familles ou de leurs administrations dans les entreprises ou les banques, dans les milieux politiques, journalistiques et même dans le barreau, les « deux cents familles » avaient peu à peu formé un véritable Etat (financier et industriel) dans l'Etat ». (M. Besson-Herlin, *TC*, p. 1785).

autres. Vous verrez Les deux cents ne sont pas méchants. Quand on l'attaque, il se défend (FC, II p. 1016).

Cette diatribe mêle à la réalité sociale dénoncée par le Front populaire en 1936 les exemples les plus farfelus de transgression des lois : braconnage incongru quant à la méthode, attentat à la pudeur relevant du fameux article 330 du code pénal dont Courteline a fait une délicieuse comédie, et pour la contravention le choix de la dérision : le tandem et non une voiture de luxe. Pour finir en beauté, le Chiffonnier se réveille sous le Président qu'il joue pour prendre au pied de la lettre l'expression vulgaire de « lèche-cul ». Le verdict tombe alors :

Cela suffit, sinistre individu. S'il était des hésitants, vos discours ont levé tout scrupule [...]. Ainsi vous me donnez pleins pouvoirs sur tous les exploiters, mes amis ? (*Cris d'approbation*). Je peux les ruiner ? (*Cris d'approbation*). Je peux les éliminer de ce monde ? (*Cris d'approbation*). Parfait. Je serai digne de votre confiance (FC, II, 1017).

Rythme ternaire et accumulation réunissent les questions oratoires dont la première fait écho au titre de l'ouvrage de réflexion politique et sociale de Giraudoux<sup>19</sup> ; ensuite, la gradation révèle en Aurélie une justicière implacable qui prend dans la dernière phrase les accents d'un tribun. Après l'inculpation et avant l'exécution de la sentence par cet étonnant comité de salut public, la didascalie répétée fait passer les comparses de la révolte larvée à l'insurrection. Comme dans *Lysistrata*, l'articulation se fait « entre les pulsions insurrectionnelles et la procédure judiciaire »<sup>20</sup>. La dérision triomphe dans le traitement infligé aux « mecs » qui arrivent les uns après les autres et disparaissent dans ce souterrain assimilable à l'enfer de Dante puisque nul n'en peut revenir. « L'extermination des mecs n'est évidemment pas une solution réaliste aux problèmes agités dans *Pleins Pouvoirs* »<sup>21</sup>. Et ce d'autant moins que cette victoire n'est pas définitive : « Dès que menacera une autre invasion de vos monstres, alertez-moi de suite » (FC, II, 1031), dit Aurélie au Chiffonnier. Le risque demeure, mais également la confiance en cette forme de sagesse suprême qu'est la folie d'une vieille fée : « Il suffit d'une femme de sens pour que la folie du monde sur elle se casse les dents » (FC, II, 1030-1031).

*La Folle de Chaillot* offre ainsi un large éventail des modalités possibles de la révolte. Sa dimension ludique – par l'incongru, le saugrenu, la dérision, le comique gestuel et verbal – est associée à des formes rhétoriques dûment répertoriées, à savoir réquisitoire et plaidoyer, accumulation, amplification et hyperbole dans lesquelles on peut voir les figures maîtresses de l'expression de la révolte, qu'il s'agisse de répliques de la Folle qui « use de ce qui ne sont jamais que procédés

<sup>19</sup> La pièce étant « la transposition à la scène de *Pleins Pouvoirs* » (*ibidem*, p. 1725).

<sup>20</sup> D. Radavich, *op. cit.*, p. 125.

<sup>21</sup> P. d'Almeida, *op. cit.*, p. 28.

rhétoriques, à la façon de véritables machines de guerre argumentatives qu'elle sait rendre particulièrement performantes »<sup>22</sup>, de l'interminable logorrhée du Chiffonnier en Président ou de la mise en œuvre de la justice intégrale au dénouement. La pièce mène à terme un projet assimilable à celui d'un conte : l'élimination radicale des méchants et la victoire des bons – à ceci près que ce succès n'a rien de définitif. La vigilance que réclame Aurélie marque les limites du rêve utopique auquel on ne saurait réduire la pièce. Si, comme l'écrit A. Weber-Caflisch, « la colère d'Aurélie ne nous laisse pas indifférents »<sup>23</sup>, ce n'est pas seulement en raison des cibles visées et dans lesquelles public et critiques reconnaissent les inquiétudes de leur temps, c'est aussi parce que « la morale et l'honnêteté, le goût de l'action [...] et de l'authenticité, la méfiance envers la « folie » de l'argent [...] et par-dessus tout la toute-puissance de la liberté qui joue avec extravagance à la limite de l'irrationnel, ont des implications politiques à tout le moins non négligeables »<sup>24</sup>. En effet, si la révolte de la Folle et de ses comparses se fait bien l'écho des préoccupations de Giraudoux, elle s'accomplit par une écriture dramatique qui rejette les normes et les conventions avec lesquelles Giraudoux avait composé jusque là. Et ce n'est sans doute pas le moindre des mérites de la « folie » de son personnage que d'avoir amené son créateur à faire de l'extravagance non seulement un mode d'être et de pensée – qu'il avait déjà revendiqué – mais une manière d'écrire une pièce de théâtre.

---

<sup>22</sup> A. Weber-Caflisch, *op. cit.*, p. 91.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> A. Duneau, *op. cit.*, p. 18. Et encore : « [...] il est parfaitement possible d'attribuer au drame (*sic*) de Giraudoux la valeur d'une prise de position sérieuse, concernant des enjeux réels, alors même que ceux-ci sont présentés sous un jour extravagant et qu'ils osent se prévaloir de la folie pour justifier leur a(na)chronisme ». A. Weber-Caflisch, *op. cit.*, p. 91.





KOREKTA  
*Anna Kaczmarek*

REDAKCJA TECHNICZNA  
*Halina Szczegot*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*Jolanta Brodziak*

PROJEKT OKŁADKI  
*Jolanta Brodziak*  
Na okładce wykorzystano obraz Zygmunta Moryty

© Copyright by Opole University  
Opole 2014

ISSN 2392-0637

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45-037 Opole, ul. H. Sienkiewicza 33.  
Nakład: 150 egz. Składanie zamówień: tel. 77 441 08 78; e-mail: [wydawnictwo@uni.opole.pl](mailto:wydawnictwo@uni.opole.pl)  
Druk: Quick DRUK s.c.; 90-562 Łódź, ul. Łąkowa 11; e-mail: [Quick@DRUK.pdi.pl](mailto:Quick@DRUK.pdi.pl)

