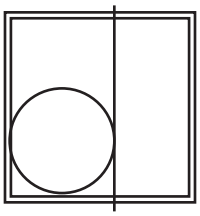
ÉTUDES LITTÉRAIRES

Etudes littéraires 51.2.indd 1 22-10-07 11:38

Etudes littéraires 51.2.indd 2 22-10-07 11:38

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LA FOULE ROMANESQUE AU XIX^{e} SIÈCLE



UNIVERSITÉ LAVAL

Etudes littéraires 51.2.indd 3 22-10-07 11:38

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ dresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).
Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.
Abonnement à la version numérique :
pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2022 Université Laval
Tous droits réservés. Imprimé au Canada
Dépôt légal – 4e trimestre 2022
Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X
ISBN 978-2-925269-01-4
PDF 978-2-925269-02-1
EPUB 978-2-925269-03-8
Maquette : Richard Ouellette
Infographie : Folio infographie
Impression : Imprimerie Gauvin

Diffusion en France et en Europe :
Sorbonne Université Presses
Maison de la recherche
28, rue Serpente
75006 - Paris
pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LA FOULE ROMANESQUE AU XIX^{e} SIÈCLE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE CLAUDIA BOULIANE ET SÉBASTIEN ROLDAN

SÉBASTIEN ROLDAN
Introduction 7

ÉTUDES

CLAUDIA BOULIANE
La foule romanesque au XIX^{e} siècle à partir d'exemples de Stendhal, Hugo, Flaubert, Vallès et Zola 21

SÉBASTIEN ROLDAN
Gringoire et la foule : le bec à l'eau dans *Notre-Dame de Paris* 39

MARIE-AGATHE TILLIETTE
Le regard de tous et le sang d'un seul : les foules des exécutions publiques dans le roman historique du premier XIX^{e} siècle 55

NICOLAS GAUTHIER
Visages et enjeux de la foule dans *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas 69

CYNTHIA HARVEY
La foule des soldats dans *La Débâcle* de Zola : de l'esthétique à l'éthique 85

AURORE PEYROLES
Ruée vers la nature : foules en goguette dans le roman du XIX^{e} siècle 95

AURÉLIEN LORIG
L'individu et les foules dans l'œuvre de Georges Darien (1862-1921) 115

NELSON CHAREST
Mallarmé divague (au milieu de la foule) 135

Etudes littéraires 51.2.indd 5 22-10-07 11:38

ANALYSES

SOLÈNE CAMUS, JEHANNE EVENO ET CAROLINE HILDEBRANDT
Politique d'une esthétique de la folie dans *À la folie* de Joy Sorman 153

PAULINE KHALIFA ET VIRGINIE BERTHEBAUD
Poétique d'un langage vulnérable : *Parle* de Noémi Lefebvre 169

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*

Introduction

Sébastien Roldan

Apparu avec la première modernisation urbaine et les grands soulèvements populaires qui agitent la France à la fin du XVIII^e siècle, le phénomène de la foule prend rapidement un essor considérable jusqu'à devenir, au tournant du XX^e siècle, l'objet d'une science : la « psychologie des foules » (Le Bon, Sighele, Tarde). « La foule – rien ne s'est présenté aux écrivains du XIX^e siècle investi de plus de missions[1] », relève Walter Benjamin : au long de la période se met peu à peu en place cette figure littéraire, issue de celle du peuple, rivalisant avec elle, puis la débordant au point de quasiment l'englober. La figure prolifère essentiellement dans ses incarnations parisiennes, bien que des exemples fondateurs de l'imaginaire en voie de se créer émanent d'autres villes.

À Paris comme ailleurs, elle adopte diverses formes, la plupart familières voire réifiées de très longue date. Jeffrey T. Schnapp retrace jusque dans l'Antiquité gréco-romaine la pérennité du motif de la foule « océanique[2] ». Pour ce chercheur comparatiste, qui consacrait au sujet, il y a une quinzaine d'années, un grand ouvrage collectif intitulé simplement *Crowds* (2006), l'universalité du recours à un imaginaire et une imagerie océaniques pour penser la foule serait le fruit du vécu humain, d'un vécu communément partagé, celui d'une expérience finalement assez courante mais peu banale : le séjour sur les flots. Être balloté par les vagues, soulevé par l'onde, entouré à perte de vue par l'eau, qu'on soit en navire ou à la nage, correspondrait, du point de vue expérientiel, à l'immersion de soi parmi la multitude de ses semblables[3].

D'autres explications sont envisageables. On peut supputer qu'une appréhension plus conceptuelle de la foule comme océan vient corroborer cette analogie censément expérientielle. Nul besoin de s'y plonger pour constater que les grandes masses d'eau (fleuve, mer ou océan), calmes ou agitées, rassemblent

1. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*], traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot et Rivages (Petite bibliothèque Payot), 2002 [1938], p. 164.
2. Jeffrey T. Schnapp, « Mob Porn », dans Jeffrey T. Schnapp et Mathew Tiews (dir.), *Crowds*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 4.
3. *Ibid.*, p. 7.

Etudes littéraires 51.2.indd 7 22-10-07 11:38

un très grand nombre des attributs spécifiques à la foule : multitude mobile des flots, quantité incommensurable d'eau, unicité dans la différence des vagues, identité indéterminée des courants, puissance écrasante de la masse, capacité à vous emporter au loin… La plupart des autres entités couramment assignées à métaphoriser la foule (le glissement d'un serpent, les arbres d'une forêt, les gouttes de pluie, les blés dans un pré, le grain chez le meunier) offrent, on en conviendra, moins de prises à l'analogie qu'un lac, qu'un fleuve, ou qu'une mer. Ces trois-ci émettent d'ailleurs eux-mêmes ce bruit blanc : « le sourd murmure de la foule[4] », écrit Balzac en 1830 dans ce qui allait devenir l'*incipit* de *La Femme de trente ans* (1842). Quelques mois plus tard, Hugo renchérirait sur le motif dans *Notre-Dame de Paris*, évoquant « cette légère rumeur qui se dégage toujours du silence de la foule[5] ».

Dans ces questions qui touchent à l'imaginaire social, il y a toujours un important effet d'entraînement. Claudia Bouliane, « à partir d'exemples de Stendhal, Hugo, Flaubert, Vallès et Zola », décortique, suivant divers plans, les tendances scripturales des romanciers dans l'article inaugural de ce dossier sur *La foule romanesque au* XIX^e^ *siècle*. Du moment qu'une image a été appelée avec succès à figurer une chose, la chose et l'image paraissent naturellement liées pour la postérité, et tout un chacun peut réemployer à sa guise, selon son goût et sa manière propres, l'analogie ainsi rendue disponible, immédiatement utilisable, de sorte qu'elle pourra petit à petit s'inscrire dans le langage, ou du moins dans les mentalités.

Face à la foule marginalisante

Chateaubriand a donné le ton à ce premier grand siècle des foules. « Inconnu, je me mêlais à la foule : vaste désert d'hommes[6] ! », lit-on dans *René* (1802). Cette phrase décrit l'isolement ressenti dans Paris au retour d'un long séjour à l'étranger. Elle synthétise ce qui, selon Philippe Hamon, gît « au cœur de la poétique du roman de mœurs au XIX^e^ siècle[7] » : le rapport de l'individu à la foule, principal enjeu des huit contributions ici réunies.

La genèse de l'oxymore foule-désert, nœud tendu entre deux antonymes particulièrement affectionnés par Chateaubriand, fut peut-être favorisée par

4. Honoré de Balzac, « La dernière revue de Napoléon », *La Caricature*, nº 4 (1830), p. 28, repris dans *La Femme de trente ans*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Folio classique), 2016 [1842], p. 51.

5. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 22.

6. François-René de Chateaubriand, *René*, *Atala* suivi de *René*, chronologie et préface de Pierre Reboul, Paris, Flammarion (GF), 1992, p. 153.

7. Philippe Hamon, « Introduction : Zola et la foule », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 58, nº 86 (2012), p. 5.

Etudes littéraires 51.2.indd 8 22-10-07 11:38

le fait que chacun des deux termes reçoit, sous cette plume révérée pour sa véhémence, des acceptions variées qui tissent un réseau assez large de significations. Conformément à un usage aujourd'hui disparu mais courant tout au long du XIX^e^ siècle, Chateaubriand emploie le second substantif pour désigner un espace inhabité ou sauvage : le héros éponyme du récit de 1802 quitte l'Europe avec « l'étrange résolution de s'ensevelir dans les déserts de la Louisiane[8] ». Toutefois, lorsqu'il évoque les « débris de Rome et de la Grèce […] où les palais sont ensevelis dans la poudre, et les mausolées des rois cachés sous les ronces », il donne au mot un sens plus proche de celui prévalant de nos jours : « Quelquefois une haute colonne se montrait seule debout dans un désert […][9]. » Une troisième image s'impose à l'esprit lorsque l'auteur associe le substantif aux « monts de la Calédonie[10] » (ancien nom de l'Écosse), et encore une autre lorsque l'adjectif surgit pour caractériser un rivage breton « où l'on n'entendait que le rugissement des flots[11] ». Semblablement, le premier des deux substantifs de l'emblématique oxymore recouvre des réalités diverses chez Chateaubriand, lesquelles font concurrence à l'image première de cet homme nouvellement arrivé au faubourg, se découvrant esseulé au milieu de la multitude parisienne. Dans *René*, le terme *foule* désigne une quantité de l'ordre de la centaine ou du millier[12] autant que de la vingtaine ou trentaine d'individus[13] ; et il ne s'agit pas uniquement de personnes, mais aussi de sensations ou encore de chefs-d'œuvre.

L'éventail de valeurs associées à ces deux termes valorisés par l'auteur reste le même à l'autre bout de sa carrière littéraire, dans les *Mémoires d'outre-tombe* (1849-50). Les plus lointains souvenirs de Chateaubriand sont l'occasion de poser l'enfant dans le « désert » d'une « tour déshabitée » du château de Combourg du haut de laquelle son « imagination allumée » trouve pâture, comme de le situer en marge des « foires appelées *assemblées*, qui se tenaient dans les îles et sur des forts autour de Saint-Malo[14] ». Fréquentées par la « multitude » des matelots, des paysans, des charrettes, des bestiaux, des tentes, des chaloupes… et marquées par les « processions de moines et de confréries qui

8. François-René de Chateaubriand, *René*, *op. cit.*, p. 143.
9. *Ibid.*, p. 148.
10. *Ibid.*, p. 149.
11. *Ibid.*, p. 169.
12. « L'ancienne et riante Italie m'offrit la foule de ses chefs-d'œuvre » (*ibid.*, p. 150).
13. Lors du rituel d'intégration d'Amélie au couvent, un incident provoque l'émoi dans l'église : « Ce mouvement, ce cri, ces larmes, troublent la cérémonie : le prêtre s'interrompt, les religieuses ferment la grille, la foule s'agite et se presse vers l'autel ; on m'emporte sans connaissance » (*ibid.*, p. 166).
14. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *Tome I*, *Œuvres complètes*, annotées par Sainte-Beuve, introduction, notes et appendices de M. Éd. Biré, Paris, Garnier frères, 1904, t. XIII, p. 137-138 et p. 49.

Etudes littéraires 51.2.indd 9 22-10-07 11:38

serpentaient avec leurs bannières et leurs croix au milieu de la foule[15] », ces « réunions » malouines ne manquent pas d'aliéner le narrateur : « J'étais le seul témoin de ces fêtes qui n'en partageât pas la joie […], je m'asseyais loin de la foule, auprès de ces flaques d'eau que la mer entretient et renouvelle dans les concavités des rochers[16]. » Foule là encore marginalisante, donc.

Ce Saint-Malo en fête allie « le bruit, le mouvement et la variété[17] ». Il offre déjà l'image du Paris « toujours surpeuplé[18] » que Walter Benjamin découvrira à la lecture de la passante baudelairienne. Rappelons-nous : « La rue assourdissante autour de moi hurlait[19]. » Perdre conscience à l'approche de la foule amassée en un lieu saint ou s'asseoir à l'écart du vacarme forain sont chez Chateaubriand autant de façons de signaler la blessure qu'on éprouve aux mains de cette entité toujours passible de marcher sur nous comme le ferait un « groupe de déguenillés[20] » de juillet 1789. Une telle menace, il vaut mieux la toiser de haut, à l'abri de portes closes, depuis l'élévation des « fenêtres de [s]on hôtel garni[21] ». De même, suggérer l'animalité de la foule en l'affirmant exempte d'humanité (« vaste désert d'hommes »), c'est la dénigrer du haut de sa supériorité sans néanmoins qu'elle cesse d'aimanter notre regard[22].

Voilà bien le premier visage de la foule au XIXe siècle, celui du moi contre tous. Cette foule est celle des âmes poétiques, autre nom romantique des solitaires.

À même la foule galvanisante ?

Elle a son pendant, celui du bain dans la fraternelle multitude. Cette galvanisante unité où le moi se dissout dans le tout, capable de soulever des montagnes, gagnerait-elle du terrain dans la seconde moitié du siècle ? *A priori*, le cas particulier de Hugo laisse entrevoir que oui. La notoire transformation de son opinion politique et de son rapport à la capitale française[23] semble avoir

15. *Ibid.*, p. 49.
16. *Id.*
17. *Id.*
18. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *loc. cit.*, p. 167.
19. Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. I, p. 93.
20. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. 275.
21. *Id.*
22. Benjamin insiste sur le caractère délétère prêté par Baudelaire à une réalité dont le poète a pourtant besoin comme d'une drogue : « S'il a cédé à cette violence qui l'entraînait vers elle, qui faisait de lui, en tant que flâneur, l'un de ses membres, jamais pourtant il n'a cessé de sentir le caractère inhumain de cette foule. À peine s'est-il fait son complice qu'il se sépare d'elle » (« Sur quelques thèmes baudelairiens », *loc. cit.*, p. 174).
23. Dans la première moitié du siècle, la poésie de Hugo emploie la ville de Paris bien davantage comme repoussoir que comme cadre (Jean-Marc Hovasse, « Victor Hugo poète des rues

Etudes littéraires 51.2.indd 10 22-10-07 11:38

déterminé une fluctuation dans sa vision des masses. Tel poème champêtre du jeune Hugo, daté de 1821, accuse l'antagonisme de la foule : « Il est seul dans la foule : ici, douce compagne / La solitude est avec lui[24] ! » On croirait presque avoir lu *douce campagne*. Quand on arrive à la toute fin de ces *Odes et Ballades*, on trouve une pièce de 1828 faisant rimer encore « la ville » avec « la foule vile[25] ». C'est également cette dernière qui, dans *Notre-Dame de Paris*, laisse le poète Gringoire « le bec à l'eau », ainsi que le montre notre contribution au dossier. Mais, si l'on retient la leçon de Walter Benjamin, la foule hugolienne trente ans plus tard constitue avec *Les Misérables* « l'héroïne d'une épopée moderne[26] ». Marginalisante pour le poète dans le roman de 1831, elle serait devenue galvanisante chez l'auteur arrivé à pleine maturité.

Il reste que l'œuvre de Hugo romancier, pourtant citée souvent en ce sens, permet difficilement de confirmer l'hypothèse d'une progression des rapports entre le nombre et l'individu. Car, tel que le souligne Stefan Jonsson, la foule des *Misérables* se trouve à marginaliser le peuple en tant que strate sociale à part de la Nation[27]. Même galvanisante du point de vue politique, elle détient un rayon d'action clivant sur le plan sociologique.

Gardons-nous d'ailleurs de croire que l'option républicaine est garante d'aménité en ce qui concerne la foule. Alphonse Rabbe, le solitaire ami de Victor Hugo qui a cessé de vivre durant la nuit où l'an 1829 est devenu 1830, offre un paragraphe d'une férocité âpre, décidément pessimiste :

> Pour moi, je hais la multitude et son stupide empressement : je hais ces tréteaux sacrés ou profanes, ces fêtes et tous ces jeux imposteurs, au prix desquels un peuple malheureux consent si aisément à l'oubli des maux qui l'accablent. Je hais ces marques d'un servile respect, que la foule abusée prodigue à qui la trompe et l'opprime. Je hais ce culte d'erreur qui absout le crime, contriste l'innocence et pousse au meurtre le fanatique, par ses inhumaines doctrines d'exclusion[28].

À la lecture des premiers mots de cette harangue on voit comment la haine du commun pourrait rapidement se tourner contre le pouvoir, contre l'oppresseur. Non, Rabbe finalement s'en tient à rabrouer supérieurement le peuple, qui reste selon lui victime d'abord de soi, de son ignorance, de son incurie.

---

de Paris avant l'exil », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 118, n° 3 [2018], p. 545).

24. Victor Hugo, « Au vallon de Cherizy », *Odes et ballades*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard (Poésie), 1969, p. 268.

25. Victor Hugo, « Rêves », *Odes et ballades*, *op. cit.*, p. 323.

26. Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *op. cit.*, p. 100.

27. Stefan Jonsson, « The Invention of the Masses : The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune », dans Jeffrey T. Schnapp et Mathew Tiews (dir.), *Crowds*, *op. cit.*, p. 74.

28. Alphonse Rabbe, « La pipe », *Album d'un pessimiste*, édition établie et présentée par Édouard Roditi, Paris, José Corti (Romantique), 1991, p. 169.

Etudes littéraires 51.2.indd 11 22-10-07 11:38

« Vision dégradée de la foule et vision dégradée de la politique vont de pair[29] », commente Alain Pagès à la lecture d'un roman patriotique de la fin du siècle par le boulangiste Paul Adam, *Le Mystère des foules* (1895) : « En tous les temps des sages avaient honni le délire de la guerre, et en tous les temps la guerre avait enthousiasmé les foules, car enfin là seulement, la rancœur de la peine humaine s'assouvissait, après de longues et cruelles patiences[30]. » Le refrain entonné par Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris* (1842-43), roman pourtant voulu et perçu comme socialiste, n'était guère plus encourageant : « Rien de plus mobile que les passions populaires ; rien de plus brusque, de plus rapide que leurs retours du mal au bien et du bien au mal[31]. »

À l'extrémité opposée du spectre, les élitistes et excentriques frères Goncourt se laissent fantasmer l'immersion parmi les gens de la rue sur le mode du séjour apaisant ; mais, comme l'illustre l'extrait suivant de *Renée Mauperin* (1864), la lénifiante placidité acquise à M. Mauperin au milieu de la multitude tourne bientôt à l'étonnement, puis à l'agacement et au courroux, pour celui qui est venu à Paris quérir l'ordonnance de sa fille malade :

> Une fois dans la rue, il alla. Il n'avait pas d'idée suivie […]. Ses sensations étaient obtuses, comme sous le coup d'une grande stupeur. Les jambes des gens qui marchaient, les roues des voitures qui tournaient, il n'apercevait que cela. Sa tête lui semblait à la fois lourde et vide. Voyant qu'on marchait, il marchait. Les passants l'entraînaient, la foule le roulait dans son flot. […]
>
> Il lui était égal d'aller à droite ou à gauche. Il n'avait le désir de rien, le courage de rien. Il était étonné de voir à côté de lui du mouvement, des gens se presser, marcher vite, aller à quelque chose. Un but, un intérêt dans la vie, il n'y en avait plus pour lui depuis quelques heures. […]
>
> Quelquefois, comme s'il répondait à quelqu'un qui lui eût demandé des nouvelles de sa fille, il disait tout haut : « Oh ! oui, bien malade ! » et ce qu'il disait lui faisait l'effet d'être dit à côté de lui par un autre. […] Un instant il fut pris de rage contre tous ceux qu'il voyait passer, contre tous ces vivants inutiles, et qui n'étaient pas aimés comme sa fille, et qui n'avaient pas besoin de vivre[32] !

L'effet clivant de cette plongée dans la cohue, accru de degré en degré, pénètre l'individu jusqu'à ébranler son sentiment de soi. C'est que l'identité précarisée par le fourmillement procure une inconfortable étrangeté qui, paradoxalement, s'exprime comme une double vacuité : d'abord intérieur (le moi ne se reconnaît

29. Alain Pagès, « La danse de la foule », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nº 17 (1998), p. 73.
30. Paul Adam, *Le Mystère des foules*, cité par Alain Pagès dans *id.*
31. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989, p. 624.
32. Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion (GF), 1990, p. 227-228.

Etudes littéraires 51.2.indd 12 22-10-07 11:38

plus), le vide a son corollaire extérieur, compensatoire (celui qu'on voudrait faire dans le monde en le débarrassant de ce qui le surpeuple).

Ainsi toutes les configurations idéologiques se rencontrent au même point, celui de la marginalisation. Quelles lignes de force tirer, alors, de l'étude de cette masse informe à laquelle la sensibilité personnelle des auteurs, le contexte, les hasards de l'humeur ou de l'écriture apposent leur signature ? Il appert que, face à cette foule qu'on n'intègre en définitive que rarement, et à peine, et dont on est vite rejeté, le phrasé de Chateaubriand avait déjà tracé en toutes lettres l'unique parcours possible. Celui d'un court trajet avorté : aussitôt mêlé à la foule, l'homme l'éprouvait comme déserte.

Un personnage vecteur d'idées

Il y a évolution pourtant. Car les foules de plus en plus grandes et de plus en plus présentes dans le roman du XIX^e^ siècle ne font plus seulement partie du décor. Elles interviennent désormais dans l'action, par exemple lors des exécutions publiques (entre autres dans *Cinq-Mars* de Vigny et *Notre-Dame de Paris* de Hugo), propices au contraste entre « le regard de tous et le sang d'un seul », indique Marie-Agathe Tilliette dans le troisième article de ce dossier.

Puisque « la foule est une représentation de la collectivité en personnage romanesque[33] », on s'interroge volontiers sur son action, sur son homogénéité, sur sa personnalité, sur ses caprices, sur son devenir, sur ses potentialités ; sur l'axiologie aussi, tel que le fait Nicolas Gauthier lorsqu'il traque les « visages et enjeux de la foule » des *Mohicans de Paris* (1854-59), procurant au passage une typologie des foules dumasiennes. Or, idéologiquement chargés, les choix lexicaux exacerbent les sensibilités, ils accusent les polarités. Le mot *foule*, le plus récurrent sous la plume de nos auteurs pour évoquer un rassemblement d'individus, petit ou grand, est suppléé par des termes de sens proche, comme *multitude*, *attroupement* ou *cohue*, et tout particulièrement *peuple* ou, tel que l'illustre Sue dans l'extrait cité, quelque périphrase mettant à profit l'adjectif *populaire*. Chacune de ces possibilités, et donc chacun des choix effectués par l'écrivain, charrie son lot de connotations auxquelles l'analyse doit rester attentive, argue Maxime Prévost : « [T]out se passe comme si les termes *foule* et *peuple* se livraient une guerre féroce sur le terrain littéraire. Le premier, sinistre et somme toute alarmant, trouve son corrélat dans le mot *émeute* ; le second, quant à lui, correspond à *l'insurrection*[34]. » Un tel partage situe d'un côté la puissance brute dépourvue d'orientation, dévastatrice incarnation du désordre ;

33. Littérature et Nation, « Avant-propos : la foule, modèle dynamique de l'imagination romanesque au XIX^e^ siècle », *Littérature et nation*, 2^e^ série, n° 1 (1990), p. 3.
34. Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2002, p. 107.

Etudes littéraires 51.2.indd 13 22-10-07 11:38

et, de l'autre, la force directionnelle, tout aussi brutale, mais organisée vers un but, incarnant alors la possibilité d'un progrès.

L'une des leçons du roman du XIXe siècle est qu'il faut à la foule un meneur pour qu'elle marche à un but (souhaitable ou non) ; une meneuse fait aussi bien l'affaire, relève Pierre-Jean Dufief, évoquant Nana et d'autres[35]. C'est uniquement sous cette condition qu'elle peut se montrer fidèle à son étymologie – *fouler*[36]. Quasimodo, le bossu de Notre-Dame, ou Octave Mouret, le génie derrière le *Bonheur des Dames*, la galvanisent. Le premier, reconnu comme l'un des leurs par les gens du peuple, stimule la foule *de l'intérieur* ; le second, en architecte du nouveau commerce, *leader* charismatique de son personnel et « maître sans rival » de ses clientes, manœuvre *depuis l'extérieur*, avec quelque surplomb, même s'il aime le contact avec la foule et cède occasionnellement à l'envie d'y plonger, « pris lui-même du besoin physique de ce bain du succès[37] ». Dans les deux cas de figure, la puissante individualité du personnage frappe l'imaginaire de la collectivité. D'un simple geste il met la foule en branle. « Ce ne fut pas quelque chose d'humain, ce fut une magie, un simulacre de la puissance divine », écrit Balzac, qui explique : « Napoléon était monté à cheval. Ce mouvement avait imprimé la vie à ces masses silencieuses, avait donné une voix aux instruments, un élan aux aigles et aux drapeaux, une émotion à toutes les figures[38]. » Cet enseignement, la science de la fin du siècle l'a retenu, ainsi qu'en témoigne la *Psychologie des foules* (1895) de Gustave Le Bon : « Connaître l'art d'impressionner l'imagination des foules, c'est connaître l'art de les gouverner[39]. »

Il s'agit bien d'art ; c'en est un que le siècle attribue davantage au romancier qu'au poète, dans un contexte où le tirage des romans à succès atteint des proportions astronomiques. Le poète, bien qu'attiré par la foule au point de rêver de s'y fondre, reste résolument en marge : « délaissé dans la foule[40] », tel se présente Baudelaire selon Walter Benjamin. Le romancier, dont Hugo sans doute est le premier modèle, se conçoit en « manieur de masses[41] », selon

35. Pierre-Jean Dufief, « La figure des meneurs et l'image de la foule dans le roman français de 1870 à 1914 », *Littérature et nation*, 2e série, nº 1 (1990), p. 33.
36. Alain Pagès, *art. cit.*, p. 71.
37. Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964, t. III, p. 613 et 492.
38. Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, *op. cit.*, p. 53.
39. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Flammarion (Les Livres qui ont changé le monde), 2009, p. 84.
40. Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *loc. cit.*, p. 85.
41. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard (Folio classique), 1985, p. 29. Ce jugement publié dans le roman de 1891 corres-

Etudes littéraires 51.2.indd 14 22-10-07 11:38

l'expression appliquée par Huysmans pour caractériser le talent de Zola. Cette mainmise sur la foule est télescopée à la multitude des lecteurs, ainsi qu'en témoignent certains passages de *L'Œuvre* (1886). Dans ce quatorzième volume de la série des *Rougon-Macquart*, le personnage du romancier Sandoz, autoportrait évident de l'auteur, glose sur sa pratique encore tâtonnante de jeune littérateur, puis s'écrie : « Ah ! si je savais, si je savais, quelle série de bouquins je lancerais à la tête de la foule[42] ! »

Chez Zola, la foule, effectivement, paraît « unie comme une seule âme, qui souffre, pleure, s'émeut en même temps[43] », avance Soundouss El Kettani ; néanmoins, l'opposition paradigmatique entre cet actant collectif et le héros zolien, lequel souvent incarne un avatar dégradé de la figure du poète[44], structure l'action de la plupart des romans des *Rougon-Macquart* où la foule est prépondérante[45]. Étudiant précisément cette tension entre le protagoniste et le personnage collectif dans *La Débâcle* de Zola, Cynthia Harvey parvient à mesurer le passage « de l'esthétique à l'éthique » qui s'y opère ; tel est l'objet du cinquième article ici proposé.

De nouvelles foules

On a raison de rappeler que « toutes les foules ne sont pas nécessairement une menace pour l'ordre social[46] » : un large rassemblement de personnes peut témoigner d'un intérêt commun, d'un bonheur partagé, d'un espoir ou d'un rêve caressé collectivement. Il en va ainsi de la « ruée vers la nature », aspiration dominicale examinée par Aurore Peyroles à la lecture des romans et nouvelles des dernières décennies du siècle, où les parties de campagne sont un leitmotiv. Cette incursion privilégiée au sein d'une des incarnations les plus neuves de la foule[47] constitue la sixième contribution du dossier.

---

pond à un avis émis par Huysmans dès 1877 dans sa brochure *Émile Zola et* L'Assommoir. Zola lui-même adhérait à cette façon d'envisager son travail, enseigne Philippe Hamon (« Introduction : Zola et la foule », *art. cit.*, p. 7).

42. Émile Zola, *L'Œuvre*, *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 46.

43. Soundouss El Kettani, « *Les Foules de Lourdes* : ou le dernier dialogue », *Romantisme*, nº 151 (2011), p. 125.

44. Trois exemples parmi d'autres : Florent, le révolutionnaire du *Ventre de Paris* ; Octave, l'habile commerçant d'*Au Bonheur des Dames* ; Claude, le raté aux « dons de grand peintre » qui désespère de jamais « dompter la foule » dans *L'Œuvre* (Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 197).

45. Naomi Schor, *Zola's Crowds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

46. Jean-Yves Mollier, « Introduction : les foules au XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nº 17 (1998), p. 12.

47. Pensons aussi à celles emplissant les bateaux vapeur, notamment chez Flaubert, à celles du chemin de fer ou du grand magasin évoquées par Zola, au tourisme de masse dépeint par Maupassant dans *Mont-Oriol*, aux pèlerins affluant vers Lourdes chez Zola puis chez

Si, comme l'affirme Philippe Hamon, « [l]e XIXe siècle est le siècle des foules[48] », c'est aussi dans leur variété. De quoi nourrir l'ambition littéraire des romanciers toujours en quête de sujets inédits à exploiter. « "Faire la foule" devient un enjeu de la représentation et une capacité de l'écrivain », de là le besoin d'inscrire cette représentation « dans une vision artistique qui lui donne son sens et sa valeur littéraire[49] », note Olivier Lumbroso. On s'arme de tous ses talents afin d'élaborer qui une image novatrice, qui un revirement inusité, qui une description osée, qui un chapitre d'avant-garde. Pour Georges Darien, auteur des romans *Le Voleur* (1897) et *L'Épaulette* (1901) de même que du pamphlet *La Belle France* (1898), la relation tendue entre « l'individu et la foule » représente, ainsi que l'observe Aurélien Lorig dans le pénultième article du dossier, un moyen d'illustrer par des portraits-charge l'asservissement du plus grand nombre au profit de l'élite.

Entre le roman à thèse de Darien qui bafoue la servilité de la foule et les *Divagations* (1897) de Mallarmé prenant au contraire le parti du nombre, le fossé semble trop large pour être comblé. Pourtant, le travail de Nelson Charest établit que « Mallarmé divague (au milieu de la foule) » afin de se donner la chance de perdre sa pensée dans celle des autres, de sorte que l'enjeu premier, dans cette dernière contribution du dossier autant que dans la précédente, est celui de l'attention versatile de la multitude.

Peut-être convient-il de clore ce préambule par une note méthodologique qui servira d'avertissement et de caution. Quelques-uns des noms et des exemples que nous avons cités auront permis de constater que le sens attribué à « romanesque » dans notre dossier n'est pas restrictif. L'apport des mémoires, des récits de voyage, des chroniques et des journaux intimes a paru trop grand pour être exclu d'un ensemble bien centré sur la prose qu'on trouve dans les romans. Loin d'être le premier des efforts collectifs consacrés à cet objet d'étude, et sans doute pas le dernier, le dossier ici réuni autour des représentations de la foule romanesque au XIXe siècle tire parti de cette ouverture pour réfléchir à la manière dont sont mis en mots les rassemblements humains. C'est à ce prix que nous avons pu déboucher sur de nouvelles foules ou, à défaut, ouvrir de nouveaux points de vue sur elles.

Huysmans, aux milliers d'ouvriers des grandes usines métallurgiques que présente Daudet dans *Jack*, à la grève des mineurs dans *Germinal*.

48. Philippe Hamon, « Avant-propos », dans Nathalie Preiss, Jean-Marie Privat et Jean-Claude Yon (dir.), *Le Peuple parisien au XIXe siècle : entre sciences et fictions*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, p. 16.

49. Olivier Lumbroso, « "Système des masses et grands ensembles" : poétique des foules dans *Les Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 58, nº 86 (2012), p. 10.

Etudes littéraires 51.2.indd 16 22-10-07 11:38

Références

Balzac, Honoré de, *La Femme de trente ans*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Folio classique), 2016 [1842].

—, « La dernière revue de Napoléon », *La Caricature*, nº 4 (1830), p. 27-30.

Baudelaire, Charles, « À une passante », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. I, p. 92-93.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*], traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot et Rivages (Petite bibliothèque Payot), 2002 [1938].

Chateaubriand, François-René de, *René*, *Atala* suivi de *René*, chronologie et préface de Pierre Reboul, Paris, Flammarion (GF), 1992.

—, *Mémoires d'outre-tombe*, *Tome I*, *Œuvres complètes*, annotées par Sainte-Beuve, introduction, notes et appendices de M. Éd. Biré, Paris, Garnier frères, 1904, t. XIII.

El Kettani, Soundouss, « *Les Foules de Lourdes* : ou le dernier dialogue », *Romantisme*, nº 151 (2011), p. 113-128.

Goncourt, Edmond et Jules de, *Renée Mauperin*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion (GF), 1990.

Goulemot, Jean Marie (dir.), dossier « Foules », *Littérature et nation*, 2e série, nº 1 (1990), 93 p.

Hamon, Philippe, « Avant-propos », dans Nathalie Preiss, Jean-Marie Privat et Jean-Claude Yon (dir.), *Le Peuple parisien au XIXe siècle : entre sciences et fictions*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, p. 13-20.

—, « Introduction : Zola et la foule », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 58, nº 86 (2012), p. 5-8.

Hovasse, Jean-Marc, « Victor Hugo poète des rues de Paris avant l'exil », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 118, nº 3 (2018), p. 533-545.

Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.

—, *Odes et ballades*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard (Poésie), 1969.

Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas*, édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard (Folio classique), 1985.

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Flammarion (Les Livres qui ont changé le monde), 2009.

Lumbroso, Olivier, « "Système des masses et grands ensembles" : poétique des foules dans *Les Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 58, nº 86 (2012), p. 9-26.

Mollier, Jean-Yves, « Introduction : les foules au XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nº 17 (1998), p. 9-14.

Pagès, Alain, « La danse de la foule », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nº 17 (1998), p. 69-76.

Prévost, Maxime, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2002.

Rabbe, Alphonse, « La pipe », *Album d'un pessimiste*, édition établie et présentée par Édouard Roditi, Paris, José Corti (Romantique), 1991, p. 169-176.

Etudes littéraires 51.2.indd 17 22-10-07 11:38

Schnapp, Jeffrey T. et Mathew Tiews (dir.), *Crowds*, Stanford, Stanford University Press, 2006.

Schor, Naomi, *Zola's Crowds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

Sue, Eugène, *Les Mystères de Paris*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989.

Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964, t. III et IV.

ÉTUDES

Etudes littéraires 51.2.indd 19 22-10-07 11:38

La foule romanesque au XIX^e siècle à partir d'exemples de Stendhal, Hugo, Flaubert, Vallès et Zola

Claudia Bouliane

Lire plusieurs romans français du XIX^e siècle à la recherche des foules – dont on conçoit qu'elles se multipliaient en concordance avec l'accroissement des agglomérations urbaines et qu'elles se rencontraient fréquemment sur le territoire de la France en raison des conflits armés, formant ainsi tant un phénomène social d'ampleur qu'une expérience individuelle forte – permet d'en dégager des traits communs révélateurs d'un état de l'imaginaire social de l'époque et, du point de vue plus spécifiquement littéraire, de retracer des tendances scripturales qui l'expriment au fil de son évolution. Dans cet article synthétique, il s'agira dans un premier temps de répertorier les principales images qui circulent alors, puis dans un second temps, de relever deux procédés favorisés dans la prose romanesque du siècle qu'a préfacé la Révolution française. Cet inventaire raisonné des métaphores et motifs de la foule dans des romans canoniques du XIX^e siècle qui ont contribué à leur évolution ne vise pas à classer les diverses espèces de la foule à la façon d'un bestiaire. Il a pour simple objectif de poser des balises au moyen desquelles il est possible de situer les scènes de foule dans la tradition littéraire moderne.

Un répertoire métaphorique ancien

S'il n'est nullement question de prétendre que toutes les foules romanesques françaises du XIX^e siècle sont formées d'un même bronze qui les immobilise dans une invariable posture[1], il faut reconnaître que les fictions dépeignant des rassemblements humains puisent à même un répertoire référentiel qu'ils

1. C'est le cas, dans une certaine mesure, de Susanna Barrows, qui défend qu'elles sont uniformément négatives : « *Whatever the genre of crowd psychology, nineteenth-century French authors uniformly associated the crowd with the poor, with the insane, the imbecile, the ferocious beast, the barbarian* » (*Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*, New Haven / London, Yale University Press [Yale Historical Publications], 1981, p. 44).

Etudes littéraires 51.2.indd 21 22-10-07 11:38

ont contribué à consolider. Six grands systèmes de correspondances imagées se rencontrent dans les représentations romanesques de foules, si l'on effectue une coupe transversale dans le corpus global des œuvres de l'époque, toutes catégories confondues :

1. L'organisme unique, qui s'incarne soit :
   a) dans un animal, le plus souvent un reptile, lequel connote tour à tour le danger, la servilité (par son déplacement rampant) et la traîtrise, en des images prenant un sens tout particulièrement puissant quand la foule décrite comporte essentiellement des ouvriers. Un autre cas de figure dans la veine animalière est le troupeau indifférencié, docile jusqu'à l'abattoir, qui est son inéluctable fin ;
   b) dans un corps gigantesque englobant tous les corps, tel le Léviathan de Hobbes, et au sein duquel un organe malsain ou une cellule cancéreuse peut contaminer promptement toutes les autres parties ;
   c) dans une machine, infernale ou non, mais assurément contrôlée par un centre directeur qui communique ses volontés par impulsions électriques ; le mécanisme inquiète davantage encore lorsqu'il revêt des attributs humains, quand il prend la forme de l'automate, par exemple ;
   d) dans un insecte, la préférence allant aux abeilles et aux fourmis, en raison de la forme de leurs habitations qui rappelle celle des villes, mais aussi de leur incessant labeur, si l'on adhère au préjugé de la composition prolétarienne de la foule peuplant les métropoles ;
2. L'étendue d'eau, qui peut être configurée :
   a) en un océan ou une mer, dont l'immensité impressionne et dont les mouvements continus de flux et de reflux des vagues endorment la conscience ;
   b) en un fleuve ou une rivière, dont le cours pratiquement immuable produit le même effet, l'image convenant spécialement aux démonstrations prenant place entre les bâtiments des rues ou les lignes des spectateurs ;
   c) en un torrent et parfois une avalanche, dont la force dévastatrice entraîne tout sur son passage ;
   d) en un déluge punitif ou rédempteur selon le point de vue porté sur l'événement ;
3. L'étendue de terrain planté, que ce soit :
   a) le champ ou b) la forêt : les deux images accentuent la similitude des spécimens réunis et pointent implicitement vers le travail de transformation de leurs éléments – les herbes dont on fait le foin, le maïs, le lin, etc., puis le bois –, lequel mobilise l'énergie physique mais ne demande presque pas d'effort mental, l'activité renvoyant par association au type

Etudes littéraires 51.2.indd 22 22-10-07 11:38

d'hommes qui la pratiquent, les travailleurs manuels. Tant les pousses du champ que celles de la forêt se montrent passives face à une force opposée et réagissent sous l'impulsion de phénomènes éoliens ; la figure la plus courante représente le blé de la foule pliant sous la bourrasque de sa soudaine folie ou d'un discours enlevé prononcé par un chef charismatique ;

4. Le vent impétueux, qui annonce puis forme :
   a) un orage au vacarme résonnant dans l'espace, qui ranime des peurs ancestrales ;
   b) une tempête, pire, un cyclone ou un ouragan qui entraîne tous les individus et anéantit tout sur son passage ;
5. Le feu, qui se décline :
   a) en un incendie, également ravageur, principalement par sa propagation incoercible, mais dont la chaleur énergisante et la vision fascinante détiennent un potentiel d'attraction quasi magnétique ;
   b) en une forge où se fourbissent les armes de la révolte face à l'autorité, celles d'Héphaïstos qui devint boiteux en s'opposant à son maître et père[2] ;
   c) en un volcan aux explosions subites et souvent imprévisibles, avec ses coulées de feu qui s'allient à la force de charriage des rivières, ravivant des angoisses primitives par ses capacités destructrices, sa valeur de châtiment selon certains mythes élaborés à partir de l'antique Vésuve ;
   d) en une chaudière ou une marmite, dans le même ordre d'idées, mais restreint à l'imaginaire domestique ;
   e) en Enfer, comme on peut s'y attendre, signe du mal absolu même pour les non-croyants, peuplé de ses créatures diaboliques et séduisantes pour les âmes faibles[3] ;
6. Les monstres mythologiques, hors de cet univers chtonien, que sont :
   a) l'Hydre de Lerne ou le Typhon, son père, avec leurs têtes innombrables, ou la variante plus prosaïque de la bête horrible aux mille estomacs ;
   b) les Érinyes et les Harpies, qui attirent l'attention sur le rôle déterminant des femmes dans la frénésie violente, voire le délire meurtrier

2. « Héphaïstos est un dieu boiteux, et diverses explications mythiques étaient données de son infirmité. La plus ordinaire est rapportée dans l'*Iliade* : Héra se querellait avec Zeus au sujet d'Héraclès, et Héphaïstos prit le parti de sa mère. Zeus le saisit alors par un pied et le lança en bas de l'Olympe » (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 15^e^ édition, Paris, Presses universitaires de France, 2005 [1951], p. 185).

3. Les légendaires pétroleuses de la Commune, reparaissant depuis à chaque émeute incendiaire dans Paris, sont largement tributaires de cette forme particulière de l'imaginaire des foules.

des foules ; la crainte de l'empire que peut prendre une seule représentante du sexe faible à la tête d'un rassemblement populaire, liée à celle des alcooliques selon Barrows, s'est fixée lors de la Commune : « [*B*]*oth were received as irrational, impulsive, uncivilized, bloodthirsty, and dangerous*[4]. » Zola, ne reculant devant aucune ressource tératologique, en fera la synthèse avec la horde de femmes castratrices de *Germinal*, manière de nymphe métamorphosée en géante à têtes multiples rappelant Scylla.

Ce dernier groupe souligne l'antique substrat mythologique de ces métaphores à la base desquelles se trouvent des images qui ont dépeint la foule depuis le début des agglomérations humaines. Les six catégories du répertoire de représentations qui vient d'être présenté ont à leur fondement des récits mythologiques ou bibliques, tels les récits du déluge, de l'incendie de Sodome et Gomorrhe, du partage de la Mer Rouge. Elias Canetti en présente plusieurs variétés comme des archétypes dans *Masse et puissance*[5]. Réifiés en formules convenues et ressassées à travers les millénaires, ces symboles archaïsants, s'ils sont reformulés, réinventés, resémantisés par les auteurs modernes, figent néanmoins bon nombre de discours communs sur la foule. Leur fixation discursive historique oblige l'écrivain novateur à trouver de nouvelles manières de décrire le regroupement humain, de le dire autrement que dans les termes d'un déferlement torrentiel débordant le lit du boulevard ou que dans le chromo du cri d'« un seul homme » au cœur unique résonnant comme un tonnerre devant le palais Bourbon. Ce n'est pas chose facile, tant les clichés semblent instinctifs lorsqu'il s'agit de la foule. Force est de constater que des reliefs et des scories de ces images foisonnent dans les romans modernes et survivent toujours sous divers avatars jusque dans les publications contemporaines.

La mise en texte de ces métaphores anciennes suppose ainsi leur réinvestissement. Leur sens se modifie en raison et en fonction du nouvel environnement textuel dans lequel elles sont insérées. Elles y entrent en contact avec des mots, des savoirs et des représentations qui circulent dans l'imaginaire social de l'époque à laquelle l'œuvre est écrite. Plusieurs romanciers tirent aussi partie des référents modernes liés aux innovations technologiques, scientifiques ou urbaines : la puissance et la vélocité de la masse en marche peut ainsi être assimilée à celle du train à vapeur. Les mêmes métaphores se déforment sur le plan sémantique quand elles sont prises dans des jeux intertextuels

4. Susanna Barrows, *op. cit.*, p. 46.

5. Canetti y inventorie le feu, la mer, la pluie, le fleuve, la forêt, le blé, le vent, le sable, le tas, le tas de pierres et le trésor (Elias Canetti, *Masse et puissance* [*Masse und Macht*], traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard [Bibliothèque des sciences humaines], 1966 [1960], p. 78-94).

Etudes littéraires 51.2.indd 24 22-10-07 11:38

et interdiscursifs, quand elles sont bousculées ou revitalisées par l'évolution linguistique. Des mots nouveaux altèrent leur sens initial et les mots de jadis, quand ils sont maintenus, n'ont d'évidence plus le même sens dans l'univers cotextuel du moment où le texte est publié (le même terme désignant le siège d'une ville ne signifie pas la même chose dans l'*Iliade* et dans un roman sur 1871). L'étude de toute foule romanesque ne doit donc pas négliger de mettre en valeur la présence d'un déjà-là – métaphorique, culturel, psychique –, mais elle aura constamment souci de montrer comment le travail formel proprement littéraire le déplace et le reconfigure, le détourne et le modifie.

Un héros collectif considéré à distance

Il est bien des types récurrents dans le grand roman réaliste du XIX^e siècle : l'étudiant ambitieux, la prostituée maternelle, le bourgeois cocu ; la liste s'allongerait des lignes durant. S'ajoute à cette galerie de portraits d'individus à valeur collective une figure collective souvent considérée en tant qu'individu : la foule. On la croise à tout moment sur les routes où les romanciers se promènent, miroir en main. À l'instar des autres personnages rencontrés en chemin, la narration la dépeint davantage dans ses agissements que dans son apparence. En effet, les foules du roman réaliste se distinguent de celles qui peuplaient les œuvres d'autrefois en cela qu'elles jouent un rôle actanciel dans la trame du récit, qu'elles ne constituent plus simplement un élément du décor dans lequel évolue le protagoniste. Elles interviennent généralement à l'occasion d'un événement politique d'ampleur remarquable, telles les révolutions historiques contées par Flaubert (*L'Éducation sentimentale*), Hugo (*Les Misérables*) et Vallès (*L'Insurgé*) ou les guerres de *La Débâcle* (Zola) et de *La Chartreuse de Parme* (Stendhal). Ses mouvements comme ses tourments sont alors dotés d'une portée synecdochique. Dans ce cadre esthétique, la foule prend donc part au roman en tant que héros collectif. Elle symbolise « le pluriel des camarades engagés […], les masses en mouvement, la foule anonyme des manifestants, les ouvriers des piquets de grève[6] ». Elle appartient à l'épopée ou en incarne une trace résiduelle, pour reprendre la typologie de Lukács[7], car elle revêt un caractère exceptionnel : elle marque les jalons de l'Histoire par ses actions plus grandes que nature.

De cette conception procède la distance historique ou savante adoptée par l'instance narrative de ces romans du XIX^e siècle. Des titres de chapitres tels « Paris à vol d'oiseau » et « Paris à vol de hibou » disent bien le point de vue à partir duquel le narrateur de cette époque considère les foules qu'il dépeint.

6. Reynald Lahanque, « Les romans du réalisme socialiste français », *Sociétés & Représentations,* vol. 1, n° 15 (2003), p. 189.

7. Georges Lukács, *La Théorie du roman* [*Die Theorie des Romans*], traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Éditions Denoël Gonthier, 1963 [1920].

Dans l'épisode de l'assaut de la cathédrale qui bouleverse le récit de *Notre-Dame de Paris*, les mouvements stratégiques du « troupeau », de la « populace [...] en haillons », sont observés depuis la plate-forme entre les tours où se tient Quasimodo. Le narrateur mentionne que ce mouvement populaire participe d'un phénomène social récurrent et qu'il pourrait être retenu pour son exemplarité : « Ce n'était point chose très rare dans les villes du moyen âge qu'une entreprise comme celle que les truands tentaient en ce moment sur Notre-Dame. »[8] Il embrasse ainsi une perspective critique proche de celle des scientifiques mettant de l'avant les cas typiques, les jaugeant dans leur ensemble, sans s'attacher à eux de près. Les foules des *Misérables* sont pareillement vues de haut, même si la voix narrative promet au lecteur de « rentrer dans la mêlée[9] ». Cette promesse n'est guère réalisée : outre la digression fameuse sur Waterloo au cours de laquelle le narrateur expose les mouvements de masse des corps d'armée à la manière d'un stratège retraçant la bataille historique sur son « plan géométral[10] », la scène du cortège funèbre du général Lamarque permet aussi au lecteur-spectateur de contempler l'agitation urbaine d'une position surélevée : « En ce moment cette foule vue à vol d'oiseau eût offert l'aspect d'une comète dont la tête était à l'esplanade et dont la queue développée sur le quai Bourdon couvrait la Bastille et se prolongeait sur le boulevard jusqu'à la porte Saint-Martin[11]. » Cette surélévation du point de vue ne souffre aucune exception, hormis le passage devenu mythique où le romancier emprunte la plume au narrateur pour consigner son souvenir d'une émeute : « Un observateur, un rêveur, l'auteur de ce livre, qui était allé voir le volcan de près, se trouva dans le passage pris entre les deux feux[12]. » Il ne s'agit pourtant que d'un piqué du hibou vers le sol d'où il remonte aussitôt pour reprendre son observation générale.

Lors de son périple légendaire à Waterloo, Fabrice del Dongo demeure sans contredit au ras du terrain de la bataille historique et n'acquiert pas un point de vue privilégié sur la foule des combattants, bien au contraire. Le pauvre garçon perd un temps considérable à chercher les troupes qu'il aperçoit au loin ou dont la rumeur l'atteint sans qu'il parvienne à les rallier : « Les coups commençaient à former comme une basse continue ; un coup n'était séparé du coup voisin par aucun intervalle, et sur cette basse continue, qui rappelait

8. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *Œuvres complètes*, *Roman I*, présentation, notices et notes de Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1985 [1831], p. 791.
9. Victor Hugo, *Les Misérables*, *Œuvres complètes*, *Roman II*, présentation, notices et notes de Guy et Annette Rosa, Paris, Robert Laffont, (Bouquins), 1985 [1862], p. 979.
10. *Ibid.*, p. 243.
11. *Ibid.*, p. 836. Pour ce livre comme pour ceux qui seront cités par la suite, sauf lorsque le contraire sera précisé, nous soulignons.
12. *Ibid.*, p. 840.

Etudes littéraires 51.2.indd 26 22-10-07 11:38

le bruit d'un *torrent lointain*, on distinguait fort bien les feux de peloton[13]. » La vivandière qui le conseille au mieux de ses connaissances l'envoie constamment chercher plus loin : « Si ton cheval était capable de galoper, je te dirais : *pousse en avant jusqu'au bout du bois*, vois s'il y a quelqu'un dans la plaine[14]. » Quand il repère enfin de premières opérations guerrières, il se trouve juché sur un tertre du haut duquel il voit une partie de la plaine : « Et comme le bouquet de bois d'où ils sortaient occupait un *tertre élevé de huit ou dix pieds au-dessus de la plaine*, ils aperçurent assez bien un coin de la bataille ; mais enfin il n'y avait personne dans le pré au-delà du bois[15]. » Il constate être séparé de ce qui semble être un campement par une distance décourageante : « Ce pré était bordé, *à mille pas de distance*, par une *longue rangée de saules, très touffus* ; au-dessus des saules paraissait une fumée blanche qui quelquefois s'élevait dans le ciel en tournoyant[16]. » Même quand il s'en découvre moins écarté qu'il ne le craignait, il peine à entrer en contact avec la masse des soldats dont il ne peut réellement s'approcher : « Là-bas, *à cinq minutes d'ici*, en avant de ce canal qui est le long des saules[17]. »

Dans les scènes de l'insurrection qui couvrent la fin de la deuxième partie et l'ouverture de la troisième de *L'Éducation sentimentale*, les masses populaires sont semblablement décrites d'un point de vue éloigné, souvent exhaussé : « [L]a foule tassée semblait, *de loin*, un champ d'épis noirs qui oscillaient[18] » ; « *Au fond de la perspective*, sur le boulevard, des masses confuses glissaient[19] » ; « Des tambours, *au loin*, résonnaient[20] » ; « elle fut réveillée par des *roulements lointains*[21] » ; « de *lointains* murmures semblaient se confondre avec la brume[22] » ; « Hussonnet et Frédéric *se penchèrent* sur la rampe. C'était le peuple[23] » ; etc. Cette distance et cette hauteur de vue se traduisent stylistiquement par l'ironie dont le narrateur et les personnages ne se départent jamais vis-à-vis de la masse populaire qui s'agite sous leurs yeux, même quand Frédéric Moreau apprécie la métamorphose soudaine du peuple, de magma grotesque en monstre

13. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2014 [1839], t. III, p. 176.
14. *Ibid.*, p. 177.
15. *Id.*
16. *Id.*
17. *Ibid.*, p. 178.
18. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1952 [1869], t. II, p. 308.
19. *Ibid.*, p. 310.
20. *Ibid.*, p. 314.
21. *Ibid.*, p. 315.
22. *Ibid.*, p. 319.
23. *Id.*

Etudes littéraires 51.2.indd 27 22-10-07 11:38

« sublime[24] » – commençant d'être « gagné par la démence universelle », diagnostique un peu plus loin la narration[25].

Germinal déploie des foules dont la concrétude de la présence se perçoit plus souvent de façon auditive que visuelle : « La foule, *qu'on ne voyait pas*, se taisait dans la nuit, sous cette parole qui lui étouffait le cœur[26]. » Elle n'en est pas moins lointaine ; ne l'entendant s'émouvoir que « du fond de » ou « au loin », le lecteur est maintenu à distance, n'est jamais plongé au cœur de la masse populaire : « Une acclamation roula jusqu'à lui, *du fond de* la forêt. La lune, maintenant, blanchissait toute la clairière, découpait en arêtes vives la houle des têtes, *jusqu'aux lointains confus* des taillis, entre les grands troncs grisâtres[27] » ; « Cette fois, la clameur de la foule fut si haute, que les bourgeois de Montsou l'entendirent et regardèrent du côté de Vandame, pris d'inquiétude à l'idée de quelque éboulement formidable[28]. » Visant pour effet le tableau saisissant, la narration procède fréquemment à une manière de *zoom out*, ici de la crête des têtes au faîte des hêtres, eux-mêmes groupés en foule figurée :

> Les têtes, vidées par la famine, voyaient rouge, rêvaient d'incendie et de sang, au milieu d'une gloire d'apothéose, où montait le bonheur universel. Et la lune tranquille baignait cette houle, la forêt profonde ceignait de son grand silence ce cri de massacre. Seules, les mousses gelées craquaient sous les talons ; tandis que les hêtres, debout dans leur force, avec les délicates ramures de leurs branches, noires sur le ciel blanc, n'apercevaient ni n'entendaient les êtres misérables, qui s'agitaient *à leur pied*[29].

Le groupe de mineurs de *Germinal* n'agit donc pas tant qu'il s'agite, qu'il occupe l'espace par sa masse et par ses bruits :

> Mais l'escalier était *trop étroit*, la cohue, écrasée, n'aurait pu entrer de longtemps, si la queue des assiégeants n'avait pris le parti de passer par les autres ouvertures. Alors, il en *déborda de tous côtés*, de la baraque, du criblage, du bâtiment des chaudières. En moins de cinq minutes, *la fosse entière leur appartint*, ils en battaient les trois étages, au milieu d'une fureur de gestes et de cris, emportés dans l'élan de leur victoire sur ce patron qui résistait[30].

La foule zolienne « déborde » toujours les lieux où elle s'agglomère. Elle ne respecte pas les limitations spatiales qu'on lui impose. Sa force menaçante, accrue par la pression, risque à tout moment de déferler et de charrier tout

24. *Ibid.*, p. 322.
25. *Ibid.*, p. 330.
26. Émile Zola, *Germinal*, *Les Rougon-Macquart*, édition d'Armand Lanoux, Henri Mitterand, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964 [1885], t. III, p. 1378.
27. *Ibid.*, p. 1380.
28. *Ibid.*, p. 1384.
29. *Ibid.*, p. 1385.
30. *Ibid.*, p. 1411.

Etudes littéraires 51.2.indd 28 22-10-07 11:38

ce qui se trouve sur son passage : « D'autres camarades arrivaient toujours, on était près de mille, sans ordre, coulant de nouveau sur la route en un torrent *débordé*[31] » ; « Et la bande, par la plaine rase, toute blanche de gelée, sous le pâle soleil d'hiver, s'en allait, *débordait* de la route[32] » ; « Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée *débordante* de barbares[33]. » Cette métaphorisation aquatique chère à Zola, ainsi qu'à la plupart des écrivains de jadis et d'aujourd'hui qui ont dépeint une foule, prend toutefois un sens particulier dans *Germinal*, puisqu'elle annonce en quelque sorte le dénouement du roman : après la cohue, c'est enfin l'eau qui déborde dans les fosses, résultat du sabotage de Souvarine, qui voulait parachever l'œuvre de destruction entamée puis abandonnée par les ouvriers.

Zola brosse similairement de grands mouvements de foule dans *La Débâcle* : « [L]e *torrent* des fuyards […] *coulait* à plein chemin. […] C'était la déroute roulant vers les fossés de Sedan, en un *flot bourbeux*, pareil à l'amas de terres et de cailloux qu'un orage, battant les hauteurs, entraîne au fond des vallées[34]. » La foule est d'abord appréhendée de haut, comme un simple élément de la description paysagiste : « *Au-dessus des* campements dispersés, la respiration forte de ces foules *montait* dans les ténèbres, comme l'haleine même de la terre[35]. » Dans ce cas également, la multitude ne se manifeste généralement aux protagonistes que par sa rumeur éloignée : « Un *sourd roulement arrivait de loin*, c'était l'artillerie de réserve, partie la dernière, dont la tête, tout d'un coup, déboucha d'un coude de la route[36] » ; « et, *au loin, par la vallée obscure*, les souffles de foule *montaient* plus larges, tandis que le roulement des canons, sur le pont de bateaux, se prolongeait sans fin[37] » ; « l'on tournait le dos ou la face à l'ennemi. Des *bruits vagues, par moments, venaient de l'inconnu du brouillard* : grondements de roues, piétinements de foule, trots *lointains* de chevaux[38]. » Revenu du champ de bataille franco-prussien, Maurice se fait happer par la tourmente de la guerre civile. La narration, pour représenter la foule des Communards, épouse la logique insurrectionnelle des barricades, qui atteint lors de ce conflit son apogée. Les Parisiens s'agrègent pour former un bloc humain qui aura pour seul but d'entraver l'espace urbain : « Aussi, le lendemain, le 31 octobre, toute une insurrection avait-elle grondé, une foule

31. *Ibid.*, p. 1416.
32. *Ibid.*, p. 1417.
33. *Ibid.*, p. 1437.
34. Émile Zola, *La Débâcle*, *Les Rougon-Macquart*, édition d'Armand Lanoux, Henri Mitterand, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967 [1892], t. V, p. 696.
35. *Ibid.*, p. 511.
36. *Ibid.*, p. 428.
37. *Ibid.*, p. 540.
38. *Ibid.*, p. 592.

immense *s'étouffant* sur la place de l'Hôtel-de-Ville, *envahissant* les salles, retenant prisonniers les membres du gouvernement […][39]. » La masse insurgée, embrassée comme un tout, s'objective pour le narrateur au point de jouer un rôle d'adjuvant ou d'opposant strictement spatial, faisant obstacle au protagoniste ou lui assurant la voie libre : « Mais, à Balan, un régiment d'infanterie de marine *barrait la route*. C'était une *masse compacte* d'hommes attendant des ordres, à l'abri des grands arbres qui les cachaient[40]. »

Dans *L'Insurgé* de Jules Vallès, le héros de la trilogie éponyme, Jacques Vingtras, se démène au cœur des mêmes soubresauts historiques relatés dans *La Débâcle*, sans toutefois quitter Paris et ses environs immédiats. D'un événement à l'autre, il tente continuellement de rejoindre la masse populaire, tant dans ses rassemblements spontanés que lors de meetings où il s'adresse à elle, mais sans succès. Il croit ainsi pouvoir retrouver la foule à l'occasion du cortège funéraire de Victor Noir : « Pas avec vous ? Je suis avec vous si la foule y est. / – Elle s'est décidée !… voyez le corbillard, il marche vers nous[41]. » Mais avant de l'avoir rattrapée, il est saisi par Rochefort qui lui propose de le mener jusqu'au Corps législatif où plus de gens devraient s'être massés. Arrivé à la Chambre, il se réjouit d'y trouver une multitude en marche : « Quand nous mettons la tête à la portière, nous apercevons la chaussée débordante et houleuse, comme le lit d'une rivière envahi par un torrent[42]. » Pourtant, ses compagnons et lui ne pourront rallier cette masse mouvante et assisteront, impuissants, à sa désagrégation : « "Halte-là !" La troupe nous barre la route. Rochefort descend : "Je suis député et j'ai le droit de passer. / – Vous ne passerez pas !" Je regarde en arrière. Sur toute la longueur de l'avenue, le cortège s'est égrené, cassé. Il se faisait tard, on était las, on avait chanté… / La journée est finie[43]. » Celui qui critique sans ménagement « les pasteurs de la bourgeoisie française ou allemande, qui voient de haut et de loin[44] » ne se cantonne pas dans ses hauteurs de vue. Le narrateur évolue au sol comme le héros de Stendhal ; mais, tout comme lui, il n'y comprend rien et ne gagne jamais le rassemblement qu'il s'était fixé pour but, l'ayant aperçu ou entendu de loin. Vingtras rappelle également del Dongo par son extrême mobilité : « Dans plusieurs endroits, on avait attrapé les policiers et on les houspillait[45]. » Il erre d'une grappe à l'autre sans jamais s'y intégrer : « Je me suis arrêté place de la Concorde dans un

39. *Ibid.*, p. 809.
40. *Ibid.*, p. 624.
41. Jules Vallès, *L'Insurgé (Jacques Vintras III)*, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Roger Bellet, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990 [1886], t. II, p. 965.
42. *Id.*
43. *Ibid.*, p. 965-966.
44. *Ibid.*, p. 967.
45. *Ibid.*, p. 984.

Etudes littéraires 51.2.indd 30 22-10-07 11:38

groupe qui prêchait l'insurrection tout haut. / Qu'ont-ils fait, les autres ? Ont-ils continué jusqu'à la Chambre, ont-ils vu les députés ? Je n'en sais rien[46]. » Ces éclats de foule figurent le chaos de l'insurrection en acte. Mais, à la différence de l'impétueux Italien, le rédacteur en chef du *Cri du peuple* ne se trouve pas tant isolé dans la multitude mouvementée que seul contre ou à la tête de la foule qui l'encercle ou, plus souvent, qu'il domine du haut de sa tribune et par la force de son éloquence : « Mais croient-ils donc, ceux qui m'entourent, que parce qu'ils ne diront rien, les troupes ou la police les ménageront[47] ? » Vingtras occupe la position ambiguë de chef réfractaire du peuple insurgé, en venant à s'envisager lui-même comme une figure publique qu'il évoque à la troisième personne : « Voici des centaines d'hommes qui, *sous la fenêtre* même *au pied* de laquelle on hurlait : "À bas le commandant !", attendent que Vingtras leur crie pourquoi il a proclamé le tumulte[48]. » Dans cette mesure, ses multiples déplacements lui permettent d'assister à pratiquement tous les épisodes marquants ou révélateurs de la mobilisation communarde, sa narration des événements atteignant par moments à l'ubiquité historique. Enfin, les foules révoltées de Vallès partagent à plusieurs reprises une caractéristique qui, sans lui être propre, se note plus souvent à partir du XX^e^ siècle, où la narration d'attroupements subits et de leur désagrégation non moins brusque n'est pas chose rare : les individus massés ne tiennent pas ensemble longtemps, d'où la difficulté pour le narrateur de s'incorporer à leur groupe : « Toujours est-il que la foule *se morcelle et s'émiette*. […] Le serpent se tord dans la nuit. La fatigue le hache *en tronçons* qui frémissent encore[49] » ; « Jusqu'au coin de la rue seulement, où le faisceau *s'éparpillait*, nous laissant à trois ou quatre pour aller faire peur au gouvernement[50]. »

Un corps social aux visages connus

Cette appréhension à distance et souvent en plongée réifie la foule. Elle est dès lors condamnée à n'être qu'une figurante de la scène, extérieure au protagoniste, même si elle est mouvante et fébrile. Par conséquent, ce dernier n'entre guère en interaction avec les foules au milieu desquelles il se trouve. Au mieux, il ignore ces gens groupés à travers lesquels il se fraie un passage ; au pire, il tente de communiquer avec eux et se bute à des fins de non-recevoir. D'aucuns lui adressent bien la parole de temps à autre, mais le coup d'envoi n'est pas suivi d'une réponse et la communication est aussitôt rompue. Cette amorce de discussion, plutôt que d'établir un rapport entre le héros et la masse

46. *Ibid.*, p. 983.
47. *Ibid.*, p. 982-983.
48. *Ibid.*, p. 1001.
49. *Ibid.*, p. 983.
50. *Ibid.*, p. 994.

populaire, se résume à une autre forme du rôle passif que les romans attribuent généralement à celle-ci : les gens ne peuvent agir en raison de la saturation sonore de l'espace, qui les empêche de s'entendre, au propre comme au figuré. Si le personnage principal a l'occasion d'échanger avec la foule, c'est alors avec un seul de ses éléments, qui en représente l'esprit, et cela se conclut en peu de répliques. Dans la plupart des romans du XIXe siècle, ce sont essentiellement des figures individuelles connues du lecteur qui ressortent de la foule, de sorte que ce sont surtout elles qui agissent ou interagissent avec le protagoniste sur fond de multitude houleuse.

Tel est le cas dans *Les Misérables*. Marius ne s'assimile jamais à la cohue parisienne qu'il ne fait qu'écarter de sa route : « Après avoir *franchi* la zone de la foule, il avait *dépassé* la lisière des troupes ; il se trouvait dans quelque chose d'effrayant[51]. » Sur la barricade même, il porte peu attention à ceux qui s'empoignent autour de lui, absenté de la masse insurgée au cœur de laquelle il se bat : « [I]l n'y a pas d'homme plus effrayant dans l'action qu'un songeur. Marius était formidable et pensif. Il était dans la bataille comme dans un rêve. On eût dit un fantôme qui fait le coup de fusil[52]. » Ses rapports avec les hommes qui luttent sur la même barricade que lui se limitent à ceux qu'il a avec les membres de la bande de l'A.B.C., dont il fait partie, et avec le petit Gavroche, qu'il connaissait auparavant. M. Madeleine se conduit semblablement à l'égard des habitants de Montreuil-sur-Mer dont il est le maire acclamé sans qu'il sorte pour autant de son introversion : « Il remplissait ses fonctions de maire, mais hors de là il vivait solitaire. Il parlait à peu de monde. Il se dérobait aux politesses, saluait de côté, s'esquivait vite, souriait pour se dispenser de causer, donnait pour se dispenser de sourire[53]. »

De son côté, le héros de Stendhal voit généralement la masse de trop loin, mais, s'il a l'heur de rejoindre une escouade napoléonienne, il fixe son attention sur les soldats qui sont les plus proches de lui. Il ne fraternise qu'avec quelques hussards français, oubliant dans sa joie tout ce qui se déroule autour de lui. En ce qui le concerne, trop de proximité n'est guère mieux que trop d'éloignement. Incorporé un instant à l'escorte d'un général, il se montre incapable de suivre les mouvements de la troupe, car il est absorbé par des préoccupations personnelles, à l'instar des protagonistes des *Misérables*. En d'autres moments, il s'aveugle par un gros plan sur un seul individu : « L'escorte s'arrêta ; Fabrice, qui ne faisait pas assez attention à son devoir de soldat, galopait toujours en regardant un malheureux blessé[54]. » Constamment perdu « au milieu de la

51. Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 882.
52. *Ibid.*, p. 981.
53. *Ibid.*, p. 131.
54. Stendhal, *op. cit.*, p. 180.

Etudes littéraires 51.2.indd 32 22-10-07 11:38

cohue générale[55] », il ne distingue que des soldats isolés et retrouve toujours « par hasard[56] » les mêmes figures connues, la cantinière au premier chef. Incurablement myope et centré sur lui-même, il en vient à « courir après des voleurs au milieu d'un champ de bataille[57] », négligeant le déroulement du combat général pour mener sa guerre exclusive.

Sans être un cas aussi pathologique que le protagoniste de *La Chartreuse*, celui de *L'Éducation sentimentale* ne tisse guère plus de liens avec les masses populaires qu'il côtoie. Au cœur de la mêlée, il demeure irrémédiablement seul, comme préservé par sa forte individualité du contact des foules, que son ami et lui jugent avilissant : « Frédéric, *pris entre deux masses profondes*, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement[58]. » S'il perce la cohue, il le fait en spectre intouchable, à l'image du « fantôme » barricadier de Hugo. Il n'est pas inattentif pour autant à ses faits et gestes ; témoin, il s'abstient de contribuer aux violences révolutionnaires et reste impassible devant leur « spectacle ». Il ne se sent touché par les séditieux que lorsque l'un d'entre eux le heurte physiquement, le forçant à sortir de sa réserve : « Frédéric fut ébranlé par le choc d'un homme qui, une balle dans les reins, tomba sur son épaule, en râlant. À ce coup, dirigé peut-être contre lui, il se sentit furieux et il se jetait en avant quand un garde national l'arrêta[59]. » Alors qu'il balaie la multitude du regard, ce sont des figures amies qui captent et retiennent son attention « au milieu de l'émeute[60] ». Il repère ainsi Hussonnet dans la « canaille » grouillante qui s'empare des Tuileries en février 1848[61]. Semblablement, dans la scène où il survient dans Paris pendant l'éclatement des réactions populaires contre le coup d'État perpétré par Louis-Napoléon Bonaparte en décembre 1851, il reconnaît son camarade Dussardier qui saillit hors d'un attroupement, puis son antagoniste de toujours, Sénécal : « Mais, sur les marches de Tortoni, un homme, – Dussardier, – *remarquable de loin à sa haute taille*, restait sans plus bouger qu'une cariatide. […] Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard ; et Frédéric, béant, *reconnut* Sénécal[62]. »

Germinal met en scène les meetings au cours desquels se prépare une insurrection. Y sont reproduits les dialogues entre les meneurs et les mineurs qui s'opposent aux propriétaires capitalistes. Ces épisodes comportent des foules certes agissantes, mais elles le sont peu de temps et de façon très limitée. Le

55. *Ibid.*, p. 194.
56. *Id.*
57. *Ibid.*, p. 185.
58. Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 318.
59. *Id.*
60. *Ibid.*, p. 317.
61. *Ibid.*, p. 320.
62. *Ibid.*, p. 448.

texte opère de constants retours au personnel romanesque restreint, c'est-à-dire au noyau des personnages connus du lecteur, arbres cachant la forêt. Quand la focalisation s'élargit, souvent par un recul qui permet de saisir tout ensemble la masse humaine à laquelle s'adressent les chefs, les interactions cessent avec la foule qui, muette, est reléguée au rôle de public passif. Elle ne fait que recevoir les paroles proférées par le héros comme devraient le faire les lecteurs postulés du roman : « [L]a foule restait noyée de ténèbres, peu à peu calmée, silencieuse[63] ». Étienne Lantier parvient cependant à entrer en contact avec elle, même si elle est coite, dans la mesure où il s'adapte à ses réactions et se montre capable de reprendre la parole avec plus de véhémence lorsqu'elle menace de se taire. Mais, la plupart du temps, c'est lui qui mène le bal, qui provoque les remous de la foule étalée devant lui : « La foule, à ce mot de justice, secouée d'un long frisson, éclata en applaudissements, qui roulaient avec un bruit de feuilles sèches. Des voix criaient : – Justice !… Il est temps, justice[64] ! » Il empêche généralement les interventions de son auditoire – « il n'était pas grand, mais il se faisait écouter[65] » – et soumet la masse d'autant plus facilement qu'il occupe vis-à-vis d'elle une position exhaussée : « Lui, noir également, faisait *au-dessus d'elle*, *en haut de* la pente, une barre d'ombre[66]. » Il s'agit donc d'une rencontre minimale où l'une des parties ne se transforme pas au contact de l'autre, ne trouve pas sa voix ou sa voie à l'écoute de ses paroles ou sous son regard.

S'appliquant à représenter le type de groupement humain particulier que forment les émeutiers, le narrateur rend compte des modifications de ce que ressent le héros de *La Débâcle* quand il entre en rapport avec les Communards lors de son cantonnement à Paris. À défaut d'expérimenter une interaction significative avec la masse insurgée, Maurice en subit l'influence, il se trouve contaminé par la « maladie collective » de la Commune : « Cette maladie du soupçon, Maurice, autrefois d'esprit si dégagé, venait de la contracter lui aussi, dans l'ébranlement de tout ce qu'il avait cru jusque-là[67]. » Cette contagion apparaît cependant bien singulière, car elle lui demande un effort d'esprit pour s'accomplir : « Il ne se trouvait à l'aise qu'au milieu de la foule, il voulait se forcer à espérer comme elle[68]. » Malgré sa bonne volonté, il demeure à distance de l'activité révolutionnaire, de sorte que sa relation avec la foule ne fonctionne qu'à sens unique. De plus, son attachement à la masse populaire s'avère somme toute abstrait : s'il « vers[e] dans les violences révolutionnaires » et s'avoue « de cœur avec les émeutiers », il les rejoint rarement dans leurs actions

63. Émile Zola, *Germinal*, *op. cit.*, p. 1383.
64. *Ibid.*, p. 1388.
65. *Id.*
66. *Ibid.*, p. 1393.
67. Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 859.
68. *Ibid.*, p. 863.

Etudes littéraires 51.2.indd 34 22-10-07 11:38

insurrectionnelles, sinon pour quelque coup de main tout physique dont il ne mesure pas la portée : « Maurice, réveillé par le rappel et le tocsin, vit passer sur le boulevard des Batignolles des bandes d'hommes et de femmes qui traînaient des canons, s'attela lui-même à une pièce avec vingt autres, en entendant dire que le peuple était allé prendre ces canons, place Wagram, pour que l'Assemblée ne les livrât pas aux Prussiens. »[69]

Au départ, l'insurgé de Vallès échoue dans ses tentatives de contact avec la foule parisienne qu'il exhorte à l'action révolutionnaire : « Ce matin-là, je montais sur les bancs et sur les bornes pour apostropher la foule et crier : "Aux armes !", je haranguais un troupeau d'inconnus, qui passèrent sans s'arrêter[70]. » Même lorsqu'il parvient à accrocher une assistance, il ne consent pas à échanger avec ses membres. Comme Étienne Lantier face aux mineurs, devant un public de « cravatés de blanc[71] » venus l'entendre parler de Balzac, il se lance dans une diatribe politique au cours de laquelle il ne laisse jamais l'auditoire souffler ou exprimer son mécontentement : « Je tiens ces gens-là dans la paume de ma main, et je les brutalise au hasard de l'inspiration. […] Je ne leur laisse pas le temps de crier. / Puis il y en a que je terrorise[72] ! » Revenant plus loin sur cette circonstance où il s'est adressé au « peuple », il magnifie l'ascendant qu'il croit avoir détenu sur la foule amassée à ses pieds : « J'avais à jeter l'émotion, minute par minute, dans des cœurs qui palpitaient là, devant moi ; pour entendre leur battement, il me suffisait de pencher la tête, je pouvais voir flamber ma parole dans des yeux qui fixaient les miens et dont le regard me caressait ou me menaçait… c'était presque la lutte à main armée[73] ! » On s'y attend, la relation n'est pas réciproque : le discoureur reconnaît avoir modulé ses paroles selon les réactions de son public, mais la plainte qui suit son intervention et qui lui fait perdre sa place montre qu'il n'a pas agi réellement sur lui, autrement que pour le scandaliser. S'il s'enflamme pour les pouvoirs que lui confère selon lui son « éloquence tribunitienne », il s'en dégoûte rapidement quand il constate le peu d'effet produit par ses propos : « J'ai honte des gestes inutiles, de la métaphore sans carcasse – honte du métier de déclamateur ! […] Et ce peuple m'écoute à peine[74] ! » Du reste, malgré son attrait démocratique pour l'ensemble des décisions et des projets des Communards, il ne cesse de chercher dans la foule des visages amicaux ou des têtes notoires : « Je cours de ce côté, mais un flot de peuple me submerge et m'emporte dans sa course vers le Palais-Bourbon. / Y

69. *Ibid.*, p. 868.
70. Jules Vallès, *L'Insurgé*, *op. cit.*, p. 897.
71. *Id.*
72. *Ibid.*, p. 898.
73. *Ibid.*, p. 907.
74. *Ibid.*, p. 942.

a-t-il quelque célèbre en tête ? Pas un[75] ! » Il n'est qu'un seul moment où Vingtras apprécie l'action exercée par la foule sur lui, mieux : en lui. Un marchand ne le reconnaissant pas lui offre à bas prix son propre journal, reparu le jour même, et lui lit l'article qu'il y a lui-même publié. Deux hommes lisent par-dessus son épaule et le jugent favorablement, d'autres à leur suite. Le journaliste exulte :

> Je ressens une ivresse profonde, perdu dans cette multitude qui me jette aux oreilles tout ce qu'elle pense de moi. […] Il me semble qu'il n'est plus à moi, ce cœur qu'ont écorché tant de laides blessures, et *que c'est l'âme même de la foule qui maintenant emplit et gonfle ma poitrine*[76].

Cependant, le flux des rencontres aléatoires dans la rue du Paris insurgé distille la « multitude ». Elle se ramifie en duos ou en trios d'individus, que Jacques Vingtras considère représentatifs de « la foule ». S'il s'enthousiasme rarement devant les rassemblements effectifs de ses semblables, qui ne l'empêchent jamais de courir d'un bureau à l'autre, il s'émeut à l'idée de la masse abstraite de ses lecteurs dispersés dans la ville.

En chemin vers une démocratie à visage humain ?

Au terme de ce trop bref survol de romans majeurs du XIXe siècle dans lesquels se rencontrent des foules, se précise une idée de la manière dont ces œuvres réinvestissent des réseaux métaphoriques hérités d'un corpus classique et rénovent un *topos* grâce à des procédés narratifs relativement innovateurs qui résultent d'évolutions dans la narration romanesque, dont deux ont été ici davantage explorés : le travail réfléchi en ce qui a trait au point de vue narratif, mélange de distanciation critique vis-à-vis de l'objet foule et de focalisation sur le sujet individualisé qui (se) découvre (dans) ce rassemblement humain, ainsi qu'aux relations au sein du personnel romanesque, lesquelles s'articulent autour d'une redéfinition sociétale du rapport de l'individu privé au public, qui s'incarne en foule dans ces récits dont des extraits ont été analysés.

Il serait possible d'en faire une lecture sociocritique plus poussée dans laquelle serait interrogée la conception de la démocratie qui y est véhiculée, alors que les textes présentent une collectivité active qui prend part aux conflits et débats sociaux, qui joue son rôle dans leur résolution positive ou négative, mais qui a rarement voix au chapitre. Il conviendrait alors de s'arrêter sur la personnification romanesque de la foule en un unique représentant, raccourci métonymique efficace permettant de nuancer l'image d'une masse inerte, champs d'âmes à ensemencer pour y planter des idées ou à labourer pour en extraire l'énergie, et, surtout, de renverser le préjugé évoqué plus haut suivant lequel elle serait ce monstre insensé ou cette force naturelle diffuse qu'on craint

75. *Ibid.*, p. 982.
76. *Ibid.*, p. 1032.

Etudes littéraires 51.2.indd 36 22-10-07 11:38

parce qu'ils détruisent tout et tous sur leur passage, dont rien de bon ne peut advenir. Le potentiel transformateur de la foule décelé par les grands romans réalistes du XIX^e siècle reste néanmoins encore à se réaliser.

Références

Barrows, Susanna, *Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*, New Haven / London, Yale University Press (Yale Historical Publications), 1981.

Canetti, Elias, *Masse et puissance* [*Masse und Macht*], traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1966 [1960].

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1952 [1869], t. II.

Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 15^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2005 [1951].

Hugo, Victor, *Les Misérables*, *Œuvres complètes*, *Roman II*, présentation, notices et notes de Guy et Annette Rosa, Paris, Robert Laffont, (Bouquins), 1985 [1862].

—, *Notre-Dame de Paris*, *Œuvres complètes*, *Roman I*, présentation, notices et notes de Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1985 [1831].

Lahanque, Reynald, « Les romans du réalisme socialiste français », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 15 (2003), p. 177-194.

Lukács, Georges, *La Théorie du roman* [*Die Theorie des Romans*], traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Éditions Denoël Gonthier, 1963 [1920].

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2014 [1839], t. III.

Vallès, Jules, *L'Insurgé (Jacques Vintras III)*, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Roger Bellet, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990 [1886], t. II.

Zola, Émile, *La Débâcle*, *Les Rougon-Macquart*, édition d'Armand Lanoux, Henri Mitterand, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967 [1892], t. V.

—, *Germinal*, *Les Rougon-Macquart*, édition d'Armand Lanoux, Henri Mitterand, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964 [1885], t. III.

Etudes littéraires 51.2.indd 38 22-10-07 11:38

Gringoire et la foule : le bec à l'eau dans *Notre-Dame de Paris*

Sébastien Roldan

Toute l'ambition du poète Pierre Gringoire, au début de *Notre-Dame de Paris*, est dirigée vers la foule. Le roman de Victor Hugo se subdivise en onze livres ; dans les deux premiers, auxquels se borne la présente étude, le sympathique mais pusillanime jeune homme tient la vedette. Gringoire commence par une prouesse : il parvient à apaiser, temporairement, l'impatiente foule assemblée dans la grand-salle du Palais de Justice de Paris. Il se donne alors pour mission de la séduire et de la dompter par son art. L'échec est complet. Son orgueil blessé conduira le poète à fuir l'attroupement populaire qui, se dispersant, essaime aux quatre coins de la ville. Point d'issue ! Gringoire s'esquive, multiplie les détours… sans trouver le moyen d'échapper à cet adversaire formidable. Il finira englouti et assimilé par lui. C'est que la foule, dans l'élusive fluidité qui la caractérise chez Hugo[1], s'impose en tout endroit comme une entité polymorphe, discontinue, farouche, capricieuse, toute-puissante et débridée : une masse d'eau glissant entre les doigts de chacun, débordant partout.

Jacques Seebacher a remarqué que, dans ce roman ouvertement symbolique, « ce sont […] plus les rapports que les êtres qui sont porteurs de symboles[2] ». D'où l'intérêt d'étudier la relation entre ces deux personnages majeurs : l'un (le poète) et la multitude qui, chez Hugo, « n'est qu'une masse[3] » (un personnage collectif). Mais, pour prendre la pleine mesure des forces naturelles et culturelles qui déterminent le destin de Pierre Gringoire dans *Notre-Dame*

1. C'est connu, la métaphore liquide revient sans cesse sous la plume de l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, dès qu'il est question de foules (Jeffrey T. Schnapp et Mathew Tiews, « Introduction : A Book of Crowds », dans Jeffrey T. Schnapp et Mathew Tiews [dir.], *Crowds*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. xiii).
2. Jacques Seebacher, « Introduction, notes, variantes et appendices », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 1069.
3. Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, t. II, p. 373.

Etudes littéraires 51.2.indd 39 22-10-07 11:38

de Paris, il faut au préalable définir précisément notre objet, la « foule », puis décrire la façon dont le texte hugolien instaure l'équivalence métaphorique (attendue) entre elle et l'eau. L'analyse ainsi conçue procurera des perspectives inédites sur la dynamique des foules dans ce roman historique dont elles sont le « sujet central[4] », et sur le traitement qu'elles réservent au pauvre Gringoire.

Foule-peuple

Les familiers de *Notre-Dame de Paris* auront peut-être déjà sursauté à lire le petit résumé des péripéties de Gringoire que nous venons d'offrir. Ceci, parce que nous ne marquons pas de différence essentielle entre deux ensembles en vérité distincts : « [l]a *foule* des bourgeois et des bourgeoises » s'acheminant « de toutes parts dès le matin[5] » vers le Palais de Justice pour assister au mystère que le poète a composé ne sera point, pour les besoins de notre enquête, différenciée du « menu *peuple*, en haillons et en oripeaux » faisant procession sur la place de Grève après avoir recruté « tout ce qu'il y avait à Paris de marauds, de voleurs oisifs, et de vagabonds disponibles[6] ». Nous incluons même dans l'analyse le groupe de truands de la Cour des Miracles, que Gringoire affronte « quand son escorte en guenilles le dépos[e] enfin au terme de sa course[7] ». Il n'est pas indifférent que Clopin Trouillefou, « roi de la Cour des Miracles[8] » devant qui Gringoire subira procès, ait été notablement présent parmi la masse de gens qui s'étaient entassés quelques heures plus tôt dans la grand-salle. Ni les classes ni les lieux ne sont clos ou étanches.

Bourgeois, menu peuple, bas peuple : même le sociologue le plus insouciant ne les amalgamerait pas. Nous les prenons en bloc, car ils ont pour habitus, dans les premiers livres de *Notre-Dame de Paris*, de s'agréger en grand nombre et d'ainsi former foule. C'est dire que notre enquête nous convie à oser une approche iconoclaste : sans faire catégoriquement l'impasse sur les connotations et subtilités propres à chacun des substantifs, nous ne distinguerons point dans l'analyse la *foule* du *peuple*. Certes rarement tout à fait interchangeables, ces deux termes sont employés à foison par l'auteur dans les passages qui retiennent notre attention ; ils sont souvent accompagnés ou substitués par des notions approchantes comme *multitude* ou *cohue*, de sorte que se forme un complexe

4. Myriam Roman, « *Notre-Dame de Paris*, *Les Proscrits*, *Maître Cornélius* : variations philosophiques sur le roman Moyen Âge », *L'Année balzacienne*, nº 7 (2006), p. 135.
5. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 10 ; nous soulignons.
6. *Ibid.*, p. 68 ; nous soulignons.
7. *Ibid.*, p. 84.
8. *Ibid.*, p. 86.

Etudes littéraires 51.2.indd 40 22-10-07 11:38

réseau de synonymie affecté à dépeindre avec vivacité et expressivité les rassemblements d'individus[9].

Il va sans dire qu'un tel parti pris est inconciliable avec les conclusions auxquelles parvient l'étude linguistique de *Notre-Dame de Paris* proposée par Yvette Parent : « [L]e mot "foule", dont les occurrences sont presque aussi nombreuses, n'est jamais synonyme de "peuple"[10] », affirme-t-elle. À quoi nous opposons que synonymie n'est pas, loin s'en faut, identité[11]. Il faut concéder que, puisqu'il va à l'encontre de la tradition critique dont est entourée l'œuvre de Victor Hugo, notre objectif d'étudier l'interaction entre Gringoire et la foule (fût-elle populaire ou non) requiert une caution méthodologique dont l'exposé rapide procurera un double bénéfice. D'une part, il précisera les limites de notre enquête sur la foule dans *Notre-Dame de Paris* ; d'autre part, il permettra de mieux en situer l'apport, eu égard aux nombreux et importants travaux que la critique hugolienne a consacrés à la question du peuple.

L'analyse du discours social de l'époque révèle qu'un partage relativement net s'observe entre ces deux notions connexes que nous voulons étudier ensemble : « [L]a foule est sinistre, connotée négativement, animée d'une joie cruelle ; le peuple, quant à lui, est docile (voire pieux), connoté positivement, sensible aux valeurs humaines et à la justice[12] », résume Maxime Prévost. Illustré précisément à partir de l'exemple de *Notre-Dame de Paris*, le contraste des connotations attachées à chacun des termes constitue, selon ce spécialiste, l'un des lieux communs du discours : « Cette division terminologique est d'une telle constance dans les lettres du premier XIX^e^ siècle qu'on peut

9. Le relevé des variantes entre le manuscrit de 1830 et l'édition de référence de 1832, au sein des quelque cent premières pages du roman (dans l'édition de la Pléiade), montre nombre d'occurrences où le mot *foule* s'est trouvé remplacé par *peuple*, *multitude* ou *cohue*, et *peuple* par *cohue*, etc. On en déduit que Hugo écrit plus volontiers *foule*, ou que ce mot lui vient plus spontanément ; il ajuste ou peaufine l'expression ensuite. Quelquefois la substitution permet une nuance utile, sinon elle élague simplement une répétition, parmi d'autres profits. Voir notamment les variantes signalées par Jacques Seebacher (« Introduction, notes, variantes et appendices », *loc. cit.*, p. 10, 15, 22, 30, 35, 41).

10. Yvette Parent, « Le mot "peuple" dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo » [en ligne], communication faite au Centre culturel de Cerisy-La-Salle lors du colloque *Hugo et la langue*, 11 août 2002, p. 16 [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Parent_Le%20Mot%20peuple%20dans%20%20NDP.pdf].

11. D'ailleurs, quelques pages plus loin, la linguiste se rétracte presque entièrement pour signaler « la complexité et l'ambiguïté du signifié "peuple" dans *Notre-Dame de Paris* », et pour concéder qu'« il est impossible de séparer le *gros* et le *menu peuple* de la foule » (*ibid.*, p. 24). À ce chapitre, on remarquera avec Jacques Seebacher que, très clairement, Hugo « amalgam[e] la basoche, la truanderie et la bohème » (« Introduction, notes, variantes et appendices », *loc. cit.*, p. 1096).

12. Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2002, p. 109.

Etudes littéraires 51.2.indd 41 22-10-07 11:38

parler de stéréotype, c'est-à-dire de prêt à penser[13]. » Hugo avait lui-même éloquemment mis l'accent sur la nuance dans le poème « Dicté après Juillet 1830 » : « Hier, vous n'étiez qu'une foule, / Vous êtes un Peuple aujourd'hui[14]. » Il n'est pas illégitime, par conséquent, d'envisager la paire sémantique peuple-foule comme une unité biface : « [L]a foule est le revers négatif du peuple[15] », conviendrons-nous. D'ailleurs, tout le roman de Hugo invite à penser les deux termes conjointement.

S'ils peuvent désigner des réalités passablement différentes d'un chapitre à l'autre, l'un et l'autre mot employés sur une même page ou dans un même passage (une scène ou une description, par exemple) recouvrent très souvent la même réalité. Ils sont alors utilisés comme synonymes. Deux phrases tirées d'une des premières pages du roman suffiront à illustrer le phénomène :

> La place du Palais, encombrée de *peuple*, offrait aux curieux des fenêtres l'aspect d'une mer, dans laquelle cinq ou six rues, comme autant d'embouchures de fleuves, dégorgeaient à chaque instant de nouveaux flots de têtes. Les ondes de cette *foule*, sans cesse grossies, se heurtaient aux angles des maisons qui s'avançaient çà et là, comme autant de promontoires, dans le bassin irrégulier de la place[16].

Tantôt peuple, tantôt foule, l'ensemble d'individus ici présenté se caractérise bien davantage par la métaphore aquatique que par la série de sèmes coutumièrement rattachés à l'un ou l'autre mot. Amplement filée, la métaphore surdétermine le sens. Les connotations et stéréotypes sont, qu'on nous passe le jeu de mots, engloutis : présents mais en profondeur seulement, latents, inertes. Dans de tels cas, il faut parler de synonymie des termes puisque l'écart de signification entre foule et peuple n'est pas activé. Irréductible, il demeure potentiellement opérant, certes. Néanmoins son action se borne à la suggestion.

Ce qui est vrai de l'*incipit* du roman ne vaut pas pour tout *Notre-Dame de Paris*. L'éloquente démonstration menée par Maxime Prévost s'appuie sur l'analyse d'une scène du chapitre VI du huitième livre[17]. Si dans ces pages qui

13. *Id.*

14. Victor Hugo cité par Jean-Yves Mollié, « Introduction : les foules au XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nº 17 (1998), p. 9. Publié en tête des *Chants du crépuscule*, ce poème rédigé dès les lendemains de la révolution bourgeoise ne parut qu'en 1835. Jacques Seebacher le date du 10 août 1830 (« Juillet du sacre au crépuscule ou Hugo et 1830 l'un dans l'autre », *Romantisme*, nos 28-29 [1980], p. 120, note 5). La rédaction de ces deux vers est donc concomitante du début de celle de *Notre-Dame de Paris*, dont les premiers feuillets remontent à la fin de juillet 1830 et les derniers, au début de février 1831 (Jacques Seebacher, « Introduction, notes, variantes et appendices », *op. cit.*, p. 1085).

15. Maxime Prévost, *op. cit.*, p. 110.

16. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 10 ; nous soulignons.

17. Il s'agit de la scène où Esmeralda, innocente bohémienne condamnée à mort pour sorcellerie, est présentée aux Parisiens s'étant rassemblés sur le parvis de Notre-Dame afin d'assister à la confession de ses péchés (*ibid.*, p. 336-350).

Etudes littéraires 51.2.indd 42 22-10-07 11:38

surviennent aux trois quarts du roman la dichotomie sémantique entre foule et peuple « ne s'avère pas parfaitement systématique[18] », elle est tout de même suffisamment exprimée pour qu'on puisse s'accorder avec l'énoncé suivant : « dans *Notre-Dame de Paris*, les rassemblements humains, phénomènes généralement inquiétants, produisent la foule. Pour que cette foule devienne peuple, il faut attendre que revienne le calme[19]. » Toutefois, il en va autrement dans les deux premiers livres du roman, qui sont ceux retenant notre attention. Rédigés en tout premier, avant d'importants remaniements de scénario[20], et complétés deux mois avant le début de la rédaction du livre VIII[21], ils racontent les démêlés de Gringoire avec la foule. Hugo n'y oppose pas les valeurs accolées à la foule et au peuple, au contraire de ce qu'il fera plus loin dans son roman et de nouveau trente ans plus tard dans *Les Misérables*[22]. Quand survient le mot *foule* dans les extraits que nous citerons, il peut désigner aussi bien une masse énorme de gens de diverses extractions sociales qu'un groupe d'une ou deux douzaines de personnes issues du même cercle, ou même un simple attroupement d'individus. Le paradigme oppositionnel qui nous intéresse est plus mathématique, moins sociopolitique ; il situe la multitude, le nombre, vis-à-vis de l'individu, qu'elle marginalise[23].

En l'occurrence ce sera Pierre Gringoire, face à qui se dresseront presque indifféremment la foule, le peuple, la cohue, les bourgeois, la populace, le groupe, la légion, et d'autres encore, tous employés comme synonymes, avec bien entendu les connotations étymologiques et romantiques propres à chaque ensemble. Or tous prennent un aspect liquide qu'il faut examiner de plus près.

Eaux de la foule

La première chose qui soit présentée, dans *Notre-Dame de Paris*, est un vaste rassemblement de personnes entassées dans la grand-salle, un 6 janvier de la fin du Moyen-Âge, pour les célébrations concomitantes du jour des Rois et de la Fête des Fous. L'occasion est double : on assistera à une pièce de théâtre et à une élection ; chacune permet au lecteur de faire connaissance avec l'un des principaux personnages du roman. La pièce, circonstance liturgique oblige, est un sujet religieux dont la composition a été confiée à Pierre Gringoire. Le

18. Maxime Prévost, *op. cit.*, p. 109.
19. *Ibid.*, p. 114.
20. On sait que, dans le plan initial du roman, Gringoire tenait un rôle bien plus important que dans la version définitive (Jacques Seebacher, « Introduction, notes, variantes et appendices », *loc. cit.*, p. 1056).
21. *Ibid.*, p. 1085.
22. Stefan Jonsson, « The Invention of the Masses : The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune », dans Jeffrey T. Schnapp et Mathew Tiews (dir.), *Crowds*, *op. cit.*, p. 63.
23. *Ibid.*, p. 74.

pendant à cette représentation solennelle et officielle est la carnavalesque élection de Quasimodo comme pape des fous. Voyons comment se développe la métaphore aquatique dans la suite du passage cité plus haut :

> Au centre de la haute façade gothique du Palais, le grand escalier, sans relâche remonté et descendu par un double courant qui, après s'être brisé sous le perron intermédiaire, s'épandait à larges vagues sur ses deux pentes latérales, le grand escalier, dis-je, ruisselait incessamment dans la place comme une cascade dans un lac. Les cris, les rires, le trépignement de ces mille pieds faisaient un grand bruit et une grande clameur. De temps en temps cette clameur et ce bruit redoublaient, le courant qui poussait toute cette foule vers le grand escalier rebroussait, se troublait, tourbillonnait. C'était une bourrade d'un archer ou le cheval d'un sergent de la prévôté qui ruait pour rétablir l'ordre ; admirable tradition que la prévôté a léguée à la connétablie, la connétablie à la maréchaussée, et la maréchaussée à notre gendarmerie de Paris[24].

En plus des désignations explicites faisant du peuple une mer, des flux de personnes des fleuves, ou des têtes des crêtes de vague, et présentant tout mouvement collectif comme un courant ou une onde, etc., on peut relever les verbes *s'épandre*, *ruisseler*, *se troubler*, *tourbillonner*. L'ensemble de ces choix lexicaux contribue évidemment à étayer la dimension « océanique » ou « fluviale », disons « liquide », du phénomène décrit – association d'idées qui de tout temps a prévalu, semble-t-il[25]. On ne se surprendra pas de trouver chez Cicéron ou Virgile[26] des antécédents de la liquidité des foules hugoliennes. À quoi est due la pérennité de cette image ? Possiblement à des analogies expérientielles ou conceptuelles, et très certainement aussi à l'effet d'entraînement propre à l'imaginaire social[27]. Une fois entrée dans le répertoire topique d'usage, l'alliance mentale de deux entités distinctes se fige au point de sembler naturelle, régulière, et même nécessaire, si bien qu'elle peut longtemps perdurer, faisant système dans l'ordre du « dicible[28] ». Or ce qui mérite de retenir l'attention, dans le long extrait ci-avant, c'est que l'effet d'entraînement en soi s'y trouve présenté et qu'il paraît être, chose plus remarquable encore, le moyen par lequel on parvient à bien maîtriser un objet aussi vaste, dynamique et obtus qu'une foule-océan.

---

24. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 10-11.
25. Jeffrey T. Schnapp, « Mob Porn », dans Jeffrey T. Schnapp et Mathew Tiews (dir.), *Crowds*, *op. cit.*, p. 4.
26. *Id.*
27. Sur ces questions, voir l'introduction au présent dossier sur « La foule romanesque au XIXe siècle ».
28. Marc Angenot, « Chapitre 1. Le discours social : problématique d'ensemble », *1889. Un état du discours social* [en ligne], Longueuil, Le Préambule (L'Univers des discours), 1989 [http://www.medias19.org/index.php?id=11003].

Posons les choses clairement. Le premier chapitre de *Notre-Dame de Paris* au complet concourt à faire de la foule une force naturelle hors de contrôle, à tous égards comparable à une mer déchaînée ou à un puissant fleuve en crue ; l'assimilation de l'une à l'autre s'atteste partout et sans cesse. Cependant, les deux dernières phrases de cet extrait-là illustrent comment, dans ce roman des foules, on peut dompter la multitude ou, à tout le moins, la mouvoir, la conduire. Voilà pourquoi nous proposons de les relire. De la prévôté à la gendarmerie, en passant par la connétablie et la maréchaussée : séquence de legs rattachés l'un à l'autre qui reproduit, à l'échelle des autorités parisiennes, la façon dont on parvient, d'une instance connexe à l'autre, à communiquer une information, un mouvement ou ce que Hugo nomme ici même avec beaucoup d'à-propos une « tradition » – littéraire ou militaire, peu importe. La chaîne des relais fonctionne de la même manière qu'une onde, c'est-à-dire par entraînement des unités voisines ; chaque atome déplacé pousse l'atome voisin dans la même direction, et le voisin pousse le suivant, et ainsi de suite. C'est bien comme cela qu'on meut ou qu'on mate une foule dans *Notre-Dame de Paris*. Une bourrade d'un archer ou une ruade d'une monture de sergent contiennent la foule et, ce faisant, lui imposent une ondulation. Remarquons le phrasé choisi par Hugo pour clore le paragraphe : les termes sont répétés, scandés tel un canon ou mieux encore une comptine d'enfant. Amusante péroraison qui s'en trouve pour ainsi dire « peuplée » de voix. Les mots, prononcés et redoublés comme s'ils étaient entonnés par plusieurs bouches, y font entendre la rumeur et le pullulement – de même que le déferlement de l'information dans l'espace et dans le temps.

Deux choses sont à noter au sujet de cette transmission. Premièrement, elle n'a rien de très subtil ou de délicat. Bourrades, ruades : on ne fait pas dans la dentelle. Deuxièmement, elle est hiérarchique. Du prévôt au connétable, au maréchal, au gendarme… l'entraînement vient d'en haut et s'étend vers le bas, conformément à tout exercice de l'autorité. Cela s'observe de nouveau quelques chapitres plus loin. À l'instar du sergent monté sur son cheval qui sait repousser les masses afin de « rétablir l'ordre », Quasimodo le bossu arrive à mettre fin à une « procession grotesque » quand, tout juste descendu de son brancard papal, il « imprim[e] d'immenses oscillations à la foule avec un geste ou un regard[29] ». C'est que ce pape des fous, effroyable créature, sait susciter autour de lui « un cercle de terreur et de respect[30] », grâce auquel il en impose à la foule.

29. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 11, 69 et 71.
30. *Ibid.*, p. 53.

Le bec à l'eau de Gringoire

Voilà précisément ce que ne saura pas réussir Pierre Gringoire, malgré un début prometteur. Reportons-nous dans la grand-salle afin de prendre le pouls de la foule au moment où elle fera connaissance avec lui :

> En ce moment midi sonna.
>
> « Ha !… » dit toute la foule d'une seule voix. Les écoliers se turent. Puis il se fit un grand remue-ménage, un grand mouvement de pieds et de têtes, une grande détonation générale de toux et de mouchoirs ; chacun s'arrangea, se posta, se haussa, se groupa ; puis un grand silence ; tous les cous restèrent tendus, toutes les bouches ouvertes, tous les regards tournés vers la table de marbre. Rien n'y parut. […T]ous les yeux se tournèrent vers l'estrade réservée aux envoyés flamands. La porte restait fermée, et l'estrade vide. Cette foule attendait depuis le matin trois choses : midi, l'ambassade de Flandre, le mystère. Midi seul était arrivé à l'heure[31].

Il faut garder en tête que cette foule est un public s'étant déplacé pour assister à un spectacle dont Gringoire est l'auteur. « Une tempête, qui ne faisait encore que gronder, flottait à la surface de cette foule[32] » : c'est dans cette atmosphère orageuse qu'entre en scène notre héros. Sa première action est avisée, elle consiste à céder au bon vouloir de la foule agitée :

> – Tout de suite la moralité ! répétait la foule. Sur-le-champ ! tout de suite ! […]
>
> – Commencez tout de suite, reprit l'autre [Gringoire]. Satisfaites le populaire. Je me charge d'apaiser M. le bailli, qui apaisera M. le cardinal[33].

On voit que Gringoire compte faire fonctionner la chaîne de communication à rebrousse-poil : du bas vers le haut. Ceci, par la douceur ; non par l'autorité. Tout le contraire de la terreur qu'inspirent Quasimodo ou le sergent à cheval. Nous ne saurons pas si ses supérieurs recevront sa demande. Qu'à cela ne tienne, l'essentiel pour nous et pour Gringoire est qu'il applique cette aménité dans son traitement de la multitude. Il lui cède, et la satisfaction du public ne tarde pas à se manifester :

> – Noël ! Noël ! » cria le peuple.
>
> Ce fut un battement de mains assourdissant […].
>
> Cependant le personnage inconnu [Gringoire] qui avait si magiquement changé *la tempête en bonace*, comme dit notre vieux et cher Corneille, était modestement rentré dans la pénombre […][34].

31. *Ibid.*, p. 21.
32. *Id.*
33. *Ibid.*, p. 24.
34. *Ibid.*, p. 24-25.

Devant la menace populaire, il suffit de consentir à l'inclination primale des gens, d'obéir au mouvement collectif. Approche originale dans ce roman, et fructueuse.

Toutefois ce premier succès – momentané d'ailleurs – porte le poète à ambitionner une réussite plus complète et, surtout, plus recherchée. Il voudra que son mystère soit apprécié du public, goûté par lui tel un mets raffiné :

> Gringoire jouissait de sentir, de voir, de palper pour ainsi dire une assemblée entière, de marauds il est vrai, mais qu'importe, stupéfiée, pétrifiée et comme asphyxiée devant les incommensurables tirades qui surgissaient à chaque instant de toutes les parties de son épithalame[35].

Rapidement, ce feu d'artifice de subtilités spirituelles se perd dans l'immensité de la salle. L'attention de l'assemblée se tournera vers le concours de grimaces devant mener au couronnement de Quasimodo. Gringoire est vaincu : « Avec quelle amertume il voyait s'écrouler pièce à pièce tout son échafaudage de gloire et de poésie ! […] Éternel flux et reflux de la faveur populaire ! […T]oute résistance était inutile. Il n'y avait plus qu'à se laisser aller au torrent[36]. » Pourtant, le poète regimbe devant ce courant invincible. Plutôt que de s'y laisser aller, il tente d'y échapper : « Dans l'amertume de sa mésaventure dramatique, tout ce qui lui rappelait la fête du jour l'aigrissait[37] », lit-on au début du deuxième livre. Or, il la rencontre à tous les coins de rue : « Maudite fête ! s'écria-t-il, me poursuivras-tu partout[38] ? » Gringoire songe alors à en finir pour de bon : « Puis il regarda la Seine à ses pieds, et une horrible tentation le prit : / "Oh ! dit-il, que volontiers je me noierais, si l'eau n'était pas si froide[39] !" » Y plonger, ce serait s'abandonner enfin au courant. Gringoire opte donc pour « une résolution désespérée[40] » bien différente (il s'agit néanmoins, nous le verrons, d'un expédient tout à fait équivalent). Sa décision consiste à se rendre place de Grève afin de « s'enfoncer hardiment au cœur de la fête[41] ».

En somme, l'animosité qu'entretient le poète envers la multitude après l'échec de son art se retourne sans cesse contre lui. Tous les efforts déployés par

35. *Ibid.*, p. 34.
36. *Ibid.*, p. 46-47.
37. *Ibid.*, p. 58.
38. *Ibid.*, p. 59.
39. *Id.* Comment se soucier sérieusement de la température de l'eau s'il s'agit de quitter ce monde ? Cette pointe d'ironie accusant l'inconséquence du personnage préfigure le sarcasme cruel de la vieille dame en haillons au début de *La Peau de chagrin*. « Mauvais temps pour se noyer », ricane-t-elle : « Est-elle sale et froide, la Seine ! » (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1979, t. X, p. 65.) Ce roman parut quelques semaines après celui de Hugo.
40. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 59.
41. *Id.*

Etudes littéraires 51.2.indd 47 22-10-07 11:38

Gringoire pour s'épargner de faire face à la cohue le rejettent à elle, et ce, par l'entremise d'une résistance biface, extraordinairement opiniâtre et acharnée :

> Lorsque Pierre Gringoire arriva sur la place de Grève, il était transi. Il avait pris par le Pont-aux-Meuniers pour éviter la cohue du Pont-au-Change […] ; mais les roues de tous les moulins de l'évêque l'avaient éclaboussé au passage, et sa souquenille était trempée. Il lui semblait en outre que la chute de sa pièce le rendait plus frileux encore. Aussi se hâta-t-il de s'approcher du feu de joie qui brûlait magnifiquement au milieu de la place. Mais une foule considérable faisait cercle à l'entour.
>
> – Damnés Parisiens ! se dit-il à lui-même, car Gringoire en vrai poète dramatique était sujet aux monologues, les voilà qui m'obstruent le feu[42] !

Tout se passe comme si les eaux parisiennes, quelles qu'elles soient, et la foule parisienne, quelle qu'elle soit, s'étaient mises de concert à conspirer contre lui, l'une valant finalement pour l'autre et vice-versa.

Le comique burlesque se poursuit au chapitre 5 du Livre II, légitimement intitulé « Suite des inconvénients ». L'extrait, qu'il vaut mieux citer au long, succède à l'entrée en scène du capitaine Phœbus accompagné de son « escouade » de « quinze ou seize archers[43] » ; on trouve donc Gringoire de nouveau en présence d'une foule. Nulle surprise, l'eau s'en mêle :

> Gringoire, tout étourdi de sa chute [il vient d'être culbuté par Quasimodo], était resté sur le pavé devant la bonne Vierge du coin de la rue. Peu à peu, il reprit ses sens ; il fut d'abord quelques minutes flottant dans une espèce de rêverie à demi somnolente qui n'était pas sans douceur […]. Cet état dura peu. Une assez vive impression de froid à la partie de son corps qui se trouvait en contact avec le pavé le réveilla tout à coup, et fit revenir son esprit à la surface. « D'où me vient donc cette fraîcheur ? » se dit-il brusquement. Il s'aperçut alors qu'il était un peu dans le milieu du ruisseau.
>
> […] Puis soudain, revenant encore une fois à la réalité : « Ah çà ! je gèle ! » s'écria-t-il.
>
> La place, en effet, devenait de moins en moins tenable. Chaque molécule de l'eau du ruisseau enlevait une molécule de calorique rayonnant aux reins de Gringoire, et l'équilibre entre la température de son corps et la température du ruisseau commençait à s'établir d'une rude façon[44].

Au terme de ces quelques péripéties et déconvenues où, chaque fois, la multitude antagoniste est placée sous le signe de l'eau (le plus souvent celle du fleuve), il devient clair que Gringoire a un compte à régler avec elle. Or, le langage, la culture et les logiques du « populaire », comme dit Gringoire, sont dans ce roman si bien mis à l'avant-plan que l'image du poète déchu, lamentablement

42. *Ibid.*, p. 62.
43. *Ibid.*, p. 75.
44. *Ibid.*, p. 76-77.

Etudes littéraires 51.2.indd 48 22-10-07 11:38

vautré dans le ruisseau, nous inspire une expression proverbiale attestée de longue date : « [T]enir quelqu'un le bec dans l'eau, à l'eau » (« [l]e laisser toujours dans l'attente de quelque chose qu'on lui fait espérer[45] »). Recensée dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie* et depuis sa toute première édition, en 1687, avec certes de légères variantes (en l'eau, à l'eau, dans l'eau), la locution remonte au moins à la Renaissance finissante[46] ; sous ses diverses formes[47], elle évoque l'infortune, la frustration de ne pas obtenir ce qu'on espère. En ce sens, le parcours de Gringoire devient marqué d'un renversement ironique. Jusqu'à ce qu'il entre en scène et ordonne à sa troupe d'acteurs : « Satisfaites le populaire », la foule parisienne était tenue le bec à l'eau. Elle demeurait en attente du mystère annoncé. Elle obtient satisfaction grâce à l'intervention de Gringoire, mais presque aussitôt elle retombe dans la déception, une déception différente sans doute, parce qu'elle n'arrive pas à goûter le spectacle. Dès ce moment, le rapport de forces s'inverse. La foule qui a laissé le poète espérer un succès complet lui oppose une continuelle fin de non-recevoir, s'acharnant au passage à l'éclabousser de toutes ses eaux, jusqu'à ce qu'il y tombe pleinement. À elle désormais de le tenir le bec dans l'eau, au figuré comme au propre.

S'abandonner au flux

Le dernier long extrait que nous avons cité montre Gringoire étendu au milieu du ruisseau, subissant la rudesse d'innombrables gouttelettes qui, au contact, lui arrachent son énergie. Une foule à laquelle il tenterait de résister n'aurait pas un effet différent, on peut l'affirmer à ce stade-ci de notre lecture. Cette expérience est décisive : ce n'est qu'après avoir senti les molécules de l'eau parisienne éroder une à une son énergie que Gringoire se résout enfin à suivre le flux.

D'abord faut-il se relever si l'on veut marcher. Mais avant même que le poète en ait l'occasion, un nouvel « essaim[48] » d'individus l'assaille :

> Un groupe d'enfants, de ces petits sauvages va-nu-pieds qui ont de tout temps battu le pavé de Paris sous le nom éternel de *gamins*, et qui, lorsque nous étions enfants aussi, nous ont jeté des pierres à tous le soir au sortir de classe, […] accourait vers le carrefour où gisait Gringoire, avec des rires et des cris qui paraissaient se soucier fort peu du sommeil des voisins. […]

45. « Bec », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, Paris, Firmin-Didot frères, 1835, t. I, p. 176.
46. On la trouve dans la sixième des *Satires* de Mathurin Régnier (1573-1613), signale Émile Littré (« Bec », dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, t. I, p. 321).
47. Anciennement lié plus étroitement à la notion de promesse mensongère, ou aux belles paroles qui font saliver, c'est-à-dire séduisent (sans satisfaire), le point focal de l'expression évolue au XIXe siècle vers l'expectative déçue, l'espoir vain. Ainsi chez Littré en 1873 : « Tenir quelqu'un le bec dans l'eau, le tenir dans une attente qui ne doit rien produire. » (*Id.*)
48. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 77.

> Le moment était critique. Il allait être pris […], il fit un effort surnaturel, un effort de faux monnayeur qu'on va bouillir et qui tâche de s'échapper. Il se leva debout […] et s'enfuit[49].

Peut-on à bon droit appeler « foule » cette menace dérisoire ? La scène prête à rire en vertu de la « peur panique[50] » communiquée au poète par cet inoffensif groupe de garnements, tapageurs mais sans méchanceté.

Pour comprendre, il faut retracer le parcours de Gringoire dans les deux premiers livres de *Notre-Dame de Paris*. Ses mésaventures comportent un certain nombre d'arrêts marqués par un sentiment d'impuissance face à la multitude persécutrice. Récapitulons : les masses assemblées dans la grand-salle, l'attroupement de la place de Grève, la quinzaine d'archers de Phœbus, et maintenant cette modeste nuée d'enfants… S'esquisse une régression. À chaque station, la taille du contingent diminue, mais non la crainte qu'il inspire. On dirait même que celle-ci s'accroît en proportion inverse. Agoraphobie aiguë ? hallucination post-traumatique ? bientôt trois individus suffiront à former une « légion[51] » aux yeux du poète en proie à une fantasmagorie paranoïaque.

En effet, à peine relevé du ruisseau, Gringoire se perd, « cherchant fuite et passage à travers tous les méandres du vieux pavé des Halles[52] », et il aboutit dans une étroite allée où la persistance de la métaphore maritime prend son sens : un nouvel agrégat de gens l'y attend. Composé tout au plus d'« un misérable cul-de-jatte », d'« un perclus, à la fois boiteux et manchot » et d'« un petit aveugle […] ramant dans l'espace autour de lui avec un bâton[53] », ce simple triumvirat a tôt fait de se multiplier dans l'esprit du poète persécuté :

> Il se mit à courir. L'aveugle courut. Le boiteux courut. Le cul-de-jatte courut.
>
> Et puis, à mesure qu'il s'enfonçait dans la rue, culs-de-jatte, aveugles, boiteux, pullulaient autour de lui, et des manchots, et des borgnes, et des lépreux avec leurs plaies, […] vautrés dans la fange comme des limaces après la pluie.
>
> […]
>
> L'idée lui vint d'essayer de retourner sur ses pas. Mais il était trop tard. Toute cette légion s'était refermée derrière lui, et ses trois mendiants le tenaient. Il continua donc, poussé à la fois par ce flot irrésistible, par la peur et par un vertige qui lui faisait de tout cela une sorte de rêve horrible.

---

49. *Id.*
50. *Ibid.*, p. 78. Y a-t-il là, de la part de Hugo, un trait d'autodérision qui mériterait d'être salué ? La scène se charge d'affects qu'on sent intimes, en vertu de l'incursion, par deux fois dans ce passage, d'un *nous* inclusif qui universalise l'expérience de Gringoire. Car cette première personne accuse en même temps le vécu de l'auteur, lui-même poète de cour (sous la Restauration), dont on se plaît à deviner les plaies mal pansées d'une enfance fragile.
51. *Ibid.*, p. 81.
52. *Ibid.*, p. 78.
53. *Ibid.*, p. 79-80.

Etudes littéraires 51.2.indd 50 22-10-07 11:38

> Enfin, il atteignit l'extrémité de la rue. Elle débouchait sur une place immense, où mille lumières éparses vacillaient dans le brouillard confus de la nuit. Gringoire s'y jeta […][54].

Cette place immense, c'est celle de la Cour des Miracles : « [É]gout d'où s'échappait chaque matin, et revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage toujours débordé dans les rues des capitales[55]. » Gringoire, corps étranger, s'y dissoudra au prix de son identité dans le chapitre intitulé « La cruche cassée[56] ». Devenu truand à la faveur d'un cérémonial d'intronisation composite et improvisé, sorte de baptême carnavalesque dont les formes empruntent au mariage et au bizutage, le poète déconfit dut trouver (il nous est permis de le croire bien qu'aucune mention n'en soit faite) quelque consolation dans le fait que cette cruche baptismale ne contenait pas d'eau. Fin de ses mésaventures de poète : la page est tournée, un nouveau livre de son existence de papier s'entame alors, lequel lui conférera, comme il lui sied davantage, un rôle de second plan.

***

Paul Zumthor a vu en Pierre Gringoire « l'homme qui ne prenait pas les mots au sérieux, l'anti-poète, l'anti-Hugo[57] » ; on concédera que ce drôle a le don de « transform[er] en bouffonnerie le grand air de la quête chevaleresque[58] », comme l'écrit Jacques Seebacher, et qu'il « traverse *Notre-Dame de Paris* à la manière du personnage d'un conte voltairien[59] », selon Myriam Roman. N'empêche, au terme des deux premiers livres, difficile de l'imaginer autrement qu'en poète malheureux car incompris. Si Gringoire est plus grotesque et plus risible, surtout moins radical que ses confrères nés sous la Monarchie de Juillet et souffrant de la « malédiction littéraire[60] », il reste certes tout aussi attaché qu'eux au sérieux effet des mots. Le texte de Hugo est, nous semble-t-il, on ne peut plus clair sur ce point : « notre poète avait trop de bon sens et une souquenille trop râpée pour ne pas attacher un prix particulier à ce que mainte

54. *Ibid.*, p. 81.
55. *Ibid.*, p. 82.
56. Titre du sixième chapitre du deuxième livre de *Notre-Dame de Paris* (Voir Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*).
57. Paul Zumthor, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, *Livre 1*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1967, t. IV, p. II.
58. Jacques Seebacher, « Avant-propos », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. X.
59. Myriam Roman, *art. cit.*, p. 137.
60. Voir Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2005.

Etudes littéraires 51.2.indd 51 22-10-07 11:38

allusion de son prologue […] fût recueillie par une oreille éminentissime[61]. » Son vrai péché, c'est moins l'éclectisme ou l'opportunisme d'un Victor Cousin lâchement prêt à dire une chose et son contraire[62], évidant du même coup ses mots de leur portée, que son inaptitude à les adresser, ces mots, directement au peuple, c'est-à-dire à la foule pour la faire réagir. La leçon des deux premiers livres de *Notre-Dame de Paris* pourrait bien être surtout celle-ci : il faut bousculer son public si l'on veut le mouvoir, c'est-à-dire l'émouvoir.

À défaut de s'y prendre comme il sied, on fera bien de s'amalgamer à la multitude pour suivre son mouvement. Sur ce point, le poète Gringoire rejoint parfaitement le poète des *Feuilles d'automne* de 1831. Pierre Citron a en effet remarqué la récurrence, au sein de ce recueil publié la même année que *Notre-Dame de Paris*, du motif du poète passif qui, dans Paris, « se laisse porter – en fait ou en pensée – par un courant[63] » : celui du peuple-foule qui « incessamment s'écoule » et dont « le flot toujours s'élève[64] ».

Immaîtrisable pour Gringoire quand Quasimodo la mate ou la meut en un clin d'œil, la foule des Parisiens que met en scène Hugo romancier est houle. Véritable actant du récit, elle détient, en ce qui concerne Gringoire, la fonction de le laisser le bec à l'eau, littéralement et figurativement. Plus nous avançons dans l'histoire de Gringoire, plus les foules avec qui il se démène sont menues, singulières, voire loufoques ; mais la peur qu'elles suscitent en lui croît à mesure. C'est peut-être que pour lui une foule, quelle qu'elle soit, contient les précédentes. Infime ou énorme, elle réactive le souvenir et la puissance des autres ; elle vaut pour toutes. Et, à chaque nouvelle rencontre, elle inflige une blessure (d'orgueil) de plus.

Le cumul atteste la prévalence dans ce roman, dès qu'il s'agit de foules, d'un régime que nous qualifierions de « synecdochique ». C'est grâce à cela que trois individus peuvent effectivement représenter une légion entière et de ce fait même engendrer l'image, vue par Gringoire affolé, d'une armée décuplée, innombrable. La synecdoque invite à prendre la partie pour le tout, de sorte que trois peuvent valoir pour tous. Comment ? Par effets de contiguïté et d'entraînement. Le mouvement déclenché par l'un ou l'autre individu, et à plus forte raison par trois d'entre eux, entraîne la déferlante, car il suppose celui, corollaire et conséquent, des autres atomes de la foule.

61. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 33.
62. Si on se rappelle le portrait-charge que Hugo brosse du fondateur de l'école éclectique dans le recueil de *Choses vues* (publié posthumément), il ne faut pas non plus sous-estimer l'influence du philosophe sur l'auteur de *Notre-Dame de Paris* (Jacques Seebacher, « Juillet du sacre au crépuscule ou Hugo et 1830 l'un dans l'autre », *loc. cit.*, p. 126, note 35).
63. Pierre Citron, *op. cit.*, t. I, p. 209. L'auteur cite deux pièces des *Feuilles d'automne rédigées en mai 1830* : la « Rêverie d'un passant à propos d'un roi » et « La pente de la rêverie ».
64. Victor Hugo, « Rêverie d'un passant à propos d'un roi », *Les Feuilles d'automne*, *Œuvres complètes*, *Livre I*, *op. cit.*, t. IV, p. 379 et 381.

Etudes littéraires 51.2.indd 52 22-10-07 11:38

Ainsi se dessine la relation qu'entretient Gringoire avec la foule. Hugo écrit curieusement « *ses* trois mendiants le tenaient[65] ». Comment peuvent-ils être *les siens*, à lui, s'ils *le* tiennent, lui ? Le paradoxe ne se dissipe pas si on le prend à l'envers. Comment peuvent-ils le tenir s'ils sont à lui ? Le phrasé hugolien travaille à faire sentir la réciprocité de l'unité et du nombre[66]. Déjà plus tout à fait individué, Gringoire aliène son identité dans celle de la masse des truands, dernière incarnation grotesque et gaie des exubérantes célébrations populaires qu'il cherche à fuir depuis qu'il s'est mis à tomber « [d]e Charybde en Scylla[67] », titre du chapitre dans lequel naît son sentiment de persécution.

Charybde et Scylla sont deux monstres marins de la mythologie grecque. À l'époque de Hugo, le *Dictionnaire de l'Académie* explique rationnellement : « (On prononce *Carybde*.) Nom que les anciens donnaient à un gouffre situé dans le détroit de Sicile, vis-à-vis d'un écueil appelé *Scylla*[68]. » L'expression signifie couramment de nos jours « aller de mal en pis ». Elle évoquait en 1835 une alternative où le danger se vaut, voire s'aggrave : « En voulant éviter un mal, tomber dans un autre[69]. » Dédaignant les eaux de la Seine, Gringoire se jette à celles de la place de Grève ; terrorisé par une foule fantasmée, il est conduit dans « cette redoutable cour des Miracles », siège d'une foule authentique qui l'absorbe. On lit : « Hommes, femmes, bêtes, âge, sexe, santé, maladie, tout semblait être en commun parmi ce peuple ; tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé ; chacun y participait de tout[70]. » Gringoire aussi est de cette eau.

Références

Angenot, Marc, « Chapitre 1. Le discours social : problématique d'ensemble », *1889. Un état du discours social* [en ligne], Longueuil, Le Préambule (L'Univers des discours), 1989 [http://www.medias19.org/index.php?id=11003].

Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin*, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, t. X, p. 47-294.

Brissette, Pascal, *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2005.

Citron, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, 2 vol.

65. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 81.

66. Le possessif « *ses* mendiants » s'atteste dès la première édition de 1831 et persiste dans l'édition complète de 1832, considérée comme définitive. Hugo le préfère à l'article défini « les », présent dans le manuscrit original de 1830 (Jacques Seebacher, « Introduction, notes, variantes et appendices », *loc. cit.*, p. 1117).

67. Titre du premier chapitre du deuxième livre de *Notre-Dame de Paris* (Voir Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*).

68. « Charybde », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, t. I, p. 298.

69. *Id.*

70. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 82.

Dictionnaire de l'Académie française, 6e édition, Paris, Firmin-Didot frères, 1835, 2 vol.

Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.

—, *Œuvres complètes*, *Livre I*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1967, t. IV.

Littré, Émile, « Bec », dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, t. I, p. 321.

Mollié, Jean-Yves, « Introduction : les foules au xixe siècle », *Revue d'histoire du xixe siècle*, nº 17 (1998), p. 9-14.

Parent, Yvette, « Le mot "peuple" dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo » [en ligne], communication faite au Centre culturel de Cerisy-La-Salle lors du colloque *Hugo et la langue*, 11 août 2002, p. 1-45 [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Parent_Le%20Mot%20peuple%20dans%20%20NDP.pdf].

Prévost, Maxime, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2002.

Roman, Myriam, « *Notre-Dame de Paris*, *Les Proscrits*, *Maître Cornélius* : variations philosophiques sur le roman Moyen Âge », *L'Année balzacienne*, nº 7 (2006), p. 119-141.

Schnapp, Jeffrey T. et Mathew Tiews (dir.), *Crowds*, Stanford, Stanford University Press, 2006.

Seebacher, Jacques, « Juillet du sacre au crépuscule ou Hugo et 1830 l'un dans l'autre », *Romantisme*, nos 28-29 (1980), p. 119-138.

Le regard de tous et le sang d'un seul : les foules des exécutions publiques dans le roman historique du premier XIXe siècle

Marie-Agathe Tilliette

Surveiller et punir. Naissance de la prison de Michel Foucault s'ouvre sur l'écart historique et idéologique qui sépare l'exécution publique du régicide François-Robert Damiens en 1757 et la rédaction par Léon Faucher d'un règlement pour la Maison des Jeunes détenus à Paris en 1838. Dans cet intervalle, explique le philosophe, a lieu un changement crucial pour le régime pénal, qui supprime peu à peu les supplices publics et tend à réduire la douleur physique dans les châtiments infligés, au profit d'un contrôle spirituel de l'individu[1]. Ainsi, au début du XIXe siècle, même si le souvenir de la guillotine révolutionnaire est encore bien présent et que l'échafaud n'a pas disparu[2], les supplices publics et leur attirail de torture relèvent déjà du passé. Plus encore, ils forment un motif important pour un certain imaginaire collectif du passé, fondé sur l'idée d'une diminution de la violence au fil des siècles[3]. Le genre du roman historique, qui fleurit dans les premières décennies du XIXe siècle[4],

1. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 9-32.
2. La dernière exécution publique en France se produit bien plus tard, en 1939. Voir Nicolas Picard, *Le Châtiment suprême. L'application de la peine de mort en France (1906-1981)*, Bayonne, Institut Universitaire Varenne, 2018.
3. Norbert Elias a montré, dans *Über den Prozeß der Zivilisation*, que l'idée de « civilisation » des mœurs, comprise comme affinement des comportements et pacification des pays, et décrite comme processus désormais achevé, apparaît à la fin du XVIIIe siècle dans le contexte français et se répand en Europe après la Révolution française. (Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, *Erster Band : Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997 [1939], p. 139-153).
4. Nous donnerons du « roman historique » une définition fondée sur son développement au début du XIXe siècle, sans préjuger de son existence antérieure sous d'autres formes : un roman historique est un récit de fiction qui s'ancre fondamentalement dans une réalité historique explicite et qui mêle, dans une intrigue tout au moins vraisemblable, personnages de fiction et figures historiques. Nous nous inspirons, pour cette définition, d'un article de Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*,

Etudes littéraires 51.2.indd 55 22-10-07 11:38

participe de cet imaginaire et fait des scènes d'exécutions publiques un véritable marqueur temporel. On pourrait s'interroger plus en profondeur sur les raisons d'un tel succès et formuler nombre d'hypothèses. Ainsi, mettant l'accent sur l'importance de la violence dans les romans historiques, dont les intrigues tournent souvent autour de vengeances ou de trahisons, il faudrait voir la peine capitale comme achèvement ou, au contraire, avènement d'un cycle de représailles. On pourrait également souligner la dimension théâtrale de l'estrade dressée au cœur de la ville, dont la mise en scène permet au roman historique de jouer sur des ressorts dramaturgiques[5]. Il serait enfin fructueux de replacer ces représentations au sein du débat sur la peine de mort qui agite tant la scène politique et intellectuelle française au XIXe siècle. Cependant, dans le cadre de cette réflexion, nous nous contenterons d'en rester aux effets plutôt que de rechercher les causes et nous partirons de ce simple constat : la description des supplices publics renvoie le lecteur au passé, loin de la « sobriété punitive[6] » du présent.

Au-delà de cette fonction de marqueur temporel, la signification de telles scènes n'est pas univoque : tantôt elles illustrent la violence des époques passées et la condamnent au nom de l'adoucissement des mœurs, tantôt elles insistent sur les ressemblances entre passé et présent et mettent en avant une nature humaine cruelle, que le progrès des siècles peine à transformer. Dans certains cas, le point nodal de telles représentations n'est pas tant la relation, jouée d'avance, des deux protagonistes que sont le bourreau et le condamné, mais l'attitude de la foule qui assiste à l'exécution. Simple spectatrice ou bien troisième actant, la foule devient alors un enjeu important de la représentation, le lieu d'une réflexion problématique sur les liens entre multitude et violence. En confrontant un ensemble d'individus à la violence physique, en les rassemblant autour du spectacle d'un supplice, le romancier invite à réfléchir à l'unité du groupe, à la réaction collective, qu'elle soit de fascination, de pitié ou de cruauté. Si l'historiographie romantique fait entrer les masses dans le récit de l'histoire[7], le roman historique les représente en action, ou plus précisément, se demande à quel moment elles entrent en action[8]. Nous montrerons, en nous

vol. 75, nos 2-3 (1975), p. 195-234 ; ainsi que de l'ouvrage de Claudie Bernard, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p. 66-68.

5. Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 107-112.

6. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 21.

7. Marcel Gauchet parle, à cet égard, de « dilatation du champ d'observation », qui fait des masses un acteur historique : « Ce ne sont pas les directions sciemment imprimées au cours des choses par le législateur qu'il faut considérer, c'est le jeu de forces résultant du concours du plus grand nombre », ajoute-t-il (Marcel Gauchet, *Philosophie des sciences historiques. Le moment romantique*, Paris, Éditions du Seuil [Points Histoire], 2002, p. 15-16).

8. Dans cette représentation en mouvement réside l'innovation des discours sur la foule dans les romans historiques, plutôt que dans une réflexion théorique qu'ils ne renouvellent guère.

Etudes littéraires 51.2.indd 56 22-10-07 11:38

appuyant sur quatre romans historiques, que la représentation des exécutions publiques peut devenir, à certains égards, une expérience en imagination cherchant à explorer les mécanismes de formation et d'action d'une foule.

I.

Dans un premier temps, il convient de remarquer que les scènes d'exécutions publiques offrent un moment privilégié pour dépeindre la foule. Celle-ci, contrairement à l'individu, ne peut guère être décrite de manière statique, elle doit être saisie en mouvement. Les exécutions publiques sont l'occasion d'une telle peinture, à l'instar des processions religieuses ou des émeutes, qui sont deux autres scènes de foule récurrentes dans les romans historiques. Toutes posent les mêmes problèmes esthétiques : comment représenter la foule à la fois comme entité unique et comme agrégat d'individus ? Comment décrire ses réactions dans leur multiplicité ? Comment faire entendre sa voix, ou plutôt ses voix ? Nous développerons l'exemple de quatre romans historiques de cette période : *Raoul* (1826) de G. de la Baume, *Cinq-Mars* (1826) d'Alfred de Vigny, *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo et *La Cour des miracles* (1832) de Théophile Dinocourt. Ce petit corpus comprend deux romans bien connus et deux œuvres qui ne sont pas entrées dans le canon littéraire. Il nous a cependant semblé pertinent de les analyser en parallèle, non seulement parce que les romans considérés comme mineurs sont souvent des sources fécondes pour l'analyse d'un trait récurrent[9], mais aussi parce que certaines œuvres aujourd'hui oubliées ont connu un véritable succès auprès du public qui leur était contemporain[10]. Nous commencerons par nous intéresser aux réponses que les œuvres apportent aux difficultés de représentation d'un tel sujet, fondées sur un nécessaire va-et-vient entre généralisation et différenciation, entre globalité et détail[11].

9. Il ne s'agit pas là de reprendre l'idée commune dans la critique universitaire au tournant du XIX^e^ siècle que seuls les auteurs mineurs peuvent être considérés comme des miroirs de leur époque, par opposition à l'originalité fulgurante des grands écrivains, mais d'y souligner la récurrence de certains schémas narratifs.

10. Théophile Dinocourt connaît ainsi un succès non négligeable pour sa prolifique production romanesque, comme l'indique par exemple sa présence dans les listes des auteurs les plus célèbres des cabinets de lecture parisiens, établie par Françoise Parent-Lardeur (*Lire au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1981, p. 226-227).

11. Wido Hempel résume ainsi ce nécessaire schéma représentatif, auquel chaque auteur donne une expression particulière : « das Alternieren zwischen synthetischen Darstellungsmitteln und solchen, die analysieren, auffächern, differenzieren » (l'alternance entre les modes d'expression synthétiques et ceux qui analysent, diversifient, différencient) ; nous traduisons (Wido Hempel, *Manzoni und die Darstellung der Menschenmenge als erzähltechnisches Problem, in den* Promessi Sposi*, bei Scott und in den historischen Romanen der französischen Romantik*, Krefeld, Scherpe, 1974, p. 54).

Etudes littéraires 51.2.indd 57 22-10-07 11:38

Raoul met en scène deux exécutions publiques, qui sont toutes deux interrompues avant la mise à mort. La première est placée en ouverture de l'action romanesque : un jeune chevalier, le héros éponyme, aperçoit un misérable vieillard mené à l'échafaud et, pris de pitié, s'interpose pour le sauver. La seconde, au début du troisième volume, aurait dû être celle de Raoul lui-même, mais il est sauvé à son tour par le vieillard du premier épisode – qui n'était pas du tout un vieillard, mais le vigoureux Thunes. La foule venue assister aux exécutions est décrite comme une entité unie, généralement désignée par un groupe nominal au singulier – « le peuple », « la foule », « la populace », « la masse du peuple ». Cependant, dans la seconde scène, à propos de la réaction de la foule à l'annonce impromptue d'une révolte contre la reine Blanche et alors même que l'exécution vient de commencer, le narrateur emploie une image végétale qui rend compte du passage du pluriel au singulier :

> Bientôt la foule, obéissant aux sensations diverses dont elle se sentait animée, se replia vers les bouts de la place, se forma par groupes ou s'écoula par les rues environnantes, sans songer davantage, dans le tumulte qui l'agitait, à l'événement qui l'avait réunie. Ainsi, dans une soirée d'été, par un temps d'orage, on voit d'abord les épis jaunis d'un champ de blé, immobiles comme l'éternité ; céder peu à peu au premier souffle venant de l'occident, et baisser doucement leurs têtes dorées en molles ondulations ; puis, tout d'un coup, fléchissant brusquement sous la furie des vents, se rouler en tourbillons, s'affaisser, se briser, et courbés sur la terre humide, anéantir l'espoir du laboureur qui, tout à l'heure, s'applaudissait encore de leur contenance superbe[12].

Ainsi, la foule en mouvement révèle son innombrable multiplicité, tout en soulignant que les individus, comme les épis de blé, ne prennent sens que considérés dans leur ensemble. Le recours à la métaphore fait partie des procédés récurrents pour rendre compte de la complexité de la foule, à la fois unité et multitude, comme un champ ou, pour reprendre une métaphore plus employée encore, comme un flot, une masse liquide[13]. Dans les deux cas, il s'agit d'entités mouvantes, mais non animées par leur propre volonté, ce qui dessine, dès l'abord, l'image d'une foule passive, capable de réaction mais non d'action.

Cinq-Mars et *La Cour des miracles* représentent tous deux des scènes de torture et d'exécutions capitales menées jusqu'à leur terme. Le roman de Vigny dépeint d'abord le bûcher d'Urbain Grandier à Loudun, au chapitre V : la foule,

12. G. de la Baume, *Raoul, ou Quinze Jours de l'année douze cent vingt-huit*, Paris, Verdière, 1826, vol. 3, p. 17-18.

13. Nous renvoyons, à ce propos, à l'ouvrage de Wido Hempel, *op. cit.*, note 44, p. 111, qui énumère un certain nombre de romans historiques italiens faisant usage de cette métaphore aquatique, ainsi qu'à un article de Nicholas Visser à propos du roman britannique : « Roaring Beasts and Raging Floods : The Representation of Political Crowds in the Nineteenth-Century British Novel », *Modern Language Review*, vol. 89, nº 2 (1994), p. 289-317.

Etudes littéraires 51.2.indd 58 22-10-07 11:38

dont les juges iniques craignent qu'elle ne cherche à secourir le prêtre, assiste au procès mais est tenue à l'écart de l'exécution à proprement parler. L'avant-dernier chapitre évoque la mise à mort de Cinq-Mars et du fidèle de Thou sur la place des Terreaux à Lyon, cette fois en présence d'une foule. Pour la décrire, le narrateur s'applique à associer réactions individuelles et comportement général, témoignant ainsi du caractère hybride de la foule. Avant l'arrivée de Cinq-Mars et de Thou, priment les voix singulières, représentatives des diverses attitudes de la foule, allant de l'hostilité à la compassion. L'arrivée des condamnés fait taire ces réactions et, malgré son nombre, la foule entière s'unit dans le silence plutôt que dans le tumulte :

> Toutes les maisons, les fenêtres, les murailles, les toits, les échafauds dressés, tout ce qui avait vue sur la place, était chargé de personnes de toute condition et de tout âge.
>
> Le silence le plus profond régnait sur la foule immense ; on eût entendu les ailes du moucheron des fleuves, le souffle du moindre vent, le passage des grains de poussière qu'il soulève ; mais l'air était calme, le soleil brillant, le ciel bleu. Tout le peuple écoutait[14].

L'insistance du narrateur sur le silence absolu de la foule, renforcé par l'absence de tout bruit environnant, contribue à la dramatisation de la scène. La foule venue assister à l'exécution est diverse dans ses voix singulières, mais elle est une dans son émotion. De manière intéressante, la foule du roman de Théophile Dinocourt, *La Cour des miracles*, est en parfaite opposition avec cette représentation silencieuse : bruyante, grouillante, elle se régale des supplices horribles subis par le bandit André Dumont, elle ne se tait à aucun moment. Les commentaires de chacun se fondent dans le tumulte général et, quoique la masse soit plutôt favorable au hors-la-loi supplicié, elle ne témoigne aucune pitié devant la souffrance infligée[15].

Enfin, deux scènes de *Notre-Dame de Paris* doivent être évoquées. La première ne présente pas une exécution capitale, mais la mise au pilori de Quasimodo, en place de Grève, devant une foule nombreuse. La seconde narre le supplice d'Esmeralda, devant la cathédrale Notre-Dame, spectaculairement interrompu par le sonneur de cloches qui met à l'abri la jeune Bohémienne dans l'asile sacré. La première scène fait succéder des cris collectifs aux voix singulières des femmes, non nommées, qui huent Quasimodo. Le silence

14. Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993 [1826], p. 322. Il est à remarquer que le roman présente des foules bien différentes, depuis la foule compatissante du procès d'Urbain Grandier jusqu'à l'inquiétante tourbe parisienne du chapitre XIV « L'émeute ». On peut en trouver la cause dans les compositions sociologiques variées de ces foules, mais le roman ne fait pas système à ce propos et il serait fallacieux de réduire ses tensions en une vision théorique.

15. Théophile Dinocourt, *La Cour des Miracles*, Paris, Vimont, 1832, vol. 1, p. 378-410.

Etudes littéraires 51.2.indd 59 22-10-07 11:38

immobile de la foule de *Cinq-Mars* est alors remplacé par des « unissons[16] » : « Tout ce peuple lui-même en fut saisi et se mit à battre des mains en criant : Noël ! Noël[17] ! ». On retrouvera ces « unissons » dans la deuxième scène, lorsque Quasimodo enlève la condamnée à son supplice : « Asile ! asile ! répéta la foule, et dix mille battements de mains firent étinceler de joie et de fierté l'œil unique de Quasimodo[18]. » L'alternance entre singulier et pluriel se rejoue dans « l'œil unique » du bossu qui perçoit les milliers de mains en mouvement. Dans ces deux cas, le passage des voix singulières aux cris collectifs marque l'interruption du supplice et met l'accent sur la double identité de la foule, agrégat d'individus et entité cohérente : comme dans les autres scènes citées, il s'agit de trouver un équilibre entre généralisation et différenciation, entre multiplicité et unité.

II.

Si les procédés employés pour représenter les foules sont souvent comparables, ou tout au moins se fondent sur la même difficulté, il en va de même pour les jugements de valeur portés par les narrateurs. La représentation dominante est celle d'une foule avide d'émotions fortes, qui vient complaisamment chercher satisfaction dans le spectacle de la souffrance d'autrui. Un tel point de vue n'a rien d'original, il est largement diffusé dans nombre de réflexions théoriques[19], mais son expression dans le cadre d'une scène romanesque témoigne d'un nouveau regard porté sur le rôle politique de la foule, alors synonyme de peuple, au sens social du terme. À deux reprises dans *Raoul*, un tel jugement est exprimé de manière très explicite. Lors de la scène d'ouverture, qui décrit un vieillard miséreux traîné au gibet par deux soldats, le narrateur montre la foule mue par le seul ressort d'une curiosité intense :

> Deux individus, vêtus de jaquettes rouges et de pantalons serrés de même couleur, le suivaient [le prévôt], traînant au milieu d'eux un pauvre homme qui paraissait courbé sous le poids de l'âge : des haillons couvraient à peine ce dernier, la sueur coulait de son front, et tout, dans sa contenance, annonçait la misère et le malheur. Le peuple venait ensuite en tumulte et, je le dis à regret, c'est tout au plus si parmi cette foule, un seul visage exprimait autre chose que la curiosité, tant nous

16. Wido Hempel, *op. cit.*, p. 64.
17. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975 [1831], p. 233.
18. *Ibid.*, p. 349.
19. Pensons à Pierre-Simon Ballanche qui écrit, dans son *Essai sur les institutions sociales* [1818] : « Le spectacle public de la mort d'un coupable fait descendre dans les basses classes un instinct de cruauté qui ne saurait plus être assez contenu » (Cité par Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France [Perspectives littéraires], 1998, p. 17).

Etudes littéraires 51.2.indd 60 22-10-07 11:38

> sommes habituellement cruels, et tant un mal qui ne saurait nous atteindre, nous touche ordinairement peu[20].

La foule, composée des basses classes de la société, n'est pas capable d'empathie avec ce malheureux vieillard. Malgré la généralisation de la première personne du pluriel, le singulier employé dans la proposition incidente rend manifeste le blâme moral du narrateur et sa prise de distance. Ce trait revient au début du troisième volume, quand le jeune héros lui-même risque la corde. L'attitude de la foule est encore la curiosité avide : « [T]out en plaignant le malheureux à qui le sort réservait cette épreuve affreuse, on n'en attendait pas moins avec impatience le moment de repaître ses yeux des tourments qui lui étaient préparés[21]. » Cet appétit d'émotions fortes est souligné par le verbe « repaître », qui animalise la foule et fait signe vers la jouissance personnelle et égoïste, au détriment d'autrui.

Une caractéristique similaire domine la description de Théophile Dinocourt, qui introduit ainsi la fort longue scène de torture et d'exécution du bandit André Dumont :

> Ici, là, et partout était le peuple, ce peuple cependant qui pris individuellement est capable de tant d'actes de vertu, de sentiments si généreux, mais qui dans des occasions de ce genre, paraît, on n'a pas encore bien défini la cause de ce phénomène moral, les avoir entièrement abjurés pour leur préférer ceux des hordes les plus sauvages, quand elles assistent aux supplices de leurs prisonniers.
>
> Toutefois, pour ne pas accuser la nature d'inconséquence dans les modifications qu'elle imprime aux passions humaines ; sommes-nous obligés d'avouer, c'est d'ailleurs notre opinion, et nous l'avons déjà émise dans quelques écrits plus graves que des romans ; sommes-nous, dis-je, obligés d'avouer que cet empressement du peuple à se repaître d'aussi affreux spectacles, prouve moins la dureté de son cœur, que le besoin d'émotions fortes et profondes[22].

Là encore, le narrateur prend directement la parole, à la première personne du singulier, pour commenter la scène qu'il s'apprête à raconter. Contrairement à celui de *Raoul*, il ne s'inclut pas dans le jugement qu'il porte sur la foule, préférant parler du « peuple » plutôt que de la nature humaine. L'idée est cependant semblable et il est remarquable que l'on retrouve le même verbe « repaître » pour décrire la satisfaction recherchée par la foule.

Si la foule se délecte du spectacle de la torture et de la mise à mort, les passions qu'elle satisfait ainsi ne sont déterminées que par leur intensité : la foule

20. G. de la Baume, *op. cit.*, vol. 1, p. 10-11.
21. *Ibid.*, vol. 3, p. 5-6.
22. Théophile Dinocourt, *op. cit.*, vol. 1, p. 378-379. Relevons que Dinocourt souligne la présence de classes sociales variées dans la foule mais, quand il s'agit de parler de la foule comme unité, c'est toujours aux classes inférieures qu'il fait allusion, se raccrochant ainsi aux discours attendus sur la cruauté populaire.

Etudes littéraires 51.2.indd 61 22-10-07 11:38

n'est pas forcément avide de sang, elle ne demande qu'à passer du supplice à la fête, pourvu que l'émotion soit forte. Alfred de Vigny et Victor Hugo insistent également sur cet aspect, mais sans passer par une digression explicite. Ainsi, puisque l'exécution de Cinq-Mars et de Thou s'est préparée dans le plus grand secret, la foule accourt en voyant défiler des troupes « ne sachant s'il s'agissait d'une fête ou d'un supplice[23] ». La foule ne se détourne certes pas en voyant qu'il s'agit d'un supplice, car la curiosité l'emporte, mais elle semble plus avide de divertissements festifs que sanglants. De la même manière, dans *Notre-Dame de Paris*, la foule, qui s'est massée par milliers pour jouir de l'exécution d'Esmeralda, acclame tout d'un coup son sauveur, Quasimodo, qui enlève la jeune Bohémienne pour la porter dans l'asile de la cathédrale. L'explication donnée à ce brusque revirement tient en un groupe appositionnel qui vient qualifier « le peuple » : « amoureux de toute prouesse[24] ». Le même Quasimodo, qui avait été hué et maltraité en place de Grève peu de temps auparavant, est acclamé par la foule, conquise par ce spectacle inattendu.

Ainsi, dans les quatre romans, la foule qui vient assister aux exécutions publiques est à la recherche d'émotions fortes, elle est placée sous le signe du besoin à satisfaire, du désir à assouvir, dans des registres qui touchent autant au sexuel qu'à l'alimentaire. Une telle représentation hérite d'une longue tradition que l'on peut faire remonter à *La République* de Platon[25] et, plus généralement, à la distinction lexicale entre *plèthos* et *dèmos*, entre une masse grégaire d'individus et la réunion consciente des citoyens[26]. La foule décrite dans les romans est bien cette masse dominée par des transports qu'elle ne contrôle pas, qui la rapprochent d'une forme d'animalité. Il ne s'agit pas de dire que la foule est forcément mauvaise, mais simplement qu'elle est guidée par des passions qui ne relèvent pas de l'usage de la raison. La foule, identifiée à la « populace » dans ces quatre romans, n'est pas constituée en « peuple » au sens politique, pour reprendre une distinction notamment exploitée par Victor Hugo[27]. Si le terme est également employé, il ne l'est que dans un sens social, non politique.

23. Alfred de Vigny, *op. cit.*, p. 317.
24. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 350.
25. John McClelland, *The Crowd and the Mob from Plato to Canetti*, London, Unwin Hyman, 1989, p. 34-45.
26. Michel Grodent, « De *dèmos* à *populus* », *Hermès*, nº 42 (2005), p. 17-22.
27. Franck Laurent, *Victor Hugo : espace et politique. Jusqu'à l'exil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2008, p. 135-136 et p. 145-149 ; « Peuple et État : Politique de *Notre-Dame de Paris* » [en ligne], dans Caroline Julliot et Franck Laurent (dir.), *Actes de la Journée d'étude du 25 novembre 2017 sur « Victor Hugo et le romantisme "*Notre-Dame de Paris *à vol d'oiseau"* » [http://revues.univ-lemans.fr/index.php/JE3LAM/issue/view/18]. Citons enfin, dans l'œuvre ultérieure de Victor Hugo, le chapitre « La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple » dans *Les Misérables*, qui associe au doublet

Etudes littéraires 51.2.indd 62 22-10-07 11:38

Enfin, une telle représentation est, sans contredit, à replacer dans la situation historique postrévolutionnaire. D'une part, toute description de foule, et surtout de foule potentiellement active sur la place publique, renvoie, au début du XIX^e^ siècle, à l'irruption violente du peuple sur la scène politique lors de la Révolution française, d'autant plus que la décennie 1825-1835 est marquée par de nouveaux soulèvements. Quel que soit le point de vue de nos auteurs et leurs éventuelles prises de position, une telle scène introduit toujours un élément de menace sociale : faire de la foule populaire un être dominé par ses passions, c'est insister sur sa muabilité et la rendre d'autant plus inquiétante qu'elle est manipulable. D'autre part, les scènes d'échafaud sont bien souvent des références implicites à la Terreur et l'ombre future de la guillotine est projetée sur les supplices passés[28]. La représentation de la foule est doublement liée à la violence : violence évidente du spectacle, mais aussi violence potentielle de la réaction collective, qui peut être crainte ou espérée par les narrateurs, mais qui fait toujours l'objet d'une fascination particulière.

III.

Cependant, les textes n'exposent pas seulement la liaison inquiétante entre foule et violence, ils l'explorent en s'interrogeant, de manière implicite ou explicite, sur les conditions de formation de la foule et les éventuelles transformations subies par l'individu au cours de ce processus. Le caractère mystérieux de la transition est souligné par Théophile Dinocourt, dans le passage déjà cité de *La Cour des miracles* :

> Ici, là, et partout était le peuple, ce peuple cependant qui pris individuellement est capable de tant d'actes de vertu, de sentiments si généreux, mais qui dans des occasions de ce genre, paraît, *on n'a pas encore bien défini la cause de ce phénomène moral*, les avoir entièrement abjurés pour leur préférer ceux des hordes les plus sauvages, quand elles assistent aux supplices de leurs prisonniers[29].

Ce qui nous intéresse ici est la proposition incidente : « [O]n n'a pas encore bien défini la cause de ce phénomène moral ». À un peuple « pris individuellement », c'est-à-dire aux individus qui le composent, s'oppose « le peuple » compris comme unité cohérente, à savoir la foule. Les premiers savent faire preuve de grandeur morale, de dévouement ; la seconde est du côté de la sauvagerie et de la complaisance dans l'horreur. La question qui se pose – et à laquelle le narrateur de *La Cour des miracles* ne propose aucune réponse – est de savoir

---

« peuple » et « populace » l'opposition entre « démos » et « ochlocratie » (Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1971, p. 1193-1194).

28. Christine Marcandier-Colard, *op. cit.*, p. 27-28.

29. Théophile Dinocourt, *op. cit.*, vol. 1, p. 378 ; nous soulignons.

Etudes littéraires 51.2.indd 63 22-10-07 11:38

comment s'effectue le passage des individus à la foule, de l'humanité à la barbarie, voire à l'animalité.

Une telle interrogation se retrouve dans *Notre-Dame de Paris*, où le narrateur commente la réaction de la foule lorsque Quasimodo, au pilori, demande désespérément à boire :

> Cette exclamation de détresse, loin d'émouvoir les compassions, fut un surcroît d'amusement au bon populaire parisien qui entourait l'échelle, et qui, il faut le dire, *pris en masse et comme multitude*, n'était alors guère moins cruel et moins abruti que cette horrible tribu des truands chez laquelle nous avons déjà mené le lecteur, et qui était tout simplement la couche la plus inférieure du peuple[30].

Là encore, c'est dans un groupe appositionnel que s'exprime le plus nettement la problématique du passage des individus à la foule. Le redoublement parasynonymique de la « masse » et de la « multitude » insiste sur l'unité du peuple venu assister au supplice de Quasimodo. L'« horrible tribu des truands » désigne la Cour des miracles, où les errances vespérales de Pierre Gringoire ont déjà conduit le lecteur et dont, paradoxalement, est issue Esmeralda, qui sera la seule à prendre en pitié la soif du pauvre sonneur de cloches. Victor Hugo, comme Théophile Dinocourt[31], accompagne la représentation dévalorisante de la foule d'une nuance de regret, qui apparaît dans la proposition incidente « il faut le dire ». L'emploi du verbe « falloir » marque le devoir du romancier, contraint à présenter la noirceur morale humaine et, surtout, mis en présence d'un inquiétant phénomène de métamorphose morale. À bien des égards, les représentations romanesques des foules constituent alors une sorte d'expérimentation de ces mécanismes, fondée sur la connaissance du passé, récent ou moins récent, et qui sera reprise et synthétisée par les penseurs de la « science des foules » à la fin du siècle[32].

Il est intéressant de constater que les deux romans cités contiennent également une forte dimension genrée : la foule la plus cruelle, la plus inhumaine est une foule féminine. La foule, spectatrice, est le lieu des femmes, quand les protagonistes de ces scènes, bourreau et condamné, sont des hommes. Dinocourt commente ainsi le spectacle de l'exécution d'André Dumont :

---

30. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 231 ; nous soulignons.

31. C'est également le cas de G. de la Baume, *op. cit.*, vol. 1, p. 10-11 ; dans le passage déjà cité, la description de l'attitude peu miséricordieuse de la foule est ponctuée par une incidente à la première personne du singulier : « [J]e le dis à regret ».

32. Vincent Rubio : « Sur le fond, on peut donc dire que la "science des foules" élaborée par Sighele et Tarde, puis "reprise" par Le Bon, ne se distingue en rien des récits historiques ou des métaphores littéraires qui mobilisèrent le personnage de la foule au cours du XIXe siècle. Tout juste en constitue-t-elle une excellente synthèse » (Vincent Rubio, « La Foule. Réflexions autour d'une abstraction » [en ligne], *Conserveries mémorielles*, nº 8 (2010) [http://cm.revues.org/737]).

Etudes littéraires 51.2.indd 64 22-10-07 11:38

« Les femmes, chose à remarquer, à quelques exceptions près, témoignaient moins de pitié que les hommes[33]. » Hugo, quant à lui, accentue plus encore la bassesse morale de ces femmes, renvoyées à leur seul instinct physique, devant Quasimodo humilié : « Ici, comme dans la grande salle, les femmes surtout éclataient. Toutes lui gardaient quelque rancune, les unes de sa malice, les autres de sa laideur. Les dernières étaient les plus furieuses[34]. » À l'intérieur du groupe des femmes, les deux auteurs formulent quelques restrictions, mais l'idée reste la même : la furie de la foule est portée par son élément féminin. Une telle vision doit être liée à une certaine représentation de la Révolution française qui a beaucoup insisté sur le rôle des femmes, rapprochant le spectacle des désordres politiques d'une périlleuse dissolution sexuelle et évoquant la menace constituée par des spectatrices furieuses qui tendent à devenir actrices[35].

Nos deux autres romans, *Raoul* et *Cinq-Mars*, ne s'arrêtent pas de manière explicite sur la métamorphose des individus en foule, mais les enjeux esthétiques de la représentation imposent la question de manière sous-jacente. Le passage des voix singulières à la réaction collective décrit dans *Cinq-Mars* suscite nécessairement une interrogation sur une telle unité de sentiments. Dans l'ordre inverse, le narrateur de *Raoul* commence par peindre la cohérence de la foule venue assister au supplice du jeune chevalier avant de procéder à une distinction qui confirme la règle : « Deux hommes, seuls peut-être dans cette masse de gens, s'y trouvaient animés de pensées bien différentes[36]. » L'insistance sur le caractère particulier de ces deux personnages invite à considérer à rebours l'unité de la foule.

Enfin, dans nos quatre romans, les foules restent passives et n'interviennent pas dans le déroulement de l'exécution, même dans le cas d'une exécution à laquelle elles voudraient s'opposer, comme celle d'Urbain Grandier[37]. La question d'une action potentielle de la foule doit être lue en filigrane dans toutes les scènes, et ce, d'autant plus que les exécutions publiques sont souvent présentées comme injustes : la foule aurait le pouvoir d'empêcher les tortures subies par Urbain Grandier, de sauver Esmeralda des griffes de l'Inquisition, de délivrer Raoul d'une justice inique. Cela s'inscrit dans une préoccupation contemporaine réelle : en effet, Michel Foucault estime que le rôle ambigu joué par le peuple, témoin qui risque de chercher à devenir acteur, a contribué

33. Théophile Dinocourt, *op. cit.*, vol. 1, p. 394.
34. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 229.
35. Voir à ce sujet Joan B. Landes, *Visualizing the Nation : Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France,* Ithaca, Cornell University Press, 2001.
36. G. de la Baume, *op. cit.*, vol. 3, p. 6.
37. À propos de la passivité du peuple dans *Cinq-Mars*, nous renvoyons en particulier aux analyses de Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 208-210.

Etudes littéraires 51.2.indd 65 22-10-07 11:38

à supprimer les supplices publics[38]. Il est remarquable que tel ne soit pas le cas dans nos romans qui, au contraire, invitent le lecteur à s'étonner de cette passivité et à se demander, sans y répondre directement, quand et pourquoi une masse spectatrice peut entrer en mouvement, ou peut-être quand et pourquoi une foule passive peut se faire sujet politique.

En conclusion, si la question des mécanismes de formation et d'action de la foule est posée dans les quatre romans, elle s'y exprime souvent de manière détournée, dans une proposition incidente ou un commentaire. Elle suggère à demi-mots, comme en proie à une inquiétude larvée, un enjeu omniprésent de ces romans, préoccupés du passé récent qu'est la Révolution française et de l'action des foules dans le présent – rappelons que la rédaction de *Notre-Dame de Paris* est marquée par la Révolution de Juillet[39] et que la production romanesque de Théophile Dinocourt évolue notablement après le changement de régime[40]. D'autres romans historiques, dans toute l'Europe, prennent acte de ces mêmes interrogations, tels que les *Promessi sposi* (1827-1842) d'Alessandro Manzoni – où la description des émeutes milanaises évoque précisément la situation d'un individu, Renzo Tramaglino, pris dans une foule qui le transforme[41] – ou encore *Barnaby Rudge* (1841) de Charles Dickens, qui réfléchit à la genèse des émeutes anti-catholiques de 1780 à Londres[42]. La question du pouvoir de la foule est à l'ordre du jour, dans ses enjeux tant politiques et moraux qu'historiques, et ses représentations romanesques, qui se développeront toujours davantage avec le réalisme et le naturalisme, fonctionnent bien comme les pierres de touche d'une réflexion idéologique parfois implicite. Peut-être faut-il représenter une foule imaginaire, devant le spectacle sanglant d'une exécution publique, pour essayer de comprendre la place nouvelle que le peuple, « pris en masse et comme multitude », occupe sur la scène politique ? L'expérimentation romanesque anticipe sur la mise en forme à vocation objective de la « science des foules » et impose au lecteur son présent à travers un spectacle du passé.

38. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 69-72.

39. Jacques Seebacher, « Introduction », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 1056-1061.

40. Comme l'explique Thomas Gretton, les fondements anticléricaux et anti-aristocratiques des romans historiques de Dinocourt avant 1830 doivent être renouvelés après la révolution de Juillet, pour introduire une nouvelle tension, plus actuelle, entre le peuple et la bourgeoisie, ou plutôt entre les classes dangereuses et le reste de la société (Thomas Gretton, « La politique dans le roman historique des années 1820-1840 : l'exemple de Théophile Dinocourt », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 75, nos 2-3 [1975], p. 384-385).

41. Voir Wido Hempel, *op. cit.* ; ou, sur la représentation esthétique de la foule : Pino Fasano, *L'Imbroglio romanzesco. Una teoria della communicazione nei* Promessi sposi, Firenze, Le Monnier, 2007, p. 22-27.

42. Voir Scott Dransfield, « Reading the Gordon Riots in 1841 : Social Violence and Moral Management in *Barnaby Rudge* », *Dickens Studies Annual : Essays on Victorian Fiction*, nº 27 (1998), p. 69-95.

Etudes littéraires 51.2.indd 66 22-10-07 11:38

Références

Bernard, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996.

Dinocourt, Théophile, *La Cour des Miracles*, Paris, Vimont, 1832, vol. 1.

Dransfield, Scott, « Reading the Gordon Riots in 1841 : Social Violence and Moral Management in *Barnaby Rudge* », *Dickens Studies Annual : Essays on Victorian Fiction*, nº 27 (1998), p. 69-95.

Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation*, *Erster Band : Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997 [1939].

Fasano, Pino, *L'Imbroglio romanzesco. Una teoria della communicazione nei* Promessi sposi, Firenze, Le Monnier, 2007.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Gauchet, Marcel, *Philosophie des sciences historiques. Le moment romantique*, Paris, Éditions du Seuil (Points Histoire), 2002.

Gretton, Thomas, « La politique dans le roman historique des années 1820-1840 : l'exemple de Théophile Dinocourt », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 75, nos 2-3 (1975), p. 373-388.

Grodent, Michel, « De *dèmos* à *populus* », *Hermès*, nº 42 (2005), p. 17-22.

Picard, Nicolas, *Le Châtiment suprême. L'application de la peine de mort en France (1906-1981)*, Bayonne, Institut Universitaire Varenne, 2018.

Hempel, Wido, *Manzoni und die Darstellung der Menschenmenge als erzähltechnisches Problem, in den* Promessi Sposi*, bei Scott und in den historischen Romanen der französischen Romantik*, Krefeld, Scherpe, 1974.

Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975 [1831].

—, *Les Misérables*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971 [1862].

La Baume, G. de, *Raoul, ou Quinze Jours de l'année douze cent vingt-huit*, Paris, Verdière, 1826.

Landes, Joan B., *Visualizing the Nation : Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France,* Ithaca, Cornell University Press, 2001.

Laurent, Franck, *Victor Hugo : espace et politique. Jusqu'à l'exil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2008.

—, « Peuple et État : Politique de *Notre-Dame de Paris* » [en ligne], dans Caroline Julliot et Franck Laurent (dir.), *Actes de la Journée d'étude du 25 novembre 2017 sur « Victor Hugo et le romantisme "*Notre-Dame de Paris *à vol d'oiseau"* » [http://revues.univ-lemans.fr/index.php/JE3LAM/issue/view/18].

Marcandier-Colard, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1998.

McClelland, John, *The Crowd and the Mob from Plato to Canetti*, London, Unwin Hyman, 1989.

Molino, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 75, nos 2-3 (1975), p. 195-234.

Parent-Lardeur, Françoise, *Lire au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1981.

Rubio, Vincent, « La Foule. Réflexions autour d'une abstraction » [en ligne], *Conserveries mémorielles*, nº 8 (2010) [http://cm.revues.org/737].

Vigny, Alfred de, *Cinq-Mars*, Œuvres complètes, vol. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993 [1826].

Visser, Nicholas, « Roaring Beasts and Raging Floods : The Representation of Political Crowds in the Nineteenth-Century British Novel », *Modern Language Review*, vol. 89, nº 2 (1994), p. 289-317.

Visages et enjeux de la foule dans *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas

Nicolas Gauthier

Mais un tel rugissement courut à l'instant même dans la multitude, que le président comprit qu'il entreprenait une œuvre non seulement difficile, mais dangereuse. Une émeute pouvait éclater, et, pendant le tumulte, M. Sarranti pouvait être enlevé. […] Silence ! dit une voix au milieu de la foule. Et, comme si la foule était habituée à obéir à cette voix, elle se tut[1].

Dans l'« océan d'encre[2] » que constituent *Les Mohicans de Paris*, le plus long roman d'Alexandre Dumas, qui a pourtant à son actif quelques œuvres considérables, divers passages mettent la foule au premier plan. Au fil d'une publication débutée le 25 mai 1854 dans *Le Mousquetaire* et conclue le 28 juillet 1859 dans *Le Monte-Cristo* – deux journaux fondés et, au moins un temps, dirigés par Dumas –, l'écrivain construit un portrait de la foule original et étroitement lié aux enjeux fondamentaux de ce « roman-somme[3] ».

La foule prend ainsi divers visages dans *Les Mohicans de Paris* : Dumas la présente comme un « simple » rassemblement de personnes, mais aussi comme une émeute destructrice et même comme l'opinion publique changeante. Si l'on peut bien sûr trouver à cette époque diverses œuvres qui mettent l'accent sur un de ces visages, ce roman se distingue par ses efforts pour les faire se rejoindre et les articuler les uns aux autres, et cela dans une réflexion sur le pouvoir qui surprend dans le contexte feuilletonesque d'alors. Nous examinerons successivement comment *Les Mohicans de Paris* donnent à voir chacun

1. Alexandre, Dumas, *Les Mohicans de Paris*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998 [1854-1859], p. 1479.
2. Claude Schopp, « Paris ne nous appartient plus », postface à Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, *op. cit.*, p. 2655.
3. Lise Dumasy, « *Les Mohicans de Paris* ou comment être romantique sous le Second Empire », dans Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.), *Entre presse et littérature :* Le Mousquetaire*, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, Genève, Droz (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège), 2009, p. 212.

Etudes littéraires 51.2.indd 69 22-10-07 11:38

de ces visages ; le troisième nous retiendra tout particulièrement, en raison du glissement opéré pour intégrer l'opinion publique dans ce qui s'avère être un véritable système. Nous exposerons ainsi comment le romancier retourne sur lui-même, d'une manière aussi logique qu'étonnante, le motif ressassé de la violence traditionnellement associée à la foule. C'est cette reconfiguration qu'il s'agit de mettre en évidence : sous la plume de Dumas, la foule n'est plus simplement menaçante comme on la représente généralement, elle devient aussi, en quelque sorte, menacée.

Le rassemblement

À mesure que le lecteur de 1854 plonge dans les deux mille pages qui composent le roman, il découvre sept récits qui s'entrecroisent en 1827 – récits qu'il observe donc à travers la lentille que constitue pour lui la révolution de 1830 – et un vaste répertoire de personnages : un surhomme, un chef de police exceptionnel, divers agents de police corrompus, des criminels, doués ou non, des artistes admirables, un médecin talentueux, un abbé charismatique, des prêtres immoraux, des victimes innocentes, sans compter un chien qui se révèle habile enquêteur et une chienne dont le charme et le comportement lui méritent le titre de « chienne fatale ». Lise Dumasy explique que l'œuvre entrelace des projets biographique, esthétique et politique[4], en ce que Dumas revisite le romantisme et convoque son propre « passé politique et littéraire […] et celui de sa génération[5] ». Il réécrit en quelque sorte une Histoire insatisfaisante.

Sans surprise, dans la fresque que constituent *Les Mohicans de Paris*, la foule s'agglomère fréquemment dans des lieux publics, par exemple au chapitre 115, où un rassemblement se produit autour d'un spectacle théâtral joué en plein air. Voyant passer l'heure prévue pour la représentation, la « foule enthousiaste[6] » change peu à peu d'aspect : « La foule, qui attendait depuis une heure vingt minutes[,] se croyait donc en droit de protester contre ce crime de *lèse-foule*, par des vociférations menaçantes et des jurons[7]. » Le directeur de la troupe, venu demander un peu de patience, est mal reçu : « [L]a foule […] éclata en […] huées si violentes [et] sifflets si aigus que le malheureux saltimbanque ne put, pendant cinq minutes articuler une seule parole[8] ». Le narrateur fonde la représentation du rassemblement sur des gestes exécutés ensemble et sur des émotions partagées par les individus (enthousiasme initial, impatience, colère). Le changement d'humeur évoqué ici apparaît également lors d'un rassemblement qui a lieu à l'intérieur et autour d'un tribunal aux chapitres 185 à 189.

4. *Ibid.*, p. 198-199.
5. *Ibid.*, p. 199.
6. Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 910.
7. *Ibid.*, p. 913.
8. *Ibid.*, p. 913-914.

Etudes littéraires 51.2.indd 70 22-10-07 11:38

L'extrait cité en exergue provient de cet épisode où la foule est omniprésente, épisode qui relate un procès très suivi par la population parisienne :

> Une foule si compacte, si pressée, si houleuse et si murmurante, qu'on eût cru que la vieille île du Palais, devenue flottante, oscillait au milieu de la Seine, faisant un suprême effort pour résister à l'ouragan qui la poussait vers la mer. Ce qui contribuait à donner à cette foule une grande ressemblance avec un océan orageux, c'était le mugissement sourd et profond, lugubre et monotone dont elle faisait retentir les rues d'alentour, et qui montait comme une marée furibonde jusqu'aux voûtes du vieux palais de saint Louis[9].

Le narrateur présente ici la puissance de la foule. Si le rassemblement est parfois pacifique (comme au début du roman, où celui formé dans un cabaret constitue un « fouillis impénétrable où tout se confondait, se perdait » dans une ambiance bon enfant[10]), une tendance émerge des deux exemples précédents : il peut rapidement devenir menaçant[11].

Ces deux passages illustrent aussi que le narrateur pose la foule comme une multitude formant une unité. C'est une conception largement répandue au XIX^e^ siècle. Par exemple, plusieurs années après Dumas – le 23 mars 1882 –, Guy de Maupassant formule ainsi cette idée dans une chronique du *Gaulois* : « C'est une foule, et cette foule est quelqu'un, *un vaste individu collectif*, aussi distinct d'une autre foule qu'un homme est distinct d'un autre homme[12] ». Ceci jette un éclairage différent sur le choix que fait Dumas de mettre l'accent sur la description du groupe et non sur celle des individus : son geste ne résulte pas seulement d'un principe d'économie, mais s'inscrit dans une tendance plus large. Maupassant ajoute que ceux qui composent cette « foule » s'activent « d'un même élan[13] », ce que l'on observe en effet dans *Les Mohicans de Paris*.

Vincent Rubio, qui a étudié d'autres réflexions sur la foule nées au XIX^e^ siècle, donne à penser qu'on peut aussi cadrer le portrait offert par Dumas au moyen du travail de Gustave Le Bon :

> La première définition de la foule que formule Le Bon [dans son célèbre ouvrage *Psychologie des foules*] est la suivante : « Dans certaines circonstances données[,] une agglomération d'hommes possède des caractères fort différents de ceux de chaque individu qui la compose. La personnalité consciente s'*évanouit, les sen-*

9. *Ibid*., p. 1464.
10. *Ibid*., p. 24-26.
11. Signalons qu'il ne s'agit pas d'une caractéristique propre ou exclusive à la « foule populaire », comme en témoigne ce passage relevé par Lise Dumasy : « Cette foule aristocratique […] étouffait et commençait à murmurer, plus poliment en apparence, c'est vrai, mais presque aussi impatiemment au fond, que la foule populaire » (Alexandre Dumas, *op. cit*., p. 752 ; cité dans Lise Dumasy, « *Les Mohicans de Paris* », *art. cit*., p. 225).
12. Guy de Maupassant, « Les Foules », *Le Gaulois*, 23 mars 1882, p. 1 ; nous soulignons.
13. *Id*.

Etudes littéraires 51.2.indd 71 22-10-07 11:38

> *timents et les idées de toutes* les unités sont orientés dans une même direction, il se forme une *âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères* très nets. [Cette foule] forme un seul être et se trouve soumise à la loi de l'unité mentale des foules »[14].

Jacques Julliard résume les choses ainsi : « La foule, selon Le Bon, a une âme collective qui se substitue à l'addition des âmes individuelles[15]. » Cette idée d'« âme collective » correspond à ce que l'on remarque à la lecture des passages des *Mohicans de Paris* présentant des rassemblements, où le narrateur décrit des émotions éprouvées à l'unisson : « [L]a foule, muette et haletante, suivit avec une fervente attention l'analyse du président » ; « Toute cette foule se retira triste et morne » ; « Un grand mouvement se produisit dans la foule qui prouva qu'elle n'était pas insensible au malheur, quel qu'il fût, arrivé à Fafiou[16]. »

Dégageons de ces remarques quelques principes guidant le portrait qu'offre Dumas du rassemblement : l'accent mis sur l'ensemble (« la foule ») et non les individualités, l'affirmation de l'existence d'une « âme collective » et la description d'émotions éprouvées solidairement. Apparaît une autre idée phare, récurrente dans les ouvrages de la fin du XIXe siècle : la foule est plus que la somme de ceux qui la composent. Dumas aborde aussi l'enjeu du pouvoir en relevant la menace que le rassemblement incarne, dans l'épisode du procès comme dans celui du spectacle théâtral, et en imaginant un personnage exceptionnel, capable de contrôler cette agglomération d'individus. Cette mainmise sur la foule importe puisqu'elle est au cœur de la représentation de la sœur tumultueuse du rassemblement, l'émeute.

L'émeute

Dans *Les Mohicans de Paris*, la foule qui n'est pas pacifique est, comme le rassemblement, présentée au singulier, dans un portrait soulignant des émotions éprouvées et des gestes posés à l'unisson : « La foule ondula » ; « la foule […] s'élança à la rencontre de la gendarmerie, qu'elle fit, pas à pas, reculer[17]. » L'emploi du mot « foule » est trompeur : le narrateur précise qu'elle est composée d'« émeutiers[18] » qui élèvent des barricades, lesquelles sont renversées quand « la rue [devient] un champ de bataille[,] une scène de meurtre[19] ». Ici, et

14. Vincent Rubio, « Le regard sociologique sur la foule à la fin du XIXe siècle » [en ligne], *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 1, nº 28 (2010), p. 22-23 [https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-13.htm]. Ce passage se trouve à la page 12 de la première édition de l'ouvrage de Le Bon (*Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan, 1895).
15. Jacques Julliard, « Introduction » [en ligne], *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, nº 28 (2010), p. 8 [https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-7.htm].
16. Alexandre Dumas, *op. cit.*, respectivement p. 1487, 1492 et 914.
17. *Ibid.*, respectivement p. 2335 et 2349.
18. *Ibid.*, p. 2344.
19. *Ibid.*, p. 2364.

Etudes littéraires 51.2.indd 72 22-10-07 11:38

dans maints autres passages[20], le narrateur insiste sur la violence qui distingue l'émeute du rassemblement. Il ne s'agit toutefois pas de la seule différence.

L'émeute s'inscrit dans un riche réseau de représentations auquel contribuent notamment un grand nombre de romans. Par exemple, Victor Hugo, dans *Les Misérables*, œuvre presque contemporaine des *Mohicans*, développe une image éloquente : l'émeute est une « trombe de l'atmosphère sociale qui se forme brusquement […] et qui, dans son tournoiement, monte, court, tonne, arrache, rase, écrase, démolit, déracine[21] ». Dans *Les Mystères de Londres* (1843-1844) de Paul Féval, on peut lire que le « monstre sans tête qu'on appelle l'Émeute […] passe, renversant devant lui tout obstacle, se fortifiant par le combat, grandissant à chaque goutte de sang qu'il verse[22] ». Dans les deux cas, l'émeute est une force déchaînée, irrationnelle, détruisant tout sur son passage. Le second exemple s'éloigne toutefois du premier en ce que l'émeute, malgré cette association à un « monstre sans tête », y est provoquée et planifiée par un personnage exceptionnel, seul à même de voir au-delà des gestes désorganisés des émeutiers. Une telle orchestration est précisément au centre de la mise en scène de l'émeute dans *Les Mohicans de Paris*.

Le roman reprend deux événements historiques de 1827 – l'enterrement du duc de La Rochefoucauld-Liancourt en mars et les élections du 17 novembre – et relate les émeutes qui les ont accompagnés, mais en les attribuant aux efforts de personnages fictionnels agissant pour la police. Lors de la première occurrence, dans un chapitre justement intitulé « Comment on fait une émeute », un agent provocateur vêtu de noir suscite un affrontement avec les étudiants qui portent la dépouille[23]. Il « sembl[e] sortir de terre[24] », attise leur colère et disparaît ensuite sans laisser de traces. Évoquant une chanson bien connue de Béranger (« Les Révérends Pères[25] »), il cristallise l'image du jésuite conspirationniste (habit noir,

20. Dans la seule page 1308 (*ibid.*), on trouve ces formules : « l'émeute, bien chauffée[,] faisait explosion », « La guerre était déclarée », « ce fut une mêlée épouvantable, et l'on commença à entendre les cris aigus des femmes mêlées à la foule ».

21. Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 1985 [1862], t. II, p. 1414.

22. Paul Féval, *Les Mystères de Londres*, Genève, Éditions de Crémille, 1972 [1843-1844], t. II, p. 341-342.

23. Notons que « toutes les classes de la société étaien[t] représentées dans cette foule. Le sarrau, la blouse, la veste de l'ouvrier, l'alpaga et la castorine du bourgeois, l'uniforme du garde national, l'habit du pair de France, la simarre du juge, tout était confondu. Une même douleur, attirant tout sur le même terrain, abaissait ce qui était trop haut, élevait ce qui était trop bas, mêlait le pauvre au riche, le civil au militaire, l'académicien et le député, le magistrat et le médecin » (Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 1244).

24. *Ibid.*, p. 1302.

25. La chanson, datée de décembre 1819, débute ainsi : « Hommes noirs, d'où sortez-vous / Nous sortons de dessous terre » (Pierre-Jean de Béranger, *Œuvres complètes de P. J. de Béranger*, Paris, H. Fournier aîné, 1840, p. 248).

association au souterrain), qui circule pendant une large part du siècle[26]. Il agite la multitude au point de provoquer une bagarre qui entraîne la chute du cercueil, lequel, en se brisant, laisse échapper « un des bras décharnés du cadavre[,] séparé du corps[27] ». La procession, initialement calme et pacifique, se transforme alors en émeute, que le narrateur décrit notamment ainsi :

> Au moment où l'émeute était arrivée à son apogée, à l'instant où les cris de mort, les hurlements des hommes, les plaintes des femmes, les pleurs des enfants se faisaient entendre de toutes parts, c'est-à-dire au moment où les soldats, baïonnette en avant, marchant sur les élèves de l'école de Châlons, voulurent violemment s'emparer du cercueil [au milieu] de cet océan humain […][28].

L'épisode se conclut avec maintes blessures, des arrestations et la mention d'un travail médiatique de la police et du gouvernement pour « rejeter la responsabilité [des événements] sur le compte des *bonapartistes*[29] ».

Dumas récidive avec les élections de novembre et décrit une autre émeute organisée par les autorités. Divers agents déguisés haranguent et stimulent « une bonne et honnête foule, jouissant de sa victoire, mais sans dessein prémédité d'en abuser[30] » ; et si « un individu plus hardi, ou plus de la police que les autres[31] » joue un rôle décisif pour la transformer en une véritable émeute, tous y contribuent :

> nos émeutiers, ou plutôt ceux de M. Jackal [le chef de la police], étaient sans doute plus naïfs ou plus habiles que les émeutiers ordinaires [car ils] poussèrent des cris si féroces que ceux de leurs camarades qui étaient restés dans la rue se mirent à hurler : – Vengeance ! on égorge nos frères ! Nos lecteurs savent aussi bien que nous que l'on n'égorgeait personne[32].

En fait, ces lecteurs ne sont guère surpris puisque, quelques pages plus tôt, le chef de la police avait annoncé l'émeute à un autre personnage. En effet, il lui en avait indiqué à l'avance l'heure presque exacte – « Précisément entre sept et huit heures du soir[33] » – et lui avait décrit la séquence d'événements y menant :

---

26. Voir notamment l'ouvrage de Dominique Avon et Philippe Rocher, *Les Jésuites et la société française : XIXe-XXe siècles*, Toulouse, Privat (Hommes et communautés), 2001, particulièrement p. 17-48.
27. Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 1320. Se défendant de « faire de l'horrible à froid », le narrateur explique s'appuyer sur « l'enquête faite à la suite de ce scandaleux événement » (*id.*).
28. *Ibid.*, p. 1318.
29. *Ibid.*, p. 1322 ; l'auteur souligne.
30. *Ibid.*, p. 2337.
31. *Ibid.*, p. 2348.
32. *Ibid.*, p. 2339.
33. *Ibid.*, p. 2331. Le personnage s'assure ensuite qu'il n'y a aucun malentendu : « Ainsi, dit Salvator, vous venez m'avertir qu'une émeute est décidée pour ce soir ? – Sans doute » (*id.*) répond le chef de la police.

Etudes littéraires 51.2.indd 74 22-10-07 11:38

> [U]n monsieur quelconque lèvera sa canne sur le gamin provocateur, le gamin se baissera pour éviter le coup ; en se baissant, par le plus grand des hasards toujours, il trouvera un pavé sous sa main. Or, il n'y a que le premier pavé qui coûte ; une fois un premier pavé enlevé, les autres suivront, il y en aura bientôt un tas. Que faire d'un tas de pavés, sinon des barricades ? [La] police fera preuve d'une sollicitude toute paternelle. Au lieu d'arrêter les meneurs, il y en a toujours, vous comprenez, elle détournera les yeux en disant « Bah ! les pauvres enfants, il faut bien qu'ils s'amusent » ; et elle laissera barricader tranquillement sans inquiéter les barricadeurs[34].

Le soir venu, les choses se déroulent un peu différemment, mais il reste que Dumas fait bien de cette émeute une action méticuleusement orchestrée par la police et ses mouchards. La foule n'y est qu'un instrument dont ils (se) jouent ; le ton léger du récit contraste avec les effusions de sang qui marquent les événements décrits.

Programmée, créée avec soin et posée comme un outil de la police, l'émeute se révèle moins indifférenciée que le rassemblement. L'apparence et le comportement des agents provocateurs sont décrits et, hormis celui qui a été associé aux jésuites, ce sont des personnages connus du lecteur. Sont par ailleurs singularisés divers personnages positifs, eux aussi familiers, notamment des acolytes du héros. De la masse que constitue l'émeute émergent ainsi plusieurs individualités. Ajoutons qu'elle est stérile, voire carrément nuisible : provoquée par la police politique, elle ne procure aucun gain au peuple et les « vrais » émeutiers sont arrêtés ou tués. Évidemment, Dumas ne pouvait renverser le gouvernement en 1827 sans trahir l'Histoire récente (ce qui ne cadrait pas avec son projet), mais la stérilité des émeutes qu'il met en scène évoque également l'échec politique de 1848.

Ainsi, sans être inoffensive, l'émeute n'est pas dans *Les Mohicans de Paris* un torrent incontrôlable, selon ce qu'on pouvait en dire alors dans les discours médiatiques et littéraires. Ici, elle est moins une menace pour le gouvernement qu'un de ses outils, puisqu'elle est employée pour dissiper la pression populaire, arrêter des individus, servir de prétexte à des mesures limitant les libertés de la population, etc. Cette stratégie témoigne d'une approche cynique puisque ces débordements sont tous maîtrisés dans le sang, au moyen d'une brutalité qui surpasse le plus souvent leur violence (un certain colonel Rappt, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, est assimilé « au démon de la vengeance[35] »

34. *Id.*

35. « Il galopait donc à la poursuite des fuyards, renversant tout ce qui se trouvait sur son passage, foulant aux pieds de son cheval les malheureux tombés à terre, sabrant et abattant ceux qui étaient debout ; les yeux enflammés, le sabre au poing, éperonnant à sang son cheval, il ressemblait non pas à l'ange exterminateur – le calme divin lui manquait –, mais au démon de la vengeance » (*ibid.*, p. 2353).

lorsqu'il charge le peuple). Davantage que le premier, ce deuxième visage de la foule est au cœur du travail de dramatisation de Dumas, qui s'en sert pour créer des péripéties. Ajoutons que, pour le lecteur de 1854 – et du XXIe siècle –, le roman donne à penser que ce jeu dangereux s'est finalement retourné contre les autorités lors de la révolution de 1830, qui est l'horizon des *Mohicans de Paris*. Il n'empêche qu'en 1827, l'émeute n'est pas qu'initiée par la police politique : ses conséquences sont aussi contrôlées et ne mettent pas en péril le pouvoir gouvernemental. Dans l'univers de la fiction, par rapport au rassemblement, l'émeute fait donc l'objet d'une instrumentalisation accrue. Ce processus est poursuivi et accentué avec le troisième visage.

De la foule à l'opinion publique

En proposant de reconsidérer l'idée reçue voulant que l'émeute soit une « [e]xpression presque instantanée d'un mécontentement ou d'une indignation [et donc] l'affirmation physique d'une opinion[36] », Dumas invite également à interroger la question de l'opinion publique. Cette dernière, intimement liée à la foule, constitue au XIXe siècle un enjeu sur lequel il importe de s'arrêter avant d'aller plus loin.

Comme premier point d'éclairage, retournons à la chronique de Maupassant citée plus haut, où l'on repère une conception répandue au XIXe siècle :

> Alors constatez qu'une sorte d'harmonie s'est établie chaque soir entre votre manière de sentir et celle du public [au théâtre]. Essayez d'y résister en raisonnant, vous subirez malgré vous l'entraînement, la mystérieuse influence du Nombre ; vous êtes mêlé à tous, enveloppé par l'Opinion confuse, éparse ; vous entrez dans la combinaison inconnue qui forme « l'Opinion publique ». Vous vous en dégagerez une heure plus tard, c'est vrai, mais, au moment même, le courant établi vous emporte[37].

Maupassant propose une vision restreinte de l'opinion publique, la posant comme un élan qui emporte ceux formant un rassemblement. Il évoque ainsi, pour citer Vincent Rubio, la « force de suggestion[38] » qu'exerce le nombre sur l'individu, aspect sur lequel insistent les savants de la fin du siècle, comme Scipio Sighele, Henry Fournial, Gustave Le Bon et Gabriel Tarde[39]. Ce dernier retient ici notre attention en raison des efforts qu'il a déployés pour associer l'opinion publique à un autre type de foule.

36. Patrick Champagne, *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Les Éditions de Minuit (Le Sens commun), 1990, p. 62.
37. Guy de Maupassant, *art. cit.*, p. 1.
38. Vincent Rubio, *art. cit.*, p. 21.
39. Pour une perspective plus complète sur ces travaux et leurs relations, voir *ibid.*, p. 18-26.

Etudes littéraires 51.2.indd 76 22-10-07 11:38

Jacques Julliard explique que Tarde, dans un article intitulé « Le public et la foule », élabore « la notion de *public*, c'est-à-dire de *foule à distance*[40] ». Pour Tarde, en effet, ce « n'est pas dans des rassemblements d'hommes sur la voie publique ou sur la place publique, que prennent naissance et se déroulent ces sortes de fleuves sociaux », ces « *courants d'opinion*[41] ». Il insiste plutôt sur l'importance du « lien [que constitue], avec la simultanéité de leur conviction ou de leur passion, la conscience possédée par chacun d'eux que cette idée ou cette volonté est partagée par un grand nombre d'autres hommes[42] ». Il pose le public comme une « collectivité purement spirituelle, comme une dissémination d'individus physiquement séparés dont la cohésion est toute mentale[43] ». Sans être formulée ainsi, une telle conception de la « foule à distance » est déjà à l'œuvre, près d'un demi-siècle plus tôt, dans *Les Mohicans de Paris*.

Dans le roman de Dumas, que l'opinion publique soit celle du rassemblement ou du « public » de Tarde, elle constitue toujours un spectre menaçant. En cela, cette œuvre participe d'une tendance lourde qui mérite quelques commentaires. Patrick Champagne souligne que l'opinion publique est définie non pas scientifiquement, de façon stable et consensuelle, mais socialement et que les définitions se multiplient sans s'accorder[44]. Au moyen d'un rappel historique sensible à divers événements politiques qui ont marqué les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, il distingue d'une part « "l'opinion publique" institutionnelle et "convenable" de la représentation parlementaire » – issue de la révolution de 1789 – et, d'autre part, les « mouvements d'opinion[45] » de la foule (décrits par Maupassant). Chez Dumas, amalgamer et différencier ces deux « opinions publiques » est un enjeu central : si l'écrivain donne à voir des efforts pour faire entendre des opinions exprimées par le peuple, il expose surtout la manière par laquelle le pouvoir tente d'imposer cette « opinion publique institutionnelle ».

Dans cette perspective, l'opinion publique doit être pensée comme un « espace de médiation entre les groupes au pouvoir et la masse sans parole[46] ».

---

40. Jacques Julliard, *art. cit.*, p. 11. Julliard explique que l'article a d'abord paru dans *La Revue des Deux Mondes* et a ensuite été repris dans *L'Opinion et la foule* en 1901.
41. Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule*, édition électronique réalisée par Jean-Marie-Tremblay pour la collection « Les Classiques des sciences sociales », Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1901], p. 9 [http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.sif.tag.opi].
42. *Id.* ; Tarde souligne.
43. *Ibid.*, p. 8-9. Plus près de nous, on pourrait penser, pour éclairer le propos de Tarde, aux « communautés imaginées » de Benedict Anderson (*Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, édition révisée, Londres, Verso, 1991).
44. Patrick Champagne, *op. cit.*, p. 41-47.
45. *Ibid.*, p. 57.
46. Lise Dumasy, dans *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG (Archives critiques), 1999, p. 8.

Etudes littéraires 51.2.indd 77 22-10-07 11:38

La formule, proposée par Lise Dumasy dans le contexte d'une étude de la presse sous la monarchie de Juillet, correspond bien aux jeux de pouvoir associés à l'opinion publique dans *Les Mohicans de Paris*. Elle pointe aussi vers le fait que, comme l'écrit Jürgen Habermas, « l'"opinion publique" était déjà un objet problématique[47] » aux yeux de plusieurs observateurs du mitan du XIXe siècle.

Diverses raisons expliquent ce phénomène, à commencer par le fait que, ainsi que le rappelle Patrick Champagne, de manière générale, cette

> forme d'« opinion publique » [qui repose sur « les mouvements de masse » et les « manifestations de rue » et] qui passe par la presse et les mouvements publics de protestation ne sera reconnue que progressivement [au fil du XIXe siècle], tant « la foule » est longtemps restée synonyme, pour la majeure partie des élites politiques, d'irrationalité[48].

Il faut également garder à l'esprit la diversité de ce que peut être l'opinion publique et l'hétérogénéité de ceux qui s'en font les chantres (élus, journalistes, militants). Habermas ajoute que, « [à] partir du milieu du XIXe siècle, les institutions qui jusque-là garantissaient la cohérence du public en tant que public faisant usage de sa raison ont été profondément ébranlées[49] », comme les revues littéraires, les salons et, de façon plus générale, le « marché des biens culturels[50] ». Il articule cette situation au fait que la grande presse, pour des motivations économiques, détourne « la participation à la sphère publique de larges couches de la population[51] ». Habermas pose ainsi que, « à partir de 1875, [l'opinion publique] est considérée comme […] foncièrement équivoque[52] ». La conjoncture ne s'améliore guère à la fin du siècle : Jacques Julliard affirme que, « à partir de [Gustave Le Bon] et sous son influence, la foule est appréhendée d'emblée comme "criminelle"[53] ». Le travail avait déjà été bien entamé auparavant : le titre de l'ouvrage de Scipio Sighele est *La Foule criminelle*, traduit en français en 1892, et Gabriel Tarde publie, aussi en 1892, un article intitulé « Les crimes des foules[54] ».

Divers facteurs entrent ainsi en jeu dans la méfiance que suscite l'opinion publique au XIXe siècle. Cependant, si *Les Mohicans de Paris* ne dérogent pas

47. Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot (Critique de la politique), 1978, p. 250.
48. Patrick Champagne, *op. cit.*, p. 65.
49. Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 170.
50. *Ibid.*, p. 174.
51. *Ibid.*, p. 177.
52. *Ibid.*, p. 250.
53. Jacques Julliard, *art. cit.*, p. 9.
54. Gabriel Tarde, « Les crimes des foules », *Archives d'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. VII, nº 40, 1892, p. 353-386.

Etudes littéraires 51.2.indd 78 22-10-07 11:38

à cette tendance et illustrent cette suspicion, ce n'est pas parce que la foule serait irrationnelle ou criminelle. L'explication proposée dans le roman relève plutôt des phénomènes commentés par Habermas et dont Dumas offre une reconfiguration imprévue.

L'opinion publique dans *Les Mohicans de Paris*

Divers passages du roman présentent l'opinion publique dans un cadre parodique, notamment lorsque le récit évoque les rapports que des indicateurs et des agents livrent au chef de police[55]. Le lecteur explore ainsi les arcanes des dénonciations pour propos séditieux : un homme risque la prison pour avoir crié « Vive l'Empereur » dans un café, ce qui, en 1827, attire l'attention des autorités. Dumas désamorce la situation en badinant : l'homme, qui est lui-même, en fait, un agent de police, affirme avoir crié « Vive l'ampleur[56] », sans préciser ce qui a motivé un tel enthousiasme. Son supérieur fait mine d'accepter sans hésitation son explication. Le lecteur assiste également au rapport du préfet de police Delvau à Charles X, qui ne l'écoute que pour déterminer si l'agitation l'empêchera d'aller chasser le lendemain[57]. Le comique de ces passages relativise le poids de l'opinion publique ; néanmoins, ces anecdotes témoignent aussi d'un climat caractérisé par la suspicion et marqué par de multiples délations, où différents membres haut placés du gouvernement – à défaut du roi – se montrent attentifs à l'opinion publique exprimée dans la population et si différente de sa contrepartie institutionnelle.

Ailleurs, l'inquiétude du gouvernement transparaît dans ses efforts pour contrôler l'opinion. C'est le cas avec le travail de manipulation médiatique qui a pour but d'attribuer la responsabilité d'une émeute aux « bonapartistes », de façon à orienter la colère populaire. De même, lors du procès déjà évoqué, le narrateur détaille comment l'opinion publique exerce une pression sur le système judiciaire. L'accusé est jugé pour un double meurtre et un vol ; toutefois, son véritable crime aux yeux des forces policières est d'être un conspirateur bonapartiste. C'est ce que le gouvernement, par l'entremise du chef de la police et de différents fonctionnaires et membres de l'appareil judiciaire, cherche à punir, tout en évitant de faire les manchettes. Ces personnages traitent donc le cas comme un fait divers pour empêcher que l'opinion publique n'en fasse un débat politique[58]. Le désir de ne pas agiter celle-ci guide leur conduite lors

55. L'ouvrage *Dire et mal dire. L'opinion publique au* XVIII^e^ *siècle* d'Arlette Farge (Paris, Éditions du Seuil [La Librairie du XX^e^ siècle], 1992) propose une riche analyse de tels rapports, pour le siècle précédant la période représentée dans le roman. On y découvre une part du contexte historique qui sert d'arrière-plan à la pratique, bien réelle, que décrit Dumas.
56. Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 1958.
57. *Ibid.*, p. 2260.
58. *Ibid.*, p. 2235-2236.

de l'arrestation et lors du procès, ce qui témoigne du poids qu'ils lui accordent, de la menace qu'elle représente à leurs yeux.

L'importance de la mainmise sur l'opinion publique est aussi mise en scène à travers le portrait du colonel Rappt, résolument classé comme personnage méprisable. En effet, c'est un tortionnaire qui s'en prend aux plus faibles, un meurtrier qui assassine sournoisement et un arriviste cynique qui tente de forcer sa fille biologique – officiellement la fille de son protecteur – à l'épouser pour favoriser ses propres ambitions politiques. Posé comme ce que nous appellerions aujourd'hui un politicien véreux, il abuse aussi du pouvoir de la presse. Il est

> propriétaire ostensible d'un journal qui défen[d] énergiquement la monarchie légitime [et], en secret, rédacteur principal d'une revue qui attaqu[e] le gouvernement à outrance et conspir[e] contre lui [. P]lus d'une fois M. Rappt avait déposé avec orgueil la plume qui avait attaqué dans l'un, défendu dans l'autre, et s'était félicité intérieurement de cette souplesse de talent et d'esprit qui lui permettait de fournir de si excellentes raisons à deux opinions si opposées[59].

Rappt illustre, synthétise même, une philosophie que partagent divers personnages : utiliser l'opinion publique, tout en s'en protégeant. Il agit, ouvertement et dans l'ombre, pour faire avancer sa carrière en employant la presse non pour promouvoir une perspective précise – puisqu'il défend des opinions contradictoires – mais pour créer un contexte qui lui est favorable. Dans l'analyse citée plus haut, Habermas affirme que, au fil du XIX^e^ siècle, la presse devient « d'autant plus manipulable qu'elle se commercialise[60] », et il ajoute qu'elle ne doit plus être considérée comme ce qu'il appelle un « organe critique[61] ». C'est ce que met en scène Dumas, passant sur le volet de la commercialisation, qui lui était toutefois familier, et insistant sur les stratégies et les subterfuges de Rappt pour tirer profit de l'opinion publique en la façonnant à sa guise grâce aux journaux, mais aussi grâce à certains individus dont la parole est largement écoutée.

Ces exemples donnent à voir que dans *Les Mohicans de Paris*, contrôler l'opinion publique est un enjeu et qu'il est possible d'orchestrer celle-ci, comme on peut le faire pour une émeute. Le travail, infructueux, du gouvernement pour transformer un conspirateur en un assassin de droit commun et celui, plus efficace, de Rappt pour mousser sa position, laissent comprendre que l'opinion publique est aussi artificielle que l'émeute et que des individus puissants tentent de s'en servir. S'il faut s'en méfier, ce n'est donc pas en raison des caractéristiques de la foule elle-même. Au contraire, Dumas montre comment

59. *Ibid.*, p. 2276.
60. Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 193.
61. *Ibid.*, p. 70.

Etudes littéraires 51.2.indd 80 22-10-07 11:38

des personnages s'efforcent de substituer une « opinion publique institutionnelle » à celle du peuple, comment ils cherchent à la lui imposer par des moyens détournés dans les médias et grâce à des individus qui trompent la population (comme les meneurs qui répandent des faussetés pour exciter les individus et transformer le rassemblement en émeute).

C'est dire que, dans ce roman, ni l'opinion publique ni l'émeute n'appartiennent vraiment à la foule, même si elles lui sont intimement liées. Exploitées par le gouvernement au moyen de diverses tactiques de manipulation et de désinformation, elles font l'objet d'une mise en scène qui cristallise un cynisme – celui de ceux qui les contrôlent et celui de Dumas – et la conscience qu'elles représentent une menace qui n'est pas sous-estimée, d'où les efforts de divers représentants de l'appareil gouvernemental pour les corrompre.

Ajoutons enfin que l'influence de l'opinion publique sur les membres de l'État que décrit si attentivement Dumas deviendra un enjeu important du roman judiciaire, à tout le moins en ce qui concerne l'application des lois. Quelques années plus tard, des écrivains comme Émile Gaboriau et Fortuné du Boisgobey le reprendront pour nourrir leurs intrigues : des policiers arrêtent quelqu'un parce que l'opinion publique exige une arrestation, inculpent un personnage en particulier parce que l'opinion publique l'a déjà condamné, sont réticents à en relâcher un autre parce que l'opinion publique y verrait un traitement de faveur, etc. Les manœuvres politiques pour contrôler l'opinion publique n'apparaissent pas nécessairement dans ces romans, mais son influence sur le système judiciaire s'impose comme un mécanisme narratif fréquemment employé.

***

Lise Dumasy explique que plusieurs personnages positifs des *Mohicans de Paris* ne tentent pas de « faire du peuple un instrument, mais [cherchent à] l'émanciper et [à] le rendre capable de prendre en main son destin[62] ». Ils se butent toutefois à diverses forces qui visent quant à elles à utiliser la foule pour contrer une telle émancipation du peuple. Quand cette foule prend la forme de l'émeute ou de l'opinion publique, elle est instrumentalisée par les autorités – particulièrement par la police politique qui justifie ainsi sa propre existence – pour manipuler la population. Ce rôle d'outil aveugle est bien éloigné de celui de contre-pouvoir ou d'expression de la volonté et de la souveraineté du peuple qu'on pouvait être tenté de lui conférer depuis 1789. En démontant ainsi plusieurs mouvements en apparence « populaires », Dumas inscrit son propos dans une dynamique de jeux de pouvoir où, s'il rend compte de la

62. Lise Dumasy, « *Les Mohicans de Paris* », *art. cit.*, p. 225.

puissance de l'émeute et de l'opinion publique, il n'offre pas pour autant un réquisitoire contre le peuple.

Reprenons enfin la conclusion d'une discussion dans le roman qui implique un ouvrier sur le point de devenir émeutier : « – Ce n'est donc pas pour la bonne cause, ce soir ? demanda Jean Taureau, étonné. – Ce soir, c'est la cause de la police, et, sans t'en douter, tu travailles pour le gouvernement[63]. » L'extrait résume la mécanique sur laquelle insiste Dumas. Il n'est pas seul, évidemment, et d'autres romans présentent des émeutes orchestrées et utilisées, comme *Les Mystères de Londres*. Néanmoins, cet élément se rattache dans *Les Mohicans de Paris* à un travail plus vaste, à une exploration fouillée de ce que peut être la foule au XIXe siècle et des efforts d'un gouvernement à l'éthique discutable pour contrôler la population. Ce roman dépeint ainsi une foule profondément et irrémédiablement politisée, mais s'intéresse moins au pouvoir qu'elle exerce qu'à celui qu'elle subit, moins à ce qu'elle peut faire qu'à qui la contrôle.

Références

Anderson, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, édition révisée, Londres, Verso, 1991.

Avon, Dominique et Philippe Rocher, *Les Jésuites et la société française : XIXe-XXe siècles*, Toulouse, Privat (Hommes et communautés), 2001.

Béranger, Pierre-Jean de, *Œuvres complètes de P. J. de Béranger*, Paris, H. Fournier aîné, 1840.

Champagne, Patrick, *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Les Éditions de Minuit (Le Sens commun), 1990.

Dumas, Alexandre, *Les Mohicans de Paris*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998 [1854-1859].

Dumasy, Lise, « *Les Mohicans de Paris* ou comment être romantique sous le Second Empire », dans Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.), *Entre presse et littérature :* Le Mousquetaire*, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, Genève, Droz (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège), 2009, p. 197-228.

—, dans *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG (Archives critiques), 1999.

Farge, Arlette, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXe siècle), 1992.

Féval, Paul, *Les Mystères de Londres*, Genève, Éditions de Crémille, 1972 [1843-1844], t. II.

Habermas, Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*], traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot (Critique de la politique), 1978 [1962].

63. Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 2347.

Etudes littéraires 51.2.indd 82 22-10-07 11:38

Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française, (Le Livre de poche), 1985 [1862], t. II.

Julliard, Jacques, « Introduction » [en ligne], *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, nº 28 (2010), p. 7-12 [https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-7.htm].

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan, 1895.

Maupassant, Guy de, « Les Foules », *Le Gaulois*, 23 mars 1882, p. 1.

Rubio, Vincent, « Le regard sociologique sur la foule à la fin du XIXe siècle » [en ligne], *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 1, nº 28 (2010), p. 13-33, [https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-13.htm].

Tarde, Gabriel, *L'Opinion et la foule*, édition électronique réalisée par Jean-Marie-Tremblay pour la collection « Les Classiques des sciences sociales », Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1901] [http://dx.doi.org/doi :10.1522/cla.sif.tag.opi].

—, « Les crimes des foules », *Archives d'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. VII, nº 40, 1892, p. 353-386.

Etudes littéraires 51.2.indd 84 22-10-07 11:38

La foule des soldats dans *La Débâcle* de Zola : de l'esthétique à l'éthique

Cynthia Harvey

Cet article s'inscrit dans la suite des analyses développées dans le dossier des *Cahiers naturalistes* consacré à « Zola et la foule[1] » publié en 2012. Il se bornera donc, dans un premier temps, à revenir sur quelques pistes d'analyse de la foule dans le roman zolien, avant de tenter d'interroger les retombées possibles de la foule sur le plan éthique. En effet, selon l'idée exposée ici, la foule zolienne, souvent « monstrueuse[2] », et ses différentes stratégies esthétiques de mise en scène entraînent des répercussions sur l'agir des personnages. Au moyen de l'analyse du cas exemplaire[3] qu'est *La Débâcle*, nous verrons comment l'éthique du personnage principal, Jean Macquart, peut se mesurer dans son opposition au personnage collectif qu'est la foule, foule constituée par le corps de l'armée impériale qui fait face à la débâcle et qui, par le fait même, se désagrège, tel un corps en décomposition.

Zola, « peintre des masses et des cohues[4] », selon Gustave Lanson, exprime à maintes reprises, dans ses dossiers préparatoires, sa préoccupation d'articuler la volonté des individus avec la « poussée générale de l'ensemble[5] », le récit des drames individuels et la peinture des groupes. Comment « faire une foule » qui ne soit pas un simple décor d'arrière-plan, qu'un tableau descriptif ? Différentes stratégies (descriptives, stylistiques) sont mises en place par Zola (ligne, défilé) pour canaliser la foule, lui donner vie, faire ressortir quelques-uns des visages qui la composent. Ces stratégies et questionnements passionnent la critique : est-ce que les personnages-individus sont conditionnés par la foule ? « La bêtise

1. Alain Pagès (dir.), dossier « Zola et la foule », *Cahiers naturalistes*, nº 86 (2012), p .11-86.
2. Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015, p. 306.
3. Depuis les travaux bien connus d'Henri Mitterrand, l'attention de la critique s'est concentrée plutôt sur un roman comme *Germinal* pour ce genre d'analyse.
4. Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Nizet, 1908, p. 271. Cité par Lola Kheyar Stibler, « Le personnage-individu dans *Une Page d'amour* », *Cahiers naturalistes*, *op. cit.*, p. 41.
5. Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard (Folio), 1981 [1868], p. 23.

Etudes littéraires 51.2.indd 85 22-10-07 11:38

serait-elle le mode d'être propre aux foules[6] ? » ; « La foule a-t-elle un sexe, toute foule est-elle hystérique[7] ? », demande Philippe Hamon, en écho aux discours misogynes de la fin du XIXe siècle, par exemple celui de Tarde, qui affirmait par une formule mémorable que « la foule est femme[8] ». De grands analystes de la foule se sont également intéressés à sa psychologie, voire sa pathologie, sa névrose, mais aussi aux figures des *leaders* charismatiques.

Ce qui ressort de ces analyses est le fait que la foule structure le roman et y pose les rapports axiologiques entre l'individu et le collectif. Ces rapports sont mis en évidence dans le roman militaire de Zola, *La Débâcle*, alors que la technique de description de la foule atteint son sommet, notamment lorsque la foule déborde dans les rues de Sedan. Le champ de bataille, surtout, offre un terrain inégalable pour le motif de la foule : « Zola [y] démultiplie les procédés de focalisation, les jeux de cadrage, les points de vue et les éclairages, afin de fournir un tableau de guerre à la fois prismatique et complet, allant des scènes de carnage aux scènes d'embuscades, en passant par le "surplomb" spatial qui tire la description du côté du "sublime"[9] », observe Olivier Lumbroso. Selon une logique suivant la forme de l'entonnoir, Zola y enchaîne les séquences mettant en scène la foule, la bande, puis l'individu. C'est ce dernier qui nous intéresse, dans son interaction avec le corps d'armée dont il fait partie.

Contrairement à Aristide Saccard ou à Eugène Rougon, Jean Macquart ne tente pas de dominer les autres pour favoriser son ascension ; il ne vise pas à conquérir la meilleure position au sein de son armée. Il entretient un rapport démocratique avec la foule, constituée, dans ce cas-ci, de soldats désolidarisés du corps d'armée, alors qu'à sa tête, l'Empereur périclite. Dès le départ, Jean Macquart apparaît au service de son régiment dans un rapport horizontal et non pas hiérarchique[10]. Malgré ce rapport égalitaire entre les personnages, la focalisation sur Jean Macquart oriente la lecture du roman en fonction des valeurs dont il est le porte-étendard. Cette attention dont il fait l'objet tout au long du récit permet de mieux apprécier sa résistance morale à l'anarchie croissante de l'armée impériale, à la *débâcle* morale en apparence généralisée[11], à un point tel que le roman peut sembler pécher par son excès de vertu. Si les modalités esthétiques de la mise en scène de la foule ont déjà été étudiées, l'attention portée à ce personnage vertueux, mais somme toute *ordinaire*, l'a été

6. Philippe Hamon, « Introduction », *Cahiers naturalistes*, *op. cit.*, p. 6.
7. *Id.*
8. Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule*, Paris, Presses universitaires de France, 1901. Cité par Philippe Hamon, *art. cit*,. p. 7.
9. Olivier Lumbroso, « Poétique des foules », *Cahiers naturalistes*, *op. cit.*, p. 16.
10. La poétique des foules de Zola serait en cela évolutive (*ibid.*, p. 26).
11. Une analyse du personnage de Jean Macquart est proposée dans mon livre *Portrait du romancier en Bouddha. Balzac, Flaubert, Zola*, Québec, Nota Bene, 2019, p. 121-136.

Etudes littéraires 51.2.indd 86 22-10-07 11:38

beaucoup moins. Que peut-il nous apprendre sur le fonctionnement de cette foule particulière ? Mieux encore, que nous apprend-il sur l'éthique de l'individu-soldat en temps de guerre lorsque l'autorité dont il relève est contestée ? On aura compris que le personnage est considéré ici comme un sujet doté d'une orientation morale et non plus comme un « être de papier ». Si l'analyse de la foule, de ce point de vue, est difficile, les personnages qui la composent, ceux dotés d'une identité, d'une certaine épaisseur, peuvent en revanche s'y prêter. Le personnage de Jean Macquart, seul représentant des Rougon-Macquart dans le roman, qui apparaît à l'*incipit* et qui mène le récit à sa conclusion, semble tout désigné pour traverser la foule des soldats en cavale sans nous disperser.

Dans son article sur « Les figures du pouvoir » dans *La Débâcle*, Adeline Wrona aborde la question éthique de biais. Inspirée par le premier cours de Roland Barthes au Collège de France, elle voit dans le roman une simulation du *vivre-ensemble* : presque tous les romans offrent, selon Barthes, une « maquette », « un matériau épars concernant le Vivre-ensemble (ou le Vivre-seul)[12] ». Cette idée amène Wrona à se concentrer sur les « besoins physiques de la vie en commun[13] » représentés dans *La Débâcle*, soit dormir, manger et mourir, qui sont les principales préoccupations des soldats luttant pour leur survie sur le champ de bataille. Après l'analyse de quelques passages, Wrona conclut à la défaite des individus soumis à la tyrannie du collectif. Inspirée cette fois de Pierre Rosanvallon, dans son *Histoire de la représentation démocratique en France* (1998), elle voit dans *La Débâcle* la représentation de la déception impériale, mais aussi démocratique :

> La *mimesis* romanesque organise ici la disqualification systématique de tous les pouvoirs assurant la mise en ordre du social – de toutes les *représentations*, politiques, civiles ou militaires, qui assurent la régulation de la vie en commun. Cette faillite des « soudures » collectives constitue en soi un passif à mettre au compte du bilan désastreux laissé par le régime impérial[14].

Certes, ce roman de la défaite appelle une représentation de l'échec. Or la faillite est totale, selon Wrona : « Ce sont tous les socles du principe républicain qui se voient figurés ici comme défaillants[15]. » Même la « vieille fraternité » qui unit Jean Macquart et Maurice ne sauve pas la donne, car elle « ne vaut guère que pour eux seuls » ; ils ne font d'ailleurs « qu'un contre tous[16] », selon elle. Bref, les personnages vertueux ne feraient pas le poids devant la déchéance ambiante.

12. Adeline Wrona, « Les figures du pouvoir dans les *Rougon-Macquart* », *Cahiers naturalistes*, *op. cit.*, p. 64.
13. Émile Zola, *La Débâcle*, cité par Adeline Wrona, *ibid*, p. 64.
14. Cité par Adeline Wrona, *id*.
15. *Ibid.*, p. 65.
16. *Ibid.*, p. 66.

Toute stimulante qu'elle soit, cette hypothèse d'interprétation me semble minimiser l'importance de la présence de Jean Macquart au sein du récit. Ce personnage, érigé en modèle par d'autres personnages et par le narrateur lui-même, reçoit le titre de « héros » (aussi problématique que soit ce concept) ; c'est lui qui guide le lecteur à travers la foule, qui évalue les agissements de ses compagnons. Sa présence – actions et discours – permet, selon moi, d'échapper à ce bilan désastreux. Seul contre tous, il est vrai, mais seul à se tenir debout jusqu'au bout, s'érigeant en digne discriminateur idéologique du texte aux yeux de la lectrice ou du lecteur. Tel Zola se tenant devant la France tout entière lors de l'Affaire Dreyfus, ce personnage assure le maintien des valeurs universelles au cœur de la tempête. Ce faisant, la poétique du roman s'oriente sans doute vers un messianisme aux relents de romantisme social qui n'est pas sans rappeler les héros des romans feuilletons. Pourrait-on en conclure que Zola soit en proie à l'ironie lorsqu'il prête des bons sentiments à son personnage principal ? Ce serait oublier la vocation messianique de Zola qui s'affirmera dans les cycles romanesques suivants.

Pour la révision de ce sombre bilan décrétant la faillite des valeurs républicaines, je poserais donc autrement la question posée par Wrona. Plutôt que d'analyser le vivre-ensemble sous l'angle des « besoins physiques de la vie en commun », j'élargirais la question du vivre-ensemble à sa dimension éthique : *Comment vivre*, mais surtout, *en fonction de quel idéal* ? De quelle visée ? Ou pour le dire autrement (en empruntant le titre de Judith Butler, qui emprunte elle-même à Aristote) : *Qu'est-ce qu'une vie bonne*[17] ?

Dans un roman militaire où il s'agit pour les personnages de vaincre l'ennemi et d'échapper à la mort, cette question philosophique peut sembler superfétatoire (il faut d'abord manger, boire, dormir, rester en vie…). Pourtant, elle demeure fondamentale. Qu'est-ce qui guide la foule des soldats ? Si plusieurs cheminent à l'aveugle, obéissant strictement à des règles imposées de l'extérieur, tandis que d'autres se rebellent, indifférents à l'histoire en train de se jouer, un soldat tel que Jean Macquart trouve dans l'engagement militaire un sens à son existence. Le narrateur l'affirme nettement au premier chapitre dans un segment de discours indirect libre :

> Mais quoi faire ? quand on n'a plus de métier, qu'on n'a plus ni femme ni bien au soleil, que le cœur vous saute dans la gorge de tristesse et de rage ? Autant vaut-il cogner sur les ennemis, s'ils vous embêtent. Et il se rappelait son cri : ah ! bon sang ! puisqu'il n'avait plus de courage à la travailler, il la défendrait la vieille terre de France[18] !

17. Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* [*Can One Lead a Good Life in a Bad Life ?*], traduit de l'anglais et préfacé par Martin Rueff, Paris, Payot (Manuels Payot), 2014 [2012].
18. Émile Zola, *La Débâcle*, Paris, Gallimard (Folio), 1984 [1892], p. 22-23. Toutes nos références au roman sont tirées de cette édition.

Etudes littéraires 51.2.indd 88 22-10-07 11:38

Le début de *La Débâcle* revient sur la fin du roman *La Terre*, où Jean est complètement dépossédé. Le premier chapitre le montre donc prêt à se battre, un peu par désœuvrement, mais aussi par patriotisme, pour défendre la « vieille terre de France », ce qui constitue en soi un objectif, une première réponse à son questionnement. Lors de son discours aux soldats récalcitrants, Jean précise son but : travailler au bien commun.

> Moi, la politique, la République ou l'Empire, je m'en suis toujours fichu ; et, aujourd'hui comme autrefois, lorsque je cultivais mon champ, je n'ai jamais désiré qu'une chose, c'est le bonheur de tous, le bon ordre, les bonnes affaires… Certainement que ça embête tout le monde, de se battre. Mais ça n'empêche qu'on devrait les coller au mur, les canailles qui viennent vous décourager, quand on a déjà tant de peine à se conduire proprement[19].

Le personnage exprime ici ce qu'il considère comme la *vie bonne* : le travail au champ, le bonheur de tous, le bon ordre, les bonnes affaires. Sa simplicité et sa détermination inspirent les soldats tentés par la désertion : « Alors, avec cette facilité des foules à changer de passion, les soldats acclamèrent le caporal, qui répétait son serment de casser la gueule au premier de son escouade qui parlerait de ne pas se battre. Bravo, le caporal ! on allait vite régler son affaire à Bismarck[20] ! » Si la foule change facilement de passion, Jean, lui, demeure relativement constant. Dans *La Terre*, le narrateur précise que les années de service militaire du futur caporal ont mené celui-ci à « raisonner sur l'égalité et la fraternité[21] ». Cet idéal républicain le guide dans ses campagnes militaires en dépit de son rejet du politique ; il est porteur d'une certaine vision du monde, utopiste, pour plusieurs, mais néanmoins suffisamment inspirante pour l'orienter dans ses actions.

Loin d'être gagné par la « tyrannie du collectif », Jean y résiste. Tandis que son ami Maurice se laisse gagner par la foule, dont la clameur lui emplit la tête[22], jusqu'à se mettre « du côté des gredins[23] » lors de la Commune, Jean manifeste une résistance au « sauvage égoïsme[24] » de la foule, malgré les impératifs de la guerre. Le dévouement du caporal apparaît en effet exemplaire : il soigne Maurice avec des « gestes maternels[25] » ; il se prive de nourriture pour sauver de l'inanition ce soldat qui lui semble plus fragile que lui[26]. Sa considération pour

19. *Ibid.*, p. 63.
20. *Id.*
21. Émile Zola, *La Terre*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 1967 [1887], p. 92.
22. Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 288.
23. *Ibid.*, p. 569.
24. *Ibid.*, p. 412.
25. *Ibid.*, p. 109.
26. *Ibid.*, p. 151.

Etudes littéraires 51.2.indd 89 22-10-07 11:38

autrui s'étend même jusqu'à la bête. Devant le cheval que ses compagnons veulent abattre pour se nourrir, il hésite par pitié pour l'animal. S'il accepte finalement de contenter ses pairs, c'est par compassion devant la faim et la souffrance des autres humains.

De toute évidence, le comportement de Jean s'apparente à ce que le positiviste Auguste Comte nomme « altruisme[27] » : « [L]'élimination des désirs égoïstes et de l'égocentrisme, ainsi que l'accomplissement d'une vie consacrée au bien d'autrui[28]. » Un tel comportement s'oppose à la thèse du socio darwinisme qui guide généralement les lectures du cycle des *Rougon-Macquart* et de *La Débâcle* en particulier, en raison notamment du discours tenu par le personnage de Maurice. Si la loi de la jungle est maintes fois représentée dans l'œuvre zolienne et problématisée dans sa critique[29], notamment en ce qui concerne ce roman militaire, alors que les personnages doivent « manger ou être mangé[s], tuer ou être tué[s], maîtriser le monde ou être écrasé[s] par lui[30] », ce n'est pas ce mode qui prédomine dans *La Débâcle*. De fait, à travers le parcours narratif de Jean Macquart, ce roman apparaît plus près de l'instinct de bienveillance dont parle Darwin que du socio darwinisme[31]. La débâcle de l'armée impériale française en 1870 peut certes s'expliquer par un manque de coopération entre les individus qui composent le régiment (sans parler du manque de direction et de coordination de la part de l'Empereur), mais la survie de Jean est bel et bien le résultat de son souci des autres.

En sauvant Maurice, Jean se mérite son amitié et sa reconnaissance. Maurice, cet « être faible, chétif, épuisé de fatigue et d'angoisse[32] », sauvera son caporal laissé pour mort sur le champ de bataille, alors que les autres ne pensent qu'à s'enfuir, « dans l'instinct surexcité de la conservation[33] ». Tandis que les compagnons s'entretuent pour un pain[34], Jean résiste à la faim et au

27. Dérivé du latin *alter* qui signifie « autre », le terme est un néologisme du XIXe siècle dont Comte aurait la paternité. Dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey note en effet que le mot « semble être une création d'Auguste Comte (v.1830 ; attesté 1852) sur le modèle du mot égoïsme et pour lui servir de pendant ; il est dérivé du radical de *autrui** d'après le latin *alter* ; il a pu être formé par un professeur d'A. Comte à l'École polytechnique, Andrieux » (Paris, Le Robert, Nouvelle édition augmentée, 2016).

28. Auguste Comte, « Système de politique positive ou Traité de sociologie », *Œuvres d'Auguste Comte*, vol. 7-10, Paris, Anthropos, 1830. Cité par Mathieu Ricard, *Plaidoyer pour l'altruisme. La force de la bienveillance*, Paris, NiL, 2013, p. 23.

29. David Baguley, « Zola and Darwin : A Reassessment », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature : Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2011, p. 201-212.

30. Chantal Bertrand-Jennings, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke, Naaman, 1987, p. 117.

31. À ce sujet, voir *Portrait du romancier en Bouddha*, *op. cit.*, p. 31-34.

32. Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 307.

33. *Id.*

34. *Ibid.*, p. 426.

Etudes littéraires 51.2.indd 90 22-10-07 11:38

mouvement de la foule affamée – symbole fort, le pain rappelle la communion du Christ et des apôtres ; cet intertexte biblique ajoute une profondeur mythique au personnage, à sa quête et à son caractère exemplaire.

L'amitié de Jean et Maurice n'est donc pas qu'une balle perdue au milieu du champ de bataille. Elle dévoile l'idéologie du texte, selon la définition qu'en donne Jacques Dubois dans sa célèbre étude de *L'Assommoir*[35]. Le narrateur joue du clairon : « N'était-ce point la fraternité des premiers jours du monde, l'amitié avant toute culture et toutes classes, cette amitié de deux hommes unis et confondus, dans leur besoin commun d'assistance […][36] ? » Tel un hymne au cœur de la bataille, cet éloge de l'amitié et de la fraternité qui ponctue le roman vient faire contrepoids à l'« égoïsme sournois[37] » de la foule des soldats en détresse.

Jean, qui porte le prénom de l'évangéliste de l'Apocalypse[38], est plus qu'un personnage, il est le symbole de toute une « France à refaire ». Sa présence au cœur de la foule en constitue le point focal. Caporal de l'armée, il guide les soldats. Il indique le chemin à suivre et, ce faisant, il oriente également le roman : il incarne les valeurs préconisées par le texte. Dès le début de la guerre, Jean s'affirme en effet comme chef devant l'armée en déroute. Il a moins d'éducation que plusieurs, mais il sait faire preuve d'autorité devant eux pour secouer la paresse et la peur[39]. Jean est un « paysan réfléchi[40] », précise le narrateur. Il s'impose à la tête de sa troupe grâce à ses qualités humaines dont son « respect instinctif du bien des autres[41] », lit-on encore. Cette position et ce titre de caporal témoignent de l'importance de ce paysan, mais aussi des valeurs qu'il véhicule au cœur même du chaos moral qu'est la foule sur le champ de bataille. Cela dit, il ne pèche pas par excès de vertu ; le héros ordinaire connaît également ses limites[42], ce qui participe à rendre le personnage plus crédible.

Le lustre d'un tel personnage s'oppose à la légende « d'épouvantails révolutionnaires, de bandits qui sortent de sous terre les jours d'insurrection[43] ». Paru

35. Jacques Dubois, L'Assommoir *de Zola, société, discours, idéologie*, Paris, Larousse (Thèmes et textes), 1973, p. 101.
36. Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 152.
37. *Ibid.*, p. 413.
38. Le plan général de *Fécondité* nous apprend que Zola prévoyait nommer son héros Jean une nouvelle fois, prénom aux connotations fortes.
39. Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 50.
40. *Ibid.*, p. 94.
41. *Ibid.*, p. 563.
42. Jean a pitié des chevaux, mais il veut « cogner » sur l'ennemi et assomme Maurice… Son comportement n'est donc pas exempt de violence envers autrui, même s'il tend davantage à l'altruisme.
43. Zola cité par Béatrice Laville, « Foule et peuple dans les derniers romans zoliens », *Cahiers naturalistes*, *op. cit.*, p. 75.

Etudes littéraires 51.2.indd 91 22-10-07 11:38

au lendemain du centenaire de la Révolution de 1789, le roman de Zola vient raviver l'idéal révolutionnaire en mettant de l'avant un discours sur l'amitié et la fraternité. Tout aussi humiliant qu'ait pu être le récit de la débâcle de l'armée impériale pour le public français, comme d'ailleurs celui de l'écrasement de la Commune, le roman laisse présager des jours meilleurs, en dépit de sa fin quasi apocalyptique. S'il est vrai que plusieurs personnages soient liquidés au cours du roman et que la foule aboutisse en bonne partie dans la fosse commune, la foi en une possible régénération de la nation s'exprime néanmoins dans le personnage de Jean Macquart. Tandis que Maurice est tenté par la « destruction de tout[44] », Jean continue de porter le monde sur ses épaules ; la fin du roman le montre marchant vers l'avenir, vers « la grande et rude besogne de toute une France à refaire[45] ». Le roman de la défaite se tourne donc vers l'avenir. Le Second Empire s'achève dans le feu et le sang, mais le monde peut renaître de ses cendres, comme en témoigne ce passage bien connu de l'excipit : « C'était le rajeunissement certain de l'éternelle nature, de l'éternelle humanité, le renouveau permis à qui espère et travaille, l'arbre qui jette une nouvelle tige puissante, quand on en a coupé la branche pourrie, dont la sève empoisonnée jaunissait les feuilles[46]. » Il va sans dire que la métaphore rappelle l'arbre généalogique du clan Rougon-Macquart. Avant-dernier roman du cycle, *La Débâcle* élague bon nombre de personnages, y compris l'Empereur, mais il épargne un Macquart, qui devient promesse d'avenir.

L'existence de ce personnage fait donc mentir les thèses selon lesquelles Zola adhérerait à un darwinisme social à la Spencer[47]. La défaite française peut s'expliquer par celle-ci, mais l'avenir repose sur un autre modèle (les valeurs républicaines, par exemple). Les leçons d'histoire et de morale civique[48] que nous sert Zola avec *La Débâcle* annoncent le cycle des *Villes* et les Évangiles qui suivront et qui confirmeront cette tendance missionnaire. Seul devant la foule des lecteurs, comme son personnage devant le régiment, Zola défend les valeurs d'une vie bonne. Son laboratoire expérimental met en jeu bien plus qu'une famille de tarés génétiques dans une société dégénérée, il contient également en germe un idéal du *vivre-ensemble* incarné par le héros ordinaire.

Références

Baguley, David, « Zola and Darwin : A Reassessment », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature : Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2011, p. 201-212.

44. Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 562.
45. *Ibid.*, p. 582.
46. *Ibid.*, p. 581.
47. Chantal Bertrand-Jennings, *op. cit.*, p. 151.
48. Raoul Girardet, « Préface », dans Émile Zola, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 12.

Etudes littéraires 51.2.indd 92 22-10-07 11:38

Bertrand-Jennings, Chantal, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke, Naaman, 1987.

Butler, Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* [*Can One Lead a Good Life in a Bad Life ?*], traduit de l'anglais et préfacé par Martin Rueff, Paris, Payot (Manuels Payot), 2014 [2012].

Comte, Auguste, « Système de politique positive ou Traité de sociologie », *Œuvres d'Auguste Comte*, vol. 7-10, Paris, Anthropos, 1830.

Dubois, Jacques, L'Assommoir *de Zola, société, discours, idéologie*, Paris, Larousse (Thèmes et textes), 1973.

Harvey, Cynthia, *Portrait du romancier en Bouddha. Balzac, Flaubert, Zola*, Québec, Nota Bene, 2019.

Lanson, Gustave, *L'Art de la prose*, Paris, Nizet, 1908.

Pagès, Alain (dir.), dossier *« Zola et la foule », Cahiers naturalistes*, nº 86 (2012), p. 1-86.

Rey, Alain, « Altruisme », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, Nouvelle édition augmentée, 2016.

Ricard, Mathieu, *Plaidoyer pour l'altruisme. La force de la bienveillance*, Paris, NiL, 2013.

Tarde, Gabriel, *L'Opinion et la foule*, Paris, Presses universitaires de France, 1901.

Verret, Arnaud, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015.

Zola, Émile, *La Débâcle*, Paris, Gallimard (Folio), 1984 [1892].

—, « Préface », dans Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard (Folio), 1981 [1868], p. 23-24.

—, *La Terre*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 1967 [1887].

Etudes littéraires 51.2.indd 93 22-10-07 11:38

Etudes littéraires 51.2.indd 94 22-10-07 11:38

Ruée vers la nature : foules en goguette dans le roman du XIXe siècle

Aurore Peyroles

> Le dimanche, c'est un écrasement ; par certains dimanches de soleil, on a calculé que près d'un quart de la population, cinq cent mille personnes, prenaient d'assaut les voitures et les wagons, et se répandaient dans la campagne[1].

Difficile de vérifier l'exactitude de cette estimation livrée par un « on » aussi affirmatif qu'anonyme : elle marque en tout cas l'effarement de Zola devant un phénomène qui prend une ampleur inédite en cette fin de XIXe siècle – la partie de campagne. S'inscrivant dans ce qu'Alain Corbin a nommé « l'avènement des loisirs[2] », l'escapade dominicale vers les environs encore verdoyants de Paris prend l'allure d'un nouveau rituel partagé par le plus grand nombre. La conquête du dimanche chômé, le développement des transports périurbains[3], l'importance nouvelle accordée aux préoccupations hygiénistes permettent de démocratiser l'échappée récréative hors de la ville et poussent les Parisiens vers la plus ou moins proche banlieue, où ils découvrent de nouveaux divertissements, de nouveaux paysages.

C'est à ce titre que les abords de la capitale font leur entrée sur la scène romanesque : la banlieue verte, celle des bords de Seine et des déjeuners sur l'herbe, celle des canots et des guinguettes, devient l'un des objets de ces

1. Émile Zola, « La Banlieue », *Aux Champs*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 [1883], p. 665.
2. Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Champs histoire, 2009 [1995].
3. Isabelle Rabault-Mazières a montré que le chemin de fer autour de la capitale s'est d'abord développé pour répondre aux besoins des Parisiens et non pour relier les banlieusards à la capitale, dans un mouvement centrifuge et non centripète : « Si les compagnies ne cherchaient pas de nouveaux clients en banlieue, elles s'intéressaient aux Parisiens en mal de campagne. Le chemin de fer permit en effet aux citadins de se familiariser avec les environs de Paris. Avant d'être lieu de résidence, la banlieue fut une destination prisée par des Parisiens qui découvraient les loisirs. […] Les trains sont d'abord "trains de plaisir" » (« Chemin de fer, croissance suburbaine et migrations de travail : l'exemple parisien au XIXe siècle » [en ligne], *Histoire urbaine*, nº 11 [2004], p. 9-30 [https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-3-page-9.htm]).

Etudes littéraires 51.2.indd 95 22-10-07 11:38

« mises en texte du social[4] », analysées par Judith Lyon-Caen, qui caractérisent le réalisme du XIXe siècle. Relevant d'une mode où se révèlent certains traits saillants de la société contemporaine, la partie de campagne s'impose comme un passage presque obligé des romans de ce siècle et comme l'un des grands motifs de la peinture impressionniste. Mais loin du cadre idyllique propice aux rêveries rousseauistes et aux amours champêtres qu'ils représentent encore avant 1850, les environs de Paris sont vite représentés comme le décor surpeuplé de divertissements bruyants et ostentatoires, le déversoir de ce qu'il faut bien appeler une foule – envahissante, vulgaire, excessive. C'est une véritable ruée vers la nature que mettent en scène les romans contemporains, transformant les alentours champêtres de la capitale en sa *banlieue*, espace placé sous le ban d'une foule parisienne et modelé pour répondre à sa soif de distractions. Ainsi, la fonction même de la représentation de l'échappée dominicale hors de la capitale change : au lieu d'ouvrir une parenthèse bucolique dans les intrigues romanesques, elle constitue un décor où se révèle la médiocrité du siècle – et où affleure un certain effroi devant le nombre.

Foules du dimanche, Parisiens en goguette

Il ne sera pas question dans cet article de la « zone », cette friche en lisière immédiate de Paris déclarée *non aedificandi* (non constructible), prise entre les barrières et le mur d'enceinte érigé au cours de la décennie 1840. « Pays des usines, des fabriques et des manufactures, cette banlieue proche est fréquemment représentée comme territoire de la misère, des fraudeurs et de la débauche. C'est la campagne des dimanches d'une grande partie des Parisiens[5] », rappelle pourtant l'historienne Julia Csergo. Espace intermédiaire et interlope fréquenté par un peuple qui semble exotique à ceux qui l'observent, aux odeurs fortes et prononcées, au relief incertain et trouble, la « zone » forme un décor pittoresque, « jungle suburbaine où les indigènes aux mœurs sauvages parlent la langue verte[6] ».

La destination des parties de campagne que nous étudions est plus lointaine ; les paysages en sont plus nettement champêtres et n'ont rien de louche ; ils ne provoquent aucun frisson, mais plutôt un soupir d'aise. Leur mention ne sert pas le dépaysement du lecteur ni son divertissement canaille. C'est aussi que leurs protagonistes n'ont rien de commun avec les aigrefins des fau-

4. Judith Lyon-Caen, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet » [en ligne], *Revue historique*, nº 630 (2004), p. 303-331 [http://www.cairn.info/revue-historique-2004-2-page-303.htm].

5. Julia Csergo, « Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIIIe-XIXe siècles », *Sociétés & Représentations*, nº 17 (2004), p. 40. Nous renvoyons à cet excellent article pour l'histoire de la partie de campagne.

6. Jean-Louis Cohen et André Lortie, *Des Fortifs au périf. Paris, les seuils de la ville*, Paris, Picard / Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1991, p. 67.

Etudes littéraires 51.2.indd 96 22-10-07 11:38

bourgs. La plupart des Parisiens de fiction qui s'échappent en banlieue verte le temps d'un dimanche appartiennent à la (petite) bourgeoisie, et leurs escapades hors de la ville reflètent et confirment leur statut et leur rang. S'opère un partage des espaces, comme si l'aisance se mesurait à la distance prise par rapport à la capitale. Balzac le constate déjà : quand « [les ouvriers] jettent, grands seigneurs d'un jour, leur argent le lundi dans les cabarets, qui font une enceinte de boue à la ville ; ceinture de la plus impudique des Vénus », « [le] lundi [du bourgeois] est le dimanche ; son repos est la promenade en voiture de remise, la partie de campagne, pendant laquelle femme et enfants avalent joyeusement de la poussière ou se rôtissent au soleil »[7]. Aux plus modestes, la première ceinture d'herbe ; à la petite bourgeoisie, les communes les plus facilement accessibles : Madame Vauquer rêve de « faire de petites parties le dimanche à Choisy, Soissy, Gentilly[8] » une fois sa pension vendue et son statut de bourgeoise assurée. L'aristocratie et la grande bourgeoisie se réfugient dans les environs plus verdoyants et plus lointains qui abritent les châteaux des gens du « Faubourg » (Seriyz, d'Aiglemont), de la Chaussée-d'Antin ou de très riches commerçants (Lebas à Corbeil). Louise de Chaulieu choisira Ville-d'Avray, « à quarante minutes de Paris[9] », pour construire son « nid » amoureux – qui se révélera mortifère. Zola le confirme quelques années plus tard : « Si les pauvres gens font leurs délices du fossé des fortifications, les petits employés, même les ouvriers à leur aise, poussent leurs promenades plus loin. Ceux-là vont jusqu'aux premiers bois de la banlieue[10]. »

C'est précisément cette « banlieue » qui nous intéresse ici : espace alors résolument campagnard, où l'on se rend en calèche ou en train, et non à pied ; espace éminemment mouvant, puisque l'extension urbaine repousse toujours un peu plus loin les étendues champêtres et agricoles ; espace essentiellement menacé, aussi, puisque même quand il échappe pour un temps à l'urbanisation et à l'industrialisation, il est pris d'assaut par une foule qui en défigure les charmes champêtres. Plein air *vs* intérieurs confinés, cadre verdoyant *vs* gris des façades et de l'asphalte, *farniente* des loisirs *vs* temps du travail, liberté des corps *vs* contraintes de toutes sortes : la banlieue verte est l'*autre* de la grande ville, promesse du « vertige d'un trop beau dimanche[11] » qui fera vaciller Cendrars. Petites employées des grands magasins (Denise et Pauline d'*Au Bonheur des*

7. Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, *La Comédie humaine*, Paris, Classiques Garnier, 2008 [1835], t. 8, p. 507.
8. Balzac, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. 1, p. 84.
9. Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. 9, p. 334.
10. Émile Zola, « La Banlieue », *loc. cit.*, p. 664.
11. Blaise Cendrars, *La Banlieue de Paris*, photographies de Robert Doisneau, Paris, Denoël, 1983 [1949], p. 26.

Etudes littéraires 51.2.indd 97 22-10-07 11:38

dames), obscur commis travaillant dans un ministère quelconque (M. Patissot[12] des *Dimanches d'un bourgeois de Paris*), commerçants (les Dufour d'*Une Partie de campagne*), tous sont à la recherche d'une échappée belle rompant avec le laborieux quotidien de la semaine, le temps d'un dimanche à Joinville, à Bougival ou à Saint-Germain. Mais loin de représenter une parenthèse enchantée, les parties de campagne mises en scène par les grands romanciers naturalistes font signe vers une certaine inquiétude. Alors que les personnages balzaciens pouvaient encore trouver un lieu authentiquement champêtre en s'éloignant de la capitale[13], le tableau livré par les romanciers de la fin du siècle n'est pas sans ombre – et de taille : c'est la foule qui s'y précipite.

C'est le nombre, d'abord, qui impressionne. Dès le hall de la gare, les descriptions romanesques insistent sur la multitude : c'est une cohue disparate qui se forme dans les compartiments du train de banlieue avant de se déverser dans les allées des bois ou les sentiers de promenade. Le dimanche de l'ouverture de la pêche, elle prend des proportions inquiétantes, la foule formant, sous la plume de Maupassant, une armée d'épées brandies :

> La gare était pleine de gens armés de cannes à pêche. […] C'était comme une forêt de fines baguettes qui se heurtaient à tout moment, se mêlaient, semblaient se battre comme des épées, ou se balancer comme des mâts au-dessus d'un océan de chapeaux de paille à larges bords[14].

Même le regard nostalgique et infiniment plus sympathique de Vallès exilé à Londres se souvient du flux incessant des Parisiens prenant les trains d'assaut pour passer un dimanche loin de la ville :

> En plus ou moins content ou fâché, pressé, pincé, poussé, le public s'enfile dans les balustrades, monte les escaliers, assaille les wagons […]. Une autre fournée monte les escaliers et prend à son tour place sous les voûtes, toute chaude de la cuisson de la ville et avide de la fraicheur des champs[15].

Une fois arrivés, les Parisiens forment une concentration digne des grands boulevards, la foule en goguette étant aussi composite que celle des artères de la capitale :

> [I]ls s'en allèrent par les routes, par les sentiers pleins de groupes endimanchés. Entre les haies, couraient des filles en robes claires ; une équipe de canotiers passait

12. Son nom évoque simultanément le verbe « pâtir » et le légume « pâtisson ».
13. Que l'on songe à la vallée de Montmorency, où l'éclosion et l'épanouissement de la nature reflètent ceux de la relation amoureuse entre les protagonistes d'*Une Double Famille* (1830).
14. Guy de Maupassant, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1974 [1880], t. 1, p. 139.
15. Jules Vallès, *Le Tableau de Paris*, Paris, Berg International éditeurs, 2007 [1882-1883], p. 328.

Etudes littéraires 51.2.indd 98 22-10-07 11:38

> en chantant ; des files de couples bourgeois, de vieilles gens, de commis avec leurs épouses, marchaient à petits pas, au bord des fossés[16].

Même attention accordée par Maupassant aux promeneurs, à leurs origines sociales, à leurs vêtements, à leur démarche :

> C'étaient des filles avec des jeunes gens, des ouvrières avec leurs amants qui allaient en manches de chemise, la redingote sur le bras, le haut chapeau en arrière, d'un air pochard et fatigué, des bourgeois avec leurs familles, les femmes endimanchées et les enfants trottinant comme une couvée de poussins autour de leurs parents[17].

Hommes et femmes ordinaires s'y croisent – les grands bourgeois et les aristocrates ne s'y mêlent guère, eux ont leurs maisons de campagne –, dans un large brassage d'âges et de conditions. Mais tous sont parisiens : dans ses représentations romanesques, la foule dominicale exclut ceux que l'on appellera les banlieusards.

Les habitants des communes limitrophes en sont en effet remarquablement absents, réduits aux vagues silhouettes des tenanciers et des serveurs des ginguettes, muets et diligents, parfois roublards mais jamais en avant de la scène. Le banlieusard ne deviendra une figure littéraire que sous les traits (peu flatteurs) du propriétaire de pavillon, reclus dans son jardinet, à l'écart des grands mouvements de foule dominicaux. Il ne participe pas à cette déambulation collective, préférant l'isolement (ou son illusion) à l'ombre de ses chétifs arbustes[18]. C'est là un prisme important de la représentation romanesque : si les écrivains du temps sont attentifs à la transformation des environs de Paris, de leurs paysages et de leurs fonctions, ils ne s'intéressent pas à ceux qui y vivent, alors même que, comme le souligne Alain Faure, « au dénombrement de 1886, la banlieue représente déjà plus du cinquième de la population totale du département [de la Seine][19] ». L'évocation de la banlieue verte s'inscrit dans des intrigues parisiennes, et non comme un nouveau territoire sociologique à explorer pour lui-même.

---

16. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion (GF), 2008 [1867], p. 107.
17. Guy de Maupassant, *Yvette*, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1974 [1884], t. 2, p. 164.
18. Le « M. Boivin, surnommé Boileau » des *Dimanches d'un bourgeois de Paris* en est l'archétype, cible de toute l'ironie féroce de Maupassant, qui en livre un portrait accablant ; la médiocrité du pavillon suburbain ne fait en effet que refléter celle de son propriétaire, « cet être particulier en qui la possession d'un carré de sable improductif et d'une sorte de cabane à lapins en plâtre, le long d'une ligne de chemin de fer, fait percer des boutons de ridicule et s'épanouir des fleurs de niaiserie » (« Propriétaires et lilas », *Le Gaulois*, 29 avril 1881 ; chronique publiée dans *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterrand, Paris, Le Livre de Poche [La Pochothèque], 2015, p. 25).
19. Alain Faure, « Paris, le peuple, la banlieue », dans Alain Faure (dir.), *Les Premiers Banlieusards. Aux origines de la banlieue de Paris 1860-1940*, Paris, Créaphis, 1991, p. 74.

Etudes littéraires 51.2.indd 99 22-10-07 11:38

C'est d'ailleurs une société parisienne qui se reconstitue aux marges de la capitale. Au point que les employés des grands magasins comme « Au Bonheur des Dames » finissent par tous se rencontrer à Joinville sans s'être donné rendez-vous : Denise et sa collègue Pauline y retrouvent par hasard et sans grand plaisir M. Hutin, M. Albert et Deloche ainsi que des employés d'enseignes rivales. L'escapade se fait retrouvailles ; la sortie hors de la ville, plongée dans la multitude parisienne. La quête d'un moment à soi, d'un espace affranchi du regard des autres, d'une échappée belle hors du quotidien et à l'abri du regard de ses voisins se heurte à cette toile de fond omniprésente qu'est la foule : « derrière chaque buisson, il y a une société[20] », s'alarme Zola. L'idéal attaché à la nature, au plein air revigorant et régénérateur, résiste mal à l'impossibilité de se soustraire à la multitude, à la proximité subie, à l'air irrespirable des auberges et des mauvaises fritures. « Chaque chemin [longeant les bords de Seine] semblait une rue populeuse et bruyante[21] », s'effraie le narrateur de *Thérèse Raquin* : les sentiers champêtres se sont transformés en leur antithèse, une artère quasi urbaine où se bouscule une cohue de promeneurs au bavardage tapageur.

Herbe piétinée et guinguettes bondées

En retour, ce « peuple de Paris » ne saurait laisser intact l'environnement qu'il foule et s'approprie. Manne commerciale, l'afflux des Parisiens transforme les environs de la capitale en une destination de loisirs où s'égrènent les baraques des guinguettes : il s'agit désormais de répondre à la demande de récréation des citadins. Si la dimension bucolique des alentours de la grande ville affleure encore dans les souvenirs de jeunesse des romanciers[22], elle semble les avoir désertés dès lors qu'ils veulent les saisir dans leur contemporanéité.

Élément minimal de la « campagne », signe élémentaire de la « nature », l'herbe est l'objet de la quête de ces Parisiens en mal de verdure. La compagne de petite vertu du bourgeois de Paris moqué par Maupassant se met ainsi « à chanter à tue-tête des morceaux d'opéra traînant dans sa mémoire de linotte […] aussitôt qu'elle fut dans les feuilles et qu'elle aperçut de l'herbe[23] ». Mais cette dernière, maltraitée par les foules dominicales, se fait rare, comme sous les yeux des Goncourt dans le bois de Vincennes, « un de ces lieux champêtres où vont se vautrer les dimanches des grands faubourgs, et qui restent comme un gazon piétiné par une foule après un feu d'artifice[24] ». Dans la fic-

20. Émile Zola, « La Banlieue », *loc. cit.*, p. 665.
21. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op cit.*, p. 107.
22. Zola, notamment, se souvient avec tendresse de ses promenades dans les bois de Verrières avec Paul Cézanne : « Ah ! mes beaux dimanches de la banlieue, lorsque j'avais vingt ans ! Ils sont restés un de mes plus chers souvenirs » (« Le Bois », *Aux Champs*, *op. cit.*, p. 675).
23. Guy de Maupassant, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, *op. cit.*, p. 151.
24. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion (GF), 1990 [1884], p. 202.

Etudes littéraires 51.2.indd 100 22-10-07 11:38

tion naturaliste, l'herbe n'est plus aussi verte qu'autrefois : elle est « fripée[25] » dans *Une Belle Journée* d'Henry Céard ; « écrasée, desséchée, jaunie et morte, éparpillée comme une litière[26] » dans *Germinie Lacerteux*. Plus généralement, elle semble n'être plus que le support du fameux « déjeuner sur l'herbe », rituel incontournable des parties de campagne mises en scène dans le roman et la peinture du XIXe siècle. Ainsi en est-il des Dufour, les protagonistes de la nouvelle de Maupassant précisément intitulée *Une partie de campagne.* Pour assouvir, sans doute, « cet amour bête de la nature qui les hante toute l'année derrière le comptoir de leur boutique », « ces bourgeois privés d'herbe et affamés de promenades aux champs »[27] tiennent absolument à manger par terre : « [E]t pour que ce fût plus champêtre, la famille s'installa sur l'herbe sans table ni sièges[28] ». Quand bien même tous cherchent « une position commode, qu'il[s] ne trouv[ent] pas du reste[29] », quand bien même les fourmis se glissent partout, quand bien même il est fort incommode de manger un lapin par terre, nos citadins se doivent de déjeuner sur l'herbe – qu'on imagine passablement abîmée sous le poids de ces convives « lourds, flasques, et la figure écarlate[30] ».

Elle finit même par être introuvable, recouverte par des baraques toutes semblables : « À droite et à gauche, s'étendaient deux files de guinguettes et de baraques de foire[31] », observe le narrateur de *Thérèse Raquin.* C'est jusqu'à la couleur verte qui finit par déserter les tableaux des bords de Seine ou de Marne : « [S]ous les tonnelles, entre les feuilles rares et jaunes, on apercevait la blancheur des nappes, les taches noires des paletots, les jupes éclatantes des femmes[32] ». Il manque le vert ; dans le Joinville d'*Au Bonheur des dames*, « un crépuscule verdâtre tombait des peupliers[33] », l'approximation (« verdâtre ») a remplacé la verdure. Le vert disparaît sous le bariolage des baraques destinées à amuser la foule, qui, par son nombre et ses aspirations, contribue à détruire le cadre préservé qu'elle était venue chercher.

Sous la plume des romanciers, la foule modifie ainsi la physionomie des environs qu'elle envahit. Réservée aux citadins, la guinguette, lieu du relâchement dominical par excellence, en est l'élément le plus marquant dans la

25. Henry Céard, *Une Belle Journée* [en ligne], Paris, G. Charpentier éditeur, 1881 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149891x.texteImage].
26. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 203.
27. Guy de Maupassant, « Une partie de campagne », *La Maison Tellier et autres nouvelles*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1995 [1881], p. 148.
28. *Ibid.*, p. 147.
29. *Id.*
30. *Ibid.*, p. 149.
31. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 108.
32. *Id.*
33. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Gallimard (Folioplus classiques), 2012 [1882], p. 173.

mesure où elle annihile tout ce qui pouvait relever de la « nature » bucolique – ou de son fantasme. Les mauvaises odeurs et les bruits désagréables y règnent en maîtres : les Raquin s'installent « sur une sorte de terrasse en planches, dans une gargote puant la graisse et le vin », dans une maison qui retentit « de cris, de chansons, de bruits de vaisselle » ; y plane « une odeur de friture et de poussière »[34]. Les mêmes bruits de vaisselle résonnent dans l'atmosphère étouffante de la guinguette où s'entassent les employés du « Bonheur des Dames » : « On étouffait maintenant […]. Le bruit était assourdissant, des rires, des appels, des chocs de vaisselle[35]. » L'harmonie joyeuse des tableaux de Renoir[36] semble avoir laissé place à une agression de tous les sens. Passage obligé de la partie de campagne, la guinguette éradique précisément toute dimension « campagnarde » des environs de la capitale : ne s'y mêlent que des Parisiens endimanchés, dans une atmosphère marquée par le relâchement des manières et l'affirmation crue des corps et des passions.

Aussi la foule dénature-t-elle les environs de Paris – au sens littéral du mot. Telle qu'elle est mise en scène dans les romans étudiés, elle ne se contente pas, en effet, de goûter les paysages ou de somnoler sur l'herbe : il lui faut des divertissements – des loisirs – qui impriment leur marque sur les rives de la Seine et de la Marne. Cela correspond bien à un phénomène historique, si l'on en croit l'historienne Julia Csergo, qui mentionne l'apparition de nouvelles infrastructures venant rythmer les paysages :

> Ainsi submergé par l'irrésistible désir de campagne d'une cohue de Parisiens, le territoire de la vie et des loisirs urbains s'étend finalement bien au-delà de la seule partie agglomérée. À leur tour, les sollicitations industrielles du plaisir investissent ces nouvelles aires récréatives : bals, cafés, concerts de plein air, kermesses, fêtes foraines, loisirs nautiques travaillent de plus en plus l'espace vert et les bords de fleuves[37].

Le « temps calculé, prévu, ordonné, précipité de l'efficacité et de la productivité […] a suscité la revendication de l'autonomie d'un temps pour soi », constate Alain Corbin, qui pointe aussitôt que « le désir de ce temps vide, insidieusement menacé par l'ennui, a paradoxalement suscité un autre temps de loisir et de distraction, à son tour prévu, organisé, rempli, agité[38] ». Or, le même mouvement paradoxal s'observe au niveau de l'espace : l'envie de changer d'horizon, de savourer le plus intensément possible la rupture à l'égard du quotidien laborieux et les plaisirs champêtres, entraîne, si ce n'est la disparition, du moins

34. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 107.
35. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 173.
36. On pense en particulier au *Déjeuner des canotiers* (1881) ou au *Déjeuner chez Fournaise* (1875), représentant toutes deux l'auberge Fournaise, à Chatou.
37. Julia Csergo, « Parties de campagne », *art. cit.*, p. 39.
38. Alain Corbin, « Introduction », *L'Avènement des loisirs*, *op. cit.*, p. 10.

Etudes littéraires 51.2.indd 102 22-10-07 11:38

l'altération de ces alentours de Paris si ardemment désirés. Henri Lefebvre le résume à grands traits quand il évoque la revendication du « droit à la nature », écho à son *Droit à la ville* :

> La nature entre dans la valeur d'échange et dans la marchandise ; elle s'achète et se vend. Les loisirs commercialisés, industrialisés, organisés institutionnellement, détruisent cette « naturalité » dont on s'occupe pour la trafiquer et pour en trafiquer. La « nature » ou prétendue telle, ce qui en survit, devient le ghetto des loisirs, le lieu séparé de la jouissance, la retraite de la « créativité ». Les urbains transportent l'urbain avec eux, même s'ils n'apportent pas l'urbanité ! Colonisée par eux, la campagne a perdu les qualités, propriétés et charmes de la vie paysanne. L'urbain ravage la campagne. […] Le droit à la nature et le droit à la campagne ne se détruisent-ils pas eux-mêmes[39] ?

Les guillemets s'imposent désormais, la « nature » étant plus un objet de désir et de consommation qu'une réalité à part entière. Son attrait et son accessibilité la menacent d'altération, voire de disparition. Le terme même de « campagne » s'infléchit : « [O]n se donnerait de la campagne par-dessus la tête[40] », se promet le trio des employés d'*Au Bonheur des dames* en se rendant à Joinville – l'ivresse du plein air n'est pas seule au programme, il s'agit de goûter à tous les plaisirs qu'offrent les bords de Marne, jusqu'à l'excès :

> [Pauline] dévorait, d'une gourmandise affamée de fille mal nourrie au magasin, se donnant dehors une indigestion des choses qu'elle aimait ; c'était son vice, tout son argent passait là, en gâteaux, en crudités, en petits plats dégustés lestement aux heures libres[41].

Ainsi, alors même qu'il ne saurait encore être question de la banlieue résidentielle et de ses pavillons brinquebalants et hétéroclites, les environs de Paris se muent-ils en sa banlieue, c'est-à-dire en un espace placé sous le ban des Parisiens, façonné par leur soif de divertissements. Formé par l'association de la racine germanique *bann*, qui se rapporte aussi bien à la proclamation publique qu'à l'exclusion, et du terme *leuga* (la lieue), le mot « sert [d'abord] à désigner la couronne qui entoure la ville, d'une lieue de large en principe[42] ». D'un point de vue administratif, « la banlieue était un "îlot de droit urbain" dans les campagnes environnantes et dans lequel la bourgeoisie de la ville possédait le plus souvent de multiples intérêts fonciers et économiques[43] », rappelle

39. Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris, Éditions Anthropos (Points), 1974 [1968], p. 120.
40. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 152.
41. *Id.*
42. Hervé Vieillard-Baron, « Banlieue » [en ligne], *Hypergeo*, 27 avril 2010 [http://www.hypergeo.eu/spip.php?article472].
43. Alain Faure, « Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison d'un rejet », *Genèses*, nº 51 (2003), p. 57.

Alain Faure. Si le terme perd sa dimension juridique sous la Restauration pour simplement désigner les environs immédiats d'une ville, bien au-delà d'une lieue désormais, la banlieue verte telle qu'elle est mise en scène renoue avec cette caractéristique : sur elle pèse l'emprise exercée par la ville, qui décide largement de sa fonction. Sous l'effet de la foule qui s'y précipite, elle est représentée, dans les romans envisagés, comme l'extension de la capitale plus que son ailleurs : « C'est une poussée universelle qui va grandissant chaque année, et qui finira par faire de la banlieue un simple prolongement de nos boulevards, plantés d'arbres maigres[44] », s'inquiète Zola. Ce qui faisait le charme des environs de la capitale est menacé de disparition, au point d'effacer la distinction entre la ville et son ailleurs qui avait paru si désirable. L'uniformisation guette.

Sentiers balisés

Tels qu'ils sont représentés par les romanciers du temps, les Parisiens en goguette semblent tous suivre les mêmes chemins. Au-delà de leur nombre, c'est bien l'identité de leurs aspirations et de leurs comportements qui fait d'eux une foule. C'est ainsi en effet que le XIXe siècle conçoit ce terme auquel réfléchissent, entre autres, Tarde et Le Bon :

> La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction, il se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets. La collectivité devient alors ce que, faute d'une expression meilleure, j'appellerai une foule organisée, ou, si l'on préfère, une foule psychologique. Elle forme un seul être et se trouve soumise à la loi de l'unité mentale des foules[45].

La foule se caractérise par une homogénéité des envies, des désirs et des gestes. Sous la plume des écrivains de la fin du siècle, la banlieue verte en est un décor privilégié : le chatoiement des habits du dimanche ne dissimule pas une fondamentale uniformité, un confondant conformisme, qui font de la foule des Parisiens en goguette une cible privilégiée de l'ironie critique.

Topographiquement d'abord, la « campagne » se réduit à un ensemble d'itinéraires balisés que tous empruntent les uns après les autres. C'est tout le paradoxe de cette foule en mal de vert : les Parisiens qui la composent sont en quête d'une petite aventure ; mais ils s'agglutinent aux mêmes endroits, se livrent aux mêmes divertissements. Doté d'une remarquable « faculté simiesque d'imitation[46] », le M. Patissot de Maupassant se trouve ainsi pris dans un flot

44. Émile Zola, « La Banlieue », *loc. cit.*, p. 669.

45. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 9. Cité par Victor Rubio dans « Le regard sociologique de la foule à la fin du XIXe siècle » [en ligne], *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, nº 28 (2010), p. 13-33 [https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-13.htm].

46. Guy de Maupassant, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, *op. cit.*, p. 123.

Etudes littéraires 51.2.indd 104 22-10-07 11:38

dont il ne peut s'extraire – ce qu'il ne cherche d'ailleurs nullement à faire : « Tout le long de la route on voyait des hommes se diriger dans le même sens, comme pour un immense pèlerinage vers une Jérusalem inconnue[47] », constate le narrateur à sa sortie du train. Loin des déambulations et des zigzags des flâneries urbaines, les promenades dominicales se font boucles :

> Ils […] descendaient jusqu'à l'eau, remontaient sur le chemin, et tous arrivés au même endroit, s'arrêtaient, attendant le passeur. Le lourd bachot allait sans fin d'une rive à l'autre, déchargeant dans l'île ses voyageurs[48].

Non seulement la foule empêche toute forme de solitude, mais elle fait obstacle à l'épanouissement des envies, à la spontanéité des désirs, tant elle modèle les comportements et décide des aspirations de tous. « Tas de moutons de Panurge[49] ! » lance un personnage de Maupassant à ses collègues qui ne pensent qu'à leur partie de campagne dominicale. Ainsi, ce qui était rêvé comme une échappatoire se fait souvent enlisement : l'imitation des autres et des modes y est là aussi tellement forte que l'escapade en plein air représente moins une parenthèse libératoire qu'elle ne marque une suspecte sujétion au nombre, renforçant au lieu de les rompre d'inébranlables habitus. En témoigne encore notre M. Patissot, qui n'envisage pas de sortir de Paris sans l'équipement complet du parfait promeneur[50], tout à fait disproportionné par rapport à ses besoins. Le matériel de randonnée ou de pêche s'accumule, inutile si ce n'est qu'il signale l'adoption de l'accoutrement de rigueur – ou, ici, sa caricature outrée.

Certes, la banlieue verte est aussi, dans nombre de romans envisagés, le théâtre d'expériences singulières, impossibles ailleurs. Les bois et les herbes hautes sont en effet propices aux parties de cache-cache qui se prolongent souvent en étreintes amoureuses, suggérées sans ambiguïté. La « partie de campagne » de Maupassant prend vite les allures d'une partie carrée. Se forment des couples qui échappent tout à fait à l'ordre bourgeois d'abord incarné par les protagonistes

47. *Ibid.*, p. 139.
48. Guy de Maupassant, *La Femme de Paul*, *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, t. 1, p. 292.
49. Guy de Maupassant, « Le Père Mongilet », *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, t. 2, p. 467. Texte publié dans le numéro du *Gil Blas* du 24 février 1885, puis dans le recueil *Toine* et repris presque mot pour mot dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*.
50. « Il visita d'abord l'établissement d'un bottier soi-disant américain, demandant qu'on lui montrât de forts souliers pour voyages ! On lui exhiba des espèces d'appareils blindés en cuivre comme des navires de guerre, hérissés de pointes comme une herse de fer, et qu'on lui affirma être confectionnés en cuir de bison des Montagnes Rocheuses. […] Il se procura un pantalon de fatigue en velours à côtes, comme ceux des ouvriers charpentiers ; puis des guêtres de toile à voile passées à l'huile et montant jusqu'aux genoux. Il lui fallut encore un sac de soldat pour ses provisions, une lunette marine afin de reconnaître les villages éloignés, pendus aux flancs des coteaux ; enfin une carte de l'état-major qui lui permettrait de se diriger sans demander sa route aux paysans courbés au milieu des champs » (Guy de Maupassant, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, *op. cit.*, p. 125-126).

Etudes littéraires 51.2.indd 105 22-10-07 11:38

et le renversent : alors que les deux hommes de la famille Dufour, le mari et le promis, somnolent, tout à leur « espérance de prendre du goujon, cet idéal des boutiquiers[51] », la digne et appétissante boutiquière s'est un moment divertie des « laideurs secrètes de son mari[52] » dans les bras d'un canotier ; sa fille, prise d'« un besoin vague de jouissance », fait pour la première fois l'expérience du désir, « pénétrant comme le soleil[53] » ; elle y repensera « tous les soirs[54] ». La banlieue, et en particulier ses îles[55], ménage encore des recoins à l'abri des regards, où se déploie la liberté des corps et des étreintes. À ce même titre, elle surgit comme le lieu des suicides et des meurtres. L'eau, en particulier, ne laisse pas d'inquiéter[56]. Si Yvette, personnage de la nouvelle éponyme de Maupassant, ne se livre qu'à un simulacre de suicide, monsieur Paul, confronté à l'indéniable trahison de sa maîtresse, se jette dans la Seine : l'eau où barbotent les courtisanes, où s'amusent les canotiers devient soudain un lieu mortifère, où la mort et la métamorphose des corps sont particulièrement rapides. On se souvient aussi que c'est lors de l'une de ces parties de campagne que sera assassiné le mari de Thérèse Raquin, noyé dans la Seine. Le meurtre lui-même a lieu lors d'un passage obligé de la partie de campagne, la promenade en canot. En en faisant le lieu du meurtre, Zola redonne une part à la nature sauvage, qui n'a pas entièrement déserté ces environs de Paris. Saint-Ouen est ici le lieu du crime, non seulement parce que ses rivages sont loin du passage parisien où tous vivent sous les regards de chacun, mais aussi parce qu'ils représentent cet espace où coïncident encore les contraires, les espaces déserts et les points où se concentrent la foule, les îles isolées et les baraques de foire : une certaine sauvagerie, propice au déploiement des pulsions et des passions, sous-tend les comportements, soudain désinhibés. Une inquiétante étrangeté s'empare alors de ce chronotope de l'intermédiaire qu'est la banlieue au crépuscule. Ainsi, le décor familier des escapades dominicales se fait celui du drame, la banlieue verte devient noire et les promeneurs ne sont pas tous animés par la seule joie tapageuse d'un dimanche au soleil. Le lieu de la joie et de l'amour fait place à la mort.

Reste néanmoins que la partie de campagne représente un moment fort de la critique de la petite bourgeoisie, y compris au sein d'intrigues qui en font le cadre

51. Guy de Maupassant, « Une partie de campagne », *op. cit.*, p. 149.
52. *Ibid.*, p. 147.
53. *Ibid.*, p. 150.
54. *Ibid.*, p. 155.
55. L'espace clos de l'île encourage en effet ces entorses à la norme, en particulier dans les nouvelles de Maupassant. C'est aussi sur l'île en face de la Grenouillère que « la femme de Paul » renoue avec ses anciennes amours lesbiennes, faisant retentir des « cris d'amour ». Et c'est sur la même île de Croissy que Servigny tente sa chance auprès d'Yvette, qui lui échappe cependant.
56. Bachelard parlera de « l'eau mélancolisante », motif central chez plusieurs romanciers du XIXe siècle (*L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 124).

Etudes littéraires 51.2.indd 106 22-10-07 11:38

de moments exceptionnels et d'actes terribles. Échouant à faire advenir un être sinon nouveau, du moins autre et singulier, affranchi des conventions sociales et des préjugés de sa classe, la sortie dominicale semble en effet faire partie de la panoplie obligatoire du bourgeois parisien, révélant sans détour sa médiocrité et son ridicule, immuable porte-voix des idées reçues compilées par Flaubert :

> CAMPAGNE – Les gens de la campagne meilleurs que ceux des villes : envier leur sort. À la campagne tout est permis ; habits bas, farces, etc.
> NATURE – Que c'est beau la nature ! À dire chaque fois qu'on se trouve à la campagne[57].

Les Dufour de Maupassant ne manquent pas de lancer, en effet, de telles exclamations : « En arrivant au pont de Neuilly, M. Dufour avait dit : – "Voici la campagne enfin !" et sa femme, à ce signal, s'était attendrie sur la nature[58]. » Ce « ravissement » devant la nature banlieusarde semble relever d'un réflexe pavlovien dont le mécanisme paraît incompatible avec une émotion véritable.

La foule n'oppresse donc pas seulement par son nombre ; elle semble imposer à chacun certains comportements, certaines expressions, certains gestes, exerçant une force de mimétisme qui se fait conformisme – jusque dans l'excès et la régression la plus grossière. Loin de la ville, la foule parisienne s'en donne en effet à cœur joie, prenant corps dans l'exaltation des passions les plus crues. Henri Mitterand remarque, à propos des parties de campagne zoliennes :

> Cette foule n'est pas la compagnie insouciante des canotiers de Renoir. Les odeurs de graillon et de friture, les bruits de vaisselle, le tapage des gargotes, la trivialité des gestes et des propos, la cacophonie criarde des silhouettes, des couleurs et des bruits, imposent la sensation d'une vitalité frénétique, vulgaire, primitive, sordide. […] [Zola] éprouvera toujours, devant la foule débridée, ce même mouvement contradictoire d'attirance et de dégoût[59].

Le tableau que livre Maupassant de la Grenouillère est plus redoutable encore, lieu de la régression la plus abjecte :

> Dans l'établissement flottant, c'était une cohue furieuse et hurlante. […] Toute cette foule criait, chantait, braillait. Les hommes, le chapeau en arrière, la face rougie, avec des yeux luisants d'ivrognes, s'agitaient en vociférant par un besoin de tapage naturel aux brutes. Les femmes, cherchant une proie pour le soir, se faisaient payer à boire en attendant. […]
> Ce lieu sue la bêtise, pue la canaillerie et la galanterie de bazar[60].

57. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Mille et une nuits, 2000 [1913], p. 17 et 69.
58. Guy de Maupassant, « Une partie de campagne », *op. cit.*, p. 244.
59. Henri Mitterand, préface à *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p 36.
60. Guy de Maupassant, *La Femme de Paul*, *op. cit.*, p. 167-168.

Au fil des heures, la foule dominicale se déchaine, laissant libre cours à ses penchants les plus débridés. Le cadre autrefois idyllique, propice aux rêveries et aux amours champêtres, devient celui d'une explosion de vulgarité grégaire où se concentre toute la bêtise abhorrée par les grands romanciers du siècle. Il ne s'agit plus – ou plus seulement – de chanter les charmes bucoliques des environs de la capitale, mais de donner à voir une collectivité marquée par l'uniformisation des aspirations, jusque dans ses divertissements – et de s'en effarer.

La composition sociale de cette foule, en particulier celle des guinguettes, n'y est pas pour rien dans cet effarement. À lire Zola, Maupassant ou les Goncourt, « c'est l'égout de Paris[61] » qui s'y est donné rendez-vous. Voici ce qu'observent les deux frères à Asnières :

> [D]es ouvriers à profils de maquereaux et de tapettes, des mendiants et des mendiantes à mines de rôdeurs de barrières, des chiens de chasse canaille et galeux. La boue de tous les métiers et de tous les plaisirs de Paris, amassés là, à la première station de banlieue, comme en un tas d'ordures, balayées ici sur un seuil près de l'eau d'un ruisseau[62].

Le tableau que dresse Maupassant de la Grenouillère n'a rien à envier à celui des Goncourt :

> [C]ar on sent là, à pleines narines, toute l'écume du monde, toute la crapulerie distinguée, toute la moisissure de la société parisienne : mélange de calicots, de cabotins, d'infimes journalistes, de gentilshommes en curatelle, de boursicotiers véreux, de noceurs tarés, de vieux viveurs pourris ; cohue interlope de tous les êtres suspects, à moitié connus, à moitié perdus, à moitié salués, à moitié déshonorés[63] […].

Marginaux de la misère ou de la pseudo bohême se rassemblent dans un « mélange » douteux, caractérisé par une forme de dégénérescence diamétralement opposée à la régénération associée à l'escapade champêtre. Êtres incomplets, à l'identité fuyante, dont la force corruptrice l'emporte sur les promesses d'air pur.

Les femmes, surtout, inspirent les plus vives inquiétudes – ou les dégouts les plus manifestes. Soudain majoritairement rousses – ce qui ne laisse aucun doute sur leur activité –, elles gênent. Dans le restaurant où se retrouvent les employés d'*Au Bonheur des dames*, on aperçoit « le jeune Lhomme, au milieu de trois femmes équivoques, une vieille dame en chapeau jaune, à mine basse de pourvoyeuse, et deux mineures, deux fillettes de treize ou quatorze ans,

61. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, cité dans Peter Vantine, « Au bord de la Seine des Goncourt », *Arborescences*, nº 8 (2018) p. 95-96.
62. *Id.*
63. Guy de Maupassant, *La Femme de Paul*, *op. cit.*, p. 168.

Etudes littéraires 51.2.indd 108 22-10-07 11:38

déhanchées, d'une effronterie gênante[64] ». Les danseuses de la Grenouillère ne sont plus que des bêtes, occasion d'un blason inlassablement péjoratif :

> Les femelles, désarticulées des cuisses, bondissaient dans un enveloppement de jupes révélant leurs dessous. Leurs pieds s'élevaient au-dessus de leurs têtes avec une facilité surprenante, et elles balançaient leurs ventres, frétillaient de la croupe, secouaient leurs seins, répandant autour d'elles une senteur énergique de femmes en sueur[65].

Corps exhibés et désarticulés dans des danses frénétiques qui ne sont plus que l'amorce de l'acte sexuel, hystérie des propos, des rires et des rumeurs, spectacle interlope dans le clair-obscur du jour déclinant : la guinguette est représentée comme un lieu carnavalesque mais dénué de l'atmosphère bon enfant qui pouvait prévaloir dans les bals champêtres. L'inversion des normes n'aboutit qu'à une explosion de bestialité, les marginaux entraînant tout le monde dans leur déchéance. On est soudain bien proche de la « zone » : comme si sa faune et ses divertissements trop populaires pour être tout à fait honnêtes progressaient, envahissant peu à peu les contrées qui apparaissaient autrefois lointaines et préservées.

Foules redoutées

Réduite à une toile de fond, bruyante, envahissante, épuisante, mais non agissante, la foule en goguette ne produit rien, si ce n'est des nuisances. En ce sens, elle préfigure la passivité attachée plus tard à la notion de « masse », caractérisée par un consumérisme et un comportement moutonniers. Saisie dans un cadre urbain, la foule se révèle toute prête à devenir peuple, force de contestation, de rébellion voire de révolution[66] ; elle perd en revanche toute dimension politique quand elle s'amuse dans les environs de la capitale. Il s'agit alors d'un rassemblement sans revendication – sinon celle d'un bonheur individuel, d'un temps arraché à la monotonie de la semaine laborieuse, d'une parenthèse de loisirs, mais aussi d'une explosion de bassesses. N'obéissant qu'à

64. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 189.

65. Guy de Maupassant, *La Femme de Paul*, *op. cit.*, p. 167. Il est vrai que les hommes n'offrent pas un spectacle plus ragoutant : « Les mâles s'accroupissaient comme des crapauds avec des gestes obscènes, se contorsionnaient, grimaçants et hideux, faisaient la roue sur les mains, ou bien, s'efforçant d'être drôles, esquissaient des manières avec une grâce ridicule » (*ibid.*, p. 178).

66. Voir à ce sujet *Les Voix du peuple dans la littérature des* XIX^e^ *et* XX^e^ *siècles*, sous la direction de Corinne Grenouillet et d'Éléonore Reverzy (Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006) et *Le Peuple parisien au* XIX^e^ *siècle : entre sciences et fictions*, sous la direction de Nathalie Preiss, Jean-Marie Privat et Jean-Claude Yon (Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013).

elle-même et n'aspirant à rien d'autre qu'à être elle-même, la foule endimanchée ne se fait jamais force.

Phénomène purement sociologique et non politique, la foule en goguette est éminemment parisienne, mais elle est l'autre de la foule protestatrice et revendicatrice qui s'est imposée comme un acteur historique dans les rues de Paris. Aux antipodes du *demos*, elle est celle du délassement, celle même du relâchement. Il ne faudrait cependant pas trop noircir le portrait. Ce qui la caractérise, c'est sa soif de légèreté. Le grand air lui sied et la distingue de ce « serpent aux mille couleurs » gisant « dans les exhalaisons putrides des cours, des rues et des basses œuvres[67] » redouté par Balzac. D'ailleurs cette foule n'est jamais nocturne : elle est strictement diurne, liée au soleil. Éphémère, elle ne prend corps que le temps d'un dimanche ensoleillé et se dissoudra dès son retour à Paris.

Pourquoi dérange-t-elle tant les romanciers du temps ? Pourquoi occupe-t-elle une telle place dans l'évocation des parties de campagne au fil du siècle ? Qu'il s'exprime par la moquerie ou par l'amertume, cet effroi devant la multitude révèle le regard d'écrivains que la multitude dérange : obstacle à l'admiration des paysages, entrave au dépaysement et aux courses solitaires, le nombre est envisagé comme ce qui anéantit les plaisirs goûtés par les esprits exigeants.

Un petit détour, sommaire, par le cinéma montre que cette vision de la foule dominicale relève bien d'une certaine idéologie et que sa représentation peut être tout autre. Plusieurs cinéastes français dresseront en effet le tableau d'une banlieue riante, décor d'une collectivité épanouie et heureuse, force de l'avenir plutôt que masse écervelée. Émaillant sa *Belle Équipe* de plans rapprochés sur de jeunes ouvriers et ouvrières un dimanche printanier, mais aussi sur des femmes plus âgées ou sur un ivrogne sympathique, Julien Duvivier donne corps au rêve de ses protagonistes : celui d'une partie de campagne ouverte à tous et toutes, et en particulier aux ouvriers – rêve démocratique où le plus grand nombre peut s'adonner aux joies du canotage, de la pêche à la ligne, des bals populaires de guinguette. Loin de dénoncer le tapage d'une multitude trop bruyante et perturbant le calme du lieu, sa caméra rend admirablement le plaisir simple d'une promenade au bord du fleuve ou l'heureux vertige d'un bal champêtre dans un magnifique travelling virevoltant qui se détache des danseurs pour se perdre dans les feuillages, le chant des oiseaux se mêlant à la musique.

Dans la lumineuse étude documentaire qu'il tourne à 20 ans, Marcel Carné filme lui aussi les ginguettes des bords de Marne, les dimanches de la banlieue heureuse, évoquée à la même époque en Allemagne dans *Menschen am Sonntag*[68] de Robert Siodmak ou aux États-Unis dans *Solitude*[69] de Paul Fejos.

67. Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 [1835], p. 352.
68. Robert Siodmak, *Menschen am Sonntag* [*Les Hommes le dimanche*], Filmstudio Berlin, 1930.
69. Paul Fejos, *Lonesome* [*Solitude*], Universal Pictures, 1928.

Etudes littéraires 51.2.indd 110 22-10-07 11:38

Dans *Nogent, eldorado du dimanche*[70], rien ne manque à l'image d'Épinal : les reflets du soleil illuminent une eau scintillante, la verdure est généreuse ; la lumière jaillit de toutes parts. Il y a bien foule, mais elle est jeune et insouciante et se livre à toutes sortes de divertissements dont on imagine qu'ils ne sont point silencieux : les endormis et les pêcheurs à la ligne côtoient les sportifs et les baraques à frites ; on court, on se baigne, on danse – on flirte dans les bals et les jupes sont courtes. Aucune moquerie à l'égard de cette multitude où les différences sociales se fondent dans l'uniformité des canotiers, des maillots de bain ou des vêtements de sport, signes d'une explosion d'activité et de dépense physique. De la foule lumineuse se détachent des silhouettes, les corps, les visages de quelques individus : un rameur, un enfant, un tout jeune couple, un militaire endormi. Seul film que Carné tournera entièrement en extérieur, *Nogent* enchaîne les plans courts dans une suite d'impressions qui ne sont pas de simples tableaux : la vision sociologique se fait politique en rendant hommage à un bonheur collectif et partagé. Le joyeux élan de cette foule respirant à pleins poumons vient nourrir celui d'une caméra extrêmement mobile, source d'extraordinaires audaces formelles.

Aussi la représentation de la banlieue, même verte, apparaît-elle comme un enjeu social et politique : elle reflète une idéologie. La foule dominicale ne suscite pas nécessairement l'effroi : elle peut être saisie comme une collectivité joyeuse et porteuse d'avenir, et non comme une masse anéantissant tous les charmes des environs de Paris sous son poids et sa vulgarité. C'est d'ailleurs l'image qu'on retient des toiles impressionnistes les plus connues, contemporaines des narrations envisagées : beaucoup représentent les Parisiens venus en nombre goûter aux joies champêtres, en particulier dans les guinguettes. Défi lancé à leur palette, la foule est l'occasion pour les peintres de multiplier les éclats de couleurs ; les rires qui animent les visages n'apparaissent pas outrés, la souplesse et la vigueur des corps appellent de nouvelles courbes. Que la plupart des romanciers du XIX^e^ siècle l'envisagent d'un point de vue éminemment critique, sur le mode du regret ou du reproche, n'est donc pas anodin. Cette approche n'avait rien d'inéluctable ; elle révèle des convictions peut-être moins progressistes que celles affichées en d'autres circonstances par ces mêmes écrivains. Quand le peuple envahit les alentours de Paris, il n'apparaît plus que comme une masse à leurs yeux, redoutable force de destruction d'où a disparu toute individualité, guidée par son seul appétit de jouissances, annihilant sur son passage les charmes recherchés par les amateurs éclairés d'une nature préservée.

70. Marcel Carné, *Nogent, eldorado du dimanche*, Studio des ursulines, 1929.

Etudes littéraires 51.2.indd 111 22-10-07 11:38

Références

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

Balzac, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Classiques Garnier, 2008 [1835], t. 1, 8 et 9.

—, *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 [1835].

Carné, Marcel, *Nogent, eldorado du dimanche*, Studio des ursulines, 1929.

Céard, Henry, *Une Belle Journée* [en ligne], Paris, G. Charpentier éditeur, 1881 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149891x.texteImage].

Cendrars, Blaise, *La Banlieue de Paris*, photographies de Robert Doisneau, Paris, Denoël, 1983 [1949].

Cohen, Jean-Louis et André Lortie, *Des Fortifs au périf. Paris, les seuils de la ville*, Paris, Picard / Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1991.

Corbin, Alain (dir.), *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Champs histoire, 2009 [1995].

Csergo, Julia, « Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIIIe-XIXe siècles », *Sociétés & Représentations*, nº 17 (2004), p. 15-50.

Faure, Alain, « Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison d'un rejet », *Genèses*, nº 51 (2003), p. 48-69.

—, « Paris, le peuple, la banlieue », dans Alain Faure (dir.), *Les Premiers Banlieusards. Aux origines de la banlieue de Paris 1860-1940*, Paris, Créaphis, 1991, p. 73-119.

Fejos, Paul, *Lonesome* [*Solitude*], Universal Pictures, 1928.

Flaubert, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Mille et une nuits, 2000 [1913].

Goncourt, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion (GF), 1990 [1884].

Grenouillet, Corinne et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006.

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

Lefebvre, Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Éditions Anthropos (Points), 1974 [1968].

Lyon-Caen, Judith, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet » [en ligne], *Revue historique*, nº 630 (2004), p. 303-331 [http://www.cairn.info/revue-historique-2004-2-page-303.htm].

Maupassant, Guy de, « Propriétaires et lilas », *Le Gaulois*, 29 avril 1881, chronique publiée dans *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 2015, p. 25-26.

—, « Une partie de campagne », *La Maison Tellier et autres nouvelles*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1995 [1881], p. 142-155.

—, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1974 [1884], t. 2.

—, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1974 [1880], t. 1.

Preiss Nathalie, Jean-Marie Privat et Jean-Claude Yon (dir.), *Le Peuple parisien au XIXe siècle : entre sciences et fictions*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013.

Rabault-Mazières, Isabelle « Chemin de fer, croissance suburbaine et migrations de travail : l'exemple parisien au XIXe siècle » [en ligne], *Histoire urbaine*, nº 11 (2004), p. 9-30 [https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-3-page-9.htm].

Etudes littéraires 51.2.indd 112 22-10-07 11:38

Rubio, Victor, « Le regard sociologique de la foule à la fin du XIXe siècle » [en ligne], *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, nº 28 (2010), p. 13-33 [https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-13.htm].

Siodmak, Robert, *Menschen am Sonntag* [*Les Hommes le dimanche*], Filmstudio Berlin, 1930.

Vallès, Jules, *Le Tableau de Paris*, Paris, Berg International éditeurs, 2007 [1882-1883].

Vantine, Peter, « Au bord de la Seine avec les Goncourt », *Arborescences*, nº 8 (2012), p. 80-101.

Vieillard-Baron, Hervé, « Banlieue » [en ligne], *Hypergeo*, 27 avril 2010 [http://www.hypergeo.eu/spip.php?article472].

Zola, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion (GF), 2008 [1867].

—, *Aux Champs*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 [1883].

—, *Au Bonheur des dames*, Paris, Gallimard (Folioplus classique), 2012 [1882].

Etudes littéraires 51.2.indd 114 22-10-07 11:38

L'individu et les foules dans l'œuvre de Georges Darien (1862-1921)

Aurélien Lorig

À la fin des années 1880, Georges Darien[1] commence sa carrière littéraire en écrivant un premier roman directement inspiré de son expérience au bagne de Tunisie. Intitulé *Biribi*, ce texte est publié en 1890 chez l'éditeur Albert Savine. Le récit est une autofiction qui met en scène le personnage de Jean Froissard. Ce dernier est un bagnard devenu, à la fin du roman, un être révolté qui s'en prend à la société qu'il considère comme une « vieille gueuse imbécile, qui creuse elle-même, avec des boniments macabres, la fosse dans laquelle elle tombera[2] ». L'indignation qui habite le héros est aussi celle qui touche directement l'écrivain revenu des camps disciplinaires, après avoir été condamné trente-trois mois à y séjourner, en raison de ses trop nombreuses insubordinations à l'armée. À son retour, Darien qui a grandi dans la petite bourgeoisie versaillaise, est désormais en rupture avec sa famille. Il voit dans les institutions et les systèmes établis des pouvoirs hostiles à l'individu qu'il aspire à être. Il désire pouvoir un jour se « tenir debout sur une terre libre avec un peuple libre[3] » (*BF*, p. 1367). Il corrèle ce souhait à un discours sur la littérature qu'il projette de proposer à ses lecteurs :

> [I]l est nécessaire de vous donner une idée du système fort simple que je voudrais mettre en pratique. Il s'agit de faire du pétard […], du pétard à haute dose, mais du pétard intermittent. Je m'explique très bien l'aversion du public pour les chambardeurs à outrance ; il consent à se laisser secouer de temps en temps, mais

1. De son vrai nom Georges-Hippolyte Adrien.
2. Georges Darien, *Voleurs !*, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 2005, p. 176. Les références aux œuvres de Georges Darien, sauf mention contraire, renvoient à cette même édition. Pour chaque citation, nous trouverons, dans le corps du texte, la pagination de ladite édition, précédée d'une mention abrégée de l'œuvre dont elle est issue : *Biribi* sera indiquée *BI*, *La Belle France BF*, *Les Pharisiens P*, *Le Voleur V*, *L'Épaulette É*, *Bas les cœurs ! B* (suivant l'ordre d'apparition dans l'article).
3. Ce propos repris à Goethe sert ici d'épigraphe.

Etudes littéraires 51.2.indd 115 22-10-07 11:38

> l'agitation perpétuelle lui déplaît. Il ne faut donc lui faire avaler que ce qu'il peut supporter sans inconvénient[4].

Énoncé comme un principe dans la correspondance de 1889, le tapage est un trait remarquable de la fabrique textuelle, une sorte de fil rouge. Darien veut incarner une voix qui s'apparenterait à celle de l'écrivain réfractaire. À l'instar d'auteurs de sa génération comme Jules Vallès, Octave Mirbeau ou Léon Bloy, Darien résiste à l'autorité en refusant de se soumettre à l'idée bourgeoise. Pour Darien, « l'envie bourgeoise » est comparée à un « virus » qui « a contaminé la foule mais qui n'en émane pas » (*BF*, p. 1201). Au-delà de cette contagion qui n'est pas sans rappeler les investigations de Le Bon au sujet d'une *contagion* psychique des foules[5], c'est plus généralement l'esprit bourgeois qui est mis en cause chez Darien. Cet esprit règne en maître à la fin d'un siècle jugé sévèrement par l'auteur. Conscient d'être piégé en ces temps de pis-aller, Darien conçoit donc tout naturellement que la littérature puisse être une « arme » à part entière, capable de remettre en question un monde injuste, cruel et contaminé par le bourgeoisisme[6] : « Si l'on veut agir, il ne faut repousser de parti pris aucune arme, aucun instrument[7]. »

Sans adhérer explicitement à une idéologie puisqu'il rejette les « bannière[s][8] » (*P*, p. 958) de l'idée et les classifications, Darien n'en demeure pas moins influencé par l'anarchisme, allant jusqu'à accompagner le repli des anarchistes à Londres à la suite du vote des troisièmes lois scélérates en 1894. Avant cela, à l'heure des attentats anarchistes en France (début des années 1890), Darien milite en faveur de la reprise individuelle[9] et de la propagande par le fait[10]. En 1891, il emploie le mot anarchisme dans un article consacré au peintre Maximilien Luce, considéré comme un révolté engagé et indépendant[11].

---

4. Pierre-Victor Stock, *Mémorandum d'un éditeur*, Paris, Librairie Stock, 1935, p. 74.
5. Voir Gustave Le Bon, « Chapitre 1. Caractéristiques générales des foules. Loi psychologique de leur unité mentale », *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895, p. 18.
6. Attesté dès 1852 dans la *Correspondance* de Flaubert, le terme est employé par Darien pour désigner la classe bourgeoise et les habitants de Paris : « [O]n les [les Français] surprendrait davantage encore en leur apprenant qu'au point de vue de l'étroitesse d'esprit, du bourgeoisisme, du culte du lieu-commun et de la médiocrité, aucune grande ville étrangère ne pourrait lutter avec Paris » (Georges Darien, *La Belle France*, *op. cit.*, p. 1197).
7. Georges Darien, *L'Ennemi du peuple*, Paris, Éditions Champ Libre (Classiques de la subversion), 1972, p. 49.
8. Darien cible, dans ce roman pamphlétaire, Drumont l'Ogre antisémite. Il le fait à travers le personnage de Vendredeuil, son double fictif, lequel fustige « l'empressement des littérateurs de son époque à s'enrôler sous une bannière ».
9. Principe basé sur le vol des riches par les pauvres.
10. Activisme qui consiste à recourir aux moyens permettant de faire prendre conscience à l'individu opprimé qu'il a la possibilité de lutter et de changer la donne – bourgeoise, dans le cas de Darien.
11. Georges Darien, « Maximilien Luce », *La Plume*, nº 58 (1891), p. 299-300.

Etudes littéraires 51.2.indd 116 22-10-07 11:38

La même année, il mène une réflexion sur la catégorie du roman anarchiste dans *L'Endehors*[12], occasion de défendre l'idée d'un roman-cri destiné à mettre au jour un monde violent pour l'individu, lequel est d'ailleurs au cœur de la démarche du romancier puisque Darien est sensible à l'anarchisme individualiste, courant de l'anarchisme qui accorde la primauté à l'individu. Ce dernier est d'ailleurs toujours au centre des fictions de l'écrivain.

En 1889, dans *Bas les cœurs!*, le lecteur découvre Jean Barbier, témoin naïf puis indigné de la comédie bourgeoise qui se joue à Versailles pendant l'occupation Prussienne. En 1897, dans *Le Voleur*, on suit les aventures de Georges Randal, défenseur de la reprise individuelle par le vol de bourgeois qui représentent symboliquement le milieu étouffant et révoltant de ses origines. En 1905, dans *L'Épaulette*, le lecteur est cette fois en présence de Jean Maubart, fils et petit-fils de militaires, qui côtoie avec désillusion – et colère parfois – une institution militaire dont l'héroisme est mensonger, voire monstrueux. Ces autofictions ont pour dénominateur commun de vouloir démasquer les faux-semblants. Jean-Jacques Pauvert assimile cette démarche auctoriale de Darien à une entreprise de terrassement et de démystification : « Perforateur des apparences, tunnelier des passages directs, loin sous les chemins de surface rabattus par la foule. Darien n'a pas fini de miner le terrain commun[13]. » Celui-ci entend nous arracher à notre crédulité en dévoilant les soubassements d'une idéologie bourgeoise partisane[14], laquelle constitue un levier pour un dévoilement démystificateur dont la principale caractéristique consiste à démontrer, *via* les *pétards* projetés, « qu'il n'est pas de prise de position [bourgeoise] qui ne corresponde à l'intérêt de celui qui l'énonce[15] ». Dès lors, tout est question pour Darien de « gestion du discours » réfractaire et de « posture[16] », ce qui le conduit à se placer sciemment en marge du champ idéologique fin-de-siècle.

12. Georges Darien, « Le roman anarchiste (1 et 2) », *L'Endehors*, n° 23 (1891), p. 1-2 et n° 25 (1891), p. 2. Il publie ces articles sous le pseudonyme de Georges Brandal, première ébauche de l'identité du héros (Georges Randal) dans le roman *Le Voleur*.

13. Jean-Jacques Pauvert, « Les diamants de la couronne », préface à Georges Darien, *Voleurs!*, *op. cit.*, p. VIII.

14. D'après Olivier Reboul, l'idéologie se définit selon cinq critères : une pensée partisane, collective, dissimulatrice, rationnelle et au service du pouvoir. Voir *Langage et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 21-24.

15. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 228.

16. Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et Analyse du discours*, n° 3 (2009) [https://journals.openedition.org/aad/667]. La « posture » est décrite dans cet article « comme la représentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques ».

Etudes littéraires 51.2.indd 117 22-10-07 11:38

Cette posture, Darien l'a construite à travers une parole pamphlétaire qui, éthiquement autant qu'esthétiquement, passe par le recours à certains motifs en usage dans les romans de mœurs réalistes et naturalistes. Parmi ces thèmes, celui de la foule et de ses vocables connexes (tourbe, peuple, masses) est particulièrement remarquable car il met en relief le discours sur l'individu. Coordonnés, l'individu et la foule apparaissent comme des thèmes liés à la manipulation politique, institutionnelle et sociale. La « psychologie des foules » et leur « âme collective »[17] sont, chez Darien, au cœur d'une démarche pamphlétaire qui atteint son apogée dans le pamphlet de *La Belle France* en 1900. Darien conteste dans ce texte le patriotisme nationaliste qui prend de l'ampleur après la débâcle des troupes napoléoniennes en 1870. Il considère que cet événement est la cause de tous les maux fin-de-siècle. D'après lui, ce repère historique constitue le point d'origine d'une dégénérescence physique et mentale à laquelle les foules participent malgré elles.

C'est dans ce texte de 1900 que l'auteur applique une poétique pamphlétaire qui obéit à certains traits caractéristiques explorés par Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire* : exprimer un for intérieur, porter une évidence par l'éclat, secouer l'ataraxie d'un système bourgeois établi, assumer une vision crépusculaire du monde, substituer le vécu (autofiction) à l'argumentation, cheviller le *logos* et le *pathos* en proposant des éléments démonstratifs teintés d'une coloration affective opérante. Ces critères établis, avant de les concentrer dans *La Belle France*, Darien les réinvestit, tout ou partie, dans ses romans. Il est à noter que Darien partage avec d'autres écrivains ce recours à une poétique pamphlétaire reliant le sort des foules et celui de l'individu. C'est le cas de Mirbeau qui, dans sa représentation négative des foules, cherche à confronter l'individu à l'universelle souffrance et à la férocité de la nature humaine et de ses institutions. On songe à certains contes tels que le « Paysage de foule » ou « L'âme de la foule ».

Dans l'article qui suit, en considérant dans un premier temps les œuvres de fictions de Darien avant de nous arrêter aux enjeux du pamphlet, nous allons voir comment l'auteur réfractaire s'approprie et déploie une parole pamphlétaire où la foule est à la fois un spectacle mobilisant les sens, une tribune où les rhéteurs s'expriment et un vivier d'images et de symboles.

Foules, tourbe, masses et peuple. Des acteurs collectifs et emblématiques du roman

La foule sert de cadre à l'action dans les romans de Darien. Elle est perçue négativement par l'écrivain qui y fait appel dans des scènes emblématiques illustrant la défiance envers la société bourgeoise et les institutions de la

17. Formules empruntées à Gustave Le Bon, *op. cit.*, p. 11-12.

Etudes littéraires 51.2.indd 118 22-10-07 11:38

Troisième République. Darien identifie la foule à la passivité, au grégarisme et à la cruauté. Les définitions qu'il en propose sont toujours marquées par un lexique dépréciatif. Ainsi, au chapitre XIII du *Voleur*, Georges Randal établit une typologie des « groupements humains [qui] sont à base d'avilissement et de servitude » (*V*, p. 446). Dans cette classification, les foules sont situées tout en bas d'une échelle symbolique :

> [I]mbues d'idées de l'autre monde, toujours disposées à prêter leurs épaules aux ambitieux les plus grotesques pour les aider à se hisser dans ce char de l'État qui n'est plus qu'une roulotte de saltimbanques funèbres ; les foules, bêtes, serviles, pudibondes, cyniques, envieuses, lâches, cruelles — […]. (*V*, p. 446-447)

Les foules ne sont que bas instincts. Elles sont complices de ridicules opportunistes que Darien vise à travers une parole pamphlétaire. De fait, le romancier pratique d'abord l'analogie qui, selon Angenot, a une « valeur spécifiquement polémique […] proportionnelle à la rigueur au moins apparente des relations entre les éléments mais aussi au déplacement paradoxal d'un champ à un autre […][18] ». Du « char de l'État » à la « roulotte de saltimbanques », le glissement du niveau langagier dévalorise la République et produit un effet d'ironie. Cet effet peut même constituer un intertexte flaubertien pour le lecteur qui peut songer à l'image du rhéteur devant les foules dans la scène des comices dans *Madame Bovary* (1857). Darien pourrait avoir à l'esprit le discours du Conseiller Lieuvain vantant les institutions et le pouvoir royal, lequel est caractérisé par une analogie similaire où le « char de l'État » se trouve « parmi les périls incessants d'une mer orageuse[19] ». Outre l'image disqualifiante qui outrepasse largement la simple considération sur les foules, Darien cherche aussi à proposer à ses lecteurs une définition polémique, typique de la parole pamphlétaire. Cette définition prend appui sur une accumulation adjectivale qui rend les foules totalement inopérantes. Elles sont ici dénigrées dans la fiction et l'on s'éloigne du regard objectivant du sociologue Le Bon qui attribue des traits négatifs à la foule tels que l'impulsivité, l'influençabilité, la crédulité ou l'irritabilité[20]. La foule taxée de candeur apparaît aux yeux de Darien comme un regroupement grotesque de dupés, sur fond de religiosité. C'est ce que le roman antimilitariste *L'Épaulette* dénonce. Selon le narrateur Jean Maubart, les « admirateurs » et les « fidèles » qui composent les foules ont malheureusement « la sottise de croire que l'exemple doit leur être donné d'en haut[21] » (*É*, p. 833). Les mots ont ici un pouvoir, celui d'un appel à la prise de conscience. Le défaut de jugement mis en relief décrédibilise les foules qui sont sous influence.

18. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 198.
19. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Conard, 1910, p. 197.
20. Gustave Le Bon, *op. cit.*, p. 40.
21. Propos tenu par le Juif Issacar.

C'est particulièrement remarquable si l'on observe le roman *Bas les cœurs!* Les foules qui y sont représentées à l'occasion des événements historiques de 1870-1871 en France, accompagnent une prise de conscience de Jean Barbier. Ce dernier est à la fois narrateur et témoin de ce qui se déroule. Les foules apparaissent aux moments les plus emblématiques de l'Histoire et du parcours du personnage. Elles sont décrites comme moutonnières à l'entrée du roi de Prusse dans Versailles, désormais sous occupation. Jean découvre une foule qui « acclamait » cette arrivée en criant « "Vive le Roi!" » (*B*, p. 270). Cette scène se répète tristement au moment de la proclamation de l'Empire d'Allemagne dans la galerie des Glaces. À cette occasion, Jean a un sentiment de *déjà-vu.* La foule est une spectatrice passive et honteusement complice : « La foule regarde, applaudit même, comme elle a déjà regardé et applaudi lorsque des réjouissances semblables ont célébré la capitulation de Metz. » (*B*, p. 297) Darien exerce ici ce que Cédric Passard appelle « le courage de la vérité » lorsqu'il analyse les mécanismes de l'écriture pamphlétaire. Passard nous renvoie par cette expression à l'« *ethos* spécifique, et au risque [que le pamphlétaire] prend en énonçant sa vérité, vue comme fondamentalement agonistique en ce qu'elle l'oppose aux ordres institués et aux puissants[22] ».

Cette posture combative, Darien l'adopte surtout au moment de relater dans *Bas les cœurs!* les événements de la Commune. En effet, le romancier considère au chapitre XXIV l'écrasement de la Commune par l'armée placée sous les ordres de Thiers. La foule est venue assister à la scène où les communards défaits passent dans les rues de Paris sous le regard des spectateurs : « La foule les huait. Des bourgeois, la face éclairée par la satisfaction immonde de la vengeance basse, levaient sur eux leurs cannes, passaient entre les chevaux des soldats pour cracher au visage des vaincus. » (*B*, p. 310) La bourgeoisie de l'ordre s'en prend à des Français, alors même qu'elle avait renoncé à toute dignité en reniant ses principes face à l'ennemi prussien, le fameux *Sursum corda!*[23] Dans ce passage, le récit donne une certaine image de l'énonciateur et du public en polarisant fortement un espace idéologique, ce qui touche une fois encore aux caractéristiques de l'écriture pamphlétaire, selon Angenot. Dans cette scène, Darien oppose un narrateur clairvoyant à une foule aveuglée. Cette foule est assimilée aux bourgeois par la concaténation des propositions, laquelle amplifie l'immoralité et la monstruosité du bourgeois dans son regard et son geste. La

22. Cédric Passard, *L'Âge d'or du pamphlet*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 29.

23. Traduit du latin et signifie : *Haut les cœurs!* L'expression latine est répétée fréquemment telle une formule incantatoire reprise en chœur par les bourgeois entourant le père de Jean Barbier. Les personnages affichent ainsi leur patriotisme et leur courage (racine du mot *cœur*). Seulement, ce dernier est mensonger et ils finiront par pactiser avec l'occupant prussien au grand dam de Jean Barbier désenchanté.

Etudes littéraires 51.2.indd 120 22-10-07 11:38

foule est dépourvue de tout esprit critique, prête à suivre celui qui sait lui parler le langage qui correspond le mieux à ses pulsions du moment.

Ce comportement critiquable, Octave Mirbeau s'y intéresse également de très près lorsqu'il considère le motif de la foule dans ses *Contes cruels*. Il situe le phénomène collectif de la foule du côté de l'excès. Dans « Paysage de foule » paru dans *Le Journal* le 30 décembre 1900, le lecteur découvre une dame insultée par une foule en colère parce qu'elle se refuse à porter plainte contre un pauvre hère qui lui a volé son sac à main. C'est l'occasion pour le conteur de donner à voir une foule sauvage et sans discernement :

> Ce fut une explosion dans la foule… La colère, l'indignation qui s'étaient portées sur le mendiant, se reportèrent sur la dame… Des outrages orduriers se précisèrent… des menaces ignobles se dessinèrent… Durant quelques secondes, elle eut à subir quelque chose de hideux, comme le viol de toute sa personne par cette foule frénétique… Un gamin, la bouche tordue d'insultes, se précipita à la bride des chevaux. […] Vous êtes des sauvages!… s'écria la dame[24].

À la démesure des réactions, répond l'*hybris* du pamphlétaire qui, d'après Angenot, est mue en premier lieu par « un sentiment viscéral[25] » qui le conduit à exercer une violence par les mots.

Cette *hybris* est aussi à l'œuvre dans la représentation de la foule chez Darien, surtout lorsqu'il met en scène le rhéteur. Celui-ci est incarné par Courbassol dans *Le Voleur* et *L'Épaulette*. Le rhéteur est considéré par le sociologue Le Bon comme ayant des « intérêts personnels[26] ». Il s'adresse aux « bas instincts[27] » de ceux qui l'écoutent. À travers Courbassol, Darien exprime son indignation face à la manipulation des foules, laquelle donne lieu à une vérité qui n'est pas contemplation de la scène de regroupement mais bien *hybris*. Courbassol est semblable au démagogue platonicien de *La République*. Il flatte les plus bas instincts d'une foule populaire venue l'acclamer alors qu'il est en campagne politique[28] dans sa circonscription de Malenvers[29]. Le politicien

24. Octave Mirbeau, « Paysage de foule », *Contes cruels*, édition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivert, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2009, p. 506-507.
25. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 79.
26. Gustave Le Bon, *op. cit.*, p. 107.
27. *Id.*
28. Député visant à court terme un ministère.
29. Malenvers ne correspond pas à un lieu géographique. En revanche, tout laisse à penser que Darien nous propose ici une facétie en donnant à son personnage une identité que l'on retrouve en 1884 dans la comédie de salon en un acte écrite par Paul Bilhaud et intitulée *Gustave!* Darien connaissait sans doute cette pièce jouée à Paris par Coquelin aîné et Coquelin cadet. La scène première donne la parole à Gaston qui indique son intérêt pour la fille d'un bourgeois appelé M. Malenvers, lequel exerce le métier d'avocat. Le texte intégral est numérisé sur Gallica (Paris, Librairie Théâtrale, 1884 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9809871c/f5.item.texteImage]).

Etudes littéraires 51.2.indd 121 22-10-07 11:38

opportuniste qui bat le terrain médiatique est une cible de choix pour Darien comme pour Mirbeau. Les deux écrivains assimilent la foule et le spectacle politique à des fins critiques. Ainsi, dans le récit bref intitulé « L'âme de la foule », Mirbeau représente une foule grégaire qui applaudit stupidement une voiture dans laquelle Casimir-Périer[30] ne se trouve vraisemblablement pas. Seulement, les débordements et les délires de la foule conduisent à ce qui n'est, en vérité, que processus de mystification et de mise en scène du politique. Dans *Le Voleur*, Darien fait de Courbassol la figure du harangueur dont l'attitude et le verbe ne sont que manipulations à visées électoralistes[31]. Courbassol vient s'adresser à la foule qui apparaît à plusieurs reprises.

On identifie tout d'abord le motif lorsqu'il s'agit de parler des opportunistes de tous horizons : « Derrière eux se presse une foule en délire où semblent dominer les fonctionnaires de bas étage, cantonniers et bureaucrates, rats-de-cave et gabelous, pauvres gens qui n'ignorent point que Courbassol au pouvoir, cela signifie : épuration du personnel. » (*V*, p. 465-466) Les transports de la foule présente sont disqualifiés par le narrateur du roman qui insiste sur le caractère disparate et intéressé de ceux qui sont des serviteurs de l'État et de ses dirigeants.

On remarque ensuite la foule assimilée au peuple. Celle-ci « hurle » (*V*, p. 466) sa soumission à l'autorité par des manifestations tapageuses qui accompagnent la Marseillaise. Cette foule est perçue par Darien comme une masse influençable, ce que l'image du troupeau servile vient encore amplifier de manière monstrueuse, pour finir sur cette scène emblématique : « [L]a foule, *vulgum pecus* qui se presse le long des murs, bave d'admiration ; et, vers le milieu de la table, debout, avec des gestes de calicot qui mesure du madapolam, Courbassol parle, parle, parle… » (*V*, p. 477) Ce passage déploie une poétique pamphlétaire qui prépare le terrain au portrait-charge du rhéteur. De fait, Darien se sert de la périphrase pour définir la foule, moyen de faire appel à ce qu'Angenot considère comme un procédé de métalangage au service du discours persuasif, lequel fait de la « définition […] une forme de l'argumentation[32] ». Il se sert également de la stratégie du dénigrement (le terme calicot) et de la répétition lexicale (le verbe parler à trois reprises) pour ouvrir la voie au *thymos* pamphlétaire et à la parole pathétique, laquelle est associée au style véhément permettant l'expression linguistique des émotions. Le *pathos* conduit à une exacerbation de l'énonciation et à une logique affective visant

30. Élu à la Présidence de la République à la suite de l'assassinat de Sadi Carnot.

31. Cette approche politicienne du motif de la foule, d'autres romanciers tels que Paul Adam la pratiquent. En 1895, Adam fait paraître chez Ollendorff un texte en deux volumes intitulé *Le Mystère des foules*. À l'époque du boulangisme, le roman repose sur les intrigues et les stratégies électorales de manipulation des foules dans une ville de l'Est de la France.

32. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 137.

Etudes littéraires 51.2.indd 122 22-10-07 11:38

à frapper l'esprit du lecteur et à occuper, dans le cas de l'écrivain, l'espace médiatique du scandale[33].

D'après Angenot, la parole pathétique est un moyen de focaliser le regard sur l'écœurement et la haine de l'écrivain pamphlétaire. C'est justement une stratégie adoptée par Darien dans *Le Voleur* lorsqu'il braque le regard du narrateur sur la lèvre de Courbassol. L'auteur fait appel alors au *thymos* que Cédric Passard considère dans l'écriture pamphlétaire comme un « "dispositif de sensibilisation" mis en œuvre par le pamphlétaire [et qui] repose sur un sentiment personnel d'indignation morale qu'il espère diffuser en le traduisant en une émotion colérique[34] ». Cette colère s'exprime justement au moment où le narrateur s'appesantit sur ladite lèvre qui est décrite comme

> une infamie. Un bourrelet épais, violacé, qui fait saillie en bec de pichet ébréché ; une chose molle, humide, sur laquelle les paroles paraissent glisser comme un liquide visqueux et dont les contractions spasmodiques semblent sucer la salive ; qui fait songer, malgré soi, à un débris sexuel de Hottentote. Cette lèvre-là, c'est une gargouille : la gargouille parlementaire… Et des mensonges en tombent sans trêve, et des âneries, et des turpitudes… (*V*, p. 477)

Dans ce passage, le lecteur est confronté à « l'épistémologie pamphlétaire[35] » qui se déploie pleinement. Darien joue sur le registre de la peur en faisant du politicien et de sa lèvre une chose monstrueuse et fortement sexualisée. Le romancier mobilise un registre disqualifié de l'espace social (la pornographie) et un rire pamphlétaire passant par le « comique de dégradation[36] » qui, d'après Passard, « vise précisément à détruire ce à quoi il s'attaque[37] ». Pour l'écrivain pamphlétaire, cela consiste en fait à manier l'invective qui, d'après Angenot, va « exclure sa victime d'une commune humanité où l'agresseur connaît des seuils et des limites[38] ». Darien fait usage de cette invective sans modération en cherchant à détruire par les mots l'adversaire institutionnel et, par ricochet, ses indéfectibles soutiens bourgeois. Pour ce faire, il recourt, au moment de décrire la lèvre de Courbassol, au trope de la syllepse, lequel coïncide avec un discours racialiste. Il ôte ainsi son humanité au personnage-rhéteur. En effet, la Vénus Hottentote a été ramenée d'Afrique du Sud au début du XIX^e^ siècle. Elle est devenue un phénomène de foire offert au regard d'Européens curieux de découvrir l'anatomie de cette femme. Tout cela conduit, par assimilation

33. La question du *pathos* peut être approfondie en se reportant à l'ouvrage de Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan Université, 2000.
34. Cédric Passard, *op. cit.*, p. 136.
35. *Ibid.*, p. 117-149. Renvoie au titre du troisième chapitre.
36. Formule reprise à Alexander Bain dans *Les Émotions et la volonté* [*The Emotions and the Will*], traduit de l'anglais par P. L. Le Monnier, Paris, Félix Alcan, 1885 [1859], p. 249.
37. Cédric Passard, *op. cit.*, p. 145-146.
38. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 61.

Etudes littéraires 51.2.indd 123 22-10-07 11:38

d'images, à entrevoir le rhéteur comme un être sans foi ni loi. La foule qui assiste au discours du politicien est jugée complice de cette situation. Le narrateur Georges Randal apparaît alors comme un individu au milieu de tous ces êtres dénaturés dont le grégarisme entretient le monstre bourgeois et politique. Il s'agit là d'une *Comédie Inhumaine*[39] que le personnage observe une dernière fois lorsque s'achève cette soirée et que le feu d'artifice est tiré : « Nous nous dirigeons vers la grande place et nous avons la joie d'assister aux transports de la foule devant les soleils tournants, les chandelles romaines, et surtout les pluies d'or. Divertissements[40] innocents, plaisirs purs… » (*V*, p. 475)

Toutefois, le spectacle de la foule est loin d'être un divertissement innocent pour Darien. Dans son dernier roman *L'Épaulette*, on retrouve une fois encore le rhéteur Courbassol à l'œuvre. Ce dernier inaugure une statue en l'honneur du père de Jean Maubart, décédé et prétendu héros de Nourhas. Or, le fils sait à quoi s'en tenir quant à l'absence d'héroïsme de son père à l'armée. Durant ce moment solennel, il observe la foule rassemblée qui devient rapidement un troupeau débandé :

> D'un ciel couleur d'encre, les ténèbres tombent, comme un couvercle énorme ; une marée d'air froid balaye le sol ; les faces de la foule se décomposent, verdissent […]. Foule, pompiers, fonctionnaires, musiciens, orateur, ont disparu. Un torrent, que grossit la pluie diluvienne, cache le pavé, vient écumer contre les murs. (É, p. 921)

Dans cet extrait, la nature déchaînée peut être envisagée comme un trait remarquable de la poétique pamphlétaire. Darien clôture son roman sur cette scène que l'on peut assimiler à une vision de type crépusculaire, celle qu'Angenot envisage comme un marqueur de l'écriture pamphlétaire. Le narrateur pro-

39. La formule est répétée à plusieurs reprises dans *L'Épaulette*. Outre la référence à Balzac considéré comme un modèle pour l'écrivain qui aurait aimé reproduire une sorte de nouvelle *Comédie Humaine*, la formule sert à blâmer les institutions et la société : « J'ai compris la Comédie Inhumaine jouée sur notre Terre par ces deux monstres, l'Église et l'État, par tous ceux qui en vivent et par tous ceux qui en meurent. Comédie Inhumaine — infâme, imbécile, indigne d'hommes. Comédie Inhumaine partout » (Georges Darien, *L'Épaulette*, *op. cit.*, p. 859).

40. La notion de divertissement est réactivée par Darien dans *L'Épaulette.* Au début du chapitre XIX, le narrateur relate le massacre de Courmies (Fourmies dans le Nord de la France où, le 1er mai 1891, les forces de l'ordre mettent fin, dans le sang, à une manifestation pacifiste d'ouvriers réclamant la journée de huit heures) qui s'est déroulé sous le ministère de l'intérieur d'Ernest Constans, tombeur de Boulanger. À cette occasion, le récit infantilise la foule contrariée et ennuyée, en attente d'une distraction nouvelle : « [Constans] a réussi à débarrasser Paris de ce ridicule pantin, le général Boulanger. Voilà un jouet perdu pour la foule, et elle se demande à quoi passer son temps ». Quelques lignes plus loin, le narrateur moque la situation en indiquant que la foule « réclame d'autres amusements » (*ibid.*, p. 845).

Etudes littéraires 51.2.indd 124 22-10-07 11:38

phétise dans une atmosphère de Déluge[41] et fait de l'excipit du roman un moment, où de manière éclatante, « le monde de l'imposture est perçu comme un lugubre carnaval[42] ». Le lecteur devient le spectateur qui observe une foule dispersée et un politicien contrarié par les aléas climatiques.

Ce prophétisme, certaines voix l'incarnent déjà en 1897 dans *Le Voleur*. Néanmoins, ces voix ne sont pas celles de rhéteurs mais plutôt d'apôtres[43]. D'après Le Bon, l'apôtre a la conviction de ses idées, contrairement au rhéteur. Parmi ces apôtres, il y a Issacar qui, à l'occasion d'un discours sur la morale de son temps, associe la foule à l'erreur d'interprétation en parlant « de la façon dont les foules, en général, interprètent les principes surannés qui ont la prétention ridicule de diriger la conscience humaine » (*V*, p. 341). Du côté des ministres du culte, l'abbé Lamargelle est un apôtre qui prêche contre le christianisme et défend l'individu. Celui-ci œuvrerait pour sortir les foules de la torpeur : « - Mes idées ! La seule idée : l'idée de liberté. Ah ! je n'ignore pas les efforts tentés par des Hommes, au milieu de l'indifférence terrifiée des foules, pour faire jaillir la grandeur de l'avenir de l'atrocité bête du présent. » (*V*, p. 610) Darien se considère justement comme l'un de ces « Hommes » qui sont des individus dont la voix singulière s'oppose à l'idéologie bourgeoise. Cette opposition, Darien la pense impossible dans l'espace de la foule qu'il dépeint comme une prisonnière pleine de dévotion pour un système établi qui peut-être la rassure :

> [C]e cloître où les Foules, le carcan de leur souveraineté au cou et les poignets saignant sous les menottes de leur puissance absolue, pantèlent, prosternées devant leur idole — leur Idole qui est leur Image — en attendant que leur Providence, qui est l'État, entrebâille le guichet par lequel, de temps en temps, elle laisse apercevoir la manne, à moins qu'elle ne préfère ouvrir à deux battants la grande porte — celle qui conduit à l'abattoir. (*V*, p. 611)

Métaphore et allégorie sont deux tropes qui permettent de brosser un portrait polémique des foules. Pour Darien, les regroupements ne font pas les individus. En revanche, il prédit un jour prochain l'arrivée d'un individu qui secouera cette inertie, imaginant « le jour où l'Individu reparaîtra, reniant les pactes et déchirant les contrats qui lient les masses sur la dalle où sont gravés leurs Droits » (*V*, p. 611). Dans ce passage, le lecteur identifie l'emploi au pluriel d'un vocable connexe : les masses. Le terme entre dans le champ sémantique des regroupements, au même titre que la tourbe, la foule ou le peuple. Tous ces mots ont en commun d'être assimilés à une vision très négative. Pour reprendre

41. Référence que Darien maîtrise par sa connaissance approfondie des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament.
42. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 99.
43. Couple axiologique central dans la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon, *op. cit.*

Etudes littéraires 51.2.indd 125 22-10-07 11:38

un terme employé par Angenot pour décrire ce que combat l'écrivain pamphlétaire en général, nous constatons que, chez Darien, les mots qui ont trait au collectif disent le plus souvent « l'imposture[44] ». Cette dernière est assimilée par Darien à la difficulté à incarner la voix individualiste dans un champ idéologique bourgeois et républicain profondément marqué par l'esprit de revanche après l'humiliation de 1870. Darien ne manque pas de le faire entendre dans *L'Épaulette* en assimilant les foules à une populace dupée :

> Et quelle comédie plus grotesque et plus sinistre en même temps que cette comédie de la Revanche qui se joue en France, sans interruption, depuis 1870 ? Le Pouvoir Civil agite aux yeux d'une tourbe abrutie le bulletin de vote, qui représente la volonté civique ; le Pouvoir Militaire brandit le drapeau, qui représente la Patrie. La tourbe applaudit, admire, bâille, bave, crache au bassinet parlementaire, casque militairement. (*É*, p. 859)

Quant au peuple, c'est une notion mythique vidée de toute substance, d'après Darien. Alors même que le mot a servi tout au long du XIXe siècle à caractériser le sujet de l'action révolutionnaire et à nourrir l'idée d'une vie collective moins injuste, Darien ne voit pas dans le peuple une figure salvatrice. C'est donc sans autre forme de procès que, dès *Biribi*, le romancier condamne ce que le peuple et la foule populaire incarnent : « Le peuple, ridicule victime, au bout du compte, dupe imbécile, irrémédiablement prostitué aux sauteurs à épaulettes, toujours prêt à couper dans la pommade patriotique – à la moelle de meurt-de-faim… » (*BI*, p. 119) Le métalangage prend appui sur une série d'adjectifs dépréciatifs faisant du peuple une figure disqualifiée de l'espace social puisqu'elle est assimilée, dans ce passage, à la prostitution. Le rire pamphlétaire caricature le peuple rassemblé pour le stigmatiser, à l'inverse de l'écriture hugolienne, qui fait du peuple une figure mythique, notamment dans *Les Misérables* (1862). Darien ne voit pas davantage le peuple à la manière des anarcho-syndicalistes au XIXe siècle, à savoir comme une formidable opportunité d'être transformé en forces émancipatrices complexes et différenciées[45]. Au contraire, Darien l'anarchiste individualiste ne pense pas le peuple comme une figure métamorphosable, le laissant à ce qu'il est, à savoir un regroupement influençable et versatile.

Ce regard sévère et lucide sur le peuple peut rejoindre ce que Mirbeau envisage au sujet de ce motif. L'auteur réfractaire de la Belle Époque a toujours fait preuve d'une clairvoyance impitoyable en dénonçant les opiums du peuple et

44. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 93. Angenot consacre même un chapitre au couple axiologique emblématique de la parole pamphlétaire, à savoir « [l]a vérité et l'imposture » (p. 85-92).
45. Voir l'entrée « Masse (masses) » dans le *Petit lexique philosophique de l'anarchisme* de Daniel Colson (Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 184-185).

Etudes littéraires 51.2.indd 126 22-10-07 11:38

les illusions qui empêchent les hommes de « regarder Méduse en face[46] » et de se regarder tels qu'ils sont. Darien désire lui aussi nous ouvrir les yeux sur ces illusions. Pour cela, il s'attaque aux phénomènes collectifs qui sont jugés stériles.

Les occurrences relatives aux masses attestent de cette volonté de démystifier les imageries faussement positives concernant les regroupements d'individus. D'après Darien, ces derniers, lorsqu'ils touchent aux masses – c'est-à-dire ces réunions d'hommes censés constituer un corps – ne sont qu'indifférenciation, anonymat et lâcheté. Ce sont là des caractéristiques communes aux foules, au peuple et aux masses, lesquelles sont qualifiées dans *Le Voleur* d'« unités malfaisantes » médusées car « terrorisées » (*V*, p. 446). En réalité, les masses sont pour Darien l'occasion de rappeler les enjeux de la lutte des classes faisant rage à la fin du XIX^e^ siècle[47], ce que ne manque pas de cibler le pamphlet de *La Belle France*, texte où la poétique pamphlétaire est à son faîte tant les mots sont puissants pour évoquer une réelle source de polémique.

L'âme de la foule et l'âme de la France. Le pamphlet et le pouvoir des mots

La Belle France est un pamphlet[48] que Darien a accompagné d'un discours préfaciel où l'écrivain vise directement le nationalisme qui milite activement en faveur d'un relèvement de la France vaincue : « [J]'ai tenté de me donner la vision d'une Révolution prestigieuse illuminant les rues de ce Paris qui s'est prostitué à la tourbe nationaliste et qu'on vient de déshonorer d'une croix d'honneur. » (*BF*, p. 1161) Le parti nationaliste est figuré à travers une analogie que l'auteur mobilise dans une intention satirique. L'adversaire est disqualifié au seuil du pamphlet en étant décrit comme une troupe (tourbe) avec un sens de dénigrement. Derrière le nationalisme, Darien cible le patriotisme qui en émane et qui trompe les foules. De fait, Darien estime que les chefs de ce mouvement considèrent que « le patriotisme n'est pour eux qu'une enseigne qui doit attirer la foule ; un décor derrière lequel ils pourront machiner à loisir les combinaisons à leur goût » (*BF*, p. 1179). La théâtralité qui n'est que machination et manipulation fait de la foule une victime, laquelle « ne demandait qu'à être dupée, n'y regardait pas de si près, était disposée à se contenter de peu, même de rien » (*BF*, p. 1179). Dès lors, les acteurs du patriotisme n'ont plus qu'à apparaître tels qu'ils sont, à savoir « avides, sans scrupules, sans convictions, sans courage et sans talent » (*BF*, p. 1179). Pour reprendre une formule

46. Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2001, p. 40.

47. Darien réinvestit régulièrement dans ses écrits des terminologies telles que prolétariat, classes supérieures ou classes dirigeantes.

48. Angenot considère *La Belle France* comme un modèle du genre pamphlétaire.

d'Arthur Buies, Darien exprime ici ce que l'on pourrait appeler « la haine de l'imposture[49] ».

Seulement, l'entreprise de dénonciation n'est pas aisée pour Darien car il se retrouve confronté à une idéologie tentaculaire que Marc Angenot tente de définir en évoquant dans *La Parole pamphlétaire* « une vaste conspiration, une cabale aux limites floues qui s'appuie sur la lâcheté et la duperie générale[50] ». Cette tromperie, les foules s'y jettent la tête la première, ce qui conduit Darien à multiplier le métalangage assassin pour les qualifier. « Naïveté des foules ignorantes » (*BF*, p. 1257) ou « vaniteuse stupidité des foules » (*BF*, p. 1334) font partie des expressions polémiques concernant les foules. On note d'ailleurs, plus largement, le recours à un discours de type polémique dans *La Belle France*. Le discours polémique constitue un dire qui est un faire. L'écriture polémique est un acte, un engagement où se joue un conflit rhétorique avec l'adversaire idéologique. L'enjeu du discours polémique n'est rien d'autre que le « meurtre de l'adversaire[51] », élément caractéristique de la parole polémique selon Shoshana Felman. Ce dessein qui consiste à mettre à mal un modèle idéologique et l'ataraxie d'un système établi, la foule en tant que motif vient l'illustrer.

La foule n'est que vacuité. Elle est un formidable réceptacle pour les opportunistes de tous bords. Son tapage agit comme un détonateur faisant éclater une certaine vérité sur les foules. C'est le cas par exemple lorsque Darien évoque l'armée qui parade devant une foule inconsciente et émerveillée par des boniments et un pseudo-patriotisme. Darien tente alors par la reprise anaphorique de renverser un point de vue faussé et de disqualifier l'adversaire institutionnel :

> La foule applaudit, en délire. Ça parle plus haut que des discours, les exhibitions de la Grande Muette, les fanfares de ses trompettes et les boum-boum de ses grosses caisses. Ça vaut des paroles, beaucoup de paroles, et c'est aussi creux, aussi puéril, aussi misérable. Ça parle très haut, pour ne rien dire, et surtout pour ne rien faire, et ça parle au cœur de la foule, par conséquent. (*BF*, p. 1248)

Toutefois, Darien sait bien que l'entreprise de démystification doit être sans cesse répétée pour être audible. Ainsi, il se lance dans une métaphore filée où se déploie une poétique pamphlétaire particulièrement efficace. Le *cœur* de la foule est alors décrit comme

49. Arthur Buies, *La Lanterne canadienne*, textes choisis par M. A. Grignon, Montréal, Éditions de l'homme, 1964, p. 201. Buies est un homme de lettres canadien qui s'est notamment illustré par sa révolte contre toute forme d'autorité et son anticléricalisme.

50. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 92.

51. Shoshana Felman, « Le discours polémique », *Cahiers de l'AIEF*, nº 31 (1979), p. 187. On retrouve la même chose dans la réflexion d'Angenot qui parle, à propos de l'invective pamphlétaire, de « détruire symboliquement l'adversaire, de le *tuer* avec des mots » (Marc Angenot, *op. cit.*, p. 61).

Etudes littéraires 51.2.indd 128 22-10-07 11:38

> une éponge, une éponge à pomper toutes les ordures. Si son cœur n'était pas une éponge, cette tourbe, quelque vile qu'elle soit, comprendrait que l'armée française ne doit pas avoir de drapeaux neufs, mais les vieux drapeaux qui sont à Berlin, ou pas de drapeaux du tout ; que les plumes des généraux leur ont beaucoup servi, jusqu'ici, à signer des capitulations ; et que les armes ne sont point faites pour être données en spectacle à la badauderie publique, mais qu'il faut qu'on les brise, ou qu'on s'en serve. (*BF*, p. 1248)

À partir de la métaphore inscrite dans un registre de la souillure (éponge / ordure), Darien recourt à la stratégie de la « fiction par distanciation[52] » qui consiste, d'après Angenot, à modifier les données du problème. Cette distanciation, Darien la développe à travers un système hypothétique qui place sous les yeux du lecteur la réalité d'une foule grégaire prenant des vessies pour des lanternes et contribuant à entretenir bourgeoisie et institutions. Le métalangage périphrastique (la tourbe) visant à préciser la nature de cette foule la discrédite complètement. Dans ce passage, la poétique pamphlétaire prend appui sur la mobilisation des affects politiques, lesquels sont une manière de persuader le lecteur des égarements de la foule.

Outre cette écriture par une sorte de fiction de la distanciation, il faut également considérer la polémique autour de la foule à partir d'une autre stratégie : l'écriture par détournement d'expressions consacrées. En effet, le portrait-charge de la foule animalisée qui « essaie de braire » (*BF*, p. 1359) débouche sur une réécriture polémique entrevoyant une foule-peuple[53] qui « ne crie plus, comme autrefois : *Panem et Circenses* ! mais : *Ecclesiam et Circenses* ! Il leur faut deux théâtres, à ces êtres-là ; le Cirque militaire et le Cirque religieux ; il leur faut du cabotinage partout ; ça leur est devenu bien égal, de crever de faim ! » (*BF*, p. 1359). De la Rome antique à la France fin-de-siècle, Darien lance l'assaut contre la manipulation des foules par des pouvoirs politique et religieux complices.

Dès lors, se pose une dernière question brûlante dans le pamphlet, mais pas exclusivement. Qu'en est-il de la responsabilité ou plutôt de l'irresponsabilité des foules ? Darien qui affirme toujours écrire en sa qualité d'homme et, plus précisément d'individu, associe la foule à cette interrogation légitime. La bourgeoisie a anéanti l'âme des foules que Darien observe :

> Rien n'est plus misérable que la fureur aveugle et fiévreuse avec laquelle les foules cherchent à détruire en elles les sources d'énergie, ou à en détourner le courant, à lui donner des directions fausses, nuisibles et ridicules. Il est certain qu'elles

52. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 203.

53. Dans ce passage de *La Belle France*, Darien utilise de manière quasi interchangeable les termes foule et peuple, ce qui tend à démontrer que la valeur de ces deux mots est semblable. Darien, en procédant de la sorte, joue sur un autre trait remarquable de la poétique pamphlétaire, celle du mot dégradé, puisque le langage le plus emblématique est vidé de sa substance et de ses différences. Pour les mots dégradés voir *ibid.*, p. 95.

Etudes littéraires 51.2.indd 129 22-10-07 11:38

> obéissent, en agissant ainsi, à la voix des mauvais apôtres qui les empoisonnent de leurs prédications, mais elles y trouvent aussi un pitoyable plaisir. Elles échappent ainsi à elles-mêmes, aux appels d'une indépendance qui les terrorise parce qu'elle leur donnerait des responsabilités. (*BF*, p. 1262)

Dans ce passage, le romancier exprime une conviction de son for intérieur qui l'amène à stigmatiser l'influençabilité des foules. Pour y parvenir, il fait une fois de plus appel aux ressorts de la poétique pamphlétaire. Parmi ces leviers, il y a la volonté de situer la réflexion du côté du registre moral (le vrai / le faux) et de faire en sorte que le discours marque les contrastes les plus révoltants. Ainsi, l'oxymoron (« pitoyable plaisir ») est le symptôme d'un monde à l'envers. D'après Angenot, Darien fait d'ailleurs de ce trope « l'expression ponctuelle du scandale essentiel perçu par l'énonciateur[54] ». On ne peut que constater que ce procédé est récurrent pour dénoncer, dans *La Belle France*, les conséquences nombreuses et durables de la débâcle de 1870.

Ce désir de montrer un monde sens dessus dessous où l'individu semble avoir renoncé à penser et à exister par lui-même, nous en retrouvons déjà la trace dans le roman *Le Voleur*. La scène où les foules se pressent au jardin zoologique atteste de cette réflexion sur le sujet :

> Ce sont surtout les bêtes fauves qui m'intéressent. Ah ! les belles et malheureuses créatures ! La tristesse de leurs regards qui poursuivent, à travers les barreaux des cages, insouciants de la curiosité ridicule des foules, des visions d'action et de liberté, de longues paresses et de chasses terribles, d'affûts patients et de sanglants festins, de luttes amoureuses et de ruts assouvis… […I]ls savent, ces animaux martyrs, qu'il leur faudra mourir là, dans cette prison où ils sentent s'énerver de jour en jour l'énorme force qu'il leur est interdit de dépenser. Douloureux spectacle que celui de ces êtres énergiques et cruels condamnés à mâcher des rêves d'indépendance sous l'œil liquéfié des castrats. (*V*, p. 423)

Par ricochet, cette confrontation avec l'animalité sauvage donne à voir le sort de l'individu qui inquiète Darien. Les foules curieuses agglutinées devant le spectacle de l'enfermement se racontent de manière pathétique. Effectivement, le narrateur joue dans cette scène sur le démonstratif et l'émotionnel. Tout comme dans *La Belle France*, ce double registre est là pour inciter à la prise de conscience individualiste. C'est d'autant plus vrai si l'on se reporte à la manière dont le héros de ce roman décrit son enfance, laquelle est assimilée plus loin dans le récit à une privation de liberté : « J'avais rêvé de reprendre ma jeunesse, ma jeunesse qu'on m'avait mise en cage[55]. » (*V*, p. 516) Le processus de récu-

54. *Ibid.*, p. 245.

55. Cage que l'on retrouve également au début du roman lorsque le narrateur affirme être « enfermé dans la cage où l'on vous apprend à avoir peur » (Georges Darien, *Le Voleur*, *op. cit.*, p. 358).

Etudes littéraires 51.2.indd 130 22-10-07 11:38

pération forge l'individualisme du personnage et reflète l'idéal de Darien qui consiste à prendre ses responsabilités et à mettre sa poétique pamphlétaire au service de la liberté et de l'indépendance.

L'étude de la foule implique celle de l'individu dans l'œuvre romanesque et pamphlétaire de Georges Darien. La poétique mise en œuvre par l'auteur montre à la fois sa singularité (anarchisme individualiste) et son appartenance à la catégorie des écrivains réfractaires, lesquels ont en partage cette volonté de démystifier dans un style véhément. Les œuvres de fiction de Darien mettent en place une écriture aux caractéristiques pamphlétaires tandis que le pamphlet de *La Belle France* apparaît comme un aboutissement de ladite poétique, une sorte de point d'orgue réunissant tous les combats de l'écrivain.

Darien n'entend pas proposer à ses lecteurs une écriture réaliste, entreprise jugée vaniteuse comme le rappelle une étude de Patrice Terrone[56] portant sur les romans de l'auteur. Au contraire, il aspire à faire éclater une vérité, sa vérité. Cette dernière repose sur la défense de l'individu face à des phénomènes collectifs qui, au fond, sont toujours envisagés de manière négative. Foules, peuple, masses et tourbe sont les représentants complices et faibles de pouvoirs multiples (institutions militaire, politique, religieuse et classe bourgeoise incarnée par la figure du bourgeois). L'entreprise de dénonciation que la foule met au jour se fait dans le seul but d'emporter l'adhésion. Pour cela, le pamphlétaire s'adresse à ses lecteurs « au moyen d'une rhétorique appropriée, [pour] convaincre d'autres personnes, les mobiliser[57] ». En cherchant à faire réagir ses lecteurs, Darien joue sur une exemplarité qui vise à faire de la fiction romanesque – point de départ de l'entreprise de sape – un texte à la dimension cognitive. Pour reprendre la réflexion de Vincent Jouve sur l'exemplarité, on identifie bien dans les romans de Darien « certains éléments ou aspects [qui] sont accentués grâce à une série de procédures qui relèvent du narratif, du rhétorique et du stylistique[58] ». Toutefois, ces procédures ne conduisent en rien à une lecture univoque des textes. Au contraire, les interprétations restent plurielles, même si la manière d'aborder certains motifs tels que la foule garde ses invariants d'un genre à l'autre.

En témoigne la manière dont Darien traite de la foule dans son œuvre théâtrale et dans l'une de ses pièces les plus emblématiques au début du XX^e^ siècle : *Le Pain du Bon Dieu*. Pour l'essentiel, cette comédie repose sur la sophistication de

56. Patrice Terrone, « Contre la représentation. Les pétards de Darien », *Recherches et Travaux*, n° 43 (1992), p. 167-182.

57. Considération sur la rhétorique pamphlétaire. Voir Luc Boltanski, « La dénonciation », *ARSS*, vol. 51, n° 1 (1984), p. 3.

58. Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? » [en ligne], dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 239-248 [10.4000/books.pur.39463].

Etudes littéraires 51.2.indd 131 22-10-07 11:38

farines afin d'augmenter la marge bénéficiaire des patrons minotiers (M. Rigauld et M. Lecorbois). À la suite de la mort d'un enfant[59] ayant ingéré ces farines frelatées, la colère des ouvriers gronde aux portes de la bourgeoisie responsable de ces malversations. Deux mondes s'opposent. Une fois encore, la poétique pamphlétaire est perceptible à travers l'opposition entre les gros et les petits, celle que Pierre Birnbaum analyse dans son ouvrage consacré au peuple[60]. Dans *Le Pain du Bon Dieu*, la foule rend compte de ladite opposition. Elle est dépeinte par le personnage de Sarrazin[61] comme une entité dangereuse pour le pouvoir car, selon lui, « la foule […] n'écoute que ses instincts. La raison, pour elle, n'existe pas. Elle est partiale, soupçonneuse, malveillante, jalouse, il lui faut interdire de juger […][62] ». Une telle vision fait du politicien une figure proprement monstrueuse, une de plus dans l'univers fin-de-siècle peuplé d'anti-individualistes, lesquels sont attaqués par Darien jusqu'à son dernier souffle, le 19 août 1921.

Références

Amossy, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan Université, 2000.

Angenot, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

Bain, Alexander, *Les Émotions et la volonté* [*The Emotions and the Will*], traduit de l'anglais par P. L. Le Monnier, Paris, Félix Alcan, 1885 [1859].

Bilhaud, Paul, *Gustave !*, Paris, Librairie Théâtrale, 1884 ; texte intégral sur le site Internet *Gallica* [https://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k9809871c/f5.item.texteImage].

Birnbaum, Pierre, *Le Peuple et les gros. Histoire d'un mythe*, Paris, Grasset, 1979.

Boltanski, Luc, « La dénonciation », *ARSS*, vol. 51, nº 1 (1984), p. 3-40.

Buies, Arthur, *La Lanterne canadienne*, textes choisis par M. A. Grignon, Montréal, Éditions de l'homme, 1964.

Colson, Daniel, « Masse (masses) », dans le *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 184-185.

Darien, Georges, *Voleurs !*, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 2005.

—, *Le Pain du Bon Dieu*, dans Johnny Ebstein *et al.*, *Au temps de l'anarchie. Un théâtre de combat (1880-1914)*, Paris, Séguier, 2001, p. 285-401.

—, *L'Ennemi du peuple*, Paris, Éditions Champ Libre (Classiques de la subversion), 1972.

—, « Maximilien Luce », *La Plume*, nº 58 (1891), p. 299-300.

59. Fils d'ouvrier décédé après ingestion de farines contaminées.

60. Pierre Birnbaum, *Le Peuple et les gros. Histoire d'un mythe*, Paris, Grasset, 1979.

61. Politicien en campagne dont le nom rappelle ironiquement l'objet de toutes les tensions dans la comédie en cinq actes.

62 Georges Darien, *Le Pain du Bon Dieu*, dans Johnny Ebstein *et al.*, *Au temps de l'anarchie. Un théâtre de combat (1880-1914)*, Paris, Séguier, 2001, p. 393. La foule y est représentée et est toujours taxée de tous les maux avec sa « fureur impitoyable », ses « instincts », ses « griffes tendues » ou « sa gueule ouverte », p. 361 [relevé non exhaustif des occurrences relatives au motif de la foule]. Dans la *Psychologie des foules* de Le Bon, ces aspects de la foule sont étudiés dans le chapitre II, « Sentiments et moralité des foules », *op. cit.*, p. 23-48.

Etudes littéraires 51.2.indd 132 22-10-07 11:38

—, « Le roman anarchiste (1) », *L'Endehors*, n° 23 (1891), p. 1-2

—, « Le roman anarchiste (2) », *L'Endehors*, n° 25 (1891), p. 2.

Felman, Shoshana, « Le discours polémique », *Cahiers de l'AIEF*, n° 31 (1979), p. 179-192.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Conard, 1910.

Jouve, Vincent, « Quelle exemplarité pour la fiction ? » [en ligne], dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 239-248 [10.4000/books.pur.39463].

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895.

Meizoz, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et Analyse du discours*, n° 3 (2009) [https://journals.openedition.org/aad/667].

Michel, Pierre, *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2001.

Mirbeau, Octave, « Paysage de foule », *Contes cruels*, édition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivert, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2009, p. 502-507.

Passard, Cédric, *L'Âge d'or du pamphlet*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

Pauvert, Jean-Jacques, « Les diamants de la couronne », préface à Georges Darien, *Voleurs !*, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 2005 p. I-XII.

Reboul, Olivier, *Langage et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

Stock, Pierre-Victor, *Mémorandum d'un éditeur*, Paris, Librairie Stock, 1935.

Terrone, Patrice, « Contre la représentation. Les pétards de Darien », *Recherches et Travaux*, n° 43 (1992), p. 167-182.

Etudes littéraires 51.2.indd 133 22-10-07 11:38

Etudes littéraires 51.2.indd 134 22-10-07 11:38

Mallarmé divague (au milieu de la foule)

Nelson Charest

Cherchant à distinguer et à rapprocher les formes de pensée proposées par la philosophie et la poésie, Christian Doumet propose la distinction suivante, qui reprend sous une autre forme la « vaporisation » et la « centralisation du *Moi*[1] » que Baudelaire énonce dans *Mon Cœur mis à nu* :

> [C]es *styles* de pensée se partagent dans une topique assez simple : un territoire où le sujet est appelé, d'un côté, à se recentrer, à se circonscrire, parfois à se ressaisir ; territoire prolongé, de l'autre, par un horizon d'évasions infinies. Ou pour schématiser plus nettement encore à l'aide d'une nouvelle opposition, d'une part la *méditation* (cartésienne), de l'autre la *divagation* (mallarméenne). Comme si penser revenait toujours à décrire un espace et y prendre (ou y perdre) pied ; à y constituer quelque chose (un *soi*, un objet…) par rapport à un point, ou au contraire à destituer cet ancrage, à dilapider des forces, à disséminer des formes jusque dans les lointains[2].

La démarche proposée par Doumet n'est pas totalement impartiale, on y retrouve nombre de poètes attendus, qu'on a coutume de rapprocher du discours philosophique, et du reste tous modernes, depuis le romantisme allemand *grosso modo* : c'est Cioran plus qu'Apollinaire, Novalis plus que Ronsard. Il n'en reste pas moins que l'élection de la « divagation (mallarméenne) » en modèle, à côté de la méditation cartésienne, est lourde de sens, quand les mallarméens ont plutôt tendance à se troubler du flou qu'imposent les pages de prose de Mallarmé[3] – ce que lui-même semble avoir contribué à produire, en multipliant, notamment, les appellations génériques : « poèmes critiques », « pages », « prose », « anecdotes ou poëmes », « Grands faits divers », etc. Doumet propose de ressaisir cette variété sous un terme qui se fonde précisément sur

1. Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, *Œuvres complètes I*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 676.
2. Christian Doumet, *La Déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock (L'Autre pensée), 2010, p. 292.
3. Voir Henri Scepi [dir.], *Mallarmé et la prose*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (La Licorne), 1998.

Etudes littéraires 51.2.indd 135 22-10-07 11:38

cette dispersion : peu importe la forme que cela prend, Mallarmé, en ces pages, toujours, *divague*.

Doumet propose quelques termes pour définir cet acte de la divagation : elle cherche « un ordre que l'ordre commun tenait enfoui » ; elle est un « usage du monde » (à propos de Montaigne), une « errance » et une flânerie ; elle « est du côté de la géographie, de ses reliefs, de ses courbes de niveau, de ses ondulations »[4] et, plus généralement, de l'imprévisible. Commentant plus précisément le « Prière d'insérer » où Mallarmé explique son titre, Doumet retient surtout que le poète a voulu faire pendant à la religion, en présentant une allégorie ruinée du catholicisme, dont il reprend d'ailleurs le préfixe : « Il faut ajouter que le terme de *divagations* se présente un peu à l'image du cloître : ruine d'une racine brisée, le *div-* de *divin*, de *divination* qu'il détourne vers autre chose[5]. » Mais on est frappé, par ailleurs, de voir que tous ces termes se superposent à un autre couple, qui n'est pas mentionné par Doumet : c'est que la méditation est *solitaire* quand la divagation, d'une manière certes étrange, est *collective*. En effet, Doumet cite le texte de Mallarmé, où il affirme que ses « [d]ivagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique[6] » – ce sujet étant la « littérature » –, pour aussitôt ajouter : « Analogue à la religion en ce que son objet ultime consiste à refonder la cité moderne, dotée notamment de la même aptitude à rayonner dans toutes les dimensions de la vie publique (dimensions sociales, politiques, économiques, mythologiques…) […][7]. » Il affirme enfin : « Il s'agit au contraire pour lui d'une pensée accueillante à l'imprévisible, à l'inouï, à l'indéterminé, à l'étrangeté, et qui prétend ne se diriger qu'à la faveur de cet accueil[8]. »

Ces quelques remarques ont une portée considérable en ce qu'elles permettent, entre autres, de repenser à nouveaux frais la première section du volume de proses de Mallarmé, qu'il intitule « Anecdotes ou poèmes », et qu'on a l'habitude de désigner comme les seuls poèmes en prose du Maître symboliste. Ceux-ci, surtout les plus anciens, sont fortement influencés par Baudelaire et ses « petits poëmes en prose », et Baudelaire a pu les lire et a apprécié, substantiellement, ce qui lui revenait. Or l'une des marques baudelairiennes que la critique a soulignée dans les poèmes mallarméens est le portrait qu'il donne des

4. Christian Doumet, *op. cit.*, respectivement p. 297, 298, 299 et 300.
5. *Ibid.*, p. 297, note 1.
6. Doumet cite Mallarmé (*ibid.*, p. 296) ; Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 82. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées, dans le corps du texte, par le numéro de page précédé du sigle *OCII*.
7. Christian Doumet, *op. cit.*, p. 297.
8. *Ibid.*, p. 298.

Etudes littéraires 51.2.indd 136 22-10-07 11:38

foules. Baudelaire serait, par excellence, « l'homme des foules[9] », une formule qu'il emprunte à Edgar Poe ; et celui qui veut par la suite, Mallarmé au premier chef, dépeindre les foules par le poème en prose serait *de facto* marqué du sceau baudelairien. Or ce raisonnement oublie que Baudelaire énonce, face au couple mentionné plus tôt de la « vaporisation » et de « la centralisation du *Moi* », un autre couple, tout aussi séminal : « Multitude, solitude[10]. » Autrement dit, s'il est indéniable qu'il a dépeint les foules, celles-ci entrent dans une dialectique fondamentale pour lui, et ne sont pour cela qu'une moitié d'un cycle complet, où c'est l'individu isolé qui est priorisé. Et certes, les poèmes du *Spleen de Paris* ne démentent pas cette bascule de l'inspiration : aux foules et à la rue qu'elles possèdent, répondent invariablement l'être seul et la chambre qui l'enferme : « Les foules » d'un côté, certes, mais aussi, en vis-à-vis, « La chambre double ». Et du reste, nombre de poèmes, travaillant cette dialectique, jouent des paradoxes que permet ce balancement : c'est le cas, par exemple, du poème bien connu « Les fenêtres » qui présente des fenêtres fermées de l'extérieur, interdites au regard de l'homme de la rue, qui se trouve plus solitaire que ceux qui sont dans la maison ; encore une fois, nous assistons, dans « Les yeux des pauvres », aux membres d'une famille pauvre et disloquée, plus seuls dans la rue, « avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères[11] », que le couple à l'intérieur du café ; et un couple, qui plus est, assez dysfonctionnel, ce que précisément cet épisode révèle, et qui se trouve loin du modèle de la fratrie.

Et, à l'égard de la fratrie, nous proposerions d'évoquer un troisième modèle possible, qui n'est pas directement évoqué dans ces deux recueils de poèmes en prose, quoique leurs auteurs le connaissaient bien, mais qui en éclairera peut-être les spécificités : c'est *Tannhäuser*, de Wagner. On sait très bien que Tannhäuser, lorsqu'il décide de quitter le Venusberg, fait le choix, religieux, du bien contre le mal. Il quitte alors une montagne située hors du monde pour se retrouver dans les prairies rayonnantes du printemps, où il croisera, d'abord le pâtre, puis tour à tour les pèlerins de retour de Rome et des cavaliers dirigés par le landgrave Hermann, qui le reconnaissent. Il pourra éventuellement demander la main d'Elisabeth, substituant alors à l'amour maléfique du début l'amour vertueux de la fin. Il y a donc plusieurs groupes dans *Tannhäuser*, qui

9. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes II*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 687 ; l'expression apparaît dans le titre de la section III, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant ». Elle est reprise d'une nouvelle de Poe, « L'homme des foules » ; cf. Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, préface de Roger Asselineau et traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Garnier-Flammarion (GF), 1965, p. 95-106.

10. La citation complète, dont on reprendra les termes plus loin, est : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond » (Charles Baudelaire, « Les foules », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 291).

11. *Ibid.*, p. 319.

permettent notamment des passages choraux : les servantes de Venus, les pèlerins, les chevaliers, etc. Mais aucun de ces groupes ne réalise l'imprévisibilité d'une foule, ce que confirme par ailleurs les divers épisodes de *reconnaissance* : Venus qui aura reconnu, avant le temps de la diégèse, Tannhäuser comme son amant élu ; les chevaliers qui reconnaissent Tannhäuser, tout comme, plus tard, Elisabeth ; puis toute la société, de même que l'Église, qui reconnaissent le repentir de Tannhäuser et sa vertu conservée, malgré sa « chute ». Cette société, en somme, conserve les liens de filiation ancestraux, qu'ils soient naturels (par la naissance) ou qu'ils soient spirituels (par les allégeances de la foi). L'amour est au fondement de ces liens, et en ses deux sens également : un homme seul prend femme, sous l'égide d'une foi avouée, fonde ensuite une famille, participe de la famille élargie de la société et d'une nation, et ainsi, rejoint la dernière fratrie des croyants. Dans ce modèle, le niveau d'imprévisibilité est très ténu, sinon absent : on connaît ses frères, et au pire, on sait les reconnaître après quelques épreuves, lorsque des obstacles interviennent.

De ce modèle, Baudelaire aura retenu une leçon, qui ne s'y trouve pas pourtant, et qui en est même la contradiction ; ce qui n'étonne plus guère, puisqu'il fait exactement la même chose avec Aloysius Bertrand, qu'il revendique comme son « mystérieux et brillant modèle » même s'il propose quelque chose de « singulièrement différent[12] ». Baudelaire retient les deux membres de l'opposition, mais plutôt que de les montrer exclusifs, il les crée solidaires : « Multitude, solitude », « Enfer ou Ciel, *qu'importe*[13] », où c'est bien sûr le « qu'importe » qui gagne la palme. On n'insistera pas sur ce point, qui a depuis longtemps été reconnu ; seulement pour souligner qu'il révèle une bonne part de la religion de Baudelaire, qui se présente à la fois comme croyant *et* pénitent, tout aussi adepte de Dieu que de son Ange déchu. Et c'est là, pour reprendre la piste tracée par Doumet, que Mallarmé s'oppose radicalement : car de la religion il n'a que faire, sinon que de la retourner complètement et « reprendre son bien ». Pour Mallarmé, la littérature n'a pas à se frotter à la religion, ni pour la glorifier, ni même, comme le fait Baudelaire, pour la problématiser, révéler ses failles et contradictions, et la mettre face à elle-même. Pour le Maître, la littérature *est* la nouvelle religion ; et si, pour remonter encore plus loin dans le temps, Hugo considérait que le Poète-*Vatès* avait « charge d'âmes[14] », pour son cadet, c'est tout poète, quel qu'il soit, qui a charge d'âme. Mais sa société à lui, au poète, n'est plus la simple extension des couples et des croyants, simples progénitures des

12. *Ibid.*, p. 276.
13. *Ibid.*, p. 134 ; nous soulignons.
14. Formule de la préface à *Lucrèce Borgia*, reprise dans *William Shakespeare*. Victor Hugo, *Théâtre : Ruy Blas. Lucrèce Borgia. Marie Tudor. Angelo, Tyran de Padoue*, édition de Raymond Pouilliart, Paris, Flammarion (GF), 1979, p. 48 ; Victor Hugo, *William Shakespeare*, texte établi et présenté par Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, Flammarion (GF), 2003, p. 266.

Etudes littéraires 51.2.indd 138 22-10-07 11:38

germes du désir et de la foi : ce sont des êtres insoumis, faillibles et perfectibles, plus proches de l'animal, de la « bête » que du ciel. Et du coup, alors que les poèmes en prose de Baudelaire contrebalancent constamment le portrait des foules avec le portrait des solitaires, ce que le poème liminaire, « L'Étranger », symbolise et hypostasie, ceux de Mallarmé, au contraire, prennent le parti du nombre ; où tout solitaire (car il s'en trouve, bien sûr) est disposé à *divaguer*, à *perdre sa pensée* dans celle des autres, à faire rimer *rêverie* et *flânerie*. Mallarmé, en prose, comme le souligne encore Doumet, est le « promeneur » par excellence : il quitte sa chambre et va à la rencontre de la multitude et de l'inconnu ; puis il *note*. C'est lui, en somme, le véritable « homme des foules », quand Baudelaire, pris dans sa dialectique, ne le fut qu'à moitié[15].

Le terme revient bien 17 fois dans les cinquante poèmes du *Spleen de Paris*, dont quatre fois dans « Les foules » seules (y compris le titre), contre 9 fois dans les treize « Anecdotes ou Poèmes » de *Divagations* (qui en compte 33 occurrences en tout). Ce qui indique déjà, proportionnellement, une prédominance chez Mallarmé ; le terme apparaît dans 69 % des poèmes, chez ce dernier, contre 34 % chez Baudelaire. Mais on doit encore compter qu'au moins cinq des occurrences baudelairiennes sont métaphoriques, dans des expressions du style « une foule de » (ceci, cela). Il utilise par ailleurs l'expression « en foule », et parfois joint le sens métaphorique et le sens propre, dans des expressions comme « la foule de parias » ou « la foule de solliciteurs ». Ces exemples sont symptomatiques de la conception baudelairienne : une foule, pour lui, c'est un nombre imprécis, difficile à évaluer et à cerner, un chiffre approximatif : une quantité considérable qu'on se décourage à définir plus précisément. C'est vrai aussi de Mallarmé, mais il s'attache, au moins, à définir au plus près cet indéfini, à le caractériser et à en saisir l'idée : la foule est un nombre, marqué par le hasard, pendant d'une communauté anciennement religieuse, mais qui se survit ailleurs, dans un discours commun animé d'une force autonome, imprévisible par le sujet, à moins qu'il ne se hausse à son « esprit », à une conscience collective supputée, préfigurée et pressentie. Et surtout, Mallarmé, contrairement à Baudelaire, a *discursivement* cerné les bornes de la foule, non pour la dénombrer mais plutôt pour définir son sens, en la distinguant de multiples autres termes qui sont convoqués dans les poèmes. Et s'il est difficile de saisir ce qu'est une foule, le poète peut par contre énumérer tout ce qu'elle n'est pas, et qui la concurrence : le *public*, la *famille* et la *province*, l'*anonymat*, le *nombre*, la *société*, la *communauté*, ou encore, comme pour Baudelaire, la *solitude*. Chacun des individus convoqués par ces exemples peuvent alimenter la foule, y entrer et en sortir ; mais il est un moment où la foule est constituée, et c'est

15. Voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016 et Benoît Monginot, « Allégorie et tautologie : la politique du poème, de Baudelaire à Mallarmé », *Romantisme*, vol. 152, nº 2 (2011), p. 109-123.

Etudes littéraires 51.2.indd 139 22-10-07 11:38

alors par elle seule qu'on peut saisir le groupe, et non plus par les entités qui la composent. Même, donc, s'il lui conserve son indétermination, Mallarmé note avec précision à quel moment elle advient, et quelles en sont ses limites, qui sont aussi des composants ; quand, autrement dit, l'anonyme, l'homme seul, la mère ou le croyant entrent dans la foule et s'y mêlent, et quand celle-ci se défait et redevient plusieurs entités distinctes.

Deux éléments doivent en ce sens être notés, qui découpent la foule avec précision. Ce sont d'abord les deux énoncés miroirs qu'offrent les deux poèmes, en cela contrastés, de « La Déclaration foraine » et de « Conflit » : quand le premier affirme « la solitude manquée » (*OCII*, p. 94), le second répond par « où toute foule s'arrête » (*OCII*, p. 106). Le premier exclut toute possibilité de solitude, l'écarte à partir d'un point, qui sera précisément celui de la constitution de la foule. Mais le deuxième extrait, au contraire, trace une limite par-delà laquelle toute foule est interdite, et qui en empêche la réalisation, pour des raisons que nous observerons. Les deux formulations se répondent, en ce qu'elles excluent un élément mis à part, oublié, en faveur d'un autre, lui aussi en miroir : la solitude manque dans la foule versus la foule s'arrête au lieu de solitude, la maison de campagne de Mallarmé. Mais les nuances des formulations sont instructives, et nous permettent de penser plus avant l'une et l'autre. La première utilise un verbe qui, en français, s'utilise plus volontiers au pronominal : la solitude *me* manque, comme un individu auquel on est attaché. En l'absolutisant, le poète applique ce manque à quiconque se trouve dans la même situation. La seconde affiche, elle, le pronominal, quoiqu'un autre usage soit aussi possible : *quelque chose arrête quelqu'un*. Le second verbe situe son action dans l'espace physique, plutôt que personnel, et suppose un mouvement. Il indique que, pour Mallarmé, la foule est essentiellement *en mouvement*. Et si l'entrée du lieu de solitude lui est effectivement interdite, expliquant ainsi qu'elle doive *s'arrêter* à cet endroit précis, elle suggère également que toute foule qui stoppe sa marche, qui *s'arrête*, cesse dès lors de se définir comme foule. Car une foule stationnaire est prise d'une préoccupation commune, elle porte collectivement son attention sur un objet précis, et se rapproche dès lors de la communauté dont la religion offrait l'exemple : son attention est portée sur un but commun. Alors que la foule qu'a en vue Mallarmé est celle qui *divague*, dont l'attention est papillonnante ; ses membres peuvent bien avoir un but mais ne forment qu'une somme de buts divergents, distraits d'un but commun, et le hasard peut à tout moment happer les buts particuliers des membres d'une foule. Et qui plus est, cette foule qui marche, on l'intègre en marchant soi-même, acceptant alors d'être fondu à la masse et ses dérives multiples ; et on en sort, soit en marchant solitaire, c'est-à-dire en s'écartant du groupe, soit en cessant sa marche, parce qu'une frontière ou un objet nous arrête. En somme, dans la foule, chacun ne s'arrête pas, ni dans ses pas, ni dans ses pensées ; et

Etudes littéraires 51.2.indd 140 22-10-07 11:38

c'est cet ancrage, cette solitude impossible qui manque lorsqu'on pénètre la foule, comme pour y perdre ses assises.

Le deuxième élément à noter se trouve, encore, dans « La déclaration foraine », et montre, cette fois-ci, deux bornes attribuées à la foule, pour la délimiter, et tracer un territoire où elle apparaît, puis disparaît. C'est la phrase citée plus haut, lorsqu'on la continue, qui décrit l'*entrée en scène*, dans la scène du poème du moins, de la foule. Or cette phrase elle-même montre différents degrés, et situe déjà le lieu de la foule, après la « solitude », la « gracieuse compagnie », et avant « l'univers ». On la citera donc au complet, quoiqu'elle soit longue et complexe :

> Sans compensation à cette secousse qu'un besoin d'explication figurative plausible pour mes esprits, comme symétriquement s'ordonnent des verres d'illumination peu à peu éclairés en guirlandes et attributs, je décidai, la solitude manquée, de m'enfoncer même avec bravoure en ce déchaînement exprès et haïssable de tout ce que j'avais naguères fui dans une gracieuse compagnie : prête et ne témoignant de surprise à la modification dans notre programme, du bras ingénu elle s'en repose sur moi, tandis que nous allons parcourir, les yeux sur l'enfilade, l'allée d'ahurissement qui divise en écho du même tapage les foires et permet à la foule d'y renfermer pour un temps l'univers. (*OCII*, p. 94)

La seconde phrase, au contraire, montre la sortie du personnage (qui entra plus tôt dans la foule) lorsqu'il quitte l'assemblée des auditeurs de son « boniment », qui redevient « foule » un temps, juste avant qu'un autre spectacle lui fasse reprendre le collier de la communauté d'écoute :

> Un suspens de marque appréciative sauf quelques confondants « Bien sûr ! » ou « C'est cela ! » et « Oui ! » par les gosiers comme plusieurs bravos prêtés par des paires de mains généreuses, conduisit jusqu'à la sortie sur une vacance d'arbres et de nuit la foule où nous allions nous mêler, n'était l'attente en gants blancs encore d'un enfantin tourlourou qui les rêvait dégourdir à l'estimation d'une jarretière hautaine. (*OCII*, p. 97)

Suit alors un dialogue entre le poète et sa dame que j'ai déjà analysé ailleurs[16], comme art de la compréhension poétique. L'attente ici nommée est souvent convoquée par Mallarmé lorsqu'il est question de la foule : elle symbolise le temps perdu, sans objet, ici devant l'enfantin tourlourou, soit un spectacle qui divertit, qui distrait, qui capte la marche mais un temps seulement, sans empêcher la foule de se reformer dès l'instant. Le « boniment » du poète, au contraire, aura marqué un laps où la foule s'était dissoute, pour se reformer

16. Nelson Charest, « "La déclaration foraine" ou la réception tue dans les rets du poème » [en ligne], dans Thierry Roger (dir.) *Mallarmé herméneute*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen, CÉRÉdl, n° 10, mai 2014 [http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-declaration-foraine-ou-la.html].

Etudes littéraires 51.2.indd 141 22-10-07 11:38

en communauté d'écoute. Et c'est au couple, maintenant, de s'entendre sur le boniment, au milieu quoique hors de la foule.

Ces deux extraits montrent chaque fois le personnage du poète qui entre dans la foule, avant et après avoir présenté son boniment. Mais s'il faut voir dans le poème en prose mallarméen, comme le propose Michel Murat, des « Pages » qui orchestrent leur propre mise en scène visuelle sur le papier[17], préparant à leur façon l'entreprise du *Coup de dés*, ce poème montre une autre facette, qui lui est propre. Car c'est le seul, parmi les proses de Mallarmé, à insérer un poème en vers, sujet du boniment, présenté en spectacle par le poète-rhapsode[18]. Le sonnet, selon « un mode primitif » (*OCII*, p. 98), soit le sonnet anglais, s'offre aisément à la vue du lecteur, par son alinéa supplémentaire, par son italique, et bien sûr par les lignes de ses vers. On ne peut par ailleurs dénier au poème en prose mallarméen une certaine qualité visuelle, commune de toutes parts : les interlignes sont nombreux et variés, et surtout, la longueur des paragraphes varie beaucoup, Mallarmé affectionnant les paragraphes très brefs, d'à peine une phrase, qui retrouvent l'aspect visuel du vers, contrastés par des masses de prose. L'espace de la page, donc, discrètement mais sûrement, est travaillé par les proses mallarméennes. Et en ce sens, la « foule » *entre* dans cet espace, avant le boniment, puis en *sort*, par la suite ; ou, pour le dire autrement, l'« idée » de la foule pénètre l'esprit puis le quitte. Ce qui nous incite, par ailleurs, à noter des nuances importantes entre ces deux occurrences.

Tout le poème, on le voit, a comme basse continue un échange entre le poète et sa dame, varié selon les circonstances, selon la « secousse » qui survient. Au départ, c'est la dame « voiturée » qui réclame la compagnie du poète, en lui promettant un spectacle qui reste imprécis : « "La fête de…" et je ne sais quel rendez-vous suburbain ! » (*OCII*, p. 94) Celle avec qui il aurait pu fuir la « vociférération […] avec orage, dans tous sens à la fois et sans motif, du rire strident ordinaire des choses et de leur cuivrerie triomphale […], la cacophonie à l'ouïe de quiconque », l'invite au contraire à y pénétrer, dans ce « déchaînement exprès et haïssable » : la compagne ne « témoignant de surprise à la modification dans notre programme » (*OCII*, p. 93-94), se montrant à l'inverse « prête » à accueillir tout imprévu. Cette surprise est essentielle, et s'arrime à tout ce que les termes précédents ont d'intempestif, de désordonné, d'imprévisible. Comme le dit la suite, c'est la surprise « qui détourne [leur] stagnation amusée », et surtout, qui les « retint à l'égal de la nue incendiaire » pour, cette fois-ci, le bénéfice d'un « humain spectacle, poignant » (*OCII*, p. 94). C'est dire qu'il est possible de (re) trouver, au cœur de la foule, l'essence d'une expérience esthétique, pour qui

17. Michel Murat, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose » [en ligne], *Fabula*, *Atelier littéraire : Histoire du poème en prose*, mis à jour le 16 avril 2008 [https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose], p. 4.

18. Cf. Nelson Charest, *art. cit.*, partie « Herméneutique ».

Etudes littéraires 51.2.indd 142 22-10-07 11:38

accepte de s'abandonner à son cours et de faire fi de ses réticences premières, ce que se propose le poète. Il deviendra, comme on sait, le jouet de cette entreprise, étant appelé lui-même à offrir cet « humain spectacle », de connivence avec sa dame, qui hèlera les gens de l'assistance, et qui surtout, offrira le spectacle de sa chevelure, objet du boniment du poète, « *La chevelure vol d'une flamme à l'extrême* ». On notera, cela dit, une remarque éminemment moderne de Mallarmé : c'est qu'au moment de faire ces observations et d'entrer dans la foule, le poète et sa dame se trouvent en voiture, au milieu des gens ; mais dans leur dialogue, évoqué au plus simple par la seule mention « La fête de… », et surtout dans les pensées du poète, la foule a pénétré à l'intérieur de leur cabine, et ils y participent déjà, avant de pénétrer la « baraque, apparemment vide ». Et à partir de là la foule se dissipe, pour laisser place, plutôt, au « public » et à la « masse » : une « cohue [qui] amplement payait l'aumône exigée en faveur d'un quelconque », en vue de « quelque puissance absolue, comme d'une Métaphore » (*OCII*, p. 96). C'est l'attention esthétique qui transforme la foule en auditoire, comme naguère la Parole d'un Dieu transformait le peuple en communiants.

Et une fois le spectacle passé, le poète et sa dame réintègrent la foule, pour un moment, de plain-pied cette fois-ci. Or à ce moment ils ne font que l'effleurer, juste après que des « gosiers » eurent continué les « bravos » sous diverses formes, et juste avant qu'un « enfantin tourlourou » ne capte l'attention un moment. Mais surtout, ce qui distrait le couple de la foule est le dialogue qui termine le poème. Ce dialogue revient sur ce qui a suscité le spectacle, en deux temps : d'une part la beauté de la femme, d'autre part le poème qui voulut en rendre compte. Et s'offre alors un art de la lecture et de la compréhension, en forme miniature. Chaque réplique est isolée d'un tiret et est complète, la « cacophonie » de la foule a disparu et nous revenons à un échange entre deux individus qui s'*entendent* ; ou plutôt, nous y venons pour une première fois dans le poème, car si le poète a évoqué plus tôt cette entente, le poème la reporte dans un passé antérieur. Le contraste est donc frappant entre le couple voituré qui laisse entrer la foule par toutes les voies, et le couple qui marche au milieu de la foule sans y participer, concentré sur son entente et sur le poème qui a précédé, le *méditant*. Et alors que la solitude venait à *manquer* dans la voiture encerclée, ici le dialogue se clôt sur un énigmatique : « — Peut-être ! accepta notre pensée dans un enjouement de souffle nocturne la même » (*OCII*, p. 98), qui fait du couple une « même » entité[19].

Nous avons sciemment utilisé le terme de *méditation* pour désigner ce dialogue, qui se termine sur une énigmatique « notre pensée », « la même ». Nous voulions ainsi indiquer que certains échanges interpersonnels permettaient de retrouver et d'entretenir une forme de solitude, mais aussi une forme de

19. Ce qui incita plusieurs commentateurs à proposer que la dame n'était en fait qu'un double du poète, et tout ce dialogue intériorisé.

concentration de la pensée, ou de « centralisation du Moi », pour reprendre la formule baudelairienne. D'autres échanges, eux, sont soumis au hasard de la divagation, comme ceux qui ont cours avant le boniment du poète. Ce dernier, le spectacle du poème, permet de réactiver la solitude au milieu de la masse : chacun s'y trouve concentré sur le même objet et communie en pensée, sinon en acte, avec ceux qui l'accompagnent. La foule est l'envers païen de cette communauté, jadis religieuse, maintenant (à l'époque de Mallarmé) esthétique, sinon littéraire, à supposer que la littérature est l'art qui, par excellence, reprend *tous ses biens* aux autres arts, et à la religion également. La littérature qui est, rappelons-le, le « sujet, de pensée, unique » du volume *Divagations*. Il n'est pas innocent, à ce titre, que Mallarmé retrouve la méditation à la faveur d'un poème en vers : il pose ainsi une démarcation entre les deux types de poésie – que personne avant lui n'avait proposée, et que le syntagme de « poème critique » (*OCII*, p. 277) catégorise – pour désigner ses poèmes en prose (mais aussi, selon plusieurs commentateurs, quelques autres proses, au moins, du volume). En ce sens, donner le titre de *Divagations* à ce qui fut d'abord pensé comme « Prose » ou comme « Pages » est déjà un geste critique, minimal mais instructif. Car la divagation, soit la quête de l'imprévisibilité d'une pensée papillonnante, n'exclut pas la méditation *a posteriori*, que permet la critique. Il est donc possible, après coup, de saisir un fil dans la cacophonie de la foule, dans les pensées diverses et divergentes que trace chaque individu qui la compose : c'est l'entreprise même de la poésie, qui devient en cela critique.

C'est cela même que tracent les autres occurrences de la « foule » dans le recueil. Taichi Hara citait[20], comme exemple de la marque baudelairienne, l'importance de la foule dans « Un spectacle interrompu », un autre poème forain qui montre l'interaction périlleuse de l'ours et de l'humain. En effet, le terme y revient deux fois, et son cadre rappelle « Le vieux saltimbanque », comme le note Hara. Il fait moins de cas de « La déclaration foraine », où le terme revient deux fois également, pour des raisons de goût, essentiellement, qui étonnent : « Si "La déclaration foraine" suit essentiellement le schéma ternaire d'une intrigue anecdotique, promenade-événement-retour, elle ne le suggère qu'avec un style embrouillé, propre aux dernières proses de Mallarmé[21]. » Il est vrai que, réduit à sa seule « intrigue anecdotique », le poème semblera bien « embrouillé » ; mais encore peut-on proposer qu'il suggère autre chose. Quoi qu'il en soit, ces *a priori* cachent un autre fait, qui oblige à regarder ailleurs : c'est qu'un autre poème présente deux occurrences de la « foule », à un moment beaucoup moins attendu. C'est « L'ecclésiastique », ce poème sournois

20. Taichi Hara, « Poétique de l'anecdote. Mallarmé et le poème en prose » [en ligne], *Romantisme*, Paris, Armand Colin, nº 146 (2009), p. 117 [https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-4-page-113.htm].
21. *Ibid.*, p. 118.

Etudes littéraires 51.2.indd 144 22-10-07 11:38

sur l'onanisme religieux, qui est bien peu baudelairien, du coup, et participe pleinement de cette mise au rencart de la religion pratiquée par Mallarmé. La première occurrence confirme on ne peut mieux le modèle que nous avons proposé à la suite des remarques de Doumet, car elle oppose clairement la foule à la solitude, et partant, la divagation et la méditation :

> Rien dans le cas actuel n'apportant de profit à la foule, j'échappe, pour le méditer, sous quelques ombrages environnant d'hier la ville : or c'est de leur mystère presque banal que j'exhiberai un exemple saisissable et frappant des inspirations printanières. (*OCII*, p. 101)

Le poète vient d'énoncer comme principe général que « [l]es printemps poussent l'organisme à des actes qui, dans une autre saison, lui sont inconnus », et remarque même des « altérations qu'apporte l'instant climatérique dans les allures d'individus faits pour la spiritualité ! » (*OCII*, p. 101), ce que confirmera la scène de l'ecclésiaste se roulant de plaisir dans l'herbe. Si l'on peut d'abord comprendre que le poète échappe à la foule pour mieux « méditer » ce cas, il est possible également de comprendre que c'est la méditation elle-même qui apportera « profit à la foule », elle seule pouvant lui faire reconnaître la loi générale sous le « cas » curieux qui se présente alors. Le verbe « exhiber » est ici intéressant, en ce qu'il présente le poète comme témoin-maraudeur qui, tel un reporter, trace le croquis d'une scène interdite mais que tous peuvent être intéressés à connaître. Or Mallarmé note par la suite, en les opposant, deux communautés distinctes, qui traduisent la chute du christianisme : la communauté naturelle, d'une part, celle qui soumet les individus aux forces climatériques ; et la communauté spirituelle, d'autre part, exclue et écartée, bannie par l'ecclésiaste lui-même. Un point-virgule trace la frontière entre ces deux positions :

> L'influence du souffle vernal doucement dilatant les immuables textes inscrits en sa chair, lui aussi, enhardi de ce trouble agréable à sa stérile pensée, était venu reconnaître par un contact avec la Nature, immédiat, net, violent, positif, dénué de toute curiosité intellectuelle, le bien-être général ; et candidement, loin des obédiences et de la contrainte de son occupation, des canons, des interdits, des censures, il se roulait, dans la béatitude de sa simplicité native, plus heureux qu'un âne. (*OCII*, p. 102)

Deux énumérations se succèdent ici, pour s'opposer, l'une qualifiant le « contact avec la Nature », l'autre décrivant les attributs de « son occupation », religieuse. Et c'est dénudé de tous ces attributs que l'ecclésiaste rentre, « héros de [sa] vision […], inaperçu, dans la foule et les habitudes de son ministère » (*OCII*, p. 102). Une fois qu'il a atteint « le but de sa promenade », l'ecclésiaste recouvre son anonymat et réintègre la foule, d'où c'est le poète, au départ, qui s'écartait. Si son insertion n'impose pas que la foule soit païenne, elle laisse du moins entendre que certains ministres qui y marchent sont en voie d'être défroqués…

« Le phénomène futur » présente l'autre versant auquel s'oppose la foule : non plus la communauté spirituelle, mais plutôt la communauté filiale. Cela dit, il est aisé de voir dans ce poème tous les signes d'une « décrépitude » qui serait, aussi, spirituelle. Ce poème futuriste montre lui aussi un spectacle, celui d'« une Femme d'autrefois » qui aurait conservé, intacts, tous les attributs de la fertilité. Celle-ci doit son apparition au « Maître des choses Passées », qu'il est aisé d'identifier aux « poëtes de ces temps » évoqués en finale, qui sont « hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté » (*OCII*, p. 84). Voilà donc, la fertilité, la religion, la beauté, ce qui manque à la foule : « maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d'une malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles, d'hommes près de leurs chétives complices enceintes des fruits misérables avec lesquels périra la terre. » (*OCII*, p. 83) Le modèle de la foule est ici hypertrophié et sa logique poussée à son extrême : comme la foule n'est ni une fratrie, constituée des liens du sang, ni une communauté, animée par une foi unique, ni un public, soumis à l'attention du spectacle de la beauté, le poète propose la vision apocalyptique d'une foule qui, en bloc, actualiserait l'ensemble de ces manques. Vision pessimiste, certes, qui a fortement contribué à voir en Mallarmé l'ennemi des foules ; mais vision lucide malgré tout, malgré l'hyperbole de sa démonstration.

Et du reste, Mallarmé offre, dans ce poème que nous avons réservé jusqu'à maintenant, « Un spectacle interrompu », un aperçu, une éclaircie permettant de nuancer, ou plutôt d'expliquer ce pessimisme. Ce poème, on l'a dit, présente trois occurrences du terme, des occurrences qui sont, encore une fois, contrastées. La première et la seconde résument l'idée commune qu'on se fait du discours mallarméen, entre autres parce qu'elle associe la foule et les « reporters », qui évoquent dès lors « l'universel reportage », s'opposant à la littérature. Elle montre de plus la solitude face à la foule, et c'est là qu'apparaît la seule mention générique choisie par Mallarmé, soit « l'Anecdote » : « Je veux, en vue de moi seul, écrire comme elle frappa mon regard de poëte, telle Anecdote, avant que la divulguent des *reporters* par la foule dressés à assigner à chaque chose son caractère commun. » (*OCII*, p. 90) La seconde occurrence explicite ce « caractère commun », spécifié par le « mythe » : « Jouir comme la foule du mythe inclus dans toute banalité, quel repos et, sans voisins où verser des réflexions, voir l'ordinaire et splendide veille trouvée à la rampe par ma recherche assoupie d'imaginations ou de symboles. » (*OCII*, p. 91) Or dans les deux phrases, il y a une antécédence qui complique légèrement les choses. Dans la première, le poète affirme vouloir écrire son anecdote « avant que » les reporters ne la « divulguent », un terme quand même fort, qui sous-entend que le poète aurait un but on ne peut plus journalistique, soit la primeur ; ce qui, pour le moins, étonne. On s'étonne encore plus que la remarque présuppose que l'anecdote pourra intéresser, d'abord les reporters, mais aussi les lecteurs.

Etudes littéraires 51.2.indd 146 22-10-07 11:38

Or tout cela est subsumé par une seconde antériorité : c'est qu'avant toute chose, les buts des uns et des autres sont réglés sur les attentes de « la foule », que les reporters, bien « dressés », ne font qu'écouter (avec, bien sûr, un jeu de mot sur le dressage de l'ours de la foire). La même antériorité est visible dans le deuxième extrait, beaucoup plus élargie cette fois, c'est celle du « mythe inclus dans toute banalité », l'archétype ou les mythologies dont la foule serait la plus apte à « jouir ». Or une autre contradiction apparente s'offre ici : c'est que pour être « comme la foule », on doit se trouver « sans voisins ». On notera, enfin, qu'il n'est pas du tout sûr que les reporters soient aptes à déceler de chaque chose leur « caractère commun », s'il faut entendre par là leur « mythe ».

Mais on peut aussi considérer que ce ne soient là que des approximations, divagantes, d'une pensée qui se met en forme et qui n'est pas encore prête à s'énoncer dans sa totalité. Car il reste à parler de la troisième occurrence de la « foule » qui, croyons-nous, résout bien des ambiguïtés. Pour mieux la saisir, nous la placerons en parallèle d'une autre phrase, la dernière d'un discours tacite qu'aurait formulé le poète devant le « spectacle interrompu » ; qui, donc, même « sans voisins », se serait fait des réflexions personnelles, transposées, ici, dans une déclamation à l'adresse d'un auditoire fictif (une technique, l'énoncé fictif, reprise ailleurs, dans « Conflit » notamment, où il s'agit d'un dialogue) :

> « [A]uthentiquons, par cette embrassade étroite, devant la multitude siégeant à cette fin, le pacte de notre réconciliation. » [Ici une phrase.] La foule s'effaçait, toute, en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène : dispensateur moderne de l'extase, seul, avec l'impartialité d'une chose élémentaire, le gaz, dans les hauteurs de la salle, continuait un bruit lumineux d'attente. (*OCII*, p. 91-92)

« La foule s'effaçait, toute » : cette formule en rappelle, en la radicalisant, une autre semblable qu'on retrouvait dans « Conflit » : « La foule s'arrête ». Nous notions alors que deux limites pouvaient « arrêter » la foule, soit un lieu ou un obstacle matériel stoppant sa marche, soit un objet d'attention lui faisant perdre sa pensée divagante. C'est ce que cet extrait-ci permet de préciser. Car ce qui efface la foule, d'un seul geste et dans un seul moment, c'est « l'emblème de sa situation spirituelle ». Or cet emblème a un nom dans l'extrait que nous avons cité avant : « la multitude ». Autrement dit, un nombre ne suffit pas à former une foule. Mallarmé n'a pas en vue ici le phénomène commun d'une foule qui se disperse ; qui cesse, autrement dit, petit à petit, d'être une foule, à la faveur d'un nombre de plus en plus réduit. Il a plutôt en vue une « situation spirituelle » qui effacerait, d'un seul coup, l'essence de la foule, une situation qu'on peut maintenant mieux cerner : c'est une « embrassade », un « caractère commun » où chacun peut se reconnaître en l'autre ; c'est lorsqu'un nombre important « siège », c'est-à-dire qu'il perd son caractère mouvant ; il a une « fin », qu'il peut authentifier par un « pacte », soit un objectif reconnu. Il est possible de donner à la foule ces éléments, après quoi elle s'effacera, comme par enchantement :

car l'aura remplacée une nouvelle communion, un « dispensateur moderne de l'extase », une « attente », que même la « chose élémentaire » pourra dispenser, si « un regard de poëte » arrive à y montrer le soubassement qui « suscita [son] attention » (*OCII*, p. 91).

Mallarmé n'est donc pas le pourfendeur de la foule qu'on a cru. On devrait plutôt dire qu'il s'y adosse, ou alors qu'il l'a constamment en vue, pour l'effacer par son boniment. Car il croit dans le pouvoir de la parole esthétique pour dissiper la foule, comme avant lui la religion le faisait. Et c'est en empruntant ses moyens et ses qualités propres qu'il veut produire la transubstantification de la foule, par la divagation, soumise aux hasards et à la surprise, à l'indéterminé, à la vaporisation de la pensée. Mais plutôt que de se laisser mener jusqu'au bout, le poète entend s'arrêter à un point élu, et jeter son regard par derrière pour rendre compte du lieu où l'attention peut se former. Et alors, ce qui était encore une foule, se dissipe, et la multitude devient un corps.

Références

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes II*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.

—, *Œuvres complètes I*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.

Charest, Nelson, « "La déclaration foraine" ou la réception tue dans les rets du poème » [en ligne], dans Thierry Roger (dir.), *Mallarmé herméneute*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen, CÉRÉdl, nº 10, mai 2014 [http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-declaration-foraine-ou-la.html].

Doumet, Christian, *La Déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock (L'Autre pensée), 2010.

Hara, Taichi, « Poétique de l'anecdote. Mallarmé et le poème en prose » [en ligne], *Romantisme*, nº 146 (2009), p. 113-124 [https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-4-page-113.htm].

Hugo, Victor, *William Shakespeare*, texte établi et présenté par Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, Flammarion (GF), 2003.

—, *Théâtre : Ruy Blas. Lucrèce Borgia. Marie Tudor. Angelo, Tyran de Padoue*, édition de Raymond Pouilliart, Paris, Flammarion (GF), 1979.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes II*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.

Monginot, Benoît, « Allégorie et tautologie : la politique du poème, de Baudelaire à Mallarmé », *Romantisme*, vol. 152, nº 2 (2011), p. 109-123.

Murat, Michel, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose » [en ligne], *Fabula*, *Atelier littéraire : Histoire du poème en prose*, mis à jour le 16 avril 2008 [https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose]. D'abord paru dans *Le Savoir des genres*, Marielle Macé et Raphaël Baroni [dir.], Rennes, Presses universitaires de Rennes (La Licorne), 2007.

Poe, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, préface de Roger Asselineau et traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Garnier-Flammarion (GF), 1965.

Etudes littéraires 51.2.indd 148 22-10-07 11:38

Reverzy, Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

Scepi, Henri [dir.], *Mallarmé et la prose*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (La Licorne), 1998.

Etudes littéraires 51.2.indd 150 22-10-07 11:38

ANALYSES

Etudes littéraires 51.2.indd 151 22-10-07 11:38

Etudes littéraires 51.2.indd 152 22-10-07 11:38

Politique d'une esthétique de la folie dans *À la folie* de Joy Sorman

Solène Camus, Jehanne Eveno,
Caroline Hildebrandt

Le paradigme inquisitorial, pour reprendre la formule de Dominique Kalifa, est devenu depuis les années 1980 une ligne majeure de la production littéraire. Qu'on l'appelle narrations documentaires selon Lionel Ruffel ou littérature de terrain selon Dominique Viart, il s'agit de dire comment l'écrivain sort de l'écritoire pour aller à la rencontre du réel et en restituer l'expérience[1].

L'œuvre de Joy Sorman s'inscrit dans un tel paradigme. Si celle-ci est éminemment polymorphe, plusieurs de ses ouvrages résultent d'un travail d'enquête sur le terrain : dans les logements insalubres pour *L'Inhabitable* (2011), dans une gare parisienne pour *Paris Gare du Nord* (2011) et au sein de deux hôpitaux psychiatriques pour *À la folie*[2]. Or, comment aller à la rencontre de l'hôpital psychiatrique ? Comment en « restituer l'expérience » ?

« Évincer l'originalité des expériences historiques de la folie, voilà l'erreur historiographique et historique que Foucault entend corriger par la rédaction de son *Histoire de la folie*, en restituant justement ces expériences dans la singularité qui fut la leur en leur temps[3] ». Ainsi Jean-Philippe Gendron décrit-il le projet de Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961). Avec son texte *À la folie*, Joy Sorman semble entreprendre un projet similaire, celui de sortir l'expérience de la folie de la marge où elle a été placée grâce à la forme littéraire. Lors d'un entretien radio avec Sylvain Bourmeau à France Culture, Joy Sorman revendique l'influence du philosophe lorsqu'elle mentionne la phase de documentation qui a précédé l'écriture de *À la folie*. Les

1. Laurent Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines » [en ligne], *COnTEXTES*, n° 22 (2019) [https://doi.org/10.4000/contextes.6893].

2. Joy Sorman, *À la folie*, Paris, Flammarion, 2021 ; désormais les références au roman *À la folie* seront indiquées dans le corps du texte par l'abréviation *ALF*, suivie du numéro de page entre parenthèses.

3. Jean-Philippe Gendron, *Les Voix de la folie : essai sur Michel Foucault,* Québec, Nota Bene, 2006, p. 20.

œuvres de Michel Foucault, mais aussi les documentaires cinématographiques de Raymond Depardon et Frederick Wiseman, ainsi que les travaux d'Erving Goffman, se présentent dès lors comme un socle théorique au texte de Sorman. Dans le même entretien, *À la folie* est envisagé comme « une auto-commande documentaire[4] » qui se tient à l'écart du roman, forme que Sorman considère comme peu propice au traitement de la folie.

On constate que Sorman imbrique sociologie et fiction l'un dans l'autre, pour finalement donner naissance à un objet-texte « pas si stabilisé » (*ALF*, p. 246). En ressort une hybridité inhérente au projet littéraire de l'autrice dont il conviendra d'étudier la multiplicité tant au niveau de la représentation des discours que dans la démarche d'écriture. Il s'agira alors d'analyser la dimension littéraire du texte et d'interroger l'élaboration d'une poétique, au service d'une politique de la folie.

Vers une poétique de la folie ?

Sorman justifie sa démarche créatrice ainsi : « Je voulais […] témoigner de l'état d'une institution : la psychiatrie française. Je voulais aussi aborder finalement la question sociale, la question de l'état de notre société par le biais un peu détourné de la santé mentale[5]. » Elle décrit son procédé d'imprégnation de la manière suivante : il a fallu « passer un an dans une unité d'espace et de lieu, l'idée c'était vraiment d'être enfermée dans cette boîte pendant un an et de témoigner de la vie de ce service[6] ». Sa démarche pourrait dès lors être envisagée par le prisme de la sociologie telle que l'a développée Erving Goffman dans *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux* (1968). Pourtant, si elle établit des prémisses sociologiques fondées sur une étude de terrain, Sorman semble s'en détacher pendant le processus de montage du texte, pour finalement nous livrer un objet-texte hybride.

Démarche sociologique et démarche littéraire

Goffman a lui-même passé un an à l'hôpital St. Elisabeths de Washington, entre 1955 et 1956, se donnant pour objet « l'étude ethnographique de certains aspects particuliers de la vie sociale des malade[7] ». Sorman semble s'inscrire

4. Sylvain Bourmeau, « Factuel : pour une théorie des œuvres documentaires » [en ligne], *La Suite dans les idées*, *France Culture*, 13 février 2021 [https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/factuel-pour-une-theorie-des-oeuvres-documentaires].

5. Olivia Gesbert, « Joy Sorman, un monde de fous », [en ligne], *La Grande Table Culture*, *France Culture*, 4 mars 2021 [https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/joy-sorman-un-monde-de-fous].

6. *Id*.

7. Erving Goffman, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux* [*Asylums* : *Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*], traduit de l'anglais par Liliane et Claude Lainé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968 [1961], p. 38.

Etudes littéraires 51.2.indd 154 22-10-07 11:38

dans la lignée de Goffman par le mode d'observation qu'elle adopte, mais également par les étapes du processus psychiatrique qu'elle met en lumière. Nous prenons pour exemple le chapitre « L'inventaire » :

> Si l'inventaire est une mesure de précaution, il dépouille aussi les patients de toute propriété, et même plus modestement de toute possession, de leurs objets les plus ordinaires […]. L'inventaire forme avec le pyjama un redoutable diptyque, les deux faces de l'intronisation psychiatrique, un rite de renoncement et de soumission. (*ALF*, p. 41)

Résonnent alors ces « formalités d'admissions » que Goffman présente : l'arrivant « ainsi dépouillé […] se laisse niveler […] transformer en un objet que l'on peut livrer à la machine de l'établissement »[8].

À la manière de Goffman, Sorman informe sur l'« institution totalitaire » (« *total institution*[9] » en anglais) de l'Hôpital Psychiatrique dont le système de règles propres et la sérialisation des activités se déclinent au fil des chapitres : « [T]oujours la même rengaine, les mêmes journées en boucle – lever, douche, café, clope, mettre le couvert, Scrabble, promenade, clope encore, extinction des feux – sans aucune brèche dans la cadence. » (*ALF*, p. 157)

Goffman précise qu'une des particularités de l'institution est sa délimitation : « Signe de leur caractère enveloppant ou totalitaire, les barrières qu'elles dressent aux échanges sociaux avec l'extérieur, ainsi qu'aux entrées et aux sorties, et qui sont souvent concrétisées par des obstacles matériels[10]. » La narratrice fait état de cette frontière entre le dehors et le dedans dès le premier chapitre : « [A]près avoir longé un imposant mur d'enceinte, sonné à une grille, passé un sas, sonné à nouveau », elle remarque « un plan orthogonal des lieux, une organisation par couleurs, lettres et chiffres » (*ALF*, p. 10). Se pose alors la question de la place de la narratrice dans l'espace psychiatrique et du point de vue qu'elle y adopte. Sorman revendique une transmission égale de la parole des patients et soignants, et écrit : « Prendre parti est impossible, intenable dans la durée, il faut […] flotter parmi les points de vue souvent contradictoires » (*ALF*, p. 47). Il est ici un flottement qui interroge la place de la narratrice et qui l'éloigne de l'entreprise sociologique de Goffman qui a lui déclaré adopter uniquement le point de vue du patient. Si elle se situe à la limite entre patient/soignant, la narratrice est aussi celle qui franchit les limites diverses. C'est la limite physique qu'elle enfreint lorsqu'elle serre la main de Jules. En possession des clefs du service, elle traverse les limites spatiales au sein de l'Hôpital Psychiatrique ainsi qu'entre l'institution et le dehors. Enfin c'est la limite de la sociologie qu'elle questionne lorsqu'elle écrit : « Le seul principe qui vaille

8. *Ibid.*, p. 59.
9. *Ibid.*, p. 41.
10. *Ibid.*, p. 46.

est l'incertitude. Il n'y a que des situations, feuilletées et lentement agrégées, et si peu d'explications, qui aplanissent, compriment. » (*ALF*, p. 134) C'est dans l'écriture que l'autrice « transfuge[11] », surnommée « passe-partout » (*ALF*, p. 227) par un patient, dévoile la porosité du cloisonnement.

Recueil de paroles / récit de cas : quand la folie redéfinit le genre

Lors de la parution du livre en février 2021, les critiques ont identifié un « récit documentaire » (*TV5 Monde*), un « reportage littéraire » (*Le Point*), ou encore un « mélange d'anthropologie, de philosophie et de littérature » (*Le Parisien Week-end*)[12]. La maison d'édition Flammarion désigne quant à elle le texte de Sorman sous le terme de « roman ». Nous constatons dès lors la difficulté à assigner *À la folie* à un genre littéraire établi. Le lecteur découvre une narration en vignettes, évoquant le genre ancien du « caractère », prenant la forme de chapitres qui présentent souvent un patient et sa pathologie, ou qui sont consacrés aux activités du quotidien au sein de l'hôpital. La patiente Jessica est elle-même présentée comme « un cas » dont on lit l'anamnèse : « Mère abusive, père mort, compagnons violents, frère suicidé sur sa moto lancée à pleine vitesse contre un arbre une nuit de déluge, après l'avoir violée pendant des années. » (*ALF*, p. 151) Sorman présente des récits de cas qu'Anaëlle Touboul décrit comme « une forme mixte qui relève tant d'une culture scientifique que littéraire, et qui témoigne de l'imbrication des deux discours[13] ». Comme nous l'avons évoqué plus haut, Sorman opère une restitution *totale* de la parole de l'Hôpital Psychiatrique, celle du patient comme celle des membres du personnel, tout statut confondu. Un tel partage de l'espace textuel assure un rendu démocratique des vécus, mais s'inscrit dans un questionnement plus large sur la mise en forme, et en mots, de la folie. Monique Plaza, dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'écriture de la folie, isole deux possibilités d'écriture de la maladie mentale : l'autrice pourrait témoigner de sa propre folie ou « construire une fiction littéraire où la folie se déploie[14] ». Elle rappelle alors que dans le cas de la fiction :

> Énoncer la folie exige de l'écrivain un strict travail formel (il s'agit pour lui de transcender l'ineffable, de dire l'indicible, de rationaliser l'irrationnel) et une mise en sens de l'expérience (il déroule le fil de la folie, en montre la logique, en révèle la portée générale)[15].

11. Monique Plaza, *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 125.
12. Critiques rassemblées par les éditions Flammarion, «*À la folie* de Joy Sorman. "On en parle…"» [en ligne], Site Internet *Flammarion* [https://editions.flammarion.com/a-la-folie/9782080235336].
13. Anaëlle Touboul, *Histoires de fous : le roman au cœur de la folie (XXe)*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 389.
14. Monique Plaza, *Écriture et folie*, *op. cit.*, p. 123.
15. *Ibid.*, p. 178-179.

Etudes littéraires 51.2.indd 156 22-10-07 11:38

Chez Sorman, le dispositif d'écriture mis en place alterne « portraits […] des corps […] qui portaient des récits » et des scènes du quotidien « pour que la vie de l'hôpital se manifeste aussi de manière plus incarnée »[16]. L'autrice témoigne des conditions hospitalières psychiatriques et détaille les procédures judiciaires et administratives du système. Elle se réfère à plusieurs théoriciens et experts de la psychiatrie comme Gilles Deleuze, Felix Guattari et Jean Oury. Mais si elle admet être partie d'une « base documentaire », elle revendique également la modélisation de son écrit par la fiction. Elle déclare : « Je me suis donné la liberté, la liberté de la fiction, d'augmenter leur vie, d'augmenter leurs récits justement : d'autres aventures qu'ils auraient pu vivre, d'autres paroles qu'ils auraient pu dire[17]. » La frontière poreuse entre témoignage et fiction s'exhibe dès les premières pages puisque le texte s'ouvre sur la question « Ci-gît la vérité ? » (*ALF*, p. 7), suivi d'un premier paragraphe structuré par la répétition du verbe « imaginer » (*ALF*, p. 9). La postface vient quant à elle complexifier le pacte de lecture. On lit : « Ce livre est issu de journées passées dans deux unités psychiatriques quelque part en France ; tous les noms des patients comme des soignants ont été modifiés. » (*ALF*, p. 277) Les deux unités médicales ont donc fusionné pour former le pavillon 4B, alors que le changement de nom n'apparaît dès lors plus comme une initiative d'anonymisation propre à l'analyse sociologique, mais comme une démarche littéraire de fictionnalisation qui donne naissance au « personnage de Franck[18] ». Il semblerait dès lors qu'*À la folie* s'inscrive dans la continuité de ce qu'Anaëlle Touboul désigne comme des « histoires de fous », ces textes « au confluent du récit de cas et du témoignage du patient »[19]. Un texte qui ferait jouer discours psychiatrique, paroles des patients et fictionnalisation du contexte. De là ressort une œuvre hybride dont nous tenterons de délimiter les contours littéraires.

Poétique de la folie :

Sorman déclare : « L'empathie c'est le ressort de l'écriture fictionnelle, de l'écriture romanesque. […P]our moi la fiction c'est précisément l'expression, dans le langage, de l'empathie[20]. » Avec *À la folie*, elle a tenté de faire « converger » l'empathie du roman et l'empathie du soin. Il semblerait donc que la fictionnalisation passe par une implication émotionnelle singulière de la narratrice que l'on perçoit d'abord dans les confessions brèves qu'elle livre : « [J]e sens

16. Sophie Joubert, « Il n'y a pas de vérité qui tienne en matière de folie » [en ligne], *L'Humanité*, 18 février 2021 [https://www.humanite.fr/joy-sorman-il-ny-pas-de-verite-qui-tienne-en-matiere-de-folie-700296].
17. Lucie Campos, « Conversation avec Joy Sorman » [en ligne], *Villa Gillet*, 12 février 2021 [https://www.villagillet.net/evenements/paroles-de-femmes-aujourd-hui-feminisme-identites].
18. *Id.*
19. Anaëlle Touboul, *Histoires de fous : le roman au cœur de la folie (XX^e^)*, *op. cit.*, p. 392.
20. Lucie Campos, « Conversation avec Joy Sorman », *art. cit.*

tout autour comme un léger mais net affaissement du monde matériel. Et c'est bien tout ce que je peux sentir, car la douleur d'Arthur je ne la comprends pas, j'y accède à peine. » (*ALF*, p. 133) La narratrice intervient de façon ironique en retranscrivant les notes de Léa, interne en psychiatrie : elle mentionne le « talent grandissant pour le verbe psychiatrique » de la soignante et l'« art » qu'elle affine (*ALF*, p. 115). Sorman souligne ainsi la discursivité des pratiques de soin psychiatrique et les rapproche du processus d'écriture romanesque. C'est dans la place donnée au lyrisme que transparaît l'empathie poétique de Sorman et que la fictionnalisation se fait, dans un entrelacs des sensibles, lorsque patients, soignants et écrivaine se regroupent dans une union pronominale lors du goûter de Noël :

> Une ASH commence à accompagner timidement les paroles tandis que j'ose à peine murmurer, ce soir l'ennemi connaîtra le prix du sang, les poings ne se lèvent pas, les mains affamées continuent de saisir des gâteaux et chocolats, nos cœurs se fracturent en silence. (*ALF*, p. 141)

L'œuvre littéraire se construit également sur des réseaux métaphoriques. On discerne notamment un groupe de patients qui s'organise autour de la sorcellerie. Viviane est une « illuminée » qui a « le don d'une langue divine » (*ALF*, p. 201) ; Franck est un chaman qui pratique la transe ; Maria est « la sorcière aux pieds nus qui marche sur les braises » (*ALF*, p. 23). Ainsi se crée un système de résonances qui reste en mémoire dans l'expérience de lecture, alors que les petits objets que Franck garde cachés dans le faux plafond de sa chambre réapparaissent en fin de texte, lors de la sortie de l'hôpital.

La narratrice a recours à un vocabulaire biblique lorsqu'elle parle de Franck. Elle utilise les termes « miracle », « malédiction », « bonté » ou encore « prodige » (*ALF*, p. 19). Franck lui explique également qu'il a ressuscité après avoir été poignardé. La narratrice d'intervenir ici en précisant : « [E]n réalité il ne dit pas je ressuscite, il dit je revis » (*ALF*, p. 19). La limite poreuse entre fiction et réalité se perçoit dans la correction que la narratrice apporte au propos du patient. Le vocabulaire biblique s'exhibe alors comme un outil rhétorique qui structure le portrait de Franck et non comme une retranscription fidèle du contexte. La modélisation du propos du patient dévoile la tendance de la fiction à cloisonner les malades dans un nouveau cadre, celui du cliché littéraire. Anaëlle Touboul évoque l'équilibre délicat entre fiction et témoignage, et elle écrit : « On peut s'interroger sur la possibilité même de conjoindre littérature et témoignage, sans renoncer à la première, qui recherche la charge émotive et la force de la formule, et sans trahir le second, qui exige précision et sobriété[21]. » *À la folie* offre une réponse à cette interrogation. En métamorphosant son expérience de terrain en écrit fictionnel, Sorman trace un réseau métaphorique qui émerge

21. Anaëlle Touboul, *Histoires de fous : le roman au cœur de la folie (XX^e^)*, *op. cit.*, p. 307.

Etudes littéraires 51.2.indd 158 22-10-07 11:38

de l'individu et qui vient scinder l'institution psychiatrique. Nous pourrions y voir une manière de revaloriser l'individu dans la machine psychiatrique, entreprise qui passe avant tout par un remaniement du langage.

Hybridité : mise en mots de la folie

Dans *À la folie*, Sorman propose ce qu'elle nomme une « aventure du langage » : « Vraiment il s'agissait pour moi de donner à voir à la fois comment pouvait s'exprimer la folie, et pour un écrivain c'est passionnant parce que c'est d'abord une aventure du langage, la façon dont le langage déraille, dont il reconstruit la réalité dans le délire[22]… » Cependant là où Sorman voit dans la folie un « langage qui déraille », Foucault la décrit comme l'absence de discours autonome : « En elle-même, elle est chose muette : il n'y a pas dans l'âge classique de littérature de la folie, en ce sens qu'il n'y a pas pour la folie un langage autonome, une possibilité pour qu'elle pût tenir sur soi un langage qui fût vrai[23]. » À la suite de son expérience d'un an sur le terrain, Sorman utilise la forme littéraire, celle jugée comme manquante par Foucault, pour sortir la folie de son mutisme. Au lieu de réduire les « fous » au silence, elle leur propose un lieu de parole afin de rendre compte de leur expérience de la réalité qui, bien que différente de ce qui est établi comme une norme, n'est pas ostracisée.

« [U]ne aventure du langage »

Par l'intermédiaire d'un texte hybride, Sorman manipule le langage pour faire figurer différentes réalités qui peuvent être complémentaires (celles des patients et de certains soignants) ou alors totalement discordantes (celles des patients, de certains soignants et celle imposée par l'administration). Ainsi, l'expérience de Jordan est partagée avec le lecteur dans un passage au discours direct, séparé de la narration par un blanc typographique et attribué de façon manifeste au patient par la narratrice : « Et Jordan commence de parler avant même de s'asseoir. » (*ALF*, p. 257) L'attribution du discours à ce patient est exprimée par l'omniprésence des pronoms à la première personne dans un discours marqué par son registre pathétique : « [J]e suis le canard noir, j'apporte le bonheur mais moi ça me cause du malheur. » (*ALF*, p. 257) « Toute ma vie est sombre, toute ma famille est maudite. » (*ALF*, p. 258), « On m'a kidnappé, un cousin a fait une tentative de viol sur moi à 5 ans » (*ALF*, p. 258). Face à ce discours, la narratrice présente celui de la psychiatre Sarah qui est également rapporté par un discours direct, mais dont la froideur laconique peut choquer le lecteur : « Je consulte le compte-rendu de l'entretien, quelques notes : patient envahi, interprétatif, intuitif, pas synesthésique (ne sent pas le viol dans sa chair). […] Prends les mots pour les choses. » (*ALF*, p. 259) La réalité de Jordan est complè-

22. Olivia Gesbert, « Joy Sorman, un monde de fous », *op. cit.*
23. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 638.

tement ignorée par la psychiatre qui, par ses mots, réduit au silence la douleur du patient, sans que le texte lui-même ne nie son expérience.

Peut-on voir dès lors, dans la représentation des discours sur ce mode hybride, une illustration des considérations de Foucault énoncées dans la préface de la première édition d'*Histoire de la folie à l'âge classique*?

> De langage commun, il n'y en a pas ; ou plutôt il n'y en a plus ; la constitution de la folie comme maladie mentale, à la fin du XVIII^e^ siècle, dresse le constat d'un dialogue rompu, donne la séparation comme déjà acquise, et enfonce dans l'oubli tous ces mots imparfaits, sans syntaxe fixe, un peu balbutiants, dans lesquels se faisait l'échange de la folie et de la raison. Le langage de la psychiatrie, qui est monologue de la raison sur la folie, n'a pu s'établir que sur un tel silence[24].

Pour Foucault, la folie est le résultat d'un « dialogue rompu », rupture qui a été accentuée par la domination de la science psychiatrique sur l'étude et la définition de la folie. La forme hybride du texte de Sorman, qui inclut une multiplicité de discours, nous semble alors proposer une modélisation du rétablissement de l'échange entre folie et raison.

« [U]ne communauté de parole » ou « un ring de langue » ?

Par le biais d'une « collecte des voix agencé[e]s avec un art savant du montage[25] », la narration dans *À la folie* fait entendre différentes voix. Dans *Diacritik*, Laurent Demanze évoque la création d'une « communauté de paroles [qui] permet d'éviter d'instituer le patient en victime d'un personnel tortionnaire[26] ». Le dialogue entre « folie » et raison est principalement réactivé dans les passages de l'œuvre qui enchâssent voix de patients et voix de soignants. Prenons par exemple la narration d'un échange entre Catherine et Youcef :

> Je suis là pour schizophrénie mais je ne me sens pas malade. Catherine écoute de loin, lui fait remarquer qu'il répète sans cesse qu'il n'est pas malade mais revient toujours sonner à la porte du service, demande lui-même à être hospitalisé et prend ses médicaments sans discuter. La dernière fois tu es allé directement au poste de police pour qu'ils te conduisent ici, tu te souviens, t'avais peur de faire une connerie. Je souffre oui, mais je ne me sens pas malade. À ce que je sache, ça va très bien dans ma tête. (*ALF*, p. 35)

La voix de Youcef est transcrite par le discours direct libre, sans introduction. Elle semble en partie protégée dans la narration par le recours au discours

24. Nous citons à partir de la version réimprimée dans *Dits et écrits* (Michel Foucault, « Préface », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994 [1961], p. 160).
25. Laurent Demanze, « "Une aventure du langage" : Joy Sorman (*À la folie*) » [en ligne], *Diacritik*, 1 mars 2021 [https://diacritik.com/2021/03/01/une-aventure-du-langage-joy-sorman-a-la-folie/].
26. *Id.*

Etudes littéraires 51.2.indd 160 22-10-07 11:38

indirect pour rapporter la réflexion de Catherine, dont le discours est à son tour « libéré » avec le passage au discours direct libre. L'ouverture du dialogue, visible par les interpellations (« tu te souviens », « t'avais peur ») est suggérée par l'effaçage des marqueurs de transition qui signaleraient le changement de locuteur. Ce type d'échange émerge régulièrement dans un récit caractérisé par l'enchâssement des paroles. Il y a donc une tentative de création – littéraire – d'une communauté de parole.

Toutefois, comme le souligne Laurent Demanze « l'écrivaine ne minore pas les tensions de cette communauté de parole au point de constituer le livre comme un ring de langues[27] ». Puisqu'elle s'inscrit dans une communauté non désirée, la communauté de parole semble vouée à l'échec, et notamment parce que la nomenclature psychiatrique et les objectifs capitalistes de rentabilité de l'administration ne laissent que peu de place à la parole. Cette opposition est rendue évidente dans le chapitre « Le soldat inconnu ». La dissonance dans la relation patient/soignant est matérialisée par la présence du bureau qui sépare physiquement les deux individus ainsi que par les choix de rapport du discours. On trouve à nouveau la parole du patient en discours direct libre (« Je n'ai pas peur de mourir pour ma patrie, je n'ai peur que de mon dieu » [*ALF*, p. 48]) contre un discours indirect pour les propos de la psychiatre (« Sarah m'apprend qu'il est fondamental de laisser le patient psychotique délirer sans le contredire » [*ALF*, p. 48]). Les interventions de la narratrice qui se pose la question de sa position dans cette communauté de parole et la tension entre Sarah et Youcef suggèrent une impossible réconciliation, y compris au sein de la communauté de parole. Dès lors, c'est par le récit dans son ensemble que Sorman cherche à concilier les réalités et positions dissonantes.

Une « mise en bouche de la langue »

La réconciliation du dialogue entre folie et raison ne peut passer par les échanges entre patients, soignants et administration. S'impose alors la voix de la narratrice qui s'exprime à la première personne et qui prend en charge les discours dissonants. Sorman a expliqué sa démarche dans *À la folie* en la qualifiant de « mise en bouche du langage » : « [L]e travail de fiction c'est un travail de mise en bouche finalement de la langue des autres. C'est-à-dire que j'ai recueilli la langue des fous, je le dis de façon un peu triviale mais je l'ai mise dans ma propre bouche, dans ma propre langue[28]. » Il n'y a pas, dans le texte de Sorman, de « littérature de la folie » comme l'appelait Foucault, mais une parole médiée et modulée par la narratrice. Cela se manifeste notamment par la mise en abyme des paroles qui produisent, dans certains passages, une ambiguïté quant à l'identité du locuteur. L'absence de cadratin ou de verbes

27. *Id.*
28. Lucie Campos, « Conversation avec Joy Sorman », *art. cit.*

introducteurs pour signaler le discours direct brouille l'identité du « je » comme lorsque la voix de Maria surgit dans la narration : « Maria prend maintenant ma main pour admirer en silence la bague que je porte à l'annulaire, moi ici j'ai grossi des mains, regarde droit devant elle, lève le poing […] et entame *La Marseillaise* d'une voix de cristal. » (*ALF*, p. 26) Le « je » est ici celui de Maria. Mais dans la phrase suivante, il réfère à la narratrice : « J'aurais voulu avoir le cran de chanter avec elle, mais je m'inquiète pour ma réputation, la peur d'être prise en flagrant délit d'accointance avec l'élément perturbateur du service. » (*ALF*, p. 26)

La forme littéraire hybride devient alors un moyen pour la narratrice d'exploiter un langage à la frontière entre folie et norme pour donner à voir de multiples réalités. Pas tout à fait une « littérature de la folie », Sorman ne peut pas proposer une autonomie discursive à la folie mais seulement un discours médié qui redonne une place à cette parole. La mise en récit d'une expérience empirique qui devient témoignage permet-elle à Sorman de restituer la singularité des expériences de la folie ?

Politique de la folie

Pour Jacques Rancière, la propriété de ce qu'il nomme « la littérature "réaliste" » est :

> [L]'inclusion violente dans une forme de communauté sensible de cela même qui la fait exploser, l'inclusion dans un langage de ce qui échappe à ce langage. C'est cela que peut signifier cette « langue étrangère dans la langue » revendiquée par Proust et longuement commentée par Deleuze : la transgression du partage ordonné des voix et des idiomes, cette transgression qui atteint son point ultime avec l'inclusion dans la langue de l'impossibilité même de parler. […] Tenir sur cette frontière où des vies qui vont basculer dans le rien s'élèvent à une totalité de temps et d'injustice, c'est peut-être la politique la plus profonde de la littérature[29].

Si Rancière fait ici le diagnostic de la littérature à l'âge moderne, ses mots entrent en résonance avec le projet romanesque de Joy Sorman. Le geste littéraire de l'autrice peut être lu, à la suite du critique, comme un geste politique total. Derrière les abords d'un texte hybride se dévoile une écriture qui opère un « partage [des] sensible[s][30] », en donnant à entendre les voix tumultueuses et conflictuelles de ces oubliés du monde de la psychiatrie et en permettant au lecteur de prendre part au monde du « pavillon 4B ».

---

29. Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 154-155.
30. Ce que Rancière nomme « partage du sensible » est « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives ». Voir Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 2.

Etudes littéraires 51.2.indd 162 22-10-07 11:38

« Le temps est mort[31] »

La poétique de Sorman permet de dresser le portrait d'autres « allures », celles des patients qui révèlent une autre expérience du temps au sein de l'unité psychiatrique[32]. Le roman se tient ainsi « au bord du temps », et son autrice, pour reprendre les termes de Rancière

> entrepren[d] pour cela de condenser et de dilater les temps, de les fracturer, de les recomposer et de les entremêler, réduisant ainsi le temps des vainqueurs à n'être qu'un temps parmi les autres et ramenant sa nécessité à la particularité d'un scénario comme un autre, simplement plus pauvre que les autres[33].

Dans *À la folie*, deux conceptions du temps s'opposent : celle du temps des soignants et de l'institution, et celles des patients. Cette première catégorie correspond au temps de la régulation nomologique[34] qui contrôle la folie en la circonscrivant temporellement et veut lui donner forme en régulant les possibilités de jouissance. À ce titre, la « pause clope » devient le parangon de cette mise en forme du temps : une « borne temporelle qui donne un semblant de forme au quotidien, ce quotidien rachitique, figé, vidé de sa substance, presque effacé » (*ALF*, p. 33). Le temps nomologique contingente ainsi le temps de la folie, qui est vu comme intrinsèquement vide et informe : « [U]ne durée poisseuse qui englue chaque mouvement. » (*ALF*, p. 132)

Pourtant, si ce temps de la folie est représenté comme un temps désubstantialisé, il est plutôt à lire comme le produit du milieu psychiatrique et d'une conception sociale du temps nomologique qui se refusent à intégrer ces allures autres. L'épisode de la crise de Jessica témoigne de cette dichotomie inhérente au régime temporel. Alors que Catherine, l'infirmière, souhaite emmener Robert pour sa sortie mensuelle à la pizzeria, Jessica se révolte contre cette liberté qui lui est refusée. Le chapitre se caractérise par un sentiment d'urgence : face à l'imminence du « couvre-feu » de l'hôpital qui empêcherait Robert de profiter de son unique sortie mensuelle, la crise de Jessica menace de court-circuiter la régulation des temps. Une fois l'injection de neurolep-

---

31. « Le temps est mort » est le titre d'un chapitre du roman, p. 130-135.
32. Nous empruntons le terme d'« allure » à l'analyse qu'en fait Georges Canguilhem dans *Le Normal et le Pathologique*. Il y définit la maladie comme une « autre allure de la vie » : elle ne serait pas à voir comme une somme de symptômes, mais comme une « façon d'être », un comportement qui engage l'intégralité du sujet souffrant, dans toute sa personne. Voir Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, augmenté de *Nouvelles réflexions concernant le normal et le pathologique*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005 [1966], p. 51. Nous tirons l'acception du terme vers une définition à la fois clinique et narratologique, pour interroger les représentations littéraires que Sorman offre du temps « pathologique ».
33. Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.,* p. 155.
34. Nous appelons « temps nomologique » le temps de l'institution psychiatrique et ses divers protocoles de soin conçus comme partition temporelle des moments de jouissance tolérés pour les patients qui restent délimités par le contrôle institutionnel.

tiques administrée, le système métaphorique du temps dans le chapitre finit sur une double image : celle d'un temps dominical, symbolisé par le « Journal du dimanche » (*ALF*, p. 242) que lit l'infirmer ayant administré l'injection, et celle du rythme du « fleuve [qui] retrouve son lit » – comprendre ici, la fin de la crise. Le temps de la folie prend ici le rythme d'un référent hydrographique qui ne peut toutefois être toléré que s'il est intégré dans le temps social (celui du « dimanche ») et maîtrisé selon celui-ci : « [L]a folie bruyante et envahissante reflue au profit de la simple malade mentale, le fleuve retrouve son lit. » (*ALF*, p. 242)

La référence à d'autres temporalités permet toutefois d'ouvrir le texte à des régimes du sensible qui offrent un contre-point au temps nomologique. C'est le cas du temps mythique de Franck. Véritable fil directeur du roman, le personnage de Franck est figuré sous le jour métaphorique du Christ, mais aussi d'un loup-garou, qu'il tente d'incarner au mieux face à la narratrice. Franck se révèle ainsi en figure quasi-chamanique, véritable palimpseste de mythes divers, plus ou moins séculiers, symbolisés par ses nombreux talismans qu'il récupère à sa sortie de l'hôpital. D'après la narratrice, le délire schizophrène de Franck pour lequel il est interné n'est pas le fruit d'une déconnexion de la réalité, mais d'une trop grande perception de celle-ci :

> Certains disent de Franck et de tous les autres qu'ils perdent le réel, qu'ils perdent le contact, quand c'est l'inverse. Il y a plutôt excès de réel, ils en crèvent de ce réel trop proche, trop fort, trop grand, qui leur colle aux basques et au cerveau. (*ALF*, p. 138)

À ce titre, le délire schizophrène tel qu'incarné par Franck n'est pas à lire comme une des apories de la psychiatrie contemporaine dont les protocoles médicamenteux cherchent tout bonnement à « faire disparaître la folie » (*ALF*, p. 265). C'est bien plutôt à un autre mode de sensibilité, une autre « allure », que Sorman fait place dans son écriture, en réintégrant le délire schizophrène sur le plan universel. Comme le rappelle Deleuze, que la voix de la narratrice elle-même mentionne[35], le phénomène du délire est :

> [U]n trop-plein de l'histoire, une vaste dérive de l'histoire universelle. Ce que le délire brasse, ce sont les races, les civilisations, les cultures, les continents, les royaumes, les pouvoirs, les guerres, les classes et les révolutions. […] Tout délire est de la politique et de l'économie[36].

C'est toutefois en fermant le roman sur la figure ambiguë de Franck, figure christique, « énigmatique » et « ironique » (*ALF*, p. 274), que Sorman propose

35. Voir Joy Sorman, *op. cit.*, p. 48.
36. Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 25.

Etudes littéraires 51.2.indd 164 22-10-07 11:38

de réencoder l'allure pathologique sur un plan mythique, plus encore qu'historique ou politique. En réintégrant ainsi l'expérience et la temporalité de la folie dans une matrice potentiellement universelle, l'autrice semble donner une nouvelle résonance à la figure du « fou ». En l'emmenant vers des bords proprement mythiques, elle offre l'expérience de la folie comme une rédemption pour la société dans son ensemble – sa soupape vitale.

Figure dissensuelle : Fantômette

Sorte d'index trouble du normal et du pathologique, spectre textuel, indiscernable tant par les soignants que par la narratrice elle-même, Fantômette est une « fonction-limite » du texte[37]. Elle apparaît dans un chapitre « fantôme » (*ALF*, p. 233-237), sans titre, et absent de la table des matières. La normalité de Fantômette désarme et permet l'écriture d'apories : celle de la narratrice qui ne parvient pas à lui donner une voix propre, mais aussi des soignants qui ne parviennent pas à saisir ce personnage qui n'est ni patient, ni soignant, ni même observateur externe du même rang que la narratrice. En ce sens, Fantômette représente la limite de la poétique de Sorman-autrice. Elle échappe au principe de communauté de parole, puisque son langage se résume à une ultime formule hypertextuelle qui contresigne un refus absolu. Elle ne prend pas part à l'expérience, n'entre dans aucune catégorie, mais se tient en refus ultime – celui de ne prendre part à aucun des langages qui l'entourent, de la folie ou sur la folie : « [N]i folle, ni saine d'esprit, ni malade ni en bonne santé, ni anxieuse ni sereine, ni triste ni joyeuse, ni menaçante ni rassurante, ni indifférente ni attentive, ni légitime ni illégitime à être hospitalisée au pavillon 4B. » (*ALF*, p. 237) La figure de Fantômette et son langage révèlent l'extrême absurdité de la logique psychiatrique binaire qui impose son rythme à la narration ici, mais questionne aussi la figure de la narratrice, et *a fortiori* la démarche de l'autrice. En anéantissant les régimes figuratifs mis en place, Fantômette démontre l'impossibilité ultime du projet romanesque. Elle interroge la possibilité même d'un partage du sensible, d'une réelle expérience de la folie.

37. Nous empruntons l'expression à Gilles Deleuze dans son analyse du personnage de Bartleby dans la nouvelle éponyme de Herman Melville et de sa formule « *I would prefer not to* ». Considérant Bartleby comme l'hypotexte sous-tendant le personnage de Fantômette, dont les mots « je préfèrerais ne pas » sont la traduction littérale de la formule melvillienne, nous reprenons l'expression de « fonction-limite » pour l'ériger en définition de la poétique régissant Fantômette. Selon Deleuze, « la bizarrerie de la formule déborde le mot lui-même : certes elle est grammaticalement correcte, syntaxiquement correcte, mais sa terminaison abrupte, NOT TO, qui laisse indéterminé ce qu'elle repousse, lui confère un caractère radical, une sorte de *fonction-limite* » ; nous soulignons (Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 89).

Etudes littéraires 51.2.indd 165 22-10-07 11:38

L'impossible partage ?

La politique du geste littéraire de Sorman n'est finalement pas à trouver dans une dénonciation des conditions de vie ou des traitements dans une unité psychiatrique, ni dans une nouvelle redistribution des catégories, mais dans la multiplicité poreuse du sensible qui est donné à voir.

La voix de la narratrice refait surface à de nombreuses reprises en fin de chapitre – sous forme de saillies lyriques – pour laisser percer une reconnaissance de la fragilité de l'entreprise romanesque, comme ici, à la fin du chapitre « Le temps est mort » :

> C'est une expérience qui, loin d'éclairer, de démêler, opacifie et maintient dans l'ignorance, l'ambivalence, une expérience sans révélation, sans dénouement, sans fin. Pourtant cette ignorance est *une grâce*, elle apaise et fortifie, libère et assagit, rend disponible, vacant, simple pisteur de chants et de traces en forêt, simple récepteur, tympans vibratiles et pupilles béantes pour, le temps d'une expérience, se débarrasser de l'écrasante charge de la vérité. (*ALF*, p. 135 ; nous soulignons)

L'expérience, telle que décrite par la narratrice, est ici retournée à son essence empirique qui se mue en expérience somatico-mystique durant laquelle la narratrice explose en constellation d'organes perceptifs ouverts à la multiplicité de la vérité que peut porter l'expérience de la folie. C'est à ce titre que le projet romanesque de Sorman gagne son tour politique : celui d'une disponibilité dans la fluidité des points de vue, ouverte aux écueils tant du critique que du clinique.

Ces parenthèses lyriques sont autant de marques d'une humilité narrative qui est toutefois à lire conjointement au titre de l'œuvre elle-même. L'expression « à la folie » signe en effet l'ambiguïté première du projet. Marqueur de l'expression amoureuse dans tout le grotesque de l'exagération d'une formule-cliché, le roman s'intitulerait ainsi de son propre désaveu : celui d'un projet qui se voudrait total et sans limite, à la hauteur d'une déclaration d'amour au-delà de toute dimension rationnelle.

Conclusion

La folie serait dès lors impossible à cerner dans toutes ses dimensions et selon tous ses pôles : dans son aspect langagier qui toujours échappe et dans l'irrépressible protocolisation qui perpétue les discours et catégories nosographiques. Il demeure impossible de rejoindre ces sujets exclus tant la barrière de la maladie reste infranchissable. L'autrice ne parvient finalement pas à la franchir : la « mise en bouche » de ces paroles se veut (re)présentation mais ne peut échapper à l'appropriation de ce langage. Le roman peut ainsi être lu comme une promesse doublée d'un désaveu : une promesse qui se coule dans un horizon de lecture prégnant depuis les années 1970, sans pour autant entrer en dialogue avec des approches plus contemporaines.

Etudes littéraires 51.2.indd 166 22-10-07 11:38

Malgré tout, la poétique de Sorman semble se mettre en recherche, à la suite de Gilles Deleuze, des « *Medicine-m[e]n* » ou « nouveau[x] Christ[s] »[38] de notre société, « fous » mutiques ou par trop volubiles qui viennent contresigner notre incapacité à les entendre. Son roman résonne de ces voix également.

Références

Bourmeau, Sylvain, « Factuel : pour une théorie des œuvres documentaires » [en ligne], *La Suite dans les idées*, *France Culture*, 13 février 2021 [https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/factuel-pour-une-theorie-des-oeuvres-documentaires].

Campos, Lucie, « Conversation avec Joy Sorman » [en ligne], *Villa Gillet*, 12 février 2021 [https://www.villagillet.net/evenements/paroles-de-femmes-aujourd-hui-feminisme-identites].

Canguilhem, Georges, *Le Normal et le Pathologique*, augmenté de *Nouvelles réflexions concernant le normal et le pathologique*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005 [1966].

Deleuze, Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

—, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Demanze, Laurent, « "Une aventure du langage" : Joy Sorman (*À la folie*) » [en ligne], *Diacritik*, 1 mars 2021 [https://diacritik.com/2021/03/01/une-aventure-du-langage-joy-sorman-a-la-folie/].

—, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines » [en ligne], *COnTEXTES*, n° 22 (2019) [https://doi.org/10.4000/contextes.6893].

Éditions Flammarion, « *À la folie* de Joy Sorman. "On en parle…" » [en ligne], Site Internet *Flammarion* [https://editions.flammarion.com/a-la-folie/9782080235336].

Foucault, Michel, « Préface », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994 [1961], p. 159-167.

—, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

Gendron, Jean-Philippe, *Les Voix de la folie : essai sur Michel Foucault*, Québec, Nota Bene, 2006.

Gesbert, Olivia, « Joy Sorman, un monde de fous », *La Grande Table Culture*, *France Culture*, 4 mars 2021 [https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/joy-sorman-un-monde-de-fous].

Goffman, Erving, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux* [*Asylums : Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*], traduit de l'anglais par Liliane et Claude Lainé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968 [1961].

Joubert, Sophie, « Il n'y a pas de vérité qui tienne en matière de folie » [en ligne], *L'Humanité*, 18 février 2021 [https://www.humanite.fr/joy-sorman-il-ny-pas-de-verite-qui-tienne-en-matiere-de-folie-700296].

Plaza, Monique, *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

Rancière, Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

—, *Le Partage du Sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.

Sorman, Joy, *À la folie*, Paris, Flammarion, 2021.

Touboul, Anaëlle, *Histoires de fous : le roman au cœur de la folie (XX^e)*, Paris, Honoré Champion, 2020.

38. *Ibid.*, p. 114.

Poétique d'un langage vulnérable : *Parle* de Noémi Lefebvre

Pauline Khalifa et Virginie Berthebaud

La traduction anglaise de *L'Autoportrait bleu* (2009) et de *Poétique de l'emploi* (2018) de Noémi Lefebvre aux éditions Transit Books en 2018 et 2021 atteste d'une reconnaissance internationale (de l'autre côté de l'Atlantique) de l'autrice, et de l'authentique intérêt qu'il y a à se pencher sur le rapport entre l'œuvre, sa conception, et sa production. Remarquée pour ses textes à la forme hybride, entre l'autobiographie et le récit, l'autrice franchit un cap supplémentaire en rompant entièrement avec la narration dans son nouvel ouvrage *Parle* (2021), qui dévoile une forme poético-théâtrale, une sorte de performance dialoguée, génériquement inclassable. Les tirets cadratins peuvent être la marque d'une versification traditionnelle, d'un échange de répliques ou d'un dialogue ; en effet l'autrice propose, lors du Festival Effraction, une lecture de son texte sous forme de monologue, et lors du Littérature Live Festival de Lyon en 2021, une lecture à plusieurs voix. Il faudrait alors présumer que l'autrice, en préférant dans ce singulier opus l'emploi de la deuxième personne du pluriel (« nous ») au plus traditionnel « je », dévoile son choix de privilégier des voix qui, à défaut d'avoir un corps, n'auraient une existence propre qu'à travers leur discours. Ces semblances de personnages, dépossédés de leur pouvoir décisionnaire, sont irrémédiablement poussées à la rectification, prenant la forme d'une logorrhée. Cependant, le prix à payer de l'acquisition de la parole n'est autre que la désincarnation de son usager. Noémi Lefebvre explore ainsi pleinement le motif de la quête identitaire propre à tout sujet, en perpétuelle tension avec la communauté à laquelle il appartient plus ou moins profondément.

L'autrice prend le parti de ne pas nommer ces voix, ni d'utiliser d'accord en genre et en nombre et opte pour le pronom personnel sujet « nous ». Elle privilégie l'identité fluctuante et l'anonymat de ses personnages afin de mieux révéler leur effacement : la volatilité de ces voix autoriserait sans doute l'identification du lecteur ou de la lectrice à ces êtres de papier. Ainsi, dans notre étude, nous avons choisi de désigner le « je narratif » par le pronom personnel

Etudes littéraires 51.2.indd 169 22-10-07 11:38

« il », non pour mettre en avant une marque de genre mais au contraire en y percevant là un signe d'indifférenciation générique voulu par l'autrice[1].

Le dialogue s'ouvre sur un « je » qui tente de prendre la parole face à un « nous », or il est immédiatement interrompu, mis au silence et à l'écart : « – *Je peux commencer ?* / – Oui. Mais souviens-toi que nous sommes fragiles / – C'est pourquoi tu ne peux pas nous parler sur n'importe quel ton[2] ». Se voit mise à l'avant-plan, au sein d'une communauté de langage posée par le « nous », la dualité qui existe entre parler et se taire. Le sujet expérimente alors la transaction, c'est-à-dire le don de soi (parler) comme ce contre-don (se taire) pour rejoindre les rangs du « nous » qui ne serait plus en mesure de lui offrir un espace propice au dialogue : « – Et voilà que soudain tu demandes la parole / – Tu n'avais encore jamais demandé la parole […] – Nous remarquons, en passant, qu'une demande de demande de parole aurait pu nous préparer à cette nouveauté » (*P*, p. 85). Oxymorique, « je » est passif, il ne parvient jamais à s'imposer et à prendre part à la conversation, or, il est responsable de l'activité verbale du « nous », qui prend en charge ce qu'il ne serait plus en mesure d'énoncer. Il devient alors « tu », qui se tait.

Parler est une prise de risque, puisqu'il s'agit de dévoiler la fragilité du locuteur, comme sa vulnérabilité ; sentiment causé par un monde extérieur qui lui est hostile[3]. Pour la philosophe Sandra Laugier, « être vulnérable », c'est

1. « Quand on écrit sans féminiser et sans masculiniser non plus, en fait, on est obligé de fabriquer avec la langue quelque chose qui est toujours dans l'action, puisqu'on ne peut pas du tout avoir des formes passives. Le personnage est obligé d'être toujours, même inactif, en action. […] Je suis très encombrée depuis longtemps par le fait que mes personnages sont genrés et que le lecteur ne lit pas de la même manière tous les contenus, qui sont des contenus politiques » (Noémi Lefebvre dans Marie Richeux, « Noémi Lefebvre : "Dire ce qu'on dit a du sens. Quand on dit que ça n'en a pas, méfions-nous" » [en ligne], *Par les temps qui courent*, *France Culture*, 14 février 2018, 7 min [https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/noemi-lefebvre-dire-ce-quon-dit-a-du-sens-quand-dit-que-ca-nen-a-pas-mefions-nous]).

2. Noémi Lefebvre, *Parle*, Paris, Gallimard (Verticales), 2021, p. 9. Les citations de ce livre seront désormais insérées entre parenthèses, dans le corps du texte, par l'abréviation *P*, suivi du numéro de page.

3. On distingue la vulnérabilité de la fragilité. Pour Marie-Hélène Boblet et Anne Gourio dans l'introduction du neuvième numéro (2020) de la revue *ELFe XX-XXI*, dossier « Dire et lire les vulnérabilités contemporaines », la vulnérabilité se « réfère à la blessure, infligée par la rencontre avec une puissance extérieure au sujet. […] Alors que la fragilité se vit face à soi-même et à sa condition métaphysique, la vulnérabilité est dialogique » (p. 2). En effet, la fragilité se rapporterait à l'ontologie, contrairement à la vulnérabilité, fondée sur le lien entre intériorité et extériorité. Ainsi, les représentations et les expressions possibles d'une vulnérabilité, comme les situations vécues par un individu, peuvent être appréhendées sous le mode de la relation avec le monde alentour dans une perspective esthétique, phénoménologique, socio-politique, etc. Dans le projet poétique de Noémi Lefebvre, la question porte essentiellement sur la vulnérabilité et les nombreuses angoisses partagées par « je » sujet et « nous » collectif : crise environnementale, guerres, crainte du déclassement social, difficulté

Etudes littéraires 51.2.indd 170 22-10-07 11:38

être menacé par la précarité, la maladie, la mort, ce qui conduit cette personne à être en position de faiblesse. Sans être restrictive, l'autrice considère que chaque individu pourrait être, à un moment donné de sa vie, vulnérable[4] : « La vulnérabilité renvoie donc à une condition anthropologique[5]. » Protéiforme et transversale, cette notion est alimentée par la morale, la justice sociale, et les éthiques du *care*[6], et interroge l'autonomie et la dépendance d'un individu, voire de groupes et de catégories sociales. Noémi Lefebvre s'intéresse à ce « nous » de la classe moyenne et à ce « je » en tant qu'entités susceptibles de fonder une « communauté vulnérable » en dialogue perpétuel, rendue visible à travers une poétique hypersensible[7]. « Je » est en conflit avec sa propre parole, fondée sur une mécanique[8] pragmatique, désincarnée en raison de l'absence d'identité du locuteur, de même qu'en tension avec ses interlocuteurs. Réunies autour d'une table pour réaliser un inventaire – comme peuvent le projeter les lecteur.rice.s –, ces voix impersonnelles énumèrent, de la même manière qu'elles comptent les objets, leurs problèmes. Cet espace de sociabilité, sans doute un repas de famille, laisse libre cours à des répliques faussement simplistes, révélatrices de la détresse des êtres qui les formulent : inquiétudes sociétales, conditionnement de la société de consommation, recherche de statut, perte de

---

à dire *correctement* ce que l'on souhaite exprimer, discours simplistes… Il s'agit de cerner ce dialogue qui prend place au sein du « nous » et de l'hypothétique inventaire familial, qui dévoilerait aux lecteur.rice.s une sismographie des perceptions individuelles, partageables entre tou.te.s.

4. Agata Zielinski la désigne sous le nom de « commune vulnérabilité », dans son article « Avec l'autre. La vulnérabilité en partage » *Études*, vol. 406, n° 6 (2007), p. 775.

5. Sandra Laugier et Alexandre Gefen, « Entretien avec Sandra Laugier » [en ligne], *ELFe XX-XXI*, n° 9 (2020), p. 1 [https://doi.org/10.4000/elfe.1748].

6. Sandra Laugier voit dans l'éthique du *care* la perception, la sensibilité, la compréhension épistémique des « vulnérables » et de leurs conditions de vie, ainsi que leur « prise en charge ». À titre d'exemple, on peut se référer à Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot & Rivages, 2009. Le chapitre intitulé « Le sujet du care : vulnérabilité et expression de l'ordinaire » souligne le particularisme du *care*, considéré comme une « pratique, une éthique définie non par des principes abstraits mais par le travail concret » (p. 161) visant à aider un individu dans le besoin. La vulnérabilité en tant que « forme de vie humaine » (p. 165) pourrait être envisagée, dans la perspective de Noémi Lefebvre, par la pratique artistique et l'esthétique : lieu de libération de la parole.

7. Hypersensibilité qui refuse la *moralisation* fictionnelle et le *pathos*. L'autrice met en lumière ce que le langage peut faire et pourrait faire, non pas ce que l'humain devrait faire pour améliorer sa condition. D'une certaine manière, elle dépeint un *ethos* du sujet vulnérable à travers une structure vivante, fluctuante : le langage. Sur cette question, on peut se référer au quatrième paragraphe de l'introduction de Maïté Snauwaert et de Dominique Hétu du dossier « Poétiques et imaginaires du *care* » [en ligne], de la revue *Temps Zéro*, n° 12 (2018) [https://tempszero.contemporain.info/document1588].

8. Marie-Odile André, « Machine à mots : *Parle* de Noémi Lefebvre » [en ligne], *Diacritik*, 22 mars 2021 [https://diacritik.com/2021/03/22/machine-a-mots-parle-de-noemi-lefebvre/].

Etudes littéraires 51.2.indd 171 22-10-07 11:38

repères sécurisants, etc. Dans un jeu scalaire marqué par la distinction sociale, alternant microcosme et macrocosme, la relation entretenue avec petites cuillères et fourchettes, qui seraient représentatives de la société de consommation, sert de prétexte à l'effusion de paroles, comme si celles-ci permettraient aux sujets de surmonter leur absence de certitudes.

Penser « l'économie du sujet »

Sont visibles dans *Parle* deux systèmes que l'on peut qualifier d'économiques : une mécanique d'ordre linguistique et syntaxique, qui n'est autre que celle propre au langage articulé ; une *mécanisation* associée étroitement à la société de consommation, omniprésente dans le discours du collectif mis en scène. L'économie suggère en premier lieu une action individuelle, celle de gérer ses biens et ses dépenses, et, par extension, englobe l'activité financière au sein de la société. Mais l'autrice procède à un glissement : s'intéresser à ce que le sujet en tant que sujet, et non plus en tant qu'objet, produirait dans son discours, le sujet pouvant lui-même devenir objet d'étude lorsqu'il se pense lui-même, dans son rapport critique au langage et au monde consumériste auquel il appartient. Est alors apporté un diagnostic à cette crise du langage par la disqualification du discours. En effet, celui-ci semble se désavouer dès lors qu'il est prononcé, malgré l'obsession qu'a le groupe de consolider un « nous » omnipotent, dont on discerne mal les contours. Interroger l'économie du sujet se révèle dès lors comme tentative pour délimiter le fondement même de ce malaise au sein des discours produits par tout un chacun sans pour autant le résoudre. Dire reviendrait à combler un vide existentiel ; posséder des biens, à s'offrir une contenance. Ainsi, ne serait-ce pas cette articulation de la production, de la dépense et du sujet, opérée par Noémi Lefebvre, qui permettrait de dévoyer la quantification de l'humain, au profit d'une perspective critique et poétique ? S'exprimer ne serait-ce point, pour « je » autant que pour « nous », un moyen de bâtir une poétique de soi, contestatrice de l'idéologie capitaliste ? Plusieurs points de tension sont ainsi décelables dans *Parle*, dès lors que l'on pose le postulat de cette quête du sujet. En mobilisant le concept de « mort de l'auteur » développé par Roland Barthes, couplé à la théorie du lecteur-braconnier de Michel de Certeau, nous interrogerons, d'une part, ce que le sujet-lecteur pourrait apporter à un texte qui se veut « ouvert », et d'autre part, la manière dont « je » devient un personnage escamoté, dépossédé d'une individualité propre. Parallèlement, nous verrons comment cette quête identitaire est révélée et renforcée par une dialectique ludique : jouer sur et avec les mots équivaudrait à (re)créer et à (re)penser un sujet, en prise avec la société de consommation et les objets alentour. Par conséquent, en associant, dans le discours, la crise intérieure à une crise plus globale liée à une époque dominée par les incertitudes, l'œuvre de Noémi Lefebvre pourrait également se lire comme l'élaboration

Etudes littéraires 51.2.indd 172 22-10-07 11:38

d'une esthétique du doute et une légitimation de la vulnérabilité du langage, et de l'individu.

« La mort de l'auteur » au profit de l'émergence du sujet indéfini

L'effacement de l'autrice

La structure de *Parle* interroge la nature de l'énonciateur et l'absence totale de narration. Dans ses ouvrages antérieurs, si l'autrice naviguait entre narration fictive et autobiographie, elle mettait toujours en avant une intériorité certes fragile, mais relativement définie, distinguable : la narratrice de *L'Autoportrait bleu* dont les monologues intérieurs donnent corps à un malaise profond et à une constante exaspération de soi[9], ou encore Martine, personnage principal de *L'Enfance politique* qui expose elle aussi au fil de l'ouvrage une fragilité psychique graduelle. *Parle* offre une perspective différente. La fragilité du discours trouve ici un accomplissement, car si « nous » préempte « je », la figure de l'auteur.e fait également l'objet d'une remise en question : l'absence totale d'indices concernant le « je » narratif nous oblige cette fois à écarter toute dimension autobiographique. Par ailleurs, pour la première fois dans l'œuvre de Noémi Lefebvre, « je » semble s'effacer complètement puisqu'il n'apparaît qu'une fois et se fait ensuite engloutir par la parole du groupe. La narration est réduite à néant, au profit d'un semblant de dialogue ponctué uniquement de tirets cadratins, dont les locuteurs ne sont jamais clairement différenciés malgré l'apparition de certains leitmotivs et spécificités langagières. L'impression qui se dégage de *Parle* est celle d'un texte qui *parlerait tout seul*, sensation qui se trouve validée par l'absence de pronom personnel dans le titre. Malgré un modelage du discours, l'autrice octroie à son texte une existence autonome, rejoignant Barthes et sa théorie de « la mort de l'auteur » quand elle affirme à l'occasion d'un entretien : « C'est mon côté "l'art pour l'art", c'est mon côté ringard, j'aime bien qu'un texte tienne[10]. »

La présence du texte *Tais-toi* à la suite de *Parle*, dont il forme une sorte de postface, est donc problématique, et conteste la position de Barthes sur la mort de la critique traditionnelle, assujettie aux intentions de l'auteur : « [L]'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer[11]. » Dans *Parle*, cette impression d'évapora-

9. On trouve ce même procédé dans *L'État des sentiments à l'âge adulte* de Noémi Lefebvre avec un « je » féminin, qui semble autobiographique (Paris, Gallimard [Verticales], 2012).
10. Noémi Lefebvre dans Marie Richeux, « Noémi Lefebvre : "Pour moi, c'est important qu'un texte tienne tout seul" » [en ligne], *Par les temps qui courent*, *France Culture*, 5 mars 2021, 24 min 39 sec [https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-vendredi-05-mars-2021?fbclid=IwAR2D79RaRL-6l6I9Ei9odosAuxFFRNcF2MzTTDoFNIK5u1RGn8q4aFoSo-mo].
11. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [1968], p. 66.

tion du sens est omniprésente : la parole se délie et se dédit aussitôt. La structure de l'œuvre, par l'accumulation de courtes répliques savamment agencées pour qu'aucun répit ne soit permis, tient le lecteur en haleine et l'oblige à « parcourir » le texte sans relâche. Or, dans *Tais-toi*, le « je » se réimpose : cette postface est ainsi l'exact opposé de *Parle*, tant dans sa structure que dans son intention. Si l'autrice était une figure absente de *Parle*, elle impose doublement sa présence dans *Tais-toi*, non seulement en prenant pleinement en charge l'instance énonciative (« je ») dans le corps du texte mais aussi en alimentant une foule de notes de bas de page. Néanmoins, cette présence est immédiatement tournée en dérision : « je » a peur de faire une erreur, de commenter son propre texte et par là même de le gâcher. Le titre lui-même est un avertissement à ce sujet qui se lance dans un bavardage sans fin : ne vaudrait-il pas mieux se taire ? *Tais-toi* apparaît donc comme un pied-de-nez au « texte sans auteur », même si son intérêt tient justement à cette ambiguïté persistante. Si l'autrice affirme avoir écrit une postface et avoir voulu comprendre ce qu'était son œuvre, l'analyse ne se déploie qu'en négations : « Parle *n'est pas un roman*. » (*P*, p. 108) En cela, l'autrice maintient une certaine distance entre son texte et sa personne, car non seulement elle ne donne pas de réponse à la véritable nature de *Parle* mais elle se refuse à mettre le « je » de l'auteur en avant. Même si elle semble vouloir reprendre les rênes de son œuvre, elle apparaît dans *Tais-toi* comme une figure floue et vulnérable, qui finalement nous apprend peu sur l'œuvre principale, si ce n'est qu'elle est hybride et échappe à une catégorisation unique.

Un texte sans personnages

Malgré l'effacement de l'autrice, la mort de la critique prédite par Barthes n'a pas lieu : l'auteur en se retirant laisse le champ libre au lecteur qui voit son activité critique relancée et devient alors arpenteur du texte. Il s'inscrit dans une dynamique d'ouverture discursive que l'on peut déceler dans une potentielle mise en scène théâtrale de *Parle*, que Noémi Lefebvre projette :

> [I]l faudrait que les personnes qui font vivre le texte aient un espace de liberté, et pas une petite liberté surveillée par l'auteur, mais une immense liberté de jeu et de fantaisie, car il me semble que le théâtre a perdu quelque chose dans l'hyper-obéissance au texte, et donc aux décisions d'un auteur. (*P*, p. 118)

Au lieu de formuler des arguments d'autorité, l'autrice invite ses lecteur.rice.s à parcourir différentes pistes d'interprétation. De la même manière que *Parle* n'est pas une pièce de théâtre mais pourrait aisément en devenir une, l'hypothèse du poème n'est pas non plus évacuée, et implique une compréhension totalement différente du texte : en enlevant les tirets cadratins, *Parle* pourrait être un poème et non plus un dialogue. Ce faisant, la polyphonie du texte serait mise à l'arrière-plan et « nous » deviendrait une seule et même voix, formant un monologue. L'autonomie du lecteur y est fortement élargie, car il semble

Etudes littéraires 51.2.indd 174 22-10-07 11:38

pouvoir décider du nombre de voix et de leur identité. Cette liberté créative est celle que défend Michel de Certeau dans sa théorie du lecteur « braconnier ». Le lecteur, bien que consommant un texte qui en apparence ne lui appartient pas, est loin de la passivité et développe au contraire une lecture active en se réappropriant le texte : « [C]es voyageurs circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir[12]. » En accordant dans *Tais-toi* la liberté d'interpréter *Parle*, Noémi Lefebvre s'inscrit dans cette vision du lecteur-braconnier, de la même manière qu'elle admet être nourrie par la lecture de Flaubert et ne peut de toute évidence pas s'en détacher. Enfin, l'analyse de Michel de Certeau permet de mettre en parallèle la figure du lecteur avec celle du consommateur, défendant l'idée d'une consommation créatrice et non aliénante : cette réflexion se révèlera cruciale pour comprendre le rapport que les sujets dans *Parle* entretiennent avec les objets de consommation, notamment les biens divisés lors de l'inventaire auquel on assiste.

Puisque le « je » est écarté dès les premières lignes de *Parle*, il est nécessaire d'interroger la nature du nouveau sujet s'affirmant : un « nous » polyphonique, un collectif désolidarisé dont on sait seulement qu'il exclut radicalement « je ». L'apparition d'un sujet pluriel aurait pu signifier l'affirmation d'un discours collectif et la consécration d'une communauté solidaire, or Noémi Lefebvre s'en défend absolument : le groupe qui s'exprime dans *Parle* n'est pas un collectif, mais un « chœur constitué d'individus » dont « chaque prise de parole reste singulière[13] ». Néanmoins, ces prises de parole restent ancrées dans un flux discursif qui leur nie toute autonomie, chaque réplique étant liée à celle qui la précède ou qui la suit, pouvant ainsi renvoyer à l'obsession du « nous » pour faire corps. Le groupe évoque à neuf reprises les discussions de la nuit précédente et insiste sur le caractère unanime de leurs conclusions : « Nous en avons discuté dans la nuit et tout le monde est d'accord sur ce point. » (*P*, p. 26) La communication et l'accord sont, dans leur discours, l'atout indispensable à tout collectif, pourtant, cette parole qui s'épanche sans cesse enlève à « je » la possibilité de s'exprimer, agissant à rebours de son intention initiale de concorde. Avec ironie, Noémi Lefebvre signale un échec du discours en tant que principe structurant de la communauté et postule, à travers les tentatives vaines du groupe pour s'unir, l'échec de la communauté unifiée, homogénéisée. Cet échec fait écho aux analyses de Maurice Blanchot et de Jean-Luc Nancy sur l'avenir et la nature de la communauté à partir des années 1980 et l'agonie

12. Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, *1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2005 [1980], p. 251.

13. Noémi Lefebvre, « Noémi Lefebvre : lecture de *Parle* suivi de *Tais-toi* » [en ligne], *Effractions, Festival de Littérature contemporaine*, 2021, 1 h 7 min 2 sec – 1 h 7 min 28 sec [https://effractions.bpi.fr/live-noemi-lefebvre/ ?cn-reloaded=1&cn-reloaded=1].

Etudes littéraires 51.2.indd 175 22-10-07 11:38

du modèle communiste[14]. La société que Noémi Lefebvre décrit à travers « nous » est effectivement sceptique, tiraillée entre un individualisme violent et un idéal communautaire flou. L'angoisse formulée par les différents sujets est révélatrice d'une crise protéiforme touchant à la fois les individus et la société : le groupe, s'il semble être en position de force par rapport à « je », est en fait aussi vulnérable que lui car intrinsèquement volatile. Pour reprendre les termes d'Agamben dans *La Communauté qui vient*, il serait composé de « singularités quelconques[15] », c'est-à-dire de membres d'une communauté, représentatifs de celle-ci mais qui ne se fondraient pas complètement en elle et conserveraient une existence propre. L'indifférenciation du « je » implique bien plus qu'une identification des lecteur.rice.s au sujet, car elle dessine également les contours d'une société disloquée, prenant acte de sa vulnérabilité. Cette communauté indistincte et polyphonique semble présentée à l'ouverture de l'ouvrage :

> [N]ous sommes de la classe moyenne
> – Disons classe moyenne supérieure
> – Plutôt dans le haut du panier
> – Quoique
> – Nous ne sommes pas à l'abri de la dégringolade (*P*, p. 14).

La classe moyenne, comprise comme sujet de *Parle*, semble en perpétuelle tension : à la fois réunie et désunie autour de la question de la consommation, largement représentée dans le discours à travers les références aux objets et à l'inventaire qui s'y voit réalisé.

Poétique de l'inventaire

L'aliénation du sujet à la société de consommation

La poétique de Lefebvre naît de la performativité du langage, et ce dans un enjeu éthique et réflexif : la responsabilité qu'a le sujet de parler, ce que cela implique, l'expérience qui peut en découler avec soi et avec autrui dans une société capitaliste, fondée sur la production de biens matériels. Contrairement à « je », les membres du « nous » seraient encouragés à prendre la parole, à recréer les règles du jeu social par la joute verbale. L'enjeu n'est pas tant d'inventorier des objets[16] que de « faire l'inventaire *poétique* » des jeux de mots. « Nous »

14. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015 [1983] ; Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999 [1990].

15. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 7.

16. Noémi Lefebvre ne présente pas de méfiance envers les objets et leur matérialité. Elle s'interroge sur l'« objectalité », c'est-à-dire la relation possible entre l'objet concret, l'objet en tant que signifiant et signifié, et la capacité qu'a un individu de s'approprier cette pratique et cette réflexion métadiscursive. On peut se référer à l'ouvrage de Marta Caraion, *Comment la*

Etudes littéraires 51.2.indd 176 22-10-07 11:38

n'avance pas le bon inventaire, puisque le premier n'a finalement pas lieu ; il est prétexte – diégétique – pour parler de tout autre chose :

> – Qui peut s'occuper de petites cuillères alors que la planète est en train de crever ?
> – Nous ?
> – Oui mais qui parlera de ces petites cuillères quand tout le monde crèvera ? […]
> – Personne
> – Parce que tout le monde s'en foutra
> – Parce que nous serons morts (*P*, p. 27).

« S'occuper de petites cuillères », aussi futiles et dérisoires soient-elles, pourrait se lire de deux manières : le peu de cas que l'on peut accorder à l'inventaire, désuet au regard de l'urgence climatique, ainsi que de la nécessité de reconnaître notre dépendance aux objets, comme aux mots. « Se préoccuper des mots » comme des petites cuillères serait prendre acte de leur nécessité – esthétique et pragmatique –, au risque de ne plus pouvoir les « léguer » à autrui, de ne plus pouvoir en *parler* ensemble. L'autrice joue ainsi de l'équilibre entre l'accumulation (« trop en dire ») et l'allusion, et expose le dialogue à une disparition imminente. En faisant du motif de l'inventaire l'objet de répliques de la part des voix indifférenciées de *Parle*, Lefebvre s'interroge sur notre capacité à « prendre soin » des mots, à les utiliser et à les écouter, et ce, dans leur multitude d'emplois possibles. L'inventaire devient autant un leitmotiv[17], une analogie[18], qu'un symbole, celui de la société de consommation, caractérisée par la surproduction[19]. La poétique de l'autrice donne à lire la possibilité d'envisager nos relations intersubjectives autrement : par le don.

L'inventaire vise à dénombrer, à quantifier, à classer puis enfin à hiérarchiser les biens que l'on possède. Régi par des règles et une finalité, celle de déterminer la valeur de chaque objet en vue d'effectuer un partage équitable, il fait des acteur.rice.s de ce rite social des donateur.rice.s et des donataires, révélant entre les lignes l'idéologie capitaliste :

---

littérature pense les objets. Théorie culturelle de la culture matérielle, Ceyzérieu, Champ Vallon (Détours), 2020. L'auteur.e se propose de définir cette notion et montre l'intériorisation de normes épistémiques faisant de l'objet un sujet d'étude suspicieux dans la tradition académique, sur le mode de l'opposition traditionnelle matière et esprit. Lefebvre semble évacuer ce manichéisme en questionnant les conditions de production d'un discours à partir de ce qui entoure le sujet parlant (les objets du quotidien), et ce, en le déclinant au niveau du signifié et du signifiant (lexicalisations) : on repenserait ainsi les liens humains, dont le langage, par les objets.

17. Les voix ne manquent pas de rappeler qu'il faudrait faire l'inventaire, sans toutefois y parvenir.
18. Il s'agit du glissement de l'inventaire de la diégèse à l'inventaire poétique de l'autrice.
19. On envisage la surproduction des biens parallèlement à celle des discours.

– Nous savons que la petite cuillère est un outil utile. Mais nous ne pouvons pas penser que les petites cuillères garantissent pour autant l'avenir de nos enfants
– Même les cuillères en argent
– D'ailleurs les cuillères en argent ne sont pas plus efficaces que les cuillères en inox
– Ou en plastique
– Ou en bois
– C'est pourquoi nous avons fait ce lot de cuillères indifférenciées
– Bien que différenciables
– Par conviction climatique
– Le lot sera tiré à la courte paille. […]
– Celui qui aura la paille la plus longue aura toutes les cuillères
– Même les cuillères en argent (*P*, p. 28-30).

L'usage du substantif « cuillère » convoque une polysémie : la cuillère est avant tout un outil quotidien, accompagnant la gestuelle de l'être humain, puis un « outil langagier » et « poétique ». Sa diversification et sa stylisation, visibles dans l'énumération des matériaux, dans la qualité reproductible et sérielle[20] de l'outil, jusqu'à sa commercialisation, sont mises en avant à travers une série de conjonctions de coordination « ou » et par les négations qui parsèment ce passage. L'objet n'est plus perçu par et pour sa fonction d'usage, mais selon le signe qu'il porte. Par analogie, la cuillère convoque l'expression « être né avec une cuillère d'argent dans la bouche » et fait du sujet un héritier d'une classe privilégiée, potentiellement aristocratique, symbolisée par la préciosité du matériau. L'impossibilité à réaliser l'inventaire place la transaction sous le sceau du don et du contre-don et conduit à une activité ludique et équitable, celle de la courte paille, contre-modèle capitaliste. « Nous » tente ainsi d'affronter la

20. On peut se référer à Brian Massumi et à son ouvrage *99 Theses on the Revaluation of Value. A Postcapitalist Manifesto*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018 : « *No product separate from the process would guide the process teleologically. Emergent collectivity would be value as the product. By emergent is meant that its taking-form is an* event-*form. This would be an* occurrent value. […] *The product would be the continuing of the creative process. Any products other than the self-driving of the creative process engine would be experienced as happy incidentals.* […] *Techniques of relation would be stored as* process seeds *that could be replanted to move the process through another iteration* » (p. 115). Thèse qui considère dans cet hypothétique système post-capitaliste *l'accumulation* sur le modèle de la dissémination biologique. Envisager la reproduction et l'accumulation des objets conduirait à repenser leur processus, leurs effets sur leurs usagers, le système ainsi que la valeur qui légitimeraient leur bien-fondé. En préférant le modèle « *rewilding* », issu d'un « *dissipative system* » (p. 116), à la reproduction de biens, on poserait les jalons d'une réévaluation épistémique et épistémologique des notions suivantes : capitalisme, capital, éthique, quantité, qualité et valeur. Sans toutefois théoriser politiquement cette idée comme le fait Brian Massumi, Noémi Lefebvre donne à voir aux lecteur.rice.s cette société capitaliste et ses membres, visiblement étouffés par les biens de consommation. Sans doute que la fiction saurait apporter un éclairage sur les impressions susceptibles de naître de leurs expériences.

Etudes littéraires 51.2.indd 178 22-10-07 11:38

surconsommation incarnée par les cuillères[21] par ce même symbole en envisageant des cuillères interchangeables qui gommeraient la distinction sociale. Or, cette insuffisance qui les caractérise pousse « nous » à leur préférer la paille, qui déplace ainsi la polarité de la relation entre le sujet et l'objet : jouer à la courte paille consiste à se livrer au hasard, en faisant de « nous » des compétiteurs, qui ne seraient plus strictement gouvernés par la société de consommation, mais précisément par d'autres règles, celles du jeu. Cette nouvelle modalité révèle le statut mouvant et fragile de ses membres : celui d'appartenir à la classe moyenne. « Nous » s'inscrit de prime abord dans cette sphère sociologique qu'il vient toutefois déstabiliser au fil des répliques : il s'apparenterait à une « classe en suspens », qui évolue entre le désir d'ascension et la peur de la déshérence. Fondé sur l'illusion d'être égal à l'autre et d'être conforme à sa classe sociale, sa position économique et sociale pousse cette entité à trouver du réconfort dans l'accumulation des objets fétichisés pour se donner une contenance :

> Acheter quelque chose, tenir quelque chose, c'est être moins flou – la guitare nous donne des contours, la robe une forme. Tout le monde qui téléphone dans la rue est concentré sur son téléphone – floute alors le reste du monde[22].

L'objet revêt ainsi un statut compensatoire, indiciaire d'un capital symbolique et économique. Il octroie une existence concrète et clairement délimitée au sujet, instaurant une relation intersubjective sous le prisme de la réciprocité. Faire l'inventaire ne serait dès lors pas dénué de neutralité, puisque pour « nous », il placerait ses membres dans un ensemble de normes permissives, convoquant un rapport de dépendance à l'autre par le don[23]. Les petites cuillères, comme le moule à tarte (*P*, p. 65), les verres à pied et à moutarde (*P*, p. 74, 75), sont le symbole d'une modalisation sociale et traduisent le symptôme de

21. On peut songer à cette définition en creux du capitalisme par l'accès et la multiplicité des biens de consommation proposés dans les grandes enseignes : « Nous avons la possibilité de choisir entre différentes marques de produits proposés en grande quantité » (Noémi Lefebvre, *Parle*, *op. cit.*, p. 38).

22. Nathalie Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, Les Éditions P.O.L, 2016, p. 55.

23. Les besoins conduisent les individus à être dépendants les uns des autres, ce qui constitue pour Nathalie Maillard une critique en creux de l'autonomie du « sujet désincarné », héritée des Lumières. En effet, les sujets sont dépendants de situations extra-subjectives. L'acquisition de l'autonomie permet ainsi de « délimiter les frontières de la communauté morale » (p. 61), et simultanément de considérer ces personnes autonomes comme susceptibles d'être « vulnérables », corporellement (maladie, handicap), socialement (précarité) ou encore moralement (« touché par la détresse, la souffrance ou la fragilité d'autrui » [p. 197]). La colonne vertébrale des éthiques du *care* serait ainsi la vulnérabilité, en tant que notion transversale. *Cf. La Vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale ?*, Genève, Labor et Fides (Le Champ éthique), 2011.

Etudes littéraires 51.2.indd 179 22-10-07 11:38

la « preuve par l'objet[24] », cette idée selon laquelle le sujet et le collectif chercheraient par l'adhésion à la société de consommation à exercer un pouvoir culturel et social :

> – Les cuillères font partie de tout ce merdier qui nous a édifiés tout en nous détruisant
> – Et que nous aimons d'un amour incompréhensible
> – Comme souvent l'amour
> – Mais nous faisons l'effort de ne pas les aimer pour ne pas les vouloir […]
> – Quelqu'un a demandé alors, les cuillères, c'est pour qui ?
> – Une fois, deux fois, qui c'est qui les aura ?
> – Personne n'a répondu qu'il voulait les cuillères
> – Même celles en argent
> – C'est là que nous avons eu l'idée de la courte paille (*P*, p. 77).

Par glissement, le « merdier », conséquence de la société de consommation visible à travers l'imaginaire du déchet, cède le pas au don. Celui-ci se manifeste comme un potlatch dégradé[25] : il aménage un espace propice à l'échange et à la reconfiguration de relations intersubjectives, autre que la société industrielle et occidentale décrite par Noémi Lefebvre ; toutefois, il n'est pas détaché d'une obligation de rendre, entérinant un ensemble de devoirs et de services. « Offrir un cadeau » entre membres d'un groupe serait tolérer une prestation sur le modèle de la compétition. Pour « nous », donner des cuillères serait le contrepoint de la société de consommation : promouvoir une alternative à celle-ci[26]. Si « nous » cherche momentanément à sortir de la circulation économique et mercantile, il retrouve sans attendre les idéaux de la société de consommation par l'accumulation de ressources, exerçant sa domination sur celui qui en serait dépossédé. En acceptant les cuillères, le sujet serait contraint à dépendre de son débiteur. Enferré, il ne sortirait pas d'un système de dons

---

24. Jean Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes. Ses structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p. 78.

25. Voir Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2012 [1925], et Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard (Tel), 2020 [1938].

26. Brian Massumi nous apporte un éclairage sur la logique discursive du don *de mots* dans son ouvrage *99 Theses on the Revaluation of Value*, *op. cit.* Dans un espace post-capitaliste, chaque proposition serait reçue en tant que cadeau, « *without the obligation of payback :* the gift freed from the dialectic of the countergift. *The willingness to offer without a guarantee of return would be the core quality of the processual ethos. It would qualify the process as, fundamentally, a participation-based gift economy* » (p. 120). Cet échange intersubjectif entraînerait ainsi les participants à devenir généreux, ce qui engendrerait une valeur collective : « *a* surplus-value of care. » Les membres du « nous » *produiraient* des discours s'inscrivant dans une *économie* subjective (de l'humain) et collective (le *chœur*), régie par la valeur du *care*. Le don *de mots* comme de biens ferait office momentanément de contre-système capitaliste.

Etudes littéraires 51.2.indd 180 22-10-07 11:38

et de contre-dons instauré par un collectif, or la réminiscence du motif de la courte paille couplé avec l'imaginaire de la vente aux enchères remotive l'échec de l'intégration de « je » au sein du « nous ».

La société de consommation dépeint des sujets dépendants, avec des degrés d'amour-haine comme l'atteste le polyptote « aimer ». Celui qui voudrait y échapper en convoquant sa faculté poïétique – et qui tirerait à la courte paille – n'est plus en mesure de se dévoyer, puisque réclamer les petites cuillères le replacerait dans la vente. L'impossibilité à annihiler la dette du sujet et du collectif place ces deux instances dans une position inconfortable qui donne à lire leurs hésitations : ils sont aliénés par leur discours paraissant tourner à vide.

La fragilité de la posture intellectuelle

Dans *Parle*, « nous » s'exprime pour dissimuler, et finalement rendre visible sa crainte du déclassement. Les objets symboliques, matériels et culturels, participent alors de son essentialisation. « Je » et « nous » ne pourraient avoir une existence propre sans s'évaluer au regard de leurs possessions. « Nous » adhère à l'idéologie capitaliste, qu'il désigne comme « un rêve à la con » (*P*, p. 36). En ayant le sentiment que sa situation est fragile voire précaire, il désire en avoir plus. Vivant dans l'imprévisibilité, dans un monde menacé par le réchauffement climatique et les guerres, le sujet privilégie ce qu'il maîtrise : les biens de consommation (un capital social et économique) et la culture (un capital symbolique), et ce, au nom de son bien-être. Parce que la culture y est appréhendée comme un objet de consommation comme un autre, elle n'a plus de valeur en soi et devient un signe marquant l'appartenance à la classe moyenne. De la même manière que « nous » dénombre les petites cuillères et énumère les objets que « tu » a accumulés quand il avait de l'argent (*P*, p. 16), il étale les références culturelles comme Proust (*P*, p. 11), Descartes (*P*, p. 53), Flaubert, Foucault (*P*, p. 35), Deleuze (*P*, p. 35, 39), et, de manière radicalement décalée, Aya Nakamura (*P*, p. 63). L'insuffisance des modèles littéraires est flagrante et révèle cette recherche incessante du « nous » à trouver son maître à penser. L'intellectuel et le modèle qu'il incarne sont alors fragilisés : on croit connaître tel auteur, pourtant on ne le connaît pas. Seule semble valable la capacité du sujet à dire. Cependant, figurer l'échec du « je » suppose d'interroger le cadre théorique qui serait favorable à son expression : on pourrait y voir une tentative du « nous » de juguler ce sujet, qui est un prétexte pour le collectif à agir verbalement.

Cet écart fait partie d'un processus de plus-value, car il suppose fécondité mais aussi acceptation de la difficulté à porter la délégation de la parole jusqu'à son terme le plus avancé. En soi, le collectif qui embrasserait la pensée d'une figure littéraire se résoudrait à faire en creux la critique de sa représentativité. Ce faisant, l'on assiste à la crise d'un modèle intellectuel académique,

Etudes littéraires 51.2.indd 181 22-10-07 11:38

devenu insuffisant, malgré l'accumulation de références approximatives et de personnalités littéraires. En préférant le terme chœur[27] à celui de démocratie, l'autrice opère une mise à distance du politique pour mieux le situer au cœur même du langage, déplacement qui conduit le sujet à recréer un discours, qui s'apparente au tâtonnement.

Ce discours est révélateur de l'angoisse de son usager qui, en maniant le langage, serait conscient de la limite de ses dires. En devenant responsable de son discours, le sujet de Lefebvre expérimenterait l'incertitude d'être entendu. Parler paraît facile ; seul subsiste le doute de dialoguer avec l'autre. Dans une certaine mesure, cette angoisse serait le symptôme de la vulnérabilité, constitutive de la poétique de l'autrice. En refusant d'aborder la vulnérabilité sous le prisme ontologique, mais par la pratique du langage, l'auteur.e revendiquerait l'action verbale du « nous » désuni : une *poétique* et un langage vulnérables.

La légitimation de la vulnérabilité

Le jeu, vecteur du langage

Les jeux de mots de Noémi Lefebvre sont la résultante d'une mécanique ayant pour objet chevilles, pivots et relances. Ainsi, le « self-control » (*P*, p. 21) fait écho au « dérèglement » (*P*, p. 23), qui mobilise *supra* l'expression lexicalisée « déconfiture » par effet de glissement grâce au préfixe privatif « dé ». Parmi ces jeux, peuvent être repérés des passés simples fautifs, comme « tondûmes » (*P*, p. 44) qui engendre « démerdâmes » (*P*, p. 45), ainsi que des onomatopées[28] et des alexandrins[29]. Ces répliques, qui prennent place dans une joute discursive entre les membres du collectif, révèlent un exercice de style. À défaut de pouvoir constituer une communauté homogène, « nous » chercherait à compenser cette déception par le jeu de mots. Du comique de répétition à la surenchère verbale, la frontière semble mince. À multiplier les expressions lexicalisées, les voix expérimenteraient le doute : perdre foi en leurs discours, en celui d'autrui, une méfiance excessive à l'égard du monde alentour. La nature de cette vulnérabilité réside en ce sentiment selon lequel le sujet se sentirait blessé et désarmé ; il ne serait plus en mesure de se défendre face aux dangers qui le guettent. Un sentiment d'urgence le pousse à se protéger en prenant possession du langage, de sa propre voix. Sans nommer explicitement ce sentiment qui lie les voix du « nous » entre elles, l'autrice donne à voir les préoccupations des « *ethics of care* ». Dans *Parle*, la question est d'établir les causes de la vulnérabilité de ces personnages, sans toutefois les réconforter, « prendre soin » d'eux. Ce qu'il

27. Noémi Lefebvre, « Noémi Lefebvre : lecture de *Parle* suivi de *Tais-toi* », *op. cit.*, 1 min 06 sec.
28. « – Un hem hem / – Un ouh ouh » (Noémi Lefebvre, *Parle*, *op. cit.*, p. 59).
29. « La culpabilité est un charbon divin qui nous consume l'âme et nous salit les mains » (*ibid.*, p. 24).

Etudes littéraires 51.2.indd 182 22-10-07 11:38

reste de tangible serait le langage comme possibilité de « réparer » *autrement* la souffrance, d'embrasser des perceptions plurielles du monde.

L'angoisse du « nous » n'est donc pas métaphysique : elle s'ancre parfaitement dans des expressions lexicalisées convoquant une dimension visuelle et immanente, comme l'attestent « Nous traînons des casseroles » (*P*, p. 18) ou « nous sommes dans les fers » (*P*, p. 34). Celles-ci illustrent littéralement la masse d'objets que les sujets traînent derrière eux. L'autrice suggère alors une prise de conscience de cette responsabilité du langage, ainsi que de l'aliénation des locuteurs par l'erreur, la redite et la malhabileté. Ainsi, ne plus savoir parler serait-ce ne plus savoir nommer le monde alentour et se situer vis-à-vis de soi et de l'altérité ? Autant ce discours décrédibilise le sujet, autant il révèle que ce dernier est capable de se penser et de se représenter à travers lui. En s'appropriant sa parole et en « l'habitant », il produirait un énoncé « sensible » (introspectif) et « sensibiliserait » autrui : une invitation au partage[30]. Le jeu participe de la prise de conscience de cette nécessité de redynamiser le langage dans une logique opposée à la production mercantile, exhortée par la société de consommation : « En effet, le jeu ne produit rien : ni biens ni œuvres. Il est essentiellement stérile[31]. » Selon la conception de Roger Caillois, la gratuité du jeu résiderait dans sa capacité à ne produire aucun bien. Ainsi, le jeu de mots convoque les deux registres exposés par Roger Caillois : la *paidia* (plaisir du jeu) et le *ludus* (ensemble de règles). La liberté du joueur – et du poète, puisqu'il s'agit bien de manier le langage et de le transformer – s'exerce dans la réunion de famille, contexte favorable à l'expression. Pour « je », accepter de prendre part à cette performance serait un moyen de contester la quantification et la production capitaliste, par le détournement du signifié et du signifiant. Le projet poétique de Noémi Lefebvre s'inscrit dans cette valorisation de l'humain, en tant que créateur de formes vivantes et potentielles.

La vulnérabilité du sujet dans le monde

Les jeux de langage sont révélateurs d'une quête d'identité et d'une tentative d'inscription du sujet dans le monde. Entre les lignes se dessine un sujet lyrique – parodié et destitué – qui, empreint de nostalgie, tente de revenir à ses racines. La multiplication des références à la nature illustre particulièrement la difficile

30. Agata Zielinski dans « Avec l'autre. La vulnérabilité en partage » considère le fait d'être « parmi les autres » : « Je fais l'expérience d'être vulnérable à l'existence d'autrui, affecté par ce qu'il est. Et ce qui m'apparaît d'autrui et qui me touche, c'est sa propre capacité à être affecté par les choses du monde, les événements, les autres… ce qui survient dans sa propre existence. Je le découvre vulnérable, je me découvre vulnérable » (*art. cit.*, p. 776). Éprouver les limites du langage conduirait à s'ouvrir à l'autre. En prenant acte de sa propre vie et de ses émotions, le sujet serait capable d'éprouver de la compassion et de nouer des liens avec ses semblables.

31. Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2018 [1958], p. 9.

Etudes littéraires 51.2.indd 183 22-10-07 11:38

adaptation des sujets composant le « nous » dans le monde. La nature, suivant une tentative maladroite de s'emparer des théories rousseauistes – « Nous avons lu Rousseau sans avoir tout compris » (*P*, p. 32) – est tantôt appréhendée comme un extérieur brutal et hostile, tantôt comme un espace de résilience. Très rapidement, elle se trouve réduite dans les paroles qui sont échangées à propos d'un jardin : « Nous avons peur de la nature hostile mais nous avons peur aussi de la disparition de la nature en tant que jardin » (*P*, p. 40). Le jardin, vécu comme un espace ordonné, civilisé, façonné par la main humaine, devient alors la métaphore du monde voire de la société. Malgré les efforts des sujets à mettre en avant un idéal écologique et à manifester leur désaccord vis-à-vis de l'exploitation du monde naturel, ceux-ci se trouvent invariablement piégés par leurs propres contradictions. Ainsi, même s'ils rêvent de sobriété heureuse dans leurs « jardins-cités », naïvement décrits comme des espaces d'abondance naturelle, de neutralité carbone et d'harmonie sociale, l'admiration qu'ils portent aux pelouses à l'anglaise et aux jardins japonais les ramène sans cesse à leur quête d'ascension sociale. Ce phénomène est parfaitement résumé dans cette réplique qui souligne la polysémie du verbe « cultiver » en recourant à l'hypallage : « Nous avons l'idéal cultivé du jardin » (*P*, p. 45). Or, la pelouse à l'anglaise est inévitablement un modèle bourgeois que le groupe ne peut atteindre, condamné qu'il est à entretenir un jardin où « tout pousse beaucoup trop et n'importe comment » (*P*, p. 45). Pour aller plus loin dans l'analogie, à l'instar de Candide qui cultive son jardin, l'ardeur que les sujets mettent à cultiver répond bien à l'effort que leur demande l'acquisition de références culturelles, qu'ils ont d'ailleurs tendance à convoquer, en reprenant les termes précédents, « beaucoup trop et n'importe comment ». L'image du jardin met ainsi en lumière leur position vulnérable dans un monde où ils ne trouvent pas leur place :

> – Nous rêvions d'un jardin avec des fleurs variées, des bosquets et des haies suivant le style charmant des jardins anglais
> – Ou japonais, avec des cerisiers et tout le tintouin
> – Mais pas à la française
> – Bien que ce soit beau aussi
> – Mais pas très adapté à un terrain en pente (*P*, p. 44).

Si cette définition du jardin à la française déconcerte d'abord, elle prend tout son sens au regard de ce qui a été analysé précédemment : le jardin du « nous » est une métaphore de leur monde, un espace en péril sur lequel ses membres évoluent avec peine, toujours proches de la dégringolade. Le fait que les sujets ne parviennent pas à imaginer un jardin à la française sur leur terrain en pente marque à nouveau leur perte de repères et d'identité. En ce sens, leur manière de définir les choses par l'exclusion est révélatrice de leurs doutes et de leurs malaises. En effet, comme Noémi Lefebvre qui, dans *Tais-toi*, définit avant

Etudes littéraires 51.2.indd 184 22-10-07 11:38

tout son texte par ce qu'il n'est pas, les individus dans *Parle* finissent par « se résoudre à ce que ce jardin ne soit ni charmant ni anglais ni rien » (*P*, p. 44).

Face à cette crise existentielle, Lefebvre ne propose pas de solution et se garde de formuler toute dénonciation de cette classe moyenne en apnée. En cela, *Parle* n'est pas qu'une satire sociale, mais plutôt et en premier lieu le constat d'une inadéquation : les préoccupations formulées par les différentes voix sont stéréotypées et simplistes, or elles témoignent de l'émergence d'une prise de conscience et d'une tentative de comprendre l'origine et les manifestations de leur défaillance. Et si la crise ne se résout pas à la fin de *Parle*, cela peut signifier qu'au lieu de vouloir dépasser cette vulnérabilité, il est préférable de l'embrasser. L'irrésolution de la tension présente dans *Parle* ne saurait donc être synonyme d'échec et devrait plutôt être perçue comme une relance de la dynamique de réflexion. Ce qui semblerait être un « rêve à la con » (*P*, p. 10) auquel aspirent les voix suppose en fait une adaptation constante, car il s'agit moins de trouver des solutions que de « faire avec[32] ». Le monde incertain dans lequel évolue l'être humain l'oblige à développer des stratégies de survie : il est encore possible de cultiver ce « terrain en pente », mais cela implique d'accepter l'absence de repères, et donc la menace de la chute.

Conclusion

« Il est possible d'aimer follement les fleurs tout en discutant raisonnablement de petites cuillères » (*P*, p. 47), conclut une des voix pour résumer la posture écologique ambivalente que ses comparses et lui viennent de mettre en lumière. De la même manière que l'amour du groupe n'a pas suffi à régler le conflit avec « je », l'amour des fleurs se heurte à la même difficulté : la fleur reste socialement connotée. Seules les familles aisées cultivant un jardin à l'anglaise peuvent se permettre le loisir de les apprécier. Invoquer son amour pour celles-ci pour justifier sa conscience écologique apparaît dès lors hors de propos, et souligne à nouveau le rapport paradoxal que les sujets entretiennent avec le monde. Ils semblent ainsi enfermés dans ce cercle vicieux.

32. Dans *Faire avec. Conflits, coalitions, contagions*, Paris, Les Liens qui libèrent (Trans), 2021, Yves Citton définit cette expression à la page 12 : « Il nous faut apprendre à *faire avec* : à *faire ensemble*, même si nous ne sommes pas d'accord sur tout ; à *cohabiter avec* des formes de vie qui peuvent parfois nous surprendre, nous déranger et nous inquiéter ; à *accepter certaines limites* qui contraignent la satisfaction de nos désirs individuels de liberté ou de consommation, de façon à permettre notre coexistence avec d'autres espèces et d'autres cultures à la surface de la seule planète capable d'accueillir nos vies enchevêtrées. » « Faire avec » serait accepter son impuissance et redécouvrir le monde sous le prisme de l'imprévisibilité, ce qui conduit les sujets à repenser leurs relations intersubjectives autrement, sur le mode de la collaboration, de l'action, et ce, malgré les guerres, les conflits politiques, et la crise environnementale qui les guettent.

Etudes littéraires 51.2.indd 185 22-10-07 11:38

Le doute omniprésent dans *Parle* conduit les lecteur.rice.s à des impasses, les poussant à se pencher sur ces questions, à bricoler leurs propres réponses. Les obstacles deviennent des prétextes pour *agencer du langage*, et, loin de les vaincre, le sujet devra au moins les accepter, les intégrer dans une réflexion ludique, voire les subvertir par le truchement de l'imagination. Ainsi, si la petite cuillère était une casserole que les locuteurs traînaient derrière eux, elle devient peu à peu une clé dont ils se saisissent pour mieux comprendre leur condition. En considérant les cuillères selon leur valeur d'usage, les sujets se permettent de réinventer les règles du jeu de la vie en société. Pour l'autrice, celui-ci est d'ordre poétique : en manipulant les mots, elle déconstruit les symboles et les idées reçues. Finalement, les fleurs dans les jardins à l'anglaise, par le statut qu'elles signalent, sont-elles vraiment autre chose que des petites cuillères ?

La petite cuillère devient quant à elle un objet poétique et esthétique qui dépasse son sens originel en supplantant la fleur, comme le témoigne l'illustration de couverture du livre. Une cuillère qui pousse d'elle-même dans une prairie verdoyante, artificielle sans doute, serait également la métaphore du monde utopique rêvé par ce « nous », et, par analogie et en guise de connivence, convoquerait la fameuse expression « Quand les poules auront des dents ». « Quand les cuillères pousseront dans la pelouse » est une expression comique qui pointe du doigt les préoccupations du « nous » et permet à Noémi Lefebvre, à travers le déploiement d'une poétique aussi sensible que cocasse, de donner une représentation visuelle de ce « monde [qui] part en sucette[33] ». Les cuillères seraient indiciaires de la déstabilisation du système économique capitaliste actuel et réclameraient une alternative au langage qu'il produit, mais celle-ci passerait par la parole, d'où la formule impérative présente dans le titre : il faudrait alors s'exprimer, et ce, malgré le risque de ne pas être entendu ou compris.

À l'injonction de parler, répond le besoin de dire notre vulnérabilité et de comprendre *ce que parler veut dire*. La question bourdieusienne semble invoquée ici, et ce, dans le rapport du sujet avec la langue et la circulation socio-économique qui découle de son usage. Noémi Lefebvre prendrait l'interrogation autrement et ne chercherait pas à privilégier ou à mettre en lumière un type de langage ; en s'affranchissant du pouvoir symbolique porteur d'un capital social ou économique, l'autrice s'interroge sur sa faculté métaphorique, la place que l'on peut accorder à un langage qui, outre sa structure fixe, laisse entrevoir des écarts, des hésitations. À défaut de savoir réellement ce que parler veut dire, il ne nous resterait qu'à *essayer* de dire. À tâtonner, en somme.

33. Noémi Lefebvre, *Parle*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Etudes littéraires 51.2.indd 186 22-10-07 11:38

Références

Agamben, Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

André, Marie-Odile, « Machine à mots : *Parle* de Noémi Lefebvre » [en ligne], *Diacritik*, 22 mars 2021 [https://diacritik.com/2021/03/22/machine-a-mots-parle-de-noemi-lefebvre/].

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [1968], p. 61-67.

Baudrillard, Jean, *La Société de consommation. Ses mythes. Ses structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015 [1983].

Boblet, Marie-Hélène et Anne Gourio (dir.), dossier « Dire et lire les vulnérabilités contemporaines » [en ligne], *ELFe XX-XXI*, n° 9 (2020) [https://doi.org/10.4000/elfe.753].

Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2018 [1958].

Caraion, Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon (Détours), 2020.

Citton, Yves, *Faire avec. Conflits, coalitions, contagions*, Paris, Les Liens qui libèrent (Trans), 2021.

De Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien*, *1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2005 [1980].

Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard (Tel), 2020 [1938].

Lefebvre, Noémi, *Parle*, Paris, Gallimard (Verticales), 2021.

—, « Noémi Lefebvre : lecture de *Parle* suivi de *Tais-toi* » [en ligne], *Effractions. Festival de Littérature contemporaine*, 2021 [https://effractions.bpi.fr/live-noemi-lefebvre/?cn-reloaded=1&cn-reloaded=1]

—, *L'État des sentiments à l'âge adulte*, Paris, Gallimard (Verticales), 2012.

Maillard, Nathalie, *La Vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale ?*, Genève, Labor et Fides (Le Champ éthique), 2011.

Mauss, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2012 [1925].

Massumi, Brian, *99 Theses on the Revaluation of Value. A Postcapitalist Manifesto*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.

Molinier, Pascale, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot & Rivages, 2009.

Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur (Détroits), 1999.

Quintane, Nathalie, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, Les Éditions P.O.L, 2016.

Richeux, Mariem, « Noémi Lefebvre : "Pour moi, c'est important qu'un texte tienne tout seul" » [en ligne], *Par les temps qui courent*, *France Culture*, 5 mars 2021, 43 min. 15 sec. [https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-vendredi-05-mars-2021?fbclid=IwAR2D79RaRL6l6I9Ei90dosAuxFFRNcF2MzTTDoFNIK5u1RGn8q4aFoSo-mo].

—, « Noémi Lefebvre : "Dire ce qu'on dit a du sens. Quand on dit que ça n'en a pas, méfions-nous" » [en ligne], *Par les temps qui courent*, *France Culture*, 14 février 2018,

58 min. 42 sec. [https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/noemi-lefebvre-dire-ce-quon-dit-a-du-sens-quand-dit-que-ca-nen-a-pas-mefions-nous].

Snauwaert, Maïté et Dominique Hétu, dossier « Poétiques et imaginaires du *care* » [en ligne], *Temps Zéro*. nº 12 (2018) [https://tempszero.contemporain.info/document1588].

Zielinski, Agata, « Avec l'autre. La vulnérabilité en partage », *Études*, vol. 406, nº 6 (2007), p. 769-778.

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Virginie Berthebaud
École Normale Supérieure de Lyon
Doctorante contractuelle à l'École Normale Supérieur (ENS) de Lyon, Virginie Berthebaud prépare une thèse de littérature chinoise au sein de l'Institut d'Asie orientale, intitulée *L'Éveil d'une conscience écologique ? L'Homme et la dégradation environnementale dans la littérature contemporaine chinoise*, sous la direction de Romain Graziani. Ses travaux portent principalement sur l'écopoétique, le rapport à l'environnement dans la tradition chinoise, les stratégies discursives de dénonciation et le lien entre écologie et politique.

Claudia Bouliane
Université d'Ottawa
Claudia Bouliane est professeure à l'Université d'Ottawa. Elle a publié l'ouvrage *L'Adolescent dans la foule : Aragon, Nizan, Sartre* aux Presses de l'Université de Montréal en 2018. Ses recherches portent sur les représentations littéraires des phénomènes sociaux de masse tels que la croissance urbaine, la culture adolescente et le tourisme international.

Solène Camus
Université Lumière Lyon 2
Solène Camus est professeure agrégée d'anglais et doctorante contractuelle à l'Université Lumière Lyon 2 sous la direction de Pascale Tollance. Sa thèse porte sur les formes et figures du monstrueux chez Martin Amis, John Banville, Ian McEwan et Graham Swift.

Nelson Charest
Université d'Ottawa
Nelson Charest est professeur agrégé au Département de français de l'Université d'Ottawa. Il se spécialise en poésie moderne française et québécoise et ses recherches actuelles portent sur l'utilité de la littérature, sur la brièveté, sur l'américanité de la poésie française, sur le poème en prose et le verset.
Il tient régulièrement une chronique sur la poésie contemporaine dans la revue *Voix et Images* (UQAM). Il fait partie du comité de rédaction de la revue *Études lit-*

Etudes littéraires 51.2.indd 189 22-10-07 11:38

téraires (uLaval), où il a notamment dirigé deux numéros. Il a collaboré à diverses publications et projets de recherche au Canada, aux États-Unis et en France.

Jehanne Eveno
École Normale Supérieure de Lyon
Jehanne Eveno est doctorante en littérature contemporaine anglophone à l'École Normale Supérieure (ENS) de Lyon (France). Ses recherches sont dirigées par Vanessa Guignery et portent sur les formes et modalités de la transmission dans les romans d'Amitav Ghosh, Yaa Gyasi, Namwali Serpell, Kamila Shamsie et Caryl Phillips.

Nicolas Gauthier
Université de Waterloo
Professeur agrégé au département d'études françaises de l'Université de Waterloo (Canada), Nicolas Gauthier étudie principalement la criminalité dans la littérature du XIXe siècle. Il a fait paraître l'ouvrage *Lire la ville, dire le crime* (PULIM, 2017) et a créé le site *Le Rez-de-chaussée* (http://rezdechaussee.uwaterloo.ca/), un répertoire en ligne de romans-feuilletons français publiés entre 1836 et 1881. Depuis juin 2019, il est responsable du site internet de l'association « Littératures Populaires et Culture Médiatique » (https://lpcm.hypotheses.org/). Il a publié dans diverses revues, dont *Romantisme*, *@nalyses*, *Nineteenth-Century French Studies*, *Voix plurielles*, et dans divers ouvrages collectifs, dont *Le Roman des possibles* (2019) et *Les Téléséries : historicité des communautés imaginaires* (2016).

Cynthia Harvey
Université du Québec à Chicoutimi
Cynthia Harvey est professeure de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi. Son premier livre, *Théophile Gautier, romancier romantique,* a été publié aux éditions Nota Bene (2007), ainsi que son dernier qui s'intitule *Portrait du romancier en Bouddha. Balzac, Flaubert, Zola* (2019). Elle est vice-présidente de l'Association Canadienne d'Études Francophones sur le XIXe siècle (2017-2022).

Caroline Hildebrandt
École Normale Supérieure de Lyon
Caroline Hildebrandt est professeure agrégée d'anglais et doctorante en études américaines à l'École Normale Supérieure (ENS) de Lyon (France), sous la direction de François Specq. Ses travaux portent sur l'œuvre tardive de Herman Melville et les liens entre littérature et théologie, à la recherche d'une pensée de la sécularisation dans les textes de l'auteur.

Etudes littéraires 51.2.indd 190 22-10-07 11:38

Pauline Khalifa
Université Lumière Lyon 2
Doctorante contractuelle à l'Université Lumière Lyon 2 au sein du Laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) depuis 2020, Pauline Khalifa prépare une thèse de littérature française consacrée aux Éditions du Soleil Noir, sous la direction du Professeur Dominique Carlat. Ses objets d'étude portent principalement sur les politiques éditoriales, les rapports texte-image, les expériences transmédiales, intermédiales et co-auctoriales entre écrivain.e.s, artistes et éditeur.rice.s.

Aurélien Lorig
Université de Reims Champagne-Ardenne
Aurélien Lorig est professeur agrégé (PRAG) de Lettres Modernes à l'Université de Reims et à l'Institut universitaire de technologie (IUT) de Châlons-en-Champagne. Membre associé du CRIMEL (Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires), il s'intéresse à la littérature fin-de-siècle et, plus spécifiquement, à ses auteurs contestataires. En 2020, sa thèse *Le Retentissant destin de Georges Darien à la Belle Époque. Vie et œuvre d'un écrivain réfractaire* est parue sous une forme remaniée aux éditions Brill dans la collection « Faux Titre » (n°441). Actuellement, il travaille sur un nouvel ouvrage consacré aux contes parus dans la presse à la fin du XIX^e^ siècle (1880-1900) et organise pour 2023, à Reims, une journée d'étude consacrée au genre romanesque et à la révolte : *L'Écrivain révolté et le roman. Formes et usages du genre romanesque chez Jules Vallès, Georges Darien, Octave Mirbeau et Léon Bloy.*

Aurore Peyroles
Université de Ratisbonne
Aurore Peyroles est assistante de recherche à l'Institut de langues et de littératures romanes de l'université de Ratisbonne (Allemagne), où elle enseigne la littérature française. Docteure en littérature générale et comparée, elle a publié, outre plusieurs articles consacrés aux relations entre littérature et politique, *Roman et engagement : le laboratoire des années 1930* (Classiques Garnier, 2015). Elle vient de finir son habilitation intitulée « Voyages au bout de la banlieue. Représentations romanesques de la banlieue parisienne 1820-1950 » (à paraître). Cette recherche a déjà donné lieu à plusieurs publications. Elle a également codirigé l'ouvrage *Villes en guerre au 19^e^ siècle. L'urbanité moderne à l'épreuve du conflit* (Presses universitaires de Rennes, 2021).

Sébastien Roldan
Université de Winnipeg
Sébastien Roldan est professeur associé de littérature française du XIXe siècle à l'Université de Winnipeg. Ses recherches portent sur le dialogue qui s'effectue entre littérature et philosophie dans l'œuvre littéraire. Dans cette veine ont paru un essai, *La Pyramide des souffrances* (PUQ, 2012), quelques articles et chapitres de livre, et un numéro de la revue *Arborescences* intitulé *La Seine littéraire au XIXe siècle* (Université de Toronto, 2019). Il est responsable de la section *Paris et la banlieue parisienne* dans l'*Atlas numérique de la Seine* (Université du Havre, 2021).

Marie-Agathe Tilliette
Université du Littoral Côte d'Opale
Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris, agrégée de Lettres modernes et docteure en Littérature comparée, Marie-Agathe Tilliette est Maîtresse de Conférences à l'Université du Littoral Côte d'Opale. Elle travaille en particulier sur les liens entre littérature et marginalité dans la littérature européenne du XIXe siècle.

Etudes littéraires 51.2.indd 192 22-10-07 11:38

Résumés / *Abstracts*

■ **Virginie Berthebaud et Pauline Khalifa**
Poétique d'un langage vulnérable : *Parle* de Noémi Lefebvre
Poetics of a Vulnerable Language : Parle *by Noémie Lefebvre*

Résumé
Comment cerner la vulnérabilité d'un individu si ce n'est en s'attachant à sa faculté de produire du sens et de se faire entendre ? Noémi Lefebvre illustre dans *Parle* (2021) les tensions présentes dans les interactions entre un individu (Je) et un groupe (Nous) au sein de notre société de consommation. Penser la poétique d'un langage vulnérable, c'est faire un sort aux déraillements du langage, aux jeux de mots, et aux discours angoissés des locuteur.rice.s, en révélant leur recréation permanente. L'autrice prône alors une éthique du langage qui met en péril la quantification du sujet, portée par une idéologie capitaliste délétère : un lyrisme critique.

Abstract
How can we capture the vulnerability of an individual if not by focusing on their ability to produce meaning and to be heard? In her work Parle *(2021), Noémi Lefebvre highlights the tensions lying in the interactions between an individual (I) and a group (We) within our consumer society. Approaching the poetics of a vulnerable language, it is to put forward the eccentricities of language, the plays of words, and the anguished discourses of its speakers, revealing their constant re-creation. Using a form of critical lyricism, the author then advocates an ethics of language that threatens the quantification of the subject brought up by a deleterious capitalist ideology.*

■ **Claudia Bouliane**
La foule romanesque au XIX^e^ siècle à partir d'exemples de Stendhal, Hugo, Flaubert, Vallès et Zola
Images of the Crowd in Nineteenth-Century Novels Using Examples From Stendhal, Hugo, Flaubert, Vallès, and Zola

Résumé
Bien que chacune des foules romanesques se caractérise par un investissement idéologique, sémiotique et stylistique particulier propre au texte dans lequel elle s'inscrit, il est néanmoins possible de regrouper des itérations saillantes de foules romanesques du XIX^e^ siècle afin de réfléchir à ce qui les spécifie en tant qu'ensemble témoignant d'un état de la production littéraire française historiquement et socialement marquée.

Abstract
While images of the crowd in novels are characterized by the particular ideological, semiotic, and stylistic contribution specific to the work within which they are framed, it is nevertheless possible to group together salient iterations of crowds in nineteenth-century novels in order to examine what defines them as a set testifying to a state of historically and socially marked French literary production.

■ **Solène Camus, Jehanne Eveno et Caroline Hildebrandt**
Politique d'une esthétique de la folie dans *À la folie* de Joy Sorman
Politics of an Aesthetic of Madness in Joy Sorman's À la folie

Résumé
Parti du constat de l'hybridité générique du projet littéraire de Joy Sorman dans *À la Folie*, cet article se propose de définir les étapes de la poétique de l'autrice qui prend sa source dans la multiplicité des textes théoriques ayant trait à la folie. L'autrice s'appuie sur les travaux de Foucault, Deleuze et Goffman, dans l'optique d'une saisie totale de l'expérience de la folie. L'article en arrive à analyser le syncrétisme du roman comme projet politique : la forme hybride redevient un tremplin vers une pensée politique qui tend vers une égalité des discours sans en atténuer la conflictualité.

Abstract
Considering the generic hybridity of Joy Sorman's literary project in À la Folie*, this paper aims to delineate the stages of the author's poetics, which is rooted in the multiplicity of theoretical texts dealing with madness. The author relies on the works of Foucault, Deleuze, and Goffman, in order to fully grasp the experience of madness. The article comes to analyze the syncretism of the novel as a political project : the hybrid form serves as a stepping stone for a political thought that tends towards an equality of discourses without attenuating their dissension.*

■ **Nelson Charest**
Mallarmé divague (au milieu de la foule)
Mallarmé Rambles (in the middle of a crowd)

Résumé
En nous basant sur la distinction offerte par Christian Doumet entre la *méditation* et la *divagation* comme deux manières de penser en poésie, nous soulignons comment la seconde présente un caractère collectif qui manque à la première. Nous proposons donc de voir les *Divagations* mallarméennes comme des écrits qui s'intéressent à la collectivité, soit pour y participer, soit pour la décrire ou y donner un pendant *critique*. Ainsi la « foule » apparaît avec insistance dans ses poèmes en prose, surtout lorsqu'on les compare aux poèmes baudelairiens. Car contrairement à Baudelaire, Mallarmé tente de trouver, sinon un nombre, du moins un sens à la foule. Elle est associée au

Etudes littéraires 51.2.indd 194 22-10-07 11:38

mouvement et à la marche, son caractère hasardeux et papillonnant en fait un objet de « divagation » privilégié. Face à la foule se trouvent le dialogue de l'entente réciproque, et surtout, le phénomène esthétique qui, s'installant sur les ruines de la religion, peut donner corps à la « multitude » et la sortir de la dispersion qui anime les foules.

Abstract

Building on the distinction put forward by Christian Doumet between meditation *and* rambling *as two ways of thinking in poetry, we emphasize how the latter has a collective character that the former lacks. We therefore propose to consider the collection of texts* Divagations *by Mallarmé as writings concerned with the community, either to contribute to it, or to describe it or give it a* critical *counterpart. Thus, the figure of the crowd appears insistently in his prose poems, especially when compared to the poems of Baudelaire. For unlike the latter, Mallarmé tries to find, if not a number, at least a meaning to crowds. Associated with movement and walking, crowds have a haphazard and fickle nature that make them a privileged object of "rambling." Opposing the figure of the crowd is the dialogue of mutual understanding, and above all, the aesthetic phenomenon that, settling on the ruins of religion, can give substance to the "multitude" and extricate it from the dispersion that animates crowds.*

■ **Nicolas Gauthier**

Visages et enjeux de la foule dans *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas

The Crowd in Alexandre Dumas's Les Mohicans de Paris*: Facets and Issues*

Résumé

Dans *Les Mohicans de Paris*, Alexandre Dumas construit un portrait de la foule original et étroitement lié aux enjeux fondamentaux de cet imposant roman. La foule y prend divers visages, Dumas la présentant comme un « simple » rassemblement de personnes, comme une émeute destructrice et comme l'opinion publique changeante. L'article analyse chacun de ces visages pour en venir à exposer comment le romancier retourne sur lui-même, d'une manière aussi logique qu'étonnante, le motif ressassé de la violence traditionnellement associée à la foule. Sous la plume de Dumas, la foule n'est plus simplement menaçante comme on la représente généralement, elle devient également, en quelque sorte, menacée.

Abstract

In the novel Les Mohicans de Paris*, Alexandre Dumas constructs an original portrait of the crowd that is closely linked to the fundamental issues of this impressive novel. The crowd takes on various faces, Dumas presenting it as a "simple" gathering of people, a destructive riot, or as the ever-changing public opinion. This article analyzes each of these facets in order to show how the novelist turns on itself the repeated motif of violence traditionally associated with the crowd in a way that is both logical and surprising. Under*

the pen of Dumas, the crowd is no longer simply threatening as it is generally portrayed, it also becomes, in a way, threatened.

■ **Cynthia Harvey**
La foule des soldats dans *La Débâcle* de Zola : de l'esthétique à l'éthique
The Crowd of Soldiers in Zola's La Débâcle *: from aesthetics to ethics*

Résumé
Cet article se borne, dans un premier temps, à revenir sur quelques pistes d'analyse de la foule dans le roman zolien, avant de tenter d'interroger les possibles retombées de la foule sur le plan éthique. La foule zolienne, souvent « monstrueuse », et ses différentes stratégies esthétiques de mise en scène entraînent en effet des répercussions sur le plan du « savoir-vivre » des personnages. À travers l'analyse du cas exemplaire de *La Débâcle* de Zola, l'article se concentre sur l'éthique du personnage principal, Jean Macquart, qui se mesure en opposition à ce personnage collectif qu'est la foule.

Abstract
First, this article will look at some of the ways in which the crowd is analyzed in the novels of Émile Zola, before attempting to examine the possible repercussions of the crowd on the ethical level. The Zolian crowd, often "monstrous," and the different aesthetic strategies of its staging, have indeed repercussions on the level of the characters' "savoir-vivre." Through the analysis of the exemplary case of Zola's La Débâcle*, this paper focuses on the ethics of the main character, Jean Macquart, in opposition to the collective character of the crowd.*

■ **Aurélien Lorig**
L'individu et les foules dans l'œuvre de Georges Darien (1862-1921)
The Individual and the Crowd in the Work of Georges Darien (1862-1921)

Résumé
Dans l'œuvre romanesque et pamphlétaire de Georges Darien (1862-1921), le motif de la foule – parallèlement à celui de l'individu – donne à voir le combat mené par l'écrivain contre l'idéologie post-1870, la bourgeoisie ainsi que les institutions et leurs représentants. Désireux de défendre l'idéal de l'individu libre sur la terre libre, Darien s'empare d'un thème – la foule et ses lexèmes connexes (peuple, tourbe, masses) – qu'il envisage de manière critique, affirmant par là une parole et un style pamphlétaires caractéristiques de l'écrivain révolté qu'il incarne au tournant du XIXe siècle, à l'instar d'Octave Mirbeau.

Abstract
In the novels and pamphlets of Georges Darien (1862-1921), the motif of the crowd – alongside that of the individual – reveals the writer's struggle against post-1870 ideology, the bourgeoisie, as well as institutions and their representatives. Eager to defend the ideal

of a free individual in a free land, Darien takes up a theme – the crowd and its related lexemes (people, peat, masses) – which he considers critically, thereby affirming a pamphleteer's word and style characteristic of the rebellious writer he embodied at the turn of the nineteenth century, like Octave Mirbeau.

■ **Aurore Peyroles**

Ruée vers la nature. Foules en goguette dans le roman du XIXe siècle
The Nature Rush. Crowds out for a Good Time in the 19th century novel

Résumé

Symbole de « l'avènement des loisirs » (Corbin), la partie de campagne fait figure de nouveau rituel au XIXe siècle, dont nombre de romanciers s'emparent. La banlieue verte devient ainsi le décor où se déverse une foule particulière : foule urbaine où se mêlent ouvriers, prostituées, bourgeois en quête de délassement, mais foule du dimanche, qui entend bien rompre avec les contraintes sociales de la semaine. Cet article se propose d'étudier cette foule, éminemment parisienne alors même qu'elle échappe à la capitale. En insistant sur le nombre et la densité de la foule qui envahit chaque dimanche les communes limitrophes de Paris, Zola, Maupassant, les Goncourt soulignent l'inadéquation entre l'idéal attaché à la nature, au plein air revigorant et régénérateur, et la réalité vécue, c'est-à-dire l'impossibilité d'échapper à la foule, la proximité subie, l'herbe souillée, l'air irrespirable des auberges et les mauvaises fritures. La banlieue verte se transforme ainsi sous la plume des romanciers en caricature de cadre bucolique, illusion de nature réduite aux dimensions d'un sentier balisé ou d'une bruyante guinguette. Le cadre autrefois idyllique, propice aux rêveries et aux amours champêtres, devient celui d'une explosion de vulgarité conformiste où se concentre toute la bêtise abhorrée par les grands romanciers du siècle.

Abstract

A symbol of the "advent of leisure" (Corbin), the day in the country became a new ritual in the 19th century, which many novelists seized upon. The green suburbs thus became the setting for a particular kind of crowd: an urban crowd of workers, prostitutes, and middle-class people looking to relax, but also a Sunday crowd, which intended to break away from the social constraints of the week. This article proposes to study this crowd, eminently Parisian even as it runs away from the capital. Zola, Maupassant, and the Goncourt brothers highlight the number and density of the crowd that invades the communes bordering Paris every Sunday, to emphasize the disconnect between the idealistic vision of nature—the invigorating and regenerating open air—and the lived reality, i.e., the impossibility of escaping the crowd, the suffered proximity, the soiled grass, the unbreathable air of eateries, and the poor-quality deep-fried food. Under the pen of the novelists, the green suburb is turned into a caricature of bucolic setting, an illusion of nature reduced to the dimensions of a marked trail or a noisy open-air café. The once idyllic setting, conducive to daydreaming and rural romance, becomes that of an explosion of conformist vulgarity where all the stupidity abhorred by the great novelists of the century is concentrated.

■ **Sébastien Roldan**

Gringoire et la foule : le bec à l'eau dans *Notre-Dame de Paris*
Gringoire and the Crowd : High and Dry in The Hunchback of Notre-Dame

Résumé
Véritable actant du récit, la foule des deux premiers livres de *Notre-Dame de Paris* a pour principale fonction de laisser Gringoire le bec à l'eau, *littéralement*. En étudiant la façon dont le texte de Victor Hugo instaure l'équivalence métaphorique (usitée) entre foule et eau, il devient possible de nuancer la perception que la critique hugolienne s'est faite des foules de ce grand roman parisien. Dès lors, on prend mieux la mesure des forces naturelles et culturelles déterminant le destin de ce poète qui, dans les cent premières pages de l'œuvre, tient le haut du pavé sans cesser de dégringoler.

Abstract
In the first and second books of The Hunchback of Notre-Dame*, the crowd is a true agent of the narrative, and its main function is to leave Gringoire high and dry. This paper examines the way in which Victor Hugo's text establishes the metaphorical equivalence between crowd and water, and qualifies the perception that critics have had of the crowds in this great Parisian novel. From then on, we can better measure the natural and cultural forces determining the destiny of this poet who, in the first hundred pages of the work, holds the upper hand all the while tumbling down.*

■ **Marie-Agathe Tilliette**

Le regard de tous et le sang d'un seul : les foules des exécutions publiques dans le roman historique du premier XIX^e^ siècle
The Gaze of All and the Blood of One : The Crowds of Public Executions in the Historical Novel of the First 19^th^ Century

Résumé
Dans le roman historique de la première moitié du XIX^e^ siècle, la description d'une exécution publique est un paradigmatique marqueur temporel, qui crée un efficace « effet de passé ». Cependant, grâce à l'étude d'un corpus mêlant deux romans canoniques**,** *Cinq-Mars* (1826) d'Alfred de Vigny et *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, et deux romans dont le succès n'a pas dépassé le XIX^e^ siècle, *Raoul* (1826) de G. de la Baume ou *La Cour des miracles* (1832) de Théophile Dinocourt, cet article montre que de telles scènes permettent également de confronter le lectorat à des problématiques qui lui sont contemporaines : les enjeux esthétiques de la représentation des foules assistant aux supplices (représenter simultanément la multiplicité des individus et l'unicité de la foule, faire entendre les voix singulières ou collectives, etc.) impliquent un discours ambigu sur le lien entre foule et violence, ainsi qu'une réflexion sur les mécanismes de formation et d'action de la foule, qui anticipe à sa manière la mise en forme de la « psychologie des foules » à la fin du siècle.

Etudes littéraires 51.2.indd 198 22-10-07 11:39

Abstract

In the historical novel of the first half of the 19th century, the description of a public execution is a paradigmatic temporal marker that creates an effective "effect of past." However, drawing upon a corpus composed of two canonical novels, Cinq-Mars *(1826) by Alfred de Vigny and* The Hunchback of Notre-Dame *(1831) by Victor Hugo, and two novels whose success did not go beyond the 19th century,* Raoul *(1826) by G. de la Baume and* La Cour des miracles *(1832) by Théophile Dinocourt, this article shows that such scenes also confront the reader with contemporary issues : aesthetic issues of the representation of crowds attending executions (representing simultaneously the multiplicity of individuals and the uniqueness of the crowd, making singular or collective voices heard, etc.) imply an ambiguous discourse on the link between crowds and violence, as well as a reflection on the mechanisms of formation and action of crowds, that anticipates in its own way the shaping of the "psychology of the crowds" at the end of the century.*

Etudes littéraires 51.2.indd 200 22-10-07 11:39

Prochains numéros

(en préparation)

Franchir le quatrième mur au XIX^e^ siècle
Parution : janvier 2023

Lyrisme critique
Parution : avril 2023

La littérature et l'existence
Parution : juillet 2023

Etudes littéraires 51.2.indd 201 22-10-07 11:39

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

Revue semestrielle publiée sous l'égide de l'Université de Bologne, fondée en 1981 par Liano Petroni
Dirigée par Maria Chiara Gnocchi

Direction et rédaction C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbroscio, R. Jalabert, T. Manconi, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna ✦ tél. 051.209.71.22 ✦ fax 051.26.47.22 ✦ francofonia.rivista@unibo.it ✦ www.lilec.it/francofonia

82

PRINTEMPS / PRIMAVERA 2022
ANNO XLII

L'expression littéraire de la couleur. Perspectives historiques, configurations poétiques et stylistiques

SOUS LA DIRECTION DE Davide Vago

Davide Vago, *Incursions dans la couleur littéraire*

Élodie Ripoll, *L'analyse des couleurs en littérature peut-elle se passer de théorie ?*

Silvia Baroni, *Le rouge et le noir chez Balzac. La valeur symbolique de la couleur dans* La Peau de chagrin.

Valeria Tettamanti, *Usure et dégradation des couleurs chez Zola et Pardo Bazán : des taches aux marques*

Jean-Michel Rietsch, *Gustave Roud. Le bleu* nouveau *des suppliantes*

Fabio Scotto, *Yves Bonnefoy : une histoire de rouge*

Comptes rendus / Recensioni

R. Celestin, E. Dalmolin, C. Brun (dir.), *Writing Terrorism, Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 24 (E. Donati)

B. Desorbay, *Dany Laferrière. La vie à l'œuvre* (J.-F. Plamondon)

G. Sofo, *Les Éclats de la traduction. Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire* (C. Biondi)

C. Dornier, *La Monarchie éclairée de l'abbé de Saint-Pierre : une science politique des Modernes* (P. Oppici)

La Tragédie à l'époque d'Henri IV. Troisième série, volume 1 (1589), éd. M. Mastroianni, P. Martinuzzi, D. Speziari, D. Cecchetti, A. Bettoni (G. Fiore)

Notes de lecture / Schede

2022 - Abonnement annuel (deux numéros)
Institutions
L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.
La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page
https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti

Individuel
en papier:
Italie: € 65,00 • Étranger € 80,00
en ligne uniquement: € 65,00

COMMENT EFFECTUER LE PAIEMENT
par virement bancaire Monte dei Paschi di Siena, Agenzia 36, Viale Europa, 50126 Firenze
IBAN IT 77Y 01030 02833 000001545027 - BIC: PASCITM1W31
par carte de crédit en indiquant les 16 chiffres, la date d'échéance et le code CVC indiqué au verso
par courrier sur notre c.c.p. n° 12.707.501 ✦ par chèque adressé à Casa editrice Leo S. Olschki

Casa Editrice Leo S. Olschki
Casella postale 66 ✦ 50123 Firenze
periodici@olschki.it ✦ pressoffice@olschki.it
P.O. Box 66 ✦ 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it ✦ www.olschki.it
tel. (+39) 055.65.30.684 fax (+39) 055.65.30.214

Etudes littéraires 51.2.indd 202 22-10-07 11:39

Vient de paraître

Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Articles
Mamadou Moustapha Ly on Edouard Glissant
Benjamin Hiramatsu Ireland on Ananda Devi
Michèle Bokobza Kahan on Women Emigré Authors
Lars Straehler-Pohl on Franz Kafka and Albert Camus
Annetta Riley sur Pascale Petit
Hope Christiansen on Leïla Slimani and Gustave Flaubert
Sudarsan Rangarajan on Claire de Duras and Ousmane Sembène
Diana Koloini on Molière
Rebecca Josephy sur Marguerite Duras

Reviews

In Memoriam: Jean Wilson, Michel Deguy

Dossier Hommage à Marie-Claire Blais

Volume One Hundred and Twenty **Winter 2022**

Dalhousie French Studies
Département d'études françaises
Université Dalhousie
Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada
Rédacteur en chef : Christopher Elson

https://www.dal.ca/dfsjournal

Pour toute correspondance : dfs.editor@dal.ca.

Édition web : https://ojs.library.dal.ca/dfs/

Abonnement : 25 $ CDN/US par numéro ; 50 $ CDN/US par année papier seulement ; 70 $ CDN/US par année papier + web ; 40 $ CDN/US par année web seulement.

TOPIQUES
ÉTUDES SATORIENNES

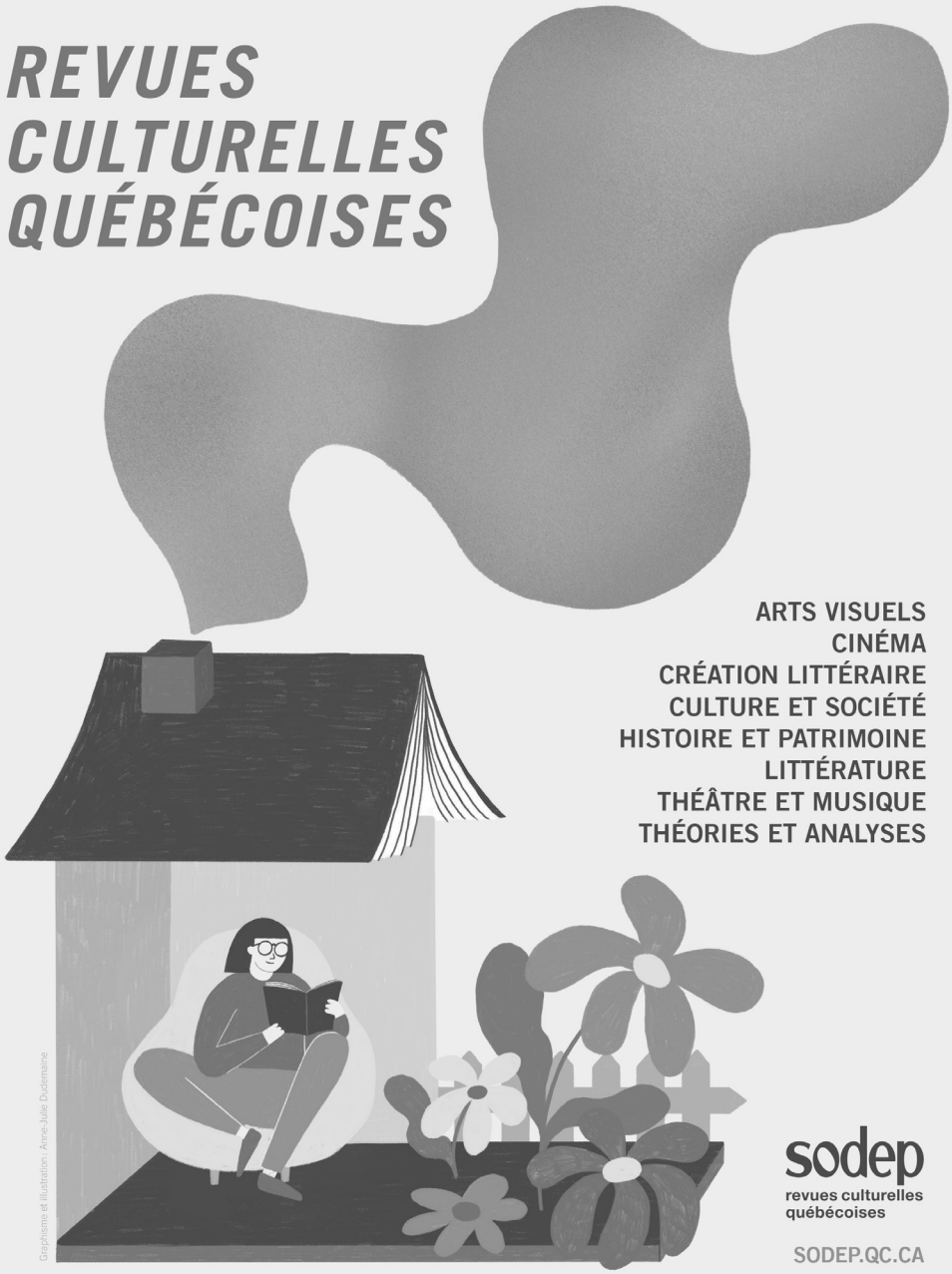
ISSN 2369-4831

https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index

Fondée par la SATOR (satorbase.org) en 2014, la revue en ligne *Topiques. Études satoriennes* publie, avec double évaluation, les recherches sur la topique narrative d'Ancien Régime : le dernier numéro, édité par Véronique Duché, Madeleine Jeay et Yen-Maï Tran-Gervat porte sur *Maître-disciple : une relation topique*.

https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

Graphisme et illustration : Anne-Julie Ducharme

sodep
revues culturelles québécoises

SODEP.QC.CA

Etudes littéraires 51.2.indd 206 22-10-07 11:39

Etudes littéraires 51.2.indd 207 22-10-07 11:39

Etudes littéraires 51.2.indd 208 22-10-07 11:39