

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 1

TOURNANT DU SIECLE (1894-1910)

I. Ces quinze années font-elles une période ?

L'histoire est marquée tout à la fois par des dates qui nous paraissent fatidiques et par de lents processus de transformation dont il est toujours difficile de discerner l'origine et le point d'aboutissement.

Ce qui est vrai de l'histoire générale (politique, économique, sociale), l'est tout autant de l'histoire des phénomènes littéraires. Jalonnée par l'émergence d'œuvres que nous avons reconnues capitales et dont la prééminence est consacrée par leur résistance à l'usure du temps, elle progresse d'autre part à travers l'évolution des styles artistiques et des choix esthétiques du public.

Cela admis, cet entrecroisement des soucis artistiques et de l'accueil esthétique, pourquoi décréter pertinente l'étude du laps de temps qui va de 1894 à 1910 ? Y a-t-il, au long de ces années, de quoi repérer une période ? Et si cette période a un sens, sur le plan de l'histoire générale, en va-t-il de même sur le plan de la littérature ? Enfin y a-t-il interaction entre événements politiques et événements littéraires pendant ce laps de temps ? En d'autres termes, les événements politiques et sociaux provoquent-ils une activité littéraire qui leur fait écho ? Les œuvres nouvelles ont-elles une influence telle sur les mentalités qu'elles soient aptes à infléchir les événements ?

Rien ne peut être dit de judicieux sur toutes ces questions sans un examen patient de la chronologie. Examen conduit de la façon la plus « plate » possible, c'est-à-dire sans à priori. Certes, proposer une chronologie, c'est toujours trier, distinguer les événements qui paraissent importants et passer sous silence ceux qui semblent plus accessoires. Une telle sélection est possible à partir d'un bilan, d'un « état des lieux » à l'orée du laps de temps considéré.

1/ La troisième république sort de l'enfance.

La troisième république commence avant même sa constitution, après la guerre franco-prussienne de 1870-71. Née dans le sang, initiée par les « hommes d'ordre » qui ont mené la répression contre la Commune de Paris, la troisième république est fragile à sa naissance. Son premier président, le maréchal de Mac Mahon, ne rêve que d'assurer le retour à la monarchie. En 1875, les lois constitutionnelles définissent un régime qui peut aussi bien être une monarchie constitutionnelle qu'une république de notables. Ce n'est qu'in extremis que le député Wallon impose le mot « république » dans les textes, à la faveur d'un amendement qui porte son nom, et qui ne sera voté qu'à une voix de la majorité...

Ainsi, vous voyez à quel point cette république est fragile en tant qu'idéal et en tant qu'institution. Cette république qui sera très longue, puisqu'elle sera enterrée par Pétain en 1940, est à inventer. Menacée à la fois par une extrême gauche

« radicale » et par les conservateurs, bonapartistes et royalistes de l' « union des droites », elle ne se trouve une majorité parlementaire, aux élections de 1885, que dans la constitution d'un bloc de députés républicains « opportunistes ». Le mot veut tout dire...

Pour renforcer l'adhésion populaire aux valeurs de la république, Jules Ferry, démissionnaire justement en 1885 du fait des difficultés économiques au Tonkin, avait, dès 1880 organisé l'école laïque, gratuite et obligatoire, s'attirant du même coup l'hostilité des catholiques traditionalistes, puisqu'il avait retiré aux congrégations religieuses leurs privilèges en matière d'enseignement.

D'autre part, dans un pays profondément meurtri par la défaite dans la guerre de 1870-71 contre la Prusse, la république s'efforce de se doter d'une armée moderne et crédible. Aux cadres aristocratiques traditionnels, je dirais aux cadres d'ancien régime qui s'étaient perpétués à travers la restauration à la monarchie de juillet, elle va s'efforcer de mêler des officiers républicains. Mais dans cette armée, vouée à la conquête et à l'administration de colonies lointaines, la tentation vague du pouvoir est associée à une méfiance chronique à l'égard des « politiciens » civils. C'est dans ce contexte que s'explique l'ascension fulgurante d'un officier, au demeurant assez médiocre, le général Boulanger, ministre de la guerre en 1886, très populaire et rassemblant sur son nom les mécontents de tout poil. En 1889, il a les moyens de tenter un coup d'état contre la république mais il tergiverse, perd la main et doit s'enfuir sous la menace d'une arrestation avant de se suicider, de chagrin, sur la tombe de sa maîtresse.

Le mécontentement latent qui avait tenté de s'organiser autour du « brave général Boulanger » trouve un nouvel aliment dans le scandale de Panama qui éclate en 1892. Afin de financer le percement du canal de Panama, Ferdinand de Lesseps, qui avait déjà créé le canal de Suez, avait fondé la compagnie de Panama. Cette compagnie avait entraîné un certain nombre de parlementaires dans des spéculations hasardeuses dénoncées par la Libre parole, périodique antisémite dirigé par Edouard Drumont. La droite nationaliste flétrit ces parlementaires en les appelant les « chéquards », les « cent cinquante petits veaux » de la chambre qui ont touché des pots de vins pour soutenir la compagnie en difficulté. La crise financière se transforme ainsi en crise politique, et en scandale politique puisqu'il apparaît qu'un certain nombre de parlementaires ont utilisé à des fins de profit personnel leur mandat parlementaire.

Dans le même temps, l'activité terroriste des anarchistes est à son comble. 1892 : François Koenigstein, dit Ravachol, est arrêté mais, la veille de sa comparution aux assises, ses amis font sauter le restaurant Véry où il avait été appréhendé : deux morts. Le 24 juin 1894, à Lyon, le président de la république Sadi Carnot est assassiné par l'anarchiste Caserio qui sera guillotiné le 6 août. Entre temps, un autre anarchiste, Auguste Vaillant, avait lancé une bombe dans la chambre des députés (2 décembre 1892). Cette agitation provoquera le vote de lois de sûreté contre les anarchistes et sur la presse, qualifiées de lois scélérates par l'opposition socialiste puisqu'elles visent à restreindre les libertés de la presse.

C'est aussi le moment où le premier congrès de la II^e Internationale socialiste décide, à Paris, en 1889, de célébrer chaque 1^{er} mai une journée de lutte internationale des travailleurs. Mais le 1^{er} mai 1891, à Fourmies, dans le nord, la manifestation ouvrière organisée par des grévistes se heurte à la troupe qui tire : 9 manifestants tués, une soixantaine de blessés, nombreuses arrestations.

De part et d'autre d'une représentation parlementaire peu convaincante, parce que peu convaincue de sa propre légitimité et de l'intérêt qu'elle représente, des forces antagonistes se manifestent ainsi de façon de plus en plus spectaculaire.

C'est dans ce contexte troublé que va éclater une nouvelle affaire où esprit revanchard et antisémitisme latent s'allieront à la mauvaise foi ; on a deviné que je veux parler de l'affaire Dreyfus.

2°/ L'affaire Dreyfus :

Il faudra l'examiner en détail au moment de l'étude de Notre jeunesse, puisque le livre de Péguy y est très précisément consacré. Pour le moment, on peut se limiter à quelques repères chronologiques empruntés à l'Affaire Dreyfus, ouvrage collectif présenté par Michel Winock et qui reprend un n° spécial à la revue Histoire de janvier 94 (réédition « points » Seuil 1998) :

24 septembre 1894 : Une femme de ménage, travaillant pour le service de renseignements français découvre à l'ambassade d'Allemagne un bordereau qui prouverait la trahison d'un officier de l'état-major français. Le capitaine juif Alfred Dreyfus sera accusé puis condamné à la déportation dans une île guyanaise. Procès : 19 au 31 décembre 1894.

Pierre Micquel écrit ceci à propos de ces débuts, de ce qui n'est pas encore l'affaire Dreyfus : « le frère de Dreyfus, aidé du journaliste Bernard Lazare, s'efforçait cependant d'obtenir justice. Ils trouvaient une aide inespérée en la personne d'un officier du service de renseignements, le colonel Picquart, qui découvrait le véritable coupable. Il s'agissait d'un noble d'origine hongroise couvert de dettes, le commandant Esterhazy. C'est lui et non Dreyfus qui avait eu des relations avec l'attaché militaire de l'ambassade d'Allemagne, Schwartz-Koppen. Picquart informa ses chefs qui l'expédièrent dans le sud tunisien. » (Histoire de la France, p. 433)

Le général Mercier, ministre de la guerre, convaincu de la culpabilité de Dreyfus, s'appuie sur les expertises graphologiques plus ou moins fantaisistes du commandant du Paty de Clam. Le 21 décembre, le commandant Henry, du service de renseignement, désigne à l'audience Dreyfus comme traître. Le 5 janvier 1895, Dreyfus est dégradé. Le 21 mars, il arrive à Cayenne, d'où il sera transféré au bagne de l'île du diable.

Les choses pourraient en rester là mais Mathieu Dreyfus, le frère aîné du condamné et Lucie, sa femme, font appel au journaliste Bernard Lazare pour qu'il innocente le capitaine. En outre, un nouveau chef prend la direction du service de renseignements : le lieutenant-colonel Picquart. Celui-ci découvre que l'écriture du bordereau est celle du commandant Estherhazy que l'on savait en correspondance avec l'ambassade d'Allemagne. Mais en novembre 1895, tandis que B. Lazare publie une brochure intitulée Une erreur judiciaire. La vérité sur l'affaire Dreyfus, Picquart, témoin gênant, est muté en Tunisie. A l'occasion d'un congé à Paris, en juin 1897, il fait part de sa conviction sur l'innocence de Dreyfus et la culpabilité d'Estherhazy à son ami, l'avocat Louis Leblois, qui en informe Scheurer-Kestner, vice-président du sénat. C'est à partir de là que l'affaire prend toute sa dimension. Tandis que l'armée, se retranchant derrière l'autorité de la chose jugée, se refuse à admettre son erreur, les antisémites de tout poil se déchaînent derrière Edouard Drumont, le poète Déroulède et le journaliste et romancier Maurice Barrès. Cependant, la défense du capitaine Dreyfus mobilise les « intellectuels » (le terme « intellectuel » employé en tant que substantif date, d'ailleurs, de cette époque-là) : Anatole France, Clémenceau, le jeune Péguy, Bernard Lazare, et surtout Zola qui, après avoir proclamé dans le Figaro du 25 novembre 1897 « la vérité est en marche et rien ne l'arrêtera », lance dans l'Aurore, le quotidien de Clémenceau, un retentissant manifeste intitulé « J'accuse » (13 janvier 1898). Afin de prouver la culpabilité de

Dreyfus, le commandant Henry fait fabriquer un faux document. Démasqué, il se suicide le 30 août 1898. Quelques jours plus tard, Estherhazy fuit en Belgique, puis en Angleterre.

On pourrait penser que désormais la cause est entendue et que Dreyfus va être réhabilité. Il n'en est rien : les antidreyfusards se déchaînent de plus belle et la révision du procès, demandée le 27 septembre 1898, aboutit à un second procès qui s'ouvre le 8 août 1899 à Rennes. Contre toute logique et se couvrant de ridicule devant l'opinion internationale, la cour de Rennes prononce une sentence inique, Dreyfus est « reconnu coupable d'intelligences avec l'ennemi, avec circonstances atténuantes », ce qui est parfaitement grotesque. Mais le 19 septembre, A. Dreyfus bénéficie d'une grâce présidentielle que Waldeck-Rousseau, président du conseil de gauche, a obtenue auprès du président de la République, Emile Loubet. Mais ce n'est qu'en juillet 1906 qu'interviendra l'annulation du procès de Rennes par la cour de cassation et la réhabilitation de Dreyfus.

Les remous de l'affaire avaient mis en évidence l'activisme antirépublicain et antisémite des mouvements extrémistes de droite. Activisme culminant avec l'épisode du « fort Chabrol », au cours duquel l'aventurier Guérin avait résisté à la police pendant plusieurs semaines, s'enfermant avec ses partisans dans un immeuble de la rue Chabrol. Pour faire pièce au mouvement franc-maçon « grand orient de France », il avait inventé un « grand occident de France » qui rassemblait tous les activistes réactionnaires, monarchistes, antisémites, nostalgiques de l'ancien régime.

Le contexte politique était extrêmement agité, et cette affaire Dreyfus, qui va laisser des traces pendant longtemps dans les consciences, est bien symptomatique du clivage idéologique aux approches du premier conflit mondial, cette coupure en deux du pays alors que la guerre de 1914 s'annonce.

3°/ Le clivage idéologique aux approches du premier conflit mondial.

La liquidation définitive de l'ancien régime, la guerre scolaire (durcie par les lois de séparation de l'Église et de l'État), les affrontements liés à l'affaire Dreyfus, avec la méfiance devant l'armée d'un côté, la réprobation à l'égard des « intellectuels » de l'autre, tout cela aboutit à une restructuration idéologique du pays.

Rappelons ici qu'« une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sens d'une société donnée. [...] L'idéologie comme système de représentations se distingue de la science en ce que la fonction pratico-sociale l'emporte en elle sur la fonction théorique (ou fonction de connaissance) » (Althusser, Pour Marx). Autrement dit, l'idéologie vise à unifier des représentations collectives imaginaires plus qu'à poser les bases d'une vision scientifique de l'homme en société.

À l'instituteur laïque, « hussard noir de la République », s'oppose ainsi le curé défenseur de la tradition ; au chatelain, qui est en général le plus gros employeur de la commune, s'oppose l'industriel parvenu, qui va remettre en cause les structures économiques de la région ; au paysan soumis et dévot va s'opposer le prolétaire revendicateur. Le système complexe de ces clivages ne peut, me semble-t-il, qu'influer sur les choix littéraires et sur la vision du monde que proposeront les textes.

Au plan de la méthode, on est ici conduit à réfléchir au jeu d'interactions entre l'œuvre littéraire et le contexte dans lequel elle apparaît.

Il serait faux de considérer comme la critique marxiste l'a longtemps fait que les œuvres littéraires sont le « reflet » pur et simple des antagonismes qui travaillent la société. Comme le note Dominique Maingueneau, l'œuvre littéraire ne peut être conçue comme un « agencement de contenus » qui permettrait d'« exprimer » de manière plus ou moins détournée idéologies ou mentalités. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais **leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter**. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, et de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image [...] Les conditions d'énonciation du texte littéraire ne sont pas un échafaudage contingent dont celui-ci pourrait se libérer, elles sont indéfectiblement nouées à son sens. » (le contexte de l'œuvre littéraire, Dunod 1993, p.19-20)

Pour chacune des œuvres choisies, il y aura lieu ainsi de tenir compte des conditions d'énonciations. Elles engagent l'image que l'écrivain se fait de lui-même au moment où il écrit, les attentes du public en matière de consommation littéraire, la fonction que les institutions dominantes (état, église, école) assignent à la chose écrite. Et comme nous avons décidé de commencer par les deux romans (Poil de carotte et le Journal d'une femme de chambre), la tâche prioritaire consiste à examiner les conditions de l'activité romanesque au moment où interviennent ces deux œuvres. C'est pourquoi je serai amené dans le deuxième enregistrement, avant d'examiner Poil de carotte et le Journal d'une femme de chambre, à donner une sorte d'état des lieux du roman français dans les années 1880 ; en essayant de croiser avec les critères historiques que j'ai fait fonctionner dans ce premier enregistrement des critères littéraires, des critères de genre romanesque. Tout ça se clarifiera dans l'enregistrement suivant ; pour celui-ci que faut-il retenir ? pour l'essentiel, la vision d'une république qui balbutie à travers un certain nombre de crises graves, de dénis de justice évidents, et qui vont livrer, quelques années avant la guerre de 14, le pays à des affrontements partisans, toujours binaires, on est dans une logique des pro et des anti sans aucune nuance, il n'est pas question d'une troisième voix qui tenterait de concilier les inconciliables.

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 2

II. État des lieux du roman français dans les années 1880.

Poil de carotte et Journal d'une femme de chambre : les deux romans proposés dans notre étude ont ceci de particulier qu'ils semblent, sur le plan thématique, reprendre les préoccupations des romanciers de leur époque, tandis que sur le plan formel, ils marquent une rupture nette par rapport aux choix esthétiques de ces mêmes romanciers. Pour bien mesurer la portée de cette double particularité, il faut, à grand traits, rappeler où en est le roman français au début des années 1880.

La date n'est pas choisie arbitrairement : c'est en 1880 que Zola publie le Roman expérimental, véritable manifeste qui met au point et formule les choix et les présupposés sur lesquels reposent ses romans. Mais on s'en doute, le Roman expérimental, en tant que manifeste, en tant que revendication d'une écriture nouvelle du roman, ne surgit pas d'un seul coup d'un horizon qui lui serait indifférent. Il est le résultat d'une évolution qu'il faut faire remonter à Balzac. Dans son avant-propos à la Comédie humaine (1842), celui-ci revendique une préoccupation scientifique qui le conduirait à examiner les hommes dans une perspective analogue à celle adoptée par la zoologie : « Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société ? » Il s'agit « en composant des types par la réunion des traits de caractères homogènes d'arriver à décrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. »

Cette revendication, qui consiste donc à vouloir fournir à l'étude de l'homme des bases scientifiques et taxinomiques - c'est-à-dire des bases de classification aussi précises que pour la zoologie -, s'est affirmée et étendue chez les frères Goncourt qui, s'appuyant implicitement sur le projet balzacien, donnent, dans la préface de leur roman Geminie Lacerteux, une fonction bien précise au genre romanesque : « Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et la recherche psychologique l'histoire morale contemporaine ; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises ». (préface citée-1865).

C'est bien cette préoccupation de scientificité que l'on retrouve dans l'avant-propos du cycle des Rougon-Macquart dans lequel Zola souhaite reprendre et compléter l'ambition balzacienne de faire un panorama complet de la société de son temps : « La science entre dans notre domaine à nous romanciers qui sommes à cette heure des analystes de l'homme dans son action individuelle et sociale. [...] Nous faisons en quelque sorte de la psychologie scientifique ; et nous n'avons, pour achever l'évolution, qu'à apporter dans nos études de la nature et de l'homme l'outil décisif de la méthode expérimentale. »

Méthode expérimentale : voilà le grand mot lâché. Pour en préciser la portée, écoutons Colette Becker et Jean-Louis Cabanès : « le terme « expérimental » désigne une démarche de la pensée, qui consiste à définir ou à prouver. [Pourtant Zola] ne va jamais jusqu'à assimiler le travail du romancier à celui du savant, comme

on le lui a reproché. « Sans doute affirme-t-il, nous sommes loin ici des certitudes de la chimie et même de la physiologie. Nous ne connaissons point encore les réactifs qui décomposent les passions et permettent de les analyser. » Le roman expérimental est donc de l'ordre du projet, du possible. Pour comprendre, le romancier monte une expérience. » (Le Roman du XIX^e siècle, p.124-125). L'ambition de Zola se perçoit dans sa réponse à une critique formulée sur Germinal : « Mon rôle a été de remettre l'homme à sa place dans la création, comme un produit de la terre, soumis à toutes les influences du milieu. » (op.cit.126) Ainsi le travail préparatoire (enquête sur le terrain, prise de notes) est-il capital pour Zola. On assiste à quelque chose qui va être de l'ordre de la transformation, le roman ne sera pas un simple dossier. Comme le note Henri Mitterand, quand Zola passe des notes préparatoires au roman, on assiste à l'« investissement d'[un espace rigoureusement situé dans sa topographie, par des valeurs romanesques ». Car dans les notes préparatoires, on a un espace sans personnages, on a les éléments de ce qui pourrait être un reportage ; alors que l'espace de Germinal, dès les premières pages, est l'espace d'Etienne Lantier, espace d'un « faire », d'une action, et cela change tout. » (cité par Michel Raimond, Le Roman, p.59)

C'est qu'en effet, le roman **se définit toujours**, quelle qu'en soit la forme, le genre (picaresque, épistolaire, psychologique ou autres) et la visée, **comme dispositif narratif**, installant, les uns par rapport aux autres, des personnages dont le statut dépend de la sphère d'actions dans laquelle ils évoluent et de la fonction qu'ils y occupent. L'importance du nombre des personnages, la précision qui est apportée sur eux, est très variable. Ainsi le monde romanesque est un monde logique (monde de logos, de ce qui est dit) et il ne peut avoir aucune prétention à imiter le monde concret qui est celui de nos expériences vécues. Vladimir Nabokov disait ainsi à ses étudiants, à la fin d'un cours de littérature romanesque : « Les romans dont nous nous sommes imprégnés ne vous apprendront rien que vous puissiez appliquer aux bons gros problèmes de l'existence. Ils ne vous aideront ni au bureau, ni à la caserne, ni dans la cuisine, ni dans la chambre des enfants. En fait, les connaissances que j'ai essayé de partager avec vous ne sont que luxe pur et simple. Elles ne vous aideront pas à comprendre l'économie française, ni les secrets du cœur d'une femme ou du cœur d'un jeune homme. [...] Dans ce cours, j'ai essayé de démonter le mécanisme de ces merveilleux jouets - les chefs d'œuvres littéraires - j'ai essayé de faire de vous de bons lecteurs, qui lisent non dans le but infantile de s'identifier aux personnages du livre, ni dans le but adolescent d'apprendre à vivre, ni dans le but académique de s'adonner aux généralisations. J'ai essayé de vous apprendre à lire les livres pour leur forme, pour leur vision, pour leur art. J'ai essayé de vous apprendre à éprouver un petit frisson de satisfaction artistique, à partager non point les émotions des personnages du livre, mais les émotions de son auteur – les joies et les difficultés de la création. Nous n'avons pas glosé autour des livres, à propos des livres, nous sommes allés au centre de tel ou tel chef d'œuvre, au cœur même du sujet. » (Austen, Flaubert, Dickens, Stevenson, éd. Stocks, p.399-400)

Il n'y a pas un professeur de littérature, aujourd'hui, qui refuserait de souscrire à un tel projet. Pourtant, si l'on admet les présupposés des Goncourt et de Zola, ce projet est futile – s'intéresser à la forme, à l'art du romancier beaucoup plus qu'à la véracité ou au caractère documentaire du monde qu'il présente - et passe à côté des intentions éducatives et progressistes du romancier. Autant dire qu'à nos yeux (aux yeux des lecteurs actuels de romans) le naturalisme est en tant que théorie une impasse (ce qui ne veut pas dire que les romans naturalistes sont inintéressants, au contraire ; mais je dirais qu'ils sont intéressants en dépit de la théorie qui les a accompagnée) et si nous prenons plaisir aujourd'hui à lire La Curée, par exemple, ce

n'est pas pour les considérations psychologiques sur le personnage de Maxime ou pour les analyses économiques qui expliquent la fortune de Saccard, mais, entre autres, pour la lumière dorée du crépuscule parisien, à l'ouverture du livre, dans l'embarras des voitures qui reviennent du bois.

Le roman naturaliste accomplit la vocation de ce que Milan Kundera appelle la « deuxième mi-temps » du roman. Selon Les testaments trahis, la 1^{ère} mi-temps s'achèverait au XVIII^e siècle avec les œuvres de Sterne et de Diderot. La 2^{ème} commencerait à W. Scott et, englobant Balzac, se déploierait jusqu'aux écrivains naturalistes. La 1^{ère} mi-temps serait celle de la fantaisie romanesque, de la construction ludique (Rabelais, Cervantes) ; la 2^{nde} mi-temps serait celle du roman pédagogique et édifiant.

Or, selon Kundera, nous sommes sortis de cette 2^{nde} mi-temps. Non pas par voie de décret ou de manifeste, mais insensiblement, à travers tout un mouvement qui englobe le genre romanesque sans se limiter à lui, qu'on pourrait définir comme quête de la modernité.

Bien sûr, il faut se méfier des mots trop usés et qui finissent par devenir insignifiants. C'est le cas du mot « moderne ». A toute époque « être moderne » a constitué, pour les imbéciles, une valeur en soi. Tyrannie de la mode (latin *modo* : à l'instant, tout de suite), principe de péremption généralisée : littérature, musique, théâtre, usages vestimentaires auraient une « date de fraîcheur » comme les yaourts ou le petit salé...on dirait que telle pièce ne présente plus aucun intérêt parce qu'elle n'est pas « moderne », c'est-à-dire parce qu'elle ne vient pas « à l'instant de sortir ». Ce raisonnement que je poursuis là est la description d'un raisonnement imbécile, parce que l'imbécile, enfermé dans une **opposition moderne/démodé** se refuse à penser la **distinction** entre le *moderne* et le *classique*. C'est pourquoi, il faut être prudent avec la notion de modernité, l'aborder assez précisément.

La première réflexion intéressante sur la modernité, nous la devons à Baudelaire. Baudelaire, en effet, a été critique d'art généralement assez avisé, et il a, comme Diderot l'avait fait des années avant lui, rédigé ce que l'on appelait à l'époque des « salons », c'est-à-dire des compte-rendus de salons officiels (exposition dans laquelle on présentait la peinture la plus prestigieuse de l'année, placé sous la garantie des instances de l'académie des beaux-arts). Son salon de 1846 s'est intitulé : « De l'héroïsme dans la vie moderne » et il comporte ce fragment : « Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et de transitoire, d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt, elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté. Il y a donc une beauté nouvelle et particulière, qui n'est celle ni d'achille ni d'agamegnon ; la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux, le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère, mais nous ne le voyons pas. » Ce que revendique donc Baudelaire, c'est le droit pour l'art d'échapper à la célébration de sujets consacrés par le temps et de s'intéresser au matériau de beauté qui peut être fourni par la vie immédiate. Baudelaire va considérer qu'un peintre voit cette poésie et ce merveilleux et bizarrement ce ne sera pas un des grands fondateurs de l'art moderne. On pourrait penser qu'il a trouvé la modernité en peinture à travers Monnet ou Cézanne ; mais pas du tout, c'est simplement Constantin Guys (1805-1892) qui sera, selon lui, le peintre de la vie moderne. Constantin Guys est un dessinateur et aquarelliste belge extrêmement doué qui se fait une spécialité de l'œuvre rapide, ce qui lui permettra, par exemple, de devenir reporter sur le front de Crimée d'où il ramènera des scènes

de combats prises sur le vif. Guys, qui était un maniaque de l'anonymat, va se refuser à toute publicité et Baudelaire devra forcer ses résistances pour faire son éloge et le faire connaître. C'est bizarre qu'il ait choisi de faire de ce peintre obscur le porte-parole de l'art moderne. Antoine Compagnon, dans son livre sur les Paradoxes de la modernité, comprend que l'on se soit étonné du choix de Guys comme peintre de la vie moderne alors que Baudelaire ignore Courbet et Manet, qu'il a pourtant connus, et qui l'ont fait figurer, en outre, avantageusement sur leurs tableaux les plus nouveaux (« L'atelier » en 1855, « La musique aux Tuileries » en 1862) ; mais il constate que chez Guys, Baudelaire aime en fait la modernité des sujets, qu'il loue chez Guys la peinture de la réalité moderne et non la réalité de la peinture moderne. Et c'est à propos de Guys que Baudelaire va tenter de formuler une « théorie rationnelle et historique du beau », et il dit ceci : « Le beau est fait d'un élément éternel invariable dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif circonstanciel qui sera si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contiennent pas ces deux éléments. » Ainsi pour lui, chercher la modernité, c'est « tirer l'éternel du transitoire. »

C'est dans la perspective de cette construction de la modernité que nous envisageons les deux romans Poil de carotte et le Journal d'une femme de chambre.

Pourtant, ils peuvent tous deux apparaître, si on les considère superficiellement, comme inscrits dans une visée naturaliste. Poil de carotte serait ainsi un recueil de notes en vue d'un roman de l'enfance humiliée, dans un milieu rural. Mais justement, la ruralité de Poil de carotte n'est pas très bien définie, c'est par déduction qu'on se dit que tout cela doit se passer plus ou moins dans la Nièvre, mais rien ne le dit clairement. De la même façon, le Journal d'une femme de chambre n'est pas tellement la « peinture » d'un microcosme villageois qui intéresse Mirbeau, c'est autre chose. Donc, si on veut lire Poil de carotte et le Journal d'une femme de chambre dans la perspective même où on lit habituellement les romans de Zola, on peut se dire que Poil de carotte est le roman d'une enfance humiliée et le Journal d'une femme de chambre apparaîtrait comme un document indiscutable sur la condition de domestique à la fin du siècle. Document indiscutable, on verra qu'il y a de quoi en douter. Mais justement, le problème n'est pas là : Poil de carotte et Célestine ne sont pas mobilisés à titre de preuve, puisqu'aucun de ces deux romans ne prouve rien. Poil de carotte est simplement le point central d'un jeu de rapports entre les personnages, c'est à travers lui que les autres personnages sont mis en jeu ; Célestine n'est qu'une voix qui ordonne, trie et colore certains de mille faits et gestes qui constitue la comédie mondaine. Célestine est dans une double démarche : d'une part, elle raconte au jour le jour ce qui se passe dans la dernière place qu'elle a été amené à occuper ; et d'autre part, de façon rétrospective dans une série d'analepse, et non pas ce qui s'y est passé de façon délibérée et complète, mais pour illustrer tel ou tel moment de sa condition actuelle. Il y a donc quelque chose d'assez largement déstructuré et qui s'oppose ainsi à la mise en marche d'une machine démonstrative qui aboutirait à proposer une théorie, une vérité et un document étayant cette vérité. En d'autres termes, il me semble que, quand on est dans la perspective du roman naturaliste, on peut lire autre chose que la conclusion sociologique ou psychologique qu'il tâche à élaborer, mais on peut toujours voir au terme du roman une conclusion. On peut tirer ainsi une conclusion de Jack de Daudet, on ne peut pas en tirer de Poil de carotte ; si Germinie Lacerteux offre un

diagnostic sur la domestication féminine, le Journal de Célestine, tenu par Mirbeau ne s'y risque pas.

Tout ceci est, pour le moment, asséné sans grandes démonstrations. Mais les enregistrements qui vont suivre auront, je l'espère, valeur de démonstration.

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 3

Poil de carotte : structure, thèmes et personnages.

Voici donc enfin venu le moment d'aborder le premier des deux romans qui constituent le programme, et je crois avoir déjà dit tout le bien que je pensais de l'édition *Livre de Poche*, non pas pour la ridicule préface de Robert Sabatier, mais pour les commentaires très ingénieux de Michel Autrand. Et c'est justement par ces commentaires que j'ai envie de commencer, parce qu'il nous montre comment il y a, au fond, dans Poil de carotte un « ordre caché ». En apparence, le roman Poil de carotte ne raconte rien de chronologique, n'a pas d'épisodes clairement repérables et qui s'enchaîneraient les uns les autres par la nécessité d'une intrigue, tout cela est un peu distribué au hasard ; mais, l'ordre caché, selon Autrand, tient à une sorte de rapprochement qui serait plus poétique que chronologique. Je prend un exemple, P.155 : « Après la sieste, les activités reprennent entraînant des mésaventures avec ces objets maléfiques que sont « La pioche » et « La carabine », grand frère Félix s'y trouve associé, et comme la nuit dans les quatre premiers récits, sa présence joue un rôle unificateur. L'idée de meurtre fait passer de « La carabine » à « La taupe », qui seule explique ensuite les très précises descriptions de taupinières de « La luzerne ». Pour être capricieux, l'enchaînement reste net. Après le « manger » le « boire », après « La luzerne » « La timbale » ; une fois à table, nous attend le petit drame intime de la mie de pain. Humiliée, Mme Lepic ne tarde pas à prendre une revanche complète, dès « La trompette », et cette trompette désespérément juchée tout en haut de l'armoire fait lever l'image voisine et antithétique de la mèche rebelle au sommet du crâne. »

Nous voyons donc que, hors de toute préoccupation chronologique, l'enchaînement des épisodes –des chapitres- serait ainsi dépendant d'un jeu d'associations d'idées ou plutôt d'associations de références sensorielles. Cette lecture est intéressante, convaincante, mais, heureusement, elle n'est pas unique. Heureusement pour moi...et pour vous, et je profite de l'occasion pour rappeler que la lecture d'un roman est une chose ouverte et que les interprétations que l'on peut fournir à un texte romanesque ne sont certes pas infinies et qu'il y a quand même des limites contrôlées par le texte lui-même, mais que l'on peut proposer une autre structure que cette structure par enchaînements de sensations, par association de sensations, que suggère intelligemment et efficacement Michel Autrand.

Moi, je vais proposer une autre piste. Je propose ici de voir (métaphoriquement) le système romanesque constitué par Poil de carotte comme un agencement de cercles concentriques. Le centre du système, c'est Poil de carotte lui-même et le cercle le plus intérieur, c'est d'abord celui de son corps et des défauts de celui-ci (saleté, incontinence, petites misères physiques). Existant dans et par son corps, enfermé parfois dans une sorte de torpeur animale, Poil de carotte est tout naturellement familier des autres animaux dont il partage parfois les repas. Dans « les lapins », il n'a pas eu le droit de manger du melon avec la famille sous prétexte que sa mère a décrété qu'il n'aimait pas le melon, comme elle, mais il est chargé de

porter les côtes aux lapins et il partage avec eux, il garde le jus des melons pour lui et il leur donne le vert des côtes après avoir gratté des incisives, très soigneusement, ce qui y restait de chair sucrée. Dans « La luzerne », on le voit trompé par son grand frère qui fait semblant, manger de bonne foi de la luzerne, c'est-à-dire la nourriture des vaches. D'autre part, ces animaux, il peut les massacrer pour la satisfaction de ses besoins matériels : il a besoin d'appâts pour la pêche aux écrevisses, il va tenter de massacrer un chat (« Le chat »). Symboliquement, le livre s'ouvre par « Les poules », le chapitre où toute la famille (Madame Lepic par son ordre, les autres par leur indifférence) expulse Poil de carotte hors de la maison vers le monde animal des poules, des renards et des loups. Il y a donc ainsi, au-delà du cercle animal qui est le deuxième cercle, un autre cercle qui est celui de la famille et de la domesticité proche. Enfin, le dernier cercle, le plus large, est celui de la société extérieure. De ce cercle, M. Lepic revient parfois, rapportant des cadeaux pour ses enfants, en rentrant de Paris (« La trompette »), et Poil de carotte lui-même accède à ce dernier cercle quand il va passer toute l'année scolaire dans son internat.

Ainsi le monde extérieur entoure la famille Lepic qui s'enferme (se referme sur elle-même) pour s'en protéger (voir comment Mme Lepic expulse « l'aveugle »). La famille Lepic, repliée sur elle-même, accueille en son sein toute une animalité dont Poil de carotte fait partie. Et Poil de carotte est situé, au milieu du monde animal, à l'écoute de sa propre animalité. La conscience de cette animalité, au plus profond, au plus secret de l'ensemble donne accès à Poil de carotte à la vie autonome et souvent répugnante de son corps.

Cette structuration s'appuie –faut-il y insister ?- sur un découpage en unités très brèves. Les chapitres, ordinairement, font 2 à 3 pages. Parfois, pourtant, ils s'enchaînent pour constituer un système narratif un peu plus longuement développé, ce que Michel Autrand signale par ailleurs dans les commentaires dont je vous parlais. Ainsi les chapitres « Honorine », « La Marmite » », « Réticence », « Agathe » et « Le programme » se suivent et déploient toute une intrigue complète : l'histoire de la déchéance d'une vieille servante qui s'accroche à son service malgré sa vue qui baisse, accélérée et aggravée par une étourderie (ou une malice) de Poil de carotte ; de ce fait, la vieille servante commet une gaffe irrémédiable, ce qui entraîne son remplacement par sa petite-fille Agathe, laquelle va être initiée à son service par le même Poil de carotte. Ainsi, on a cette série de cinq chapitres qui fonctionnent comme un ensemble narratif à la fois intégré au reste du dispositif mais, ayant sa propre autonomie d' « histoire racontée ».

D'autre part, on a un ensemble assez long qui va du « Porte-plume » jusqu'aux « Lettres choisies », et qui est consacré à la scolarité de Poil de carotte et à sa vie à l'internat. Dans cet ensemble, le chapitre « Les joues rouges » (8 pages, soit 4 fois plus long que la moyenne) se présente comme une nouvelle qui pourrait être autonome et dans laquelle les rôles principaux sont dévolus à Violone, le maître d'internat, et à Marseau, son élève préféré, tandis que Poil de carotte se voit relégué dans une fonction de comparse. La technique de l'enchaînement de chapitres qui a permis une « histoire d'Honorine et de son renvoi » va permettre une « chronique de Parrain » (7 pages), puis, avec une cohérence peut-être moins marquée, une séquence de 3 chapitres consacrée à la chasse. Donc on voit qu'à l'intérieur de cette atomisation de petits chapitres très brefs, on peut avoir une structure englobante qui rassemble plusieurs chapitres dans une histoire plus complète. Ces histoires ont quelque chose à voir les unes avec les autres : la première dont j'ai parlé (qui semble venir de Flaubert, au fond), l'histoire de la vieille servante qui, injustement traitée et injustement chassée, laisse Poil de carotte sur une amère victoire, celle d'avoir, d'une part, à éduquer Agathe, et d'autre part, le remords d'être peut-être responsable

du départ d'Honorine. De la même façon, l'ensemble qui constitue la vie scolaire de Poil de carotte est tout entier centré autour du chapitre « Les joues rouges » : là encore, Poil de carotte se définit comme un coupable, un perturbateur, celui qui rompt une sorte d'harmonie qui nous est révélée in extremis, harmonie de cette salle d'étude et de ce dortoir où Violone, peut-être pas franchement pédophile, avait su se faire accepter d'un certain nombre d'enfants ; et du coup, Poil de carotte se retrouve exclu et, en même temps, coupable, exhibant sa gloire sanglante et son étrangeté, sa différence. Enfin, le troisième ensemble nous montre un Poil de carotte réfugié auprès de son parrain, et là, il y aurait quelque chose qui répondrait aux deux ensembles précédents : Poil de carotte est vraiment, là, pour le coup, placé en position d'enfant aimé ; c'est la seule occasion où il nous apparaîtra comme enfant aimé. Donc, ces ensembles nuancent ce que les chapitres brefs peuvent avoir de trop définitif : dans les chapitres brefs, Poil de carotte est simplement et tout uniment martyrisé, on le plaint, ou alors il se comporte vraiment comme un petit sauvage et il nous dégoûte ; mais dans les ensembles plus longs on voit apparaître toutes les nuances du personnage, peut-être pas les nuances psychologiques, celles là ne sont pas forcément les plus intéressantes, mais les nuances de ce que l'on peut dire de lui et de ce que lui-même peut dire de lui.

On remarquera en outre qu'à toute occasion Renard abandonne les codes d'écriture propres au roman pour adopter ceux du théâtre. Ainsi les chapitres « La révolte » et « Le mot de la fin » sont-ils très largement présentés comme des dialogues écrits pour la scène. Voir à cet égard le diagnostic de Sartre sur ce mode d'écriture (Qu'est-ce que la littérature ?, p.199 note 11) : « On constate, à la fin du siècle dernier, le recours curieux au style de théâtre chez certains romanciers », et il cite Gippe Lavedant et Abel Érmant : « Le roman s'écrie en dialogue, les gestes des personnages, leurs actes sont rapportés en italique et entre parenthèses. Il s'agit, évidemment de rendre le lecteur contemporain de l'action comme le spectateur l'est pendant la représentation. Ce procédé manifeste certainement la prédominance de l'art dramatique dans la société policée des années 1900. Il cherche aussi, à sa manière, à échapper au mythe de la subjectivité première. Mais le fait qu'on y ait renoncé sans retour marque assez qu'il ne donnait pas de solution au problème. D'abord, c'est un signe de faiblesse que de demander secours à un art voisin, preuve qu'on manque de ressources dans le domaine de l'art même qu'on pratique ; ensuite l'auteur ne se privait pas pour autant d'entrer dans la conscience de ses personnages et d'y faire rentrer avec lui son lecteur. Simplement il divulguait le contenu intime de ses consciences entre parenthèses et en italique, avec le style et les procédés typographique que l'on emploie en général pour les indications de mise en scène. En fait, il s'agit d'une tentative sans lendemain, les auteurs qui l'ont faite présentaient obscurément qu'on pouvait renouveler le roman en l'écrivant au présent. Mais ils n'avaient pas encore compris que ce renouvellement n'était pas possible si on ne repensait pas d'abord à l'attitude explicative. » C'est une analyse qui a le mérite de la précision et à laquelle on peut très largement souscrire. Pour bien l'apprécier, il faut bien préciser que, pour Sartre, « échapper au mythe de la subjectivité première », c'est se défier de cette figure du romancier dans le texte qui « apparaît au 1^{er} chapitre, annonce, interpelle les lecteurs, les admoneste, les assure de la vérité de son histoire » (op.cit.171). Autrement dit –et c'est ce qui m'intéresse ici- c'est livrer tel passage du livre comme fragmentaire, irréductible à une unité qui serait tirée du pacte de lecture initial avec l'auteur, le lecteur interpellé, l'intrigue à suivre, etc...En d'autres termes, renoncer à intégrer les propos des personnages dans un dispositif narratif, recourir à quelque chose qui est aussi lapidaire et aussi concis que la partition théâtrale pour les acteurs, c'est renoncer au privilège du

romancier, à la possibilité d'unification, c'est recourir à du fragmentaire, c'est s'installer dans le découpage, dans le moment brut qui n'est pas mis en perspective, qui n'est pas inscrit dans une chronologie, mais qui est livré tel qu'il a été prononcé. Incrire, dans un texte d'allure romanesque, des « morceaux de théâtre », c'est revendiquer une hétérogénéité et faire en sorte que celle-ci soit visible, saute aux yeux dans la simple mise en pages du texte.

De ce fait, Poil de carotte peut vous apparaître comme un collage de fragments. Michel Autrand le dit très justement : « Le roman a éclaté, des morceaux seulement nous sont livrés, et la manière dont l'auteur nous les livre accentue encore l'impression de désordre, d'arbitraire et d'inachèvement. » (op.cit., p.153) A première lecture, on pourrait voir le texte comme une sorte d'« album » de Poil de carotte, l'équivalent écrit de ce que bien des parents gardent soigneusement, même quand leurs enfants ont grandi : la première mèche de cheveux coupée, la première dent tombée, la date des premiers pas effectués... tout ce qui atteste de l'évolution et de la progression d'un enfant. Est-ce que Poil de carotte serait comme ça un « album » - certes extrêmement ironique- du petit garçon ? Non, ça ne marche pas parce que même cet effort de classification auquel pourrait se risquer le lecteur est déjoué par le texte, puisque cet « album de Poil de carotte », Renard nous le fournit lui-même explicitement, en trente fragments de quelques lignes chacun, et il le place, comme s'il voulait accentuer l'impression de fourre-tout, à l'épilogue du volume : -tiens ! j'avais oublié ça, je le rajoute in extremis-. Je ne crois pas que cet album de Poil de carotte, dans ce qui serait un plus grand album de Poil de carotte soit non plus un effet de mise en abyme (l'album dans l'album). Mon impression est plutôt que Renard nous donne les éléments pour un roman à faire et que ce résultat est strictement lié à l'utilisation constante de l'ironie dans le texte, il faut bien y venir.

Par définition, l'ironie ne dit pas tout. Elle dit, bien sûr le contraire. Elle dit le contraire pour que l'on comprenne ce qu'elle veut dire. Elle ne dit pas par exemple, à l'imbécile qui vient de proférer une ânerie : « quelqu'un qui serait aussi bête que toi pourrait trouver intelligent ce que tu viens de dire. » Elle lui dit de façon beaucoup plus lapidaire, incomplète et énigmatique : « Ah ! ça ! c'est intelligent ! ». Au destinataire de comprendre, à partir du ton, du contexte, qu'il y a antiphrase et qu'il lui faut retenir le contraire de ce qui a été dit.

C'est à partir de cette figure ironique généralisée chez Renard (il s'appelait lui-même ironiste et le journal des Goncourt atteste que c'est également comme ironiste qu'il était perçu dans les milieux littéraires de son époque) qu'il faut penser la question des personnages.

Vérifions ce fonctionnement de l'ironie sur un échantillon du texte assez conséquent, le chapitre « le cauchemar » qui se trouve au début du livre. Je constate d'abord que c'est un texte entièrement au présent, avec deux présents qui sont en concurrence : le présent des événements rapportés (« il toussote », « elle chantonne »), et le présent de loi qui intervient en général pour exprimer des vérités absolues (« il n'aime pas », « dès qu'il dort, il ronfle »). Deux présents en concurrence donc, et, en même temps, une question qui est lancinante tout au long de la lecture : qui parle ? Évidemment, dans un texte, quand quelqu'un parle, il y a des guillemets ou des tirets de dialogue. Selon la typographie, seuls les parents disent quelque chose, et encore disent-ils très peu de chose. Quand Poil de carotte crie, agressé par sa mère qui lui a pincé le gras de la fesse, M. Lepic demande : « qu'est-ce que tu as ? » - « il a le cauchemar » dit Mme Lepic. Donc, selon la typographie, seuls les parents parlent et vous remarquerez qu'ils ne se parlent pas l'un à l'autre, M. Lepic interpelle Poil de carotte, mais c'est Mme Lepic à qui on a rien demandé qui répond à l'interpellation. D'autre part, à côté de ces repères

typographiques de dialogue, on peut écouter au discours indirect ce que disent l'enfant et sa mère : ainsi, si je reprends le texte, je peux attribuer à Poil de carotte une phrase comme « peut-être ronfle-t-il du nez ? » - transformons au style direct : « il toussote sous le drap pur déblayer sa gorge, peut-être je ronfle du nez ? » se demande-t-il. Un peu plus loin, la parole de la mère, clairement repérée comme voix : « dès qu'il dort, il ronfle » [...]« si le jour il possède tous les défauts, la nuit il a principalement celui de ronfler »[...] « il ronfle exprès, sans aucun doute ». A travers ces deux voix là, au fond, c'est tout le texte qui se trouve investi, et la figure du narrateur nous paraît étrangement absente. Apparemment, ce narrateur est impersonnel, omniscient, il livre les choses sans aucun commentaire. Exemple, à propos du pinson cruel de la mère : « elle a fait choix de ce moyen » ; mais en fait le narrateur se moque de la mère : « elle chantonne à la manière des nourrices un air berceur qui semble indien » nous indique la mélodie barbare qu'elle doit être en train de proférer. Et en même temps il plaint Poil de carotte qui s'exerce à ne point respirer top fort. Donc ce narrateur qui, sous des apparences de narrateur omniscient et impersonnel, distribue les bons et les mauvais points, se moque de la mère, plaint Poil de carotte, est en fait un narrateur camouflé, au service de l'ironie. L'ironie est dans le fait que la neutralité apparente de la narration contraste avec la cruauté du comportement de la mère. Vous pouvez faire une expérience très simple : classer en deux catégories les éléments du texte qui provoquent le rire et ceux qui suscitent la pitié, et vous verrez qu'en comparant cette classification avec vos camarades, les deux rubriques seront différentes, preuve que nos réactions personnelles à l'ironie du texte peuvent être variable.

On voit bien que, pour « exister » dans ce passage (dans leurs rôles respectifs), M. et Mme Lepic n'ont pas besoin de toute la panoplie de détails physiques, moraux, vestimentaires ou architecturaux que leur consacrerait Balzac. Leur mésentente, l'indifférence du mari, la haine obsessionnelle et l'hypocrisie de la femme sont déductibles du texte. Ces traits nous apparaissent autant par ce qui n'est pas dit que par ce qui est proféré.

Ainsi le cercle de famille et les personnages qui gravitent autour prennent consistance de chapitre en chapitre dans une sorte de « pointillisme » : chaque touche de comportement ne signifie rien en elle-même, mais toutes ces touches mises les unes à côté des autres finissent par donner consistance à un personnage. Tel silence presque négligé, telle notation apparemment indifférente fait corps avec d'autres, en d'autres points du texte, jusqu'à instituer une cohérence et l'illusion d'une présence : ce qu'au bout du compte, on appelle le personnage. Après en avoir lu une partie, on découvrira dans ce roman que chaque fois qu'il est question de grand frère Félix, on va découvrir un garçon velléitaire, intelligent, moqueur mais qui ne prend pas de risques, qui n'est pas très courageux et qui est toujours soucieux de laisser faire ou de faire faire à son jeune frère ce qu'il n'a pas envie de faire lui-même. On va trouver, à la longue, une cohérence du personnage sur la base de ces notations extrêmement brèves motivées par telle ou telle scène de détail.

Il arrive même que cette cohérence obtenue nous conduise vers un autre « roman possible ». Pensons à ce chapitre trompeusement intitulé « Le mot de la fin » et qui ne l'est pas vraiment puisque Renard y ajoute « l'Album de Poil de carotte ». Dans ce passage, Poil de carotte, dans un moment d'intimité avec son père, veut vider ce qu'il a sur le cœur. Son père le raisonne. Mais voici, vers la fin, un terrible échange de répliques : « J'ai une mère. Cette mère ne m'aime pas et je ne l'aime pas. – Et moi, crois-tu donc que je l'aime ? dit avec brusquerie M. Lepic impatienté. » (lire la suite, p.140-141).

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 4

Donc, la construction fragmentaire du roman Poil de carotte aboutit à ce qu'au fond nous ayons des éléments disjoints, qui certes se complètent et parviennent par une sorte de procédé pointilliste à donner relief à des personnages et à donner force à des situations. Mais, en même temps, on se dit que cette distribution fragmentaire pourrait fournir un autre roman possible., et cet autre ensemble romanesque possible pourrait être décentré et organisé autour d'un père pudique et faible, condamné à voir martyrisé son fils sans rien dire, et préférant la fuite à l'affrontement d'une virago qu'il a peut-être aimé autrefois mais qui ne lui est plus rien.

Dans la somme des brefs chapitres de Poil de carotte, apparemment disjoints, mal ficelés ensembles et proposant un développement à plat, sans chronologie ni péripéties significatives, qui conduirait de l'exposition au dénouement sans crises successives. Dans cette mort du roman traditionnel, en d'autres termes, apparaît toute une vibration de possibles, tout un édifice incertain dans lequel il est impossible de puiser quelque conclusion que ce soit. Imaginons simplement « la bouteille à l'encre » que constituerait une « réflexion » sur le point de savoir si Poil de carotte est méchant ou pardonnable...le jugement moral n'a rien à faire ici.

Les éléments pour un roman nous sont livrés en vrac, sans dispositif dramatique qui les ordonne et l'édifice ainsi élaboré se caractérise par un rapport très particulier à la matière qu'il sera bon d'examiner maintenant.

Poil de carotte, roman de la contingence et de la cruauté.

Les premiers cercles de l'enfer romanesque, on l'a dit, enferment Poil de carotte dans l'expérience de son propre corps et dans le commerce des animaux tantôt fondé sur la recherche du bien-être repu, tantôt motivé par l'exercice d'une cruauté saisissante.

D'ailleurs Poil de carotte lui-même n'est-il pas un animal ? Narguant Violone et son favori Marseau, il gesticule à la fenêtre grillagée du séquestre : « il grimace, blême petite bête mauvaise en cage. » (P.76) A l'opposé, son parrain qui l'adore parce qu'il est sans enfant et qui « lécherait le derrière d'un singe, si ce singe était son enfant » (p.97) l'appelle « canard. » Autre exemple : on voit à un moment Poil de carotte s'éloigner « à la crapaudine », c'est-à-dire à la manière d'un crapaud (p. 109). Cet être très près de l'animalité va être associé à deux composantes indiscutables de la vie animale : la cruauté et la scatologie.

Cruauté : il faut peut-être préciser que ce terme vient du latin *cruor-cruoris*, qui signifie le « sang » ; mais, non pas le sang en tant qu'il circule dans les veines, je dirai le « sang sain », mais le sang répandu, sorti du corps, le sang scandaleux. « Ce sang qui est encore plein de courroux », dit Chimène dans le Cid, « de se voir répandu pour d'autres que pour vous », elle s'adresse au Roi et elle parle du sang de son père Dongormas : le sang scandaleux, le sang qui n'est pas à sa place ; après tout, le sang est fait pour rester à l'intérieur du sac de peau de l'homme et non pour se répandre dehors car, du sang, nous n'en avons guère que 5 litres. Et donc, la

cruauté, c'est ça : c'est à la fois le dégoût et la fascination que provoque la vue du sang répandu.

La scatologie, on le sait, c'est la complaisance à évoquer les excréments humains ou animaux.

Cruauté et scatologie se trouvent très largement exploités dans le texte de Poil de carotte, et mon plan, ici, va consister à faire apparaître que les éléments consacrés à la cruauté et ceux consacrés à la scatologie vont se combiner pour produire une contingence, c'est-à-dire l'impression d'une présence matérielle toute proche, mais qui n'a pas de sens, qui est frappée au coin de l'absurde. Le terme « contingence » vient du latin *contigere* qu'on peut traduire par « toucher, atteindre, être en rapport avec », et dans un deuxième sens « arriver, advenir, échoir, tomber en partage ». Ce qui est contingent, c'est donc ce qui se manifeste par hasard, ce qui ne correspond à aucune nécessité claire, et ce qui nous met, en même temps, très proche d'autre chose, au contact de ce que nous ne voudrions, le plus souvent, ni voir ni savoir.

Ce travail de définition est, pour le moment, très insuffisant mais j'espère qu'il s'éclairera à partir de l'examen des textes consacrés à la cruauté et à la scatologie.

Je crois que le premier exemple frappant de cruauté que l'on ait concerne « La pioche ». Nous y plaignons énormément Poil de carotte. Je rappelle le scénario de ce bref chapitre : Poil de carotte et son grand frère Félix travaillent ensemble, chacun avec une pioche. A un moment survient un accident : Poil de carotte reçoit un coup de pioche en plein front, et, alors que tout le monde s'affaire autour du grand frère Félix qui s'est évanoui à la vue du sang de son petit frère, personne ne se tracasse du pauvre rouquin qui, lui, saigne abondamment mais ne crie pas parce qu'on lui aurait fait observer que ça ne servait à rien. On remarquera la discrétion avec laquelle le thème du sang apparaît et la façon dont il est d'abord retenu, caché, camouflé par l'effet de surprise. Je pense que là, il est préférable de lire le texte plutôt que de donner quelque explication que ce soit : « Ils jardinent, abattent de la besogne et rivalisent d'ardeur. Soudain, au moment où il s'y attend le moins (c'est toujours à ce moment là que les malheurs arrivent), Poil de carotte reçoit un coup de pioche en plein front. Quelques instants après, il faut transporter, coucher avec précaution, sur le lit, grand frère Félix qui vient de se trouver mal à la vue du sang de son petit frère. » Evidemment, ce qu'on attend là, c'est « Quelques instants après, il faut transporter, coucher avec précaution, sur le lit, Poil de carotte ensanglanté... » non, pas du tout...et on se demande si on a bien lu, **on a bien lu** : c'était bien « Poil de carotte reçoit un coup de pioche en plein front » et donc, la victime disparaît complètement, et si nous la voyons réapparaître, c'est à l'arrière plan de cette attendrissante scène familiale : « Poil de carotte monte sur une chaise afin de voir par-dessus les épaules, entre les têtes. » Ce qui domine là, c'est une pitié un peu scandalisée qui gomme l'effet que produit la phrase suivante : « Il a le front bandé d'un linge déjà rouge, où le sang suinte et s'écarte. » Les commentaires y seront très peu apitoyés, M. Lepic lui dit : « Tu t'es joliment fait moucher ! » et la sœur Ernestine qui a pansé la blessure : « c'est entré comme dans du beurre. » Enfin, nous aurons la conclusion de la terrible Mme Lepic : « Toujours le même, donc ! tu ne pouvais pas faire attention, petit imbécile ! » Donc Poil de carotte est coupable de saigner. Au fond, derrière l'indignation, derrière l'apitoiement, il y a l'envie de rire : c'est tellement énorme que l'involontaire comique de la scène nous saisit.

Cette « pioche » trouve son équivalent inversé, et tout aussi surprenant dans « L'hameçon ». Au début de celui-ci, on est au bord d'un des seuls moments de tendresse qu'il pourrait y avoir entre Mme Lepic et son fils. Poil de carotte est de retour de la pêche et il est en train d'écailler ses poissons et nous allons avoir, chose

extrêmement inattendue, un compliment de Mme Lepic : « - À la bonne heure, dit-elle, tu nous a pêché une belle friture aujourd'hui. Tu n'est pas maladroit, quand tu veux -. Elle lui caresse le cou et les épaules (*chose absolument inattendue*), mais, comme elle retire sa main, elle pousse des cris de douleur. Elle a un hameçon piqué au bout du doigt. » Là encore, nouvelle scène de sauvetage avec sœur Ernestine qui accourt et grand frère Félix qui la suit (on remarque qu'il est en retrait, en arrière, c'est vrai que c'est un garçon qui s'évanouit à la vue du sang, alors qu'Ernestine a plutôt une âme de sœur de charité), et le traitement de la blessure va être épouvantable : « l'hameçon est arrêté d'un côté par son dard et de l'autre côté par sa boucle. » ; et quand Mme Lepic finit par « se trouver mal, heureusement, M. Lepic en profite. Blanc, affolé, il charcute, fouit la chair, et le doigt n'est plus qu'une plaie sanglante d'où l'hameçon tombe. » Et là Poil de carotte se sauve : « Assis sur l'escalier, la tête en ses mains, il s'explique l'aventure. Sans doute, une fois qu'il lançait sa ligne au loin son hameçon lui est resté dans le dos. – Je ne m'étonne plus que ça ne mordait pas – dit-il. » Et nous avons de nouveau un élément de comique qui vient suspendre le frisson de la cruauté. Cette cruauté est pourtant bien présente et elle pose Poil de carotte en coupable involontaire. Au fond, que ce soit lui qui saigne où quelqu'un d'autre, et là en l'occurrence sa victime involontaire, il est toujours coupable. Et le sang répandu est toujours une horreur pour grand frère Félix mais ne peut pas l'être pour lui : ce sang répandu relève de ce à quoi il est presque fatalement condamné, puisqu'il est maladroit, qu'il est capable de se blesser et de blesser les autres. L'horreur du sang répandu fait partie de la panoplie des caractéristiques de Poil de carotte.

Voyez donc comment ces deux textes se font écho : « La pioche » qui fait de Poil de carotte une victime culpabilisée et ensuite « L'hameçon », qui fait de lui un coupable malheureux, déplorable, parce qu'il sentait bien qu'il était dans un moment où sa mère aurait pu lui manifester de la tendresse. Ces deux textes encadrent, d'une certaine manière, les textes dans lesquels la cruauté se fait beaucoup plus délibérée.

Avant « La pioche », toutefois, nous avons dans le début du livre le texte intitulé « Les perdrix » dans lequel nous voyons Poil de carotte qui n'arrive pas à achever les perdrix blessées à la chasse par son père : « Les perdrix se défendent, convulsives, et, les ailes battantes, éparpillent leurs plumes. Jamais elles ne voudront mourir. Il étranglerait plus aisément, d'une main, un camarade. Il les met entre ses deux genoux pour les contenir, et, tantôt rouge, tantôt blanc, en sueur, la tête haute afin de ne rien voir, il serre plus fort. » Là, nous avons un spectacle familial qui est installé : tout cela se passe sous le regard de Mme et M. Lepic, de grand frère Félix et de sœur Ernestine, qui protestent : « Oh ! le bourreau ! le bourreau ! » s'écrient les enfants. « Le fait est qu'il raffine, dit Mme Lepic. [...] M. Lepic, un vieux chasseur pourtant, sort écoeuré. [...] Mme Lepic les tourne et les retourne. Des petits crânes brisés du sang coule, un peu de cervelle. – Il était temps de les lui arracher – dit-elle. – Est-ce assez cochonné ? – Grand frère Félix dit : - C'est positif qu'il ne les a pas réussi comme les autres fois -. » Ce massacre des perdrix qui est une tâche obligatoire de Poil de carotte, l'institue en personnage cruel. Au fond, il est cruel parce qu'il est Poil de carotte, je l'ai déjà dit, et « Les perdrix » nous l'annonçait avant que « La pioche » et « L'hameçon » ne viennent nous le confirmer.

Au milieu, nous avons trois textes littéralement effrayant sous l'angle de la cruauté :

- « La taupe » qui montre (encore) cet espèce d'affolement devant la mort qui ne vient pas. Poil de carotte tue une taupe ; jusque là, il n'y a rien de bien répréhensible, tuer une taupe c'est nécessaire pour que le jardin reste en bon état

mais, enfin, « quand il a bien joué avec », dit le texte, « il se décide à la tuer ». On est très proche du comportement d'un animal, d'un chat qui joue avec une souris et je rappelle à cet égard que, dans Les histoires naturelles, de façon assez cocasse, Jules Renard nous a déjà parlé de la façon dont le chat joue avec les souris : « Le mien ne mange pas les souris, il n'aime pas ça, il n'en attrape que pour jouer avec. Quand il a bien joué, il lui fait grâce de la vie et il va rêver ailleurs, l'innocent, assis dans la boucle de sa queue, la tête bien fermée comme un poing. Mais, à cause des griffes, la souris est morte. On lui dit : – prend les souris et laisse les oiseaux ! – et c'est bien subtil, et le chat le plus fin quelque fois se trompe » (« Le chat », Les histoires naturelles). Il y a indiscutablement un effet d'écho entre ce passage et le chapitre de « La taupe » où l'on voit Poil de carotte s'amuser, comme un animal cruel, avec un autre animal. Et puis, il a beau la lancer assez haut, elle persiste à ne pas mourir et Poil de carotte va finir, s'étant acharné, s'étant obstiné, « rouge, les larmes aux yeux, par cracher sur la taupe qu'il jette de toutes ses forces à bout portant contre la pierre. Mais le ventre informe bouge toujours. Et plus Poil de carotte tape, moins la taupe lui paraît mourir.»

- Ce moment d'extrême cruauté va encore être dépassé par la tentative d'assassinat du « chat » qui va aller jusqu'au délire pur et simple : Poil de carotte veut tuer un chat parce qu'il a entendu dire que la viande de chat est excellente pour pêcher les écrevisses. Il attire un chat en lui proposant du lait, ensuite il tire dessus avec sa carabine mais ne tue pas le chat dont la « moitié de la tête est emportée et dont le sang coule dans la tasse de lait. – Il n'a pas l'air mort – dit Poil de carotte. – Mâtin, j'ai pourtant visé juste -. » Et là, il va tenter d'étouffer le chat, de le tuer à la main comme il faisait pour les perdrix, mais « les pattes folles, le chat moribond griffe l'air, se recroqueville en boule, ou se détend et ne crie pas. [...] » il « cerce le chat de ses bras, et s'exaltant à la pénétration des griffes, les dents jointes, les veines orageuses, il l'étouffe. Mais il s'étouffe aussi, chancelle, épuisé, et tombe par terre, assis, sa figure collée contre la figure, ses deux yeux dans l'œil du chat. » Et ensuite, après ce moment de folie, nous retrouvons, après une ellipse -et là le chapitre et en deux segments-, Poil de carotte « couché sur son lit de fer » avec les commentaires de ceux qui l'ont ainsi installé : « Ah ! dit sa mère, j'ai dû centupler mes forces pour lui arracher le chat broyé sur son cœur. » Poil de carotte part ensuite dans un délire, il rêve à la suite de cet acte horrible qu'il vient de commettre : « Un bœuf approche, s'arrête et souffle, détale ensuite, répand jusqu'au ciel le bruit de ses quatre sabots et s'évanouit. Quel calme, si le ruisseau bavard ne caquait pas, ne chuchotait pas, n'agaçait pas autant, à lui seul, qu'une assemblée de vieilles femmes. Poil de carotte, comme s'il voulait le frapper pour le faire taire, lève doucement un bâton de pêcheur, et voici que du milieu des roseaux montent des écrevisses géantes. Elles croissent encore et sortent de l'eau, droites, luisantes. Poil de carotte, alourdi par l'angoisse, ne sait pas fuir. Et les écrevisses l'entourent. Elles se haussent vers sa gorge. Elles crépitent. Déjà, elles ouvrent leurs pinces toutes grandes. » Donc le passage au rêve et à la folie, souligne encore le caractère vraiment culminant, dans le thème de la cruauté, de ce chapitre.

- Et enfin, j'ai déjà parlé des « joues rouges » et de ce moment où Poil de carotte redevenu une petite bête malfaisante « passe sa main droite dans les débris de la vitre qui le mord [...] et menace Violone de son poing saignant. » Et, au maître qui l'interpelle : « - Petit imbécile ! [...] te voilà content !- », Poil de carotte répond : « - Dame ! [...] pourquoi que vous l'embrassiez et que vous ne m'embrassiez pas à moi ? – Et, il ajoute, se barbouillant la figure avec le sang qui coule de sa main coupée : - Moi aussi, j'ai des joues rouges, quand j'en veux ! - ». Ainsi, Poil de carotte personnage du sang, personnage cruel, personnage dont la présence est

volontiers associée à la souffrance, au sang répandu, aux plumes dispersées, aux poils souillés de sang. Poil de carotte s'exhibe comme celui qui peut séduire en se couvrant de sang. Et, évidemment, cette exhibition est désespérée, elle est la reconnaissance du fait qu'il est une sorte d'intouchable à qui l'on a réservé un certain nombre de tâches subalternes, ce qui permet d'être dégoûté de lui assez rapidement.

Et, évidemment, ce thème de la cruauté va être encore renforcé par sa concomitance avec le thème de la scatologie.

On a, au début du livre, une série de chapitres qui sont assez insupportables aussi et qui concernent les difficultés de continence de Poil de carotte, appelons cela comme ça.

Après une première épreuve nocturne qui consiste à partager le lit de sa mère et à se faire pincer les fesses à chaque fois qu'on se laisse aller à ronfler, le livre nous révèle comment Poil de carotte se laisse aller et est malpropre. Il se laisse aller à des incontinenances urinaires et parfois certainement un peu plus qu'urinaires. Et Mme Lepic, pour le punir, au réveil de Poil de carotte, lui apporte sa soupe au lit, « une soupe soignée, où Mme Lepic, avec une palette de bois, en a délayé un peu, oh ! très peu. »...délayé...quoi ? vous pouvez toujours vous l'imaginer. Et sous le regard amusé de ses deux enfants les plus grands, elle dit : « - Attention ! préparez-vous ! – Oui, maman ! -. Par avance, ils s'amusent des grimaces futures. » On va faire boire à Poil de carotte, mélangées à sa soupe, ses propres déjections. Et Mme Lepic « lève lentement la dernière cuillerée, l'enfonce jusqu'à la gorge, dans la bouche grande ouverte de Poil de carotte, le bourre, le gave, et lui dit, à la fois goguenarde et dégoûtée : - Ah ! ma petite salissure, tu en as mangé, tu en as mangé, et de la tienne encore, de celle d'hier. – Je m'en doutais – répond simplement Poil de carotte, sans faire la figure espérée. »

En même temps, on va avoir ce drame nocturne, le drame du « pot », où le chapitre est déployé en trois actes très précisément numérotés et indiqués dans le livre :

- D'abord le premier acte des préparatifs nocturnes et de la première angoisse à laquelle cède Poil de carotte ; il s'oublie délibérément dans le lit : « si je fais pipi tout de suite, je ferai peu, et mes draps auront le temps de sécher à la chaleur de mon corps. Je suis sûr, par expérience, que maman n'y verra goutte. » et il s'endort parfaitement sereinement.
- Deuxième acte : les choses sont beaucoup plus grandes. Dans « son ventre », dit-il, « ça se gâte ! ». Il essaie absolument d'assouvir ce besoin qui est irrépressible, « il rampe par terre et ses mains rament sous le lit à la recherche d'un pot qu'il sait absent », et finit par se laisser aller entre les chenets de la cheminée.
- Le lendemain, troisième acte : découverte de la catastrophe et punition de la mère qui ameute tous les voisins et leur fait constater qu'elle a un fils suffisamment animal pour se laisser aller à faire son « gros besoin », comme dit Sartre dans Les mots, dans la cheminée.

Donc, cette scatologie, cette insistance sur l'excrémentiel, nous livre une obsession du corps scandaleux, et le corps de Poil de carotte est à la fois scandaleux et risible, je voudrais attirer votre attention sur la première des lettres échangée entre Poil de carotte et son père : « Mon cher papa, mes parties de pêches des vacances m'ont mis l'humeur en mouvement ». Alors, l' « humeur », on est au 19^{ème} siècle, à une

époque où l'on est encore persuadé que l'hygiène consiste à permettre au corps d'expulser un certain nombre d'excès d'humeurs malsaines. « De gros clous me sortent des cuisses », les clous est le nom général à cette époque pour désigner les furoncles. Réponse de M. Lopic : « Puisque tu prépares ta première communion et que tu vas au catéchisme, tu dois savoir que l'espèce humaine ne pas attendu pour avoir des clous. Jésus-Christ en avait aux pieds et aux mains il ne se plaignait pas et pourtant les siens étaient vrais. Du courage. M. Lopic. »

On peut donc toujours sortir de l'obsession du corps répugnant, sali, malade, du corps scatologique ou cruel par la moquerie et le rire. On peut démystifier ainsi l'horreur et c'est cette démystification que l'on a dans cet échange de lettres. Mais, il n'y a là qu'une tentative brève. Pour le reste, le corps de Poil de carotte, le sang, les excréments, tout cela est associé à un sentiment de ce qui est au plus près de vous même, qui n'a aucune explication et qui surtout ne peut pas être sublimé, ne peut pas vous permettre d'échapper par les ressources de l'esprit. La contingence, c'est ce qui est là, autour de vous, ce qui vous fait penser que vous n'êtes que matière, et donc vous fait penser à votre propre mort ; et c'est en même temps aussi ce qui peut permettre à la pitié de s'exercer le mieux puisqu'au fond ce que l'on souhaiterait de ce pauvre corps qui se dépense et qui s'expande dans toutes les directions, qui prolifère à l'excès, tout ce qu'on pourrait lui souhaitait, ça serait d'être un peu plus discret. En même temps, il y a cette sorte de regard à la fois dégoûté et compatissant, qui était le regard au fond de Hugo dans les vers très connus « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie parce qu'on les hait. » Je rappellerai simplement dans Les histoires naturelles et je vous y renvoie pour que vous le lisiez, le chapitre consacré aux « crapauds », dans lequel le narrateur finit par dire : « Hier, j'ai manqué de tact. Il fermentait et suintait le crapaud, toutes ses verrues crevées. – Mon pauvre ami, lui dis-je, je ne veux pas te faire de peine mais Dieu que tu es laid. – Il ouvrit sa bouche sans dents à l'haleine chaude, et me répondit avec un léger accent anglais : - Et toâ ! »

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 5

5/ La satire sociale dans Le journal d'une femme de chambre.

On a dit, dans l'introduction, que les clivages politiques étaient très marqués dans la société de la belle époque. Il faut dire qu'ils sont suractivés par les profondes inégalités de condition qui caractérisent la population française de l'époque. Les archaïsmes sont flagrants dans la législation française du travail : la loi sur le repos hebdomadaire ne sera pas votée avant 1906 et c'est en 1910 seulement que le parlement envisage le principe des retraites ouvrières. En 1907, la révolte des vigneron du Languedoc a pris des allures de jacquerie d'ancien régime, et les « braves soldats » du 17^{ème} régiment d'infanterie qui refusent de charger les manifestants et mettent la crosse en l'air en chantant *L'Internationale*, témoignent visiblement d'une solidarité qui s'établit entre les « humbles », entre eux soldats d'infanterie et les vigneron manifestants. Dans le même temps où les tensions sociales sont aussi marquées et la revendication ouvrière aussi présente, la bourgeoisie enrichie sous le second Empire étale sans complexes des fortunes de plus en plus arrogantes. Ces déséquilibres justifient et expliquent le recours fréquent dans la littérature de ce temps à la satire sociale.

La satire est un genre littéraire très ancien dont la portée s'éclairera si l'on fait référence à l'étymologie latine du terme. Chez les Romains, la *saturna* était un plat garni de toutes sortes de légumes mélangés, une sorte de macédoine. Appliquée à la littérature, de façon métaphorique, le terme désignera des œuvres aux formes plutôt hétéroclites qui se donnent pour but de railler et de censurer les mœurs publiques. La satire latine est héritée du poète grec Ménippe, d'où le terme de satire ménippée, appellation générique reprise en 1594 pour intituler une œuvre politique collective favorable à Henri IV, qui sera donc connue sous le nom de La satire ménippée. La satire qui devient, avec Juvenal et Horace chez les latins, puis en France au XVII^{ème} siècle avec Mathurin Regnier et Boileau, un grand poème en vers réguliers s'exprime ensuite sous les formes les plus diverses, retrouvant sa vocation primitive de genre « mélangé ». Plutôt que comme genre spécifique d'ailleurs, il faut plutôt la penser comme un état d'esprit moqueur, aptitude à la caricature et à la dérision, mais fondé sur l'affirmation délibérée de ce que l'on croit vrai. Il n'y a aucun doute dans la satire, contrairement à ce que l'on rencontre dans l'exercice de l'ironie.

Ainsi conçue, elle trouve tout naturellement sa place dans le roman picaresque. Rappelons que le roman picaresque, dont le modèle est le roman espagnol La vie de Lazarillo de Tormes, rédigé vers 1650 par un auteur inconnu, est un roman de picaresque – jeune aventurier jeté sans ressources dans la vie et qui raconte « sa lutte quotidienne contre la faim et la souffrance physique »-. Le picaresque est un coquin qui dans sa « quête vulgaire » apportera souvent de la gaieté [...] mais son rire résonnera à travers les âges avec un accent particulier qui n'exprimera souvent que la fantaisie outrancière du désespoir ». (Jean Camp : La littérature espagnole, p. 46-47). Donc, sous une apparence gesticulatoire et cocasse, le roman

picaresque est souvent l'expression d'une impossibilité à sortir de sa condition et d'un profond désespoir.

De même que Lazaro apprend la vie, forge son expérience et sa débrouillardise en servant successivement un mendiant aveugle et méfiant, un prêtre à l'avarice répugnante, un écuyer famélique et vaniteux et quelques autres, Célestine a acquis au cours de ses emplois successifs une connaissance du monde bourgeois qui lui sera utile lors de son séjour au service des Lanlaire. Comme Lazaro, Célestine n'est pas un modèle d'intégrité morale, parce que sa seule loi est la poursuite de sa propre survie. Comme lui elle est un regard impitoyable et railleur sur une société cadennassée par l'hypocrisie.

Pourtant le regard de Célestine, impitoyable et sans illusions, n'est pas toujours d'une lucidité sans failles. Témoin ce passage du chapitre XV où, après avoir stigmatisé les méthodes des bureaux de placement, qui volent les candidates à l'emploi, elle poursuit : « Le vol?...De quelque côté que l'on se retrouve, on n'aperçoit partout que du vol...Naturellement ce sont toujours ceux qui n'ont rien qui sont le plus volés par ceux qui ont tout...Mais comment faire ? on rage, on se révolte, et finalement on se dit que mieux vaut être volée que de crever, comme des chiens, dans la rue...le monde est joliment mal fichu, voilà qui est sûr...Quel dommage que le général Boulanger n'ait pas réussi, autrefois !...Au moins, celui-là, paraît qu'il aimait les domestiques. » (p.592) Le raisonnement s'ouvre par une généralisation, l'évocation d'une sorte de loi de la jungle qui renforce les forts et affaiblit les faibles.¹ Mais la révolte que l'on attend logiquement, après ce constat initial fait place à la résignation et au constat désabusé d'un monde « joliment mal fichu ». Aucun projet révolutionnaire, pas davantage de revendication anarchiste. Ce qui tient lieu ici de conscience politique c'est le regret, nostalgique et stérile, de ce brave « général Boulanger » dont on a parlé dans le 1^{er} enregistrement, un médiocre qui n'a réussi qu'à rassembler autour de lui, quelques temps, le ramassis hétéroclites des mécontents.²

D'ailleurs Célestine qui, en politique n'a pas une attitude bien reluisante est, en même temps parfois inaccessible à la compassion. Puisqu'on est « vache » avec elle, elle sera « vache » à son tour, chaque fois qu'elle en aura l'occasion, et qu'importe si les victimes de ses « vacheries » ne les méritent pas vraiment. Évoquant la manière injurieuse dont elle a quitté une de ses patronnes qui s'était montré serviable et généreuse à son égard, elle conclut : « Et puis zut !...on n'a pas le temps d'être juste avec ses maîtres...et tant pis, ma foi ! il faut que les bons paient pour les mauvais... » (p.413). S'incliner devant l'autorité, profiter des faiblesses de ses employeurs, calquer servilité ou impertinence, soumission ou agressivité sur l'attitude des maîtres, voilà ce qui commande son attitude, hors de toute considération morale. Aucune sympathie n'est à envisager entre maîtres et serviteurs et les mots du valet Matti quittant maître Puntila auraient pu, quarante ans avant la pièce de Brecht, être prononcés par Célestine : « À quoi bon gaspiller des larmes inutiles, [pourquoi verser un pleur sous prétexte que l'huile] jamais ne réussit à se mêler à l'eau : Il est temps que tes valets te tournent le dos. Un bon maître, ils en auront un dès que chacun sera le sien. » (Maître Puntila et son valet Matti, tableau 10-fin)

¹ cf. Pierre Michel : « Le darwinisme qui triomphe dans la société capitaliste du XIX^{ème} siècle n'est jamais que la perpétuation de la loi de la jungle sous des formes à faire moins brutales mais [...] hypocrites et donc moins faciles à percevoir et à analyser par les victimes ». (p.344)

² cette passade boulangiste n'empêche pas les élans anarchistes. Du valet de chambre Baptiste qui voudrait offrir à son maître, comme cadeau de mariage, « un bidon de pétrole allumé sous leur lit », elle dit : « ce Baptiste était un homme épatant dans la politique. » (p.572)

Si la morale ne tient aucune place dans les comportements de Célestine, c'est qu'il s'agit d'une morale conventionnelle établie et défendue par une église catholique parfaitement ignoble. Entre tant de places, Célestine, au chapitre XVII se retrouve dans « une drôle de boîte » : « Monsieur était dans les pèlerinages... je ne sais quoi au juste... quelque chose comme président ou directeur... Il racolait des pèlerins où il pouvait, parmi les juifs, les protestants, les vagabonds, même parmi les catholiques et, une fois l'an, il conduisait ces gens-là à Rome, à Lourdes, à Paray-le-Monial, non sans tapage et sans profit bien entendu. Le pape n'y voyait que du feu et la religion triomphait. » (p.552) Le comique bouffon (voir l'énumération qui entraîne en pèlerinage « même des catholiques ») est poussé jusqu'à la gouaille populaire : « Ah ! il a dû en voir des raides dans cette maison, le Saint-Père. »³ Dans la maison où elle est entrée, effectivement la vie quotidienne ne manque pas de surprises. Le père dévergonde les bonnes qu'il partage avec son fils, lequel fils s'arrange pour fournir des amants à sa mère. Et les finances chancelantes de cette famille très dépensière ne sont renflouées que par de minables escroqueries déguisées en entreprises charitables. Quand Monsieur offre à Célestine (qui est déjà la maîtresse de son fils Xavier) de l'emmener en pèlerinage à Lourdes, elle lui répond vertement : « Et M. Xavier ? [...] Qu'est-ce qu'il fera, lui, pendant que nous rigolerons à Lourdes aux frais de la chrétienté ? » (p.564)

Cet exemple permet de percevoir le fonctionnement de la satire dans le roman. Chacun des microcosmes bourgeois ou aristocratique où Célestine est introduite est organisé sur le mode du camouflage, de la dissimulation. Derrière l'apparence respectable, irréprochable, il y a, pour le dire comme Baudelaire, « les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants dans la ménagère infâme de [leurs] vices. » (Fleurs du mal : « Au lecteur ») La fonction de la femme de chambre la met au contact permanent avec ces dessous cachés de la respectabilité des possédants. Appelée à habiller ses maîtresses, à les voir nues, elle est « forcément la confidente d'un tas de choses, de leur peines, de leurs vices, de leurs déceptions d'amour, des secrets les plus intimes du ménage, de leurs maladies ». Et Célestine de s'exclamer : « Ah, dans les cabinets de toilette comme les masques tombent !... comme s'effritent et se lézardent les façades les plus orgueilleuses. » (p.407)

A la fois juge et complice, parce qu'elle est à la fois dans et hors du cercle bourgeois, la femme de chambre apparaît ainsi comme le révélateur idéal des turpitudes du grand monde. Comme le note Pierre Michel : « Le journal de Célestine apparaît comme une belle entreprise de démolition et de démystification. Non seulement Mirbeau y donne la parole à une chambrière, ce qui est déjà en soi une transgression des codes littéraires en usage, car une femme de chambre n'est pas supposée prendre la plume, mais elle présente surtout l'avantage incomparable de nous faire voir le monde par le trou de la serrure. » [...] Il fait ainsi de nous des voyeurs autorisés, exceptionnellement à pénétrer au cœur de la réalité cachée de la société, dans les arrière-boutiques des nantis, dans les coulisses des théâtres du « beau » monde. Il arrache le masque de respectabilité des puissants [...] et il nous amène peu à peu à faire nôtre le constat désenchanté mais vengeur, de Célestine : « si infâmes que soient les canailles, ils ne le sont jamais autant que les honnêtes gens. » » (p.344-345)

Pourtant, le caractère hétéroclite du genre satirique s'affirme aussi dans Le journal d'une femme de chambre. À côté d'innombrables notations qui, logiquement, relèvent du regard de Célestine et de la position privilégiée qu'elle occupe, certains

³ Ce qui n'empêche pas Célestine d'aller à la messe. « La religion, c'est toujours la religion. Les riches peuvent peut-être s'en passer mais elle est nécessaire aux gens comme nous ». Elle rejoint, sans le vouloir sans doute, la conception voltairienne d'un Dieu gendarme réservé à l'usage de la canaille(p.415)

épisodes paraissent peu susceptibles de correspondre à ce qu'elle est capable de relater, de par sa connaissance du monde du monde relativement limitée, de par sa culture qui n'est pas très étendue, et de par la position marginale qu'elle occupe dans le monde. Ainsi le chapitre X dont Pierre Michel nous prévient, dans son édition critique, qu'il s'agit d'une pièce rapportée qui amalgame deux chroniques journalistiques naguère rédigées par Mirbeau en 1895 et 1897. Dans ce chapitre X nous assistons à un dîner donné par le romancier « à tapage » Victor Charrigaud et sa femme à une brochette d'invités bizarres. Parmi eux « Sir Harry Kimberly, musicien symboliste, fervent pédéraste, et son jeune ami Lucien Sartorys, beau comme une femme, souple comme un gant en peau de Suède, mince et blond comme un cigare. » (p.521) Le récit des préparatifs ridicules et du dîner qui l'est encore plus fait penser à Proust et à son couple Verdurin, coutumier lui aussi de soirées prétentieuses et de mauvais goût. Mais la satire change soudain de cap, lorsque Kimberly entreprend de raconter « le dîner rituel que le grand poète John-Giotto Farfadetti offrait [...] pour célébrer ses fiançailles avec la femme de son cher Frédéric Ossian Pinggleton. » (p.527) Sous ces noms grotesques, Mirbeau se moque ici des peintres préraphaélites anglais Dante Gabriel Rossetti et William Morris qui, effectivement, avaient partagé la femme du second. Dans cette charge contre le snobisme préraphaélite que Mirbeau, par ailleurs, avait attaqué en tant que critique d'art, on voit qu'on est bien loin, ici, des préoccupations et des indignations habituelles de Célestine. La structure romanesque –que l'on étudiera de plus près dans l'enregistrement suivant- s'est assouplie au point d'intégrer aux souvenirs de la femme de chambre, une anecdote qui n'en relève pas vraiment et dont il est peu vraisemblable qu'elle ait eu une connaissance aussi complète.

Le livre, ainsi offre un cadre commode à toutes les fureurs de son auteur. Pourtant, la plupart du temps, le rattachement à l'intrigue principale est beaucoup plus habile. C'est ainsi tout naturellement que l'affaire Dreyfus se trouve évoquée à partir de « Monsieur Jean ». ⁴ Ce valet de chambre, après la liaison qu'il a eu avec Célestine, la laisse longtemps sans nouvelles, ce qui la désespère. Puis, au chapitre VIII, voilà qu'il se manifeste par une lettre. Mais c'est sa seule vanité qui lui a dicté sa lettre dans laquelle il évoque complaisamment ses exploits : « À la sortie d'une réunion Dreyfusarde où la comtesse l'avait envoyé, afin de « casser des gueules de cosmopolites », il a été emmené au poste, pour avoir conspué les sans-patrie, et crié à pleine gorge : « Mort aux juifs !... Vive le Roy !... Vive l'armée !... » Mme la comtesse a menacé le gouvernement de le faire interpeller et Monsieur Jean a été aussitôt relâché. » (p.494) On appréciera la disproportion comique entre la mise en garde à vue d'un vague *nervi* et une crise parlementaire avec motion de censure qui semble se profiler dans la menace au gouvernement de le faire interpeller... La gloire de Monsieur Jean devient vite sans limites. Coppée le fait nommer membre d'honneur de la Patrie française. Jules Guérin, dans l'Antijuif, l'appelle « notre vaillant camarade antisémite M. Jean » et le dessinateur Forain le fait poser pour un dessin qui doit symboliser l'âme de la patrie. Enfin, comble de distinction et admirable promotion, le général Mercier se propose de le faire citer au procès Zola, pour qu'il fasse un faux témoignage. Commentaire faussement ingénue de Célestine : « Rien ne manquerait plus à sa gloire... Le faux témoignage est ce qu'il y a de plus chic, de mieux porté cette année dans la haute société. Être choisi comme faux témoin, cela équivaut, en plus d'une gloire certaine et rapide, à gagner le gros lot de la loterie. »

⁴On sait que Mirbeau, après sa période antisémite, après sa période au service d'un journal dirigé par Meyer et qui se trouvait anti-dreyfusiste, va se ranger dans le camp des dreyfusards et devenir un ardent défenseur du capitaine. Les échos naïfs que l'affaire trouve dans les populations rurales sont bien sûr constamment évoqués à travers le personnage de Joseph qui ne rêve que de casser du juif.

(p.495) Du coup, M. Jean est doté d'un immense prestige dans le quartier des Champs Élysées. Quand il « mène sur les trottoirs, pisser les chiens de Mme la comtesse, il est l'objet de la curiosité et du respect universels... Les chiens aussi, du reste... » Alors là, c'est l'éclat de rire, et en même temps dans l'économie du texte c'est *in caoda venenum*, ce que l'on dit du scorpion, c'est-à-dire tout le venin dans la fin, dans la queue de la phrase : au fond, M. Jean n'est qu'un objet de luxe aux mains de sa maîtresse, et qu'il soit antisémite et qu'il se signale comme activiste dans le camp anti-dreyfusard ne peut que contribuer à la gloire de sa comtesse, avec la bonne tenue des chiens... La férocité du pamphlétaire Mirbeau s'affirme ici et s'impose, au dépens de la figure de Célestine qui apparaît légèrement en retrait, moins moqueuse que l'auteur qui l'inspire, prisonnière de ses attaches sentimentales. « « J'ai presque pleuré » dit-elle à la lecture de cette lettre car j'ai senti que M. Jean est tout à fait détaché de moi. » (ibid) Pourtant c'est bien elle qui conclut : « un domestique [...] c'est un monstrueux hybride humain... il n'est plus du peuple d'où il sort ; il n'est pas non plus de la bourgeoisie où il vit et où il tend... » (p.496). Que les anti-dreyfusards aient ainsi besoin, pour leur cause, de magnifier de tels monstres ne plaident pas en leur faveur. Et l'on sait, par ailleurs que, dans le parti des Mercier, des Guerin et des Drumont, le garde-chasse Joseph est un militant convaincu. D'ailleurs, au chapitre VI, Célestine consent mollement à l'antisémitisme forcené de ce dernier, tout en finissant par noter : « Lorsque je m'interroge sérieusement, je ne sais pas pourquoi je suis contre les juifs. » (p.466)

La satire joue ici de l'ambiguïté du personnage narrateur, tour à tour lucide et aliénée. En tant que Célestine elle est capable de révolte, d'indignation. En tant que femme de chambre elle dépend étroitement d'un ordre bourgeois établi : la disparition de cet ordre bourgeois entraînerait l'abolition de sa fonction sociale, c'est-à-dire, dans son esprit son propre anéantissement. C'est pourquoi elle est toute prête à se résigner quand, après avoir voulu porter plainte contre des maîtres indécents, elle entend le juge de paix lui rétorquer : « D'abord, Mademoiselle, on ne vous croira pas...et c'est juste, remarquez bien, que deviendrait la société si un domestique pouvait avoir raison d'un maître ? il n'y aurait plus de société, Mademoiselle, ce serait l'anarchie ». Alors, impuissante à contester l'ordre établi dont elle est, qu'elle le veuille ou non, complice, Célestine n'a que la solution de se réfugier dans les épanchements faciles de la sentimentalité ; et après un des nombreux avatars de sa carrière, on la voit oublier ses soucis au théâtre, elle dit : « je me payais un Paradis à la porte Saint-Martin, on y jouait « *Les deux orphelines* », comme c'est ça, c'est presque mon histoire, je passais là une soirée délicieuse à pleurer, pleurer, pleurer... ».

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 6

Les caractéristiques de la narration dans Le journal d'une femme de chambre.

On a vu dans l'entretien précédent que, au bout du compte, la satire, dans ce roman, prend sa force à partir des contradictions de la situation de Célestine. Tantôt, elle prend la critique à son compte, tantôt, au contraire, elle fait partie d'une opinion publique qui consent aux infamies les plus critiquables. Autant dire que le jeu de l'ironie ici, est subtil. Autant dire aussi que les traits caractéristiques de la narration acquièrent une considérable importance qu'il s'agit ici d'étudier, en posant une hypothèse à vérifier : Le journal d'une femme de chambre serait une œuvre de rupture, de contestation.

Œuvre de rupture, de contestation, Le journal d'une femme de chambre s'affirme, tout au long de son déroulement en s'opposant à l'un des contemporains les plus célèbres de Mirbeau (bien qu'il soit aujourd'hui bien oublié) : Paul Bourget. Celui-ci s'est voulu, dans les années 1880, le maître du roman psychologique. Prétendant poursuivre la lignée de Benjamin Constant et de Stendhal, il cherchait à explorer les « états obscurs de la psyché ». Du coup ses personnages ne sont, selon Michel Raimond, que les « exemples habilement choisis d'un professeur de psychologie ». Dans son roman le plus connu, Le disciple, Robert Greslou, précepteur chez le marquis de Jussat séduit, sans l'aimer, Charlotte la fille du marquis. Elle se suicide après lui avoir cédé. Accusé de l'avoir empoisonnée, Greslou ne se défend pas. Une lettre pourtant le disculpe mais, une fois acquitté, il est tué d'un coup de pistolet par le frère de Charlotte. Le responsable de tout ce gâchis est Adrien Sixte, le maître de Greslou, théoricien d'une psychologie « scientifique » et froide, s'inspirant largement de celle de **Ten(?)**. Sixte, comprenant les ravages qu'il a causé, en somme la mort de Charlotte et de son disciple, à la fin se trouve transfiguré par l'épreuve et prononce solennellement les premiers mots du « Notre père », c'est-à-dire qu'il se converti à une vision chrétienne du monde et de la psychologie.

Cette lourde machine moralisatrice a joui d'un grand succès en son temps. Il faut dire aussi que cet intérêt pour la psychologie des gens du monde vient en réaction aux complaisances des romans naturalistes qui s'étaient donné comme but la peinture des seuls milieux prolétariens. Barres écrit ainsi : « De même que les naturalistes, par réaction contre l'ancienne convention mondaine, s'étaient cantonnés dans la vulgarité, les psychologues ont cherché des milieux autres que des milieux de médiocrité et des âmes différentes des âmes vulgaires. Il doit y avoir pus de luttes et d'intéressants débats dans l'âme, par exemple, d'une impératrice détrônée qui a connu toutes les gloires et toutes les ruines que dans l'âme d'une femme de ménage dont le mari rentre habituellement ivre et la bat, ou dans celle d'un sioux attaché au poteau de guerre »⁵

Cette ahurissante discrimination sociale qui privilégie la psychologie des élites au détriment de celle des masses a valu à ceux qui l'ont revendiquée (Bourget en tête) des sarcasmes mérités. Bernanos écrira ainsi, dans Les grands cimetières sous

⁵ cette citation et toutes celles qui précèdent sont extraites de Colette Becker et Jean-Louis Cabanès : Le roman du XIXème siècle – l'exploration du genre, Béal 2001, p.145-148.

la lune : « M. Bourget a observé les gens du monde toute sa vie et il n'en est pas moins resté fidèle à la première image que s'en était formé le petit répétiteur affamé de chic anglais. Ses ducs sentencieux ressemblent à des notaires, et quand il les veut naturels, il les fait bête comme des lévriers. » (Œuvre II, p.354)

Dans Le journal d'une femme de chambre, Paul Bourget, dès le chapitre V, entre dans la galerie des personnages que Célestine est amenée à côtoyer. Servant chez la comtesse Fardin, elle s'associe à l'engouement de sa maîtresse et de son entourage pour la psychologie des passions. « C'est un fait reconnu, remarque-t-elle, que notre esprit se modèle sur celui de nos maîtres et que ce qui se dit au salon se dit également à l'office » (p.449) Ayant eu à faire, un jour, une course chez « l'illustre maître », elle s'enhardit à lui soumettre une question qui la tracasse, en l'attribuant à une de ses amies. Paul Bourget entame alors avec elle un savoureux dialogue : « - Qu'est-ce que c'est votre amie, une femme du peuple ?... une pauvre sans doute ?... - une femme de chambre comme moi, illustre maître - M. Bourget eut une grimace supérieure, une moue de dédain. - Ah sapristi ! il n'aime pas les pauvres. - Je ne m'occupe pas de ces âmes-là, dit-il... ce sont de trop petites âmes... ce ne sont même pas des âmes... elles ne sont pas du ressort de ma psychologie... - je compris que, dans ce milieu, on ne commence à être une âme qu'à partir de cent mille francs de rentes. » (p.449-450) Voilà pour la satire, puisqu'évidemment ces propos ne sont que pure invention, et que Bourget n'en a sans doute pas tenu de semblables, mais voilà de quoi désillusionner la pauvre Célestine qui pourtant revendiquait dans le chapitre III un statut supérieur aux domestiques campagnardes, statut garanti par « l'éducation, le frottement avec les gens chics, l'habitude des belles choses, la lecture des romans de Paul Bourget » (P.423). La littérature comme bibelot faisant partie de la panoplie donnant accès à un certain standing, tout cela marque l'ironie de Mirbeau. On retrouve ici ce dont on parlait la dernière fois : l'ironie d'un Mirbeau satirique, traversant le flux de conscience d'une Célestine aliénée, et se moquant de Paul Bourget plus que de la femme de chambre. A terme, pourtant, chez celle-ci, les effets de l'illusion se dissolvent. Ainsi, au chapitre VII : « J'ai relu du Paul Bourget... ses livres ne me passionnent plus comme autrefois, même ils m'assomment et je juge qu'ils sont faux et en toc. » (p.470) Et plus la connaissance véritable, empirique pourrait-on dire, de la psychologie réelle progresse chez Célestine, plus les ridicules et l'odieux des élaborations romanesques de Paul Bourget apparaissent ; plus, en même temps, la critique se fait cinglante. Ainsi, au chapitre XVI, à propos du séjour chez la comtesse Fardin, Célestine précise : « Là, j'ai connu Paul Bourget en sa gloire, c'est tout dire... Ah ! c'est bien le philosophe, le poète, le moraliste qui convient à la nullité prétentive, au toc intellectuel, au mensonge de cette catégorie mondaine, où tout est factice : l'élégance, l'amour, la cuisine, le sentiment religieux, le patriotisme, l'art, la charité, le vice lui-même qui, sous prétexte de politesse et de littérature, s'affuble d'oripeaux mystiques et se couvre de masques sacrés... où l'on ne trouve qu'un désir sincère... l'âpre désir de l'argent, qui ajoute au ridicule de ces fantoches quelque chose de plus odieux et de plus farouche. C'est par là seulement que ces pauvres fantômes sont bien des créatures humaines et vivantes... Là j'ai connu M. Jean, un psychologue et un moraliste lui aussi, moraliste de l'office, psychologue de l'antichambre, guère plus parvenu dans son genre et plus jobard que celui qui régnait au salon. M. Jean vidait les pots de chambre... M. Paul Bourget vidait les âmes. Entre l'office et le salon, il n'y a pas toute la distance de servitude que l'on croit. » (p.651)

Le fragment était un peu long mais il fallait le citer en entier. L'exaltation polémique, ici, escamote un peu le personnage de la femme de chambre qui devient prétexte à une charge violente, plus qu'elle n'en est vraiment l'énonciatrice. Mais le

parallèle entre le romancier et le valet de chambre, qui reprend un parallèle entre les simulacres prestigieux du salon et les réalités sordides du « service », révèle, à travers l'outrance satirique, un des ressorts narratifs du roman. En même temps, bien sûr est posée la pétition de principe d'une écriture à rebours du « roman psychologique » à la Bourget.

En fait, il est aisé de constater que le texte du roman fait alterner, de façon assez irrégulière et le plus souvent imprévisible, deux perspectives : la chronique au jour le jour des événements qui occupent le petit monde du prieuré et parfois, plus largement le village du Mesnil-Roy ; et d'autre part en analepses, ou flashes-back, des coups de sonde dans le passé, des fragments chronologiquement disjoints de la carrière antérieure de Célestine. Ces fragments finissent d'ailleurs, à la longue, par tisser une cohérence ; non pas un récit chronologiquement poursuivi et de façon ordonnée, mais une sorte d'« entourage expérimental » à ce que Célestine est en train de vivre, et elle peut sans cesse réévaluer ce qu'elle vit au jour le jour au prieuré à la lumière de cette mémoire de ses différentes places qu'elle évoque de manière désordonnée. Les dernières expériences sentimentales de Célestine dans son milieu, ses liaisons avec William et avec M. Jean, l'ont profondément déçue. Du côté des maîtres, elle a connu l'interdit et la tragédie avec Georges, le jeune tuberculeux dont elle a été la maîtresse, l'humiliation et l'indifférence de la part de Xavier. La reconstitution, à la manière d'un puzzle, de tout son passé donne le sentiment de plus en plus net que son avenir est bouché et qu'elle n'a aucune issue dans le retour aux expériences antérieures. C'est alors que, sur fond d'ennui et de dégoût, monte lentement une morne fascination pour la brute épaisse qu'est Joseph. Il est particulièrement frappant de constater que le chapitre central de l'œuvre (le chapitre IX de ce roman qui en compte 17) est entièrement consacré à Joseph, aux soupçons que nourrit Célestine à son endroit à propos du meurtre de la petite Claire et aux projets de mariage et d'installation commerciale que lui-même a échafaudés et qu'il communique à Célestine. Il y a là l'axe de renversement de l'intrigue. Au cours des 8 premiers chapitres, l'expérience du prieuré pouvait passer pour un intermède fastidieux dans la vie de Célestine. A partir du 10^{ème} chapitre, l'importance de Joseph s'affirme de plus en plus, tandis que les expériences antérieures deviennent à la fois plus distanciées, plus futiles et plus odieuses (épisode de Xavier au chapitre XII). D'un côté le récit presque continu d'une chute (le renvoi de chez les parents de Xavier, l'hébergement chez les religieuses de Notre-Dame des trente-six douleurs, les marchandages infâmes des bureaux de placement) ; de l'autre, la mort de Rose, les propositions du capitaine Mauger, puis la séduction bizarre exercée par Joseph, séduction que son absence « pour affaires » va suractiver au lieu de l'atténuer. Lentement, au fil de ces chapitres, la tentation de « faire une fin » va s'imposer, avec une alternative entre deux voies : devenir « servante-maîtresse » et succéder à Rose auprès du capitaine Mauger ou s'associer avec un alter ego, un autre domestique⁶, et accéder dans un même mouvement à la respectabilité de l'épouse et de la commerçante.

Le chapitre XIV est, à cet égard, parfaitement explicite : « Je n'ai donc que l'embarras du choix... le capitaine ou Joseph ?... vivre à l'état de servante-maîtresse avec tous les aléas qu'un tel état comporte, c'est-à-dire rester encore à la merci d'un homme stupide, grossier, changeant et sous la dépendance de mille circonstances fâcheuses et de mille préjugés ?... ou bien me marier et acquérir ainsi une sorte de liberté régulière et respectée dans une situation exempte du contrôle des autres, libérée du caprice des événements ?... voilà enfin une partie de mon rêve qui se

⁶ et Joseph ne cesse de lui répéter que tous deux se ressemblent ; même s'ils ne se ressemblent pas physiquement, ils sont en quelque sorte « du même sang ».

réalise. » (p.580) Aucune psychologie à la Paul Bourget, là dedans, mais simplement un déterminisme sociologique qui conduit le personnage à composer – elle ne réalise d'ailleurs qu'une partie de son rêve – compte tenu de ce que les événements et son statut ont fait d'elle.

Dans le détail, la distribution du texte selon l'ordre du journal ou l'ordre des souvenirs se fait souvent par le même processus. On en trouvera un exemple au chapitre VI.

Le début reprend le fil abandonné au chapitre IV (scène avec Monsieur dans le jardin) et amène une nouvelle rencontre entre Célestine et ce soupissant surexcité. Puis, successivement, le récit enchaîne le récit de la salle de bains (Célestine surprenant involontairement son maître dans le plus simple appareil) et la scène du dîner où Monsieur, croyant Célestine loin de lui, proteste de son innocence (« une rouleur pareille, une sale fille qui a peut-être de mauvaises maladies »). À partir de ces événements ponctuels, Célestine se met à songer à l'intimité de ses maîtres, ceux du prieuré d'abord, puis les autres, en général ; et ceux du prieuré ne sont qu'une modalité du maître en général⁷. Les maîtres du prieuré sont comme tous les maîtres et, donc, Célestine se met, à partir de ce qu'elle vient de vivre, à songer à son statut qui la met dans une sorte d'intimité gênante avec les maîtres. Une obsession du voyeurisme se manifeste, alternant avec la méfiance que suscitent les entreprises de séduction des maîtres. Puis, après une ligne sautée (trace typographique d'un changement de plan), le texte enchaîne : « Rue Lincoln, par exemple, ça se passait le vendredi régulièrement... » (p.457). Nous voilà donc transportés dans un autre cas particulier, dans une place antérieure de Célestine ; nous voilà passés du plan du journal intime au plan des « mémoires ». Suit une série d'anecdotes scabreuses, enchaînées sans lien véritable, et les phrases de début de paragraphe le prouvent abondamment : « Et ceci me rappelle notre fameux voyage en Belgique » (p.458), « Encore un mot sur Madame... » (P.463). Enfin, après une nouvelle ligne sautée, retour au plan du journal : « Ce soir nous sommes restés plus longtemps que de coutume à la cuisine. » (p.464)

L'alternance, on le voit, conduit de l'expérience du prieuré aux expériences antérieures par la transition d'un développement général, au présent de loi le plus souvent, sur la nature des rapports entre serviteurs et maîtres. En même temps que le texte affirme les contrastes entre les charmes de la vie parisienne et la sinistre monotonie de la campagne, il reconnaît, sous ces apparences si différentes, les mêmes rapports de force, les mêmes abus et les mêmes hypocrisies. À l'idéal romanesque de la singularité psychologique s'oppose ainsi l'écriture d'une condition humaine, on pourrait presque dire, avant Sartre et à sa manière, d'une situation où le personnage est pensé comme un sujet pensant sa propre histoire et élaborant son propre destin.

Surtout à l'élaboration explicative, parfaitement construite par un narrateur qui cherche plus à démontrer qu'à raconter, bref au roman à thèse, marque du psychologisme à la Bourget, s'oppose chez Mirbeau, la juxtaposition d'événements anecdotiques et contingents dont la conclusion est toujours laissée à la charge du lecteur sans que jamais le texte ne se mêle de l'infléchir. Autrement dit, là où le roman psychologique façon Bourget fonctionne comme construction à thèse, le roman mirbelien garde une certaine ouverture du sens et confère une certaine part de responsabilité au lecteur.

Ce recours au fragmentaire, à l'inachevé et au contingent correspond bien à cette « modernité » que nous avons tâché de définir, dans le deuxième entretien, à

⁷ on remarquera que très fréquemment, Célestine, dans le détail de ses aventures passées, ne nomme pas ses maîtres par leur nom de famille, mais, chaque fois, les appelle indifféremment « Monsieur », « Madame ».

partir de la réflexion de Baudelaire sur Constantin Guys. Chacune des anecdotes du roman est inachevée, esquisse une piste qui n'est pas empruntée, ou se suspend sans conclusion ni résolution. En outre le regard de la narratrice s'attarde sur des détails, caractérise tel ou tel personnage par un trait de son apparence (le bredouillement de Monsieur, la chair flasque de Marianne, les joues bien rasées de Joseph) et ne recourt pas souvent au tableau d'ensemble ou au portrait structuré.

A ces caractéristiques volumiques, il faut ajouter l'insignifiance de l'ensemble. Entendons nous sur le terme : il ne s'agit pas de le confondre avec « dérisoire ». Il s'agit de marquer que le texte de Mirbeau ne cherche en aucune façon à délivrer un sens extérieur à lui-même, qu'il n'invite pas à tirer de leçon ; qu'il ne se propose pas comme prétexte narratif à un enseignement décrété d'avance. L'existence à la « va comme je te pousse » de Célestine n'est possible d'aucune morale et affirme *in fine*, assez tranquillement un « bonheur dans le crime », non par le crime terrifiant comme chez **Barbey de Revilly** (?), mais le bon petit délit médiocre : Joseph n'a fait après tout que voler l'argenterie de Madame.

Dernier point, en ce qui concerne l'écriture narrative : le journal poursuivi jusqu'à son terme, maintenu en tant que journal malgré les efflorescences que son déroulement a suscitées, le roman s'est enfermé dans sa propre logique et n'a visé que son propre achèvement, laissant à l'état de constat, sans explication, la violence contenue de Célestine et sa tentation d'assouvissement dans l'abjection. Une des ultimes confidences de Célestine, venant affirmer sans ambiguïtés une idée avec laquelle elle luttait depuis le début du roman : « Chez moi, tout crime – le meurtre principalement – a des correspondances secrètes avec l'amour... et bien, oui, là !... un beau crime m'empoigne comme un beau mâle » (p.655). On pense ici à Georges Bataille qui écrira dans Le bleu du ciel (1935) : « À cette marée montante du meurtre, beaucoup plus acide que la vie (parce que la vie n'est pas aussi lumineuse de sang que la mort), il serait impossible d'opposer plus que des vétilles, les supplications comiques de vieilles dames. »

Chez Mirbeau, il y a un point aveugle de la construction romanesque, un principe d'irrésolution, situé en dehors du roman. On ne saura jamais qui a tué la petite Claire, Joseph peut l'avoir fait mais il peut être aussi innocent. Et Célestine, bonne fille, qui aime rire, a de la religion, prétend à l'élégance, se méfie des préjugés mais est antisémite « comme tout le monde » est un étrange crible du monde, une voix incertaine, un regard mal assuré. Le texte qui procède d'elle ; le texte dont elle est le principe unificateur, apparaît ainsi, incertain, changeant, ouvert à tous les possibles et gardant en réserve les terribles potentialités du meurtre, de la barbarie et de l'abjection.

On le voit, on est bien loin de l'enquête minutieuse et du tableau détaillé, précis et prétendant à l'objectivité que nous fournit le roman naturaliste. De même qu'on est bien loin des certitudes de la psychologie égotiste que Bourget et Barrès prétendaient susciter. Comment dès lors, ne pas conclure sur l'idée que Le journal d'une femme de chambre constitue un roman de rupture et situe les attentes d'une esthétique narrative renouvelée ?

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 7

La crise du théâtre à la fin du XIX^{ème} siècle

A première lecture, on peut trouver le texte d'Ubu roi choquant ou plus simplement dérisoire et dénué d'intérêt. Cette parodie grotesque de Macbeth avec sa langue scatologique⁸, son vocabulaire mi-puéril mi faussement médiéval exaspère, encore aujourd'hui, plus d'un spectateur. Le portrait que Gide fait de Jarry, à la fin des Faux-monnayeurs, n'est pas fait pour améliorer sa crédibilité : « Une sorte de Jocrisse étrange, à la face enfarinée, à l'œil de jais, aux cheveux plaqués comme une calotte de moleskine[...] Vêtu en traditionnel gugusse d'hippodrome[...] martelant les syllabes, inventant de bizarres mots, en estropiant bizarrement certains autres [...] voix sans timbre, sans chaleur, sans intonation, sans relief » (op.cit.Folio, p.285-288).

La tentation est donc grande de considérer non seulement Ubu roi mais aussi tous les autres textes qui constituent en quelque sorte la « somme d'Ubu », la « geste d'Ubu », comme autant de canulars, certes savoureux à leur époque, mais dont le pouvoir de subversion s'est considérablement éventé à la longue. À rebours, si l'on est réfractaire aux recherches formelles du théâtre contemporain, on peut voir l'œuvre de Jarry comme un fâcheux précédent inaugurant un siècle d'inepties scéniques. Cet entretien aura pour but de montrer à quel point ces deux attitudes sont d'ordre épidermique et relèvent seulement d'une étourderie réactive qu'une réflexion historique un peu précise peut finalement dissiper.

Dans l'ouvrage collectif Le Théâtre en France publié sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Michel Corvin a rédigé un chapitre intitulé « Subversions, de Jarry à Artaud. » Il y signale que, entre 1896 et 1950, Ubu roi n'a été monté que cinq fois. Cette réussite très confidentielle tient, selon lui, au trop grand écart entre l'esthétique de Jarry et l'horizon d'attente du public. Cette notion d'« horizon d'attente » est empruntée aux théoriciens de la réception. Je la préciserai en citant Hans Robert Jauss : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel des textes antérieurs l'ont familiarisé ; cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, varié, corrigé, modifié ou simplement reproduit. » (Pour une esthétique de la réception, p.13). Michel Corvin, rappelant que, dans les années 20, « les metteurs en scène les plus ouverts à la création contemporaine, tel Pitoëff, montaient de l'Anouilh ou du Cocteau », décrit les publics de théâtre comme réfractaires, dans leur diversité, au théâtre de Jarry : « Le grand public, de bourgeois ou d'employés, qui fait ses délices du Boulevard (Guitry, Pagnol, bientôt Achard et Bourdet) ; le public cultivé qui s'intéresse à « ce qui se fait » mais reste très tributaire de son approche littéraire de théâtre [...] va voir Vildrac, Lenormand, Salacrou, Giraudoux et les grands étrangers ; [...] le public

⁸ Je rappelle qu'à la première, le « merdre » avait été accueilli par les répliques du public qui s'était mis à crier « mange », et qu'un peu plus tard on avait entendu le metteur en scène Luniépo traité de « Luniépo de chambre ».

artiste enfin, et qui n'en est pas un [...] constitué par les artistes eux-mêmes » (op.cité p.826-827). C'est ce public artiste, seul, qui apprécie et comprend Jarry, mais dans une attitude de repli sur soi, de mépris à l'égard des petits bourgeois qui n'accèdent pas aux beautés de Jarry. Cette attitude explique la co-existence des autres publics, dominateurs et assurés de leur puissance de consommateurs majoritaires. Cette co-existence du public du plus grand nombre et de la petite élite ouverte à Jarry explique le relatif insuccès de la pièce jusqu'en 1950.

Ainsi, le théâtre de Jarry souffrira, dans la 1^{ère} moitié du XX^{ème} siècle, du phénomène de ghetto avant-gardiste qui s'est créé autour de lui. Mais pour comprendre son émergence, il faut savoir contre quel héritage théâtral il se construit. D'où un nécessaire retour en arrière sur l'état des lieux du théâtre français au moment où Jarry y apparaît.

C'est en 1887 qu'André Antoine, un modeste employé du gaz, crée, avec de très petits moyens, le « Théâtre libre » dont l'esthétique repose sur la reproduction de la réalité avec les moyens même de la réalité. Tirant toutes les conséquences du présupposé esthétique du rideau comme quatrième mur d'un espace clos (quatrième mur que l'on ouvre pour permettre aux spectateurs l'accès à un univers fermé), il demande souvent à ses comédiens de jouer de dos. En outre on s'efforce en somme de « faire vivre l'histoire contée dans le manuscrit, la réaliser dans son milieu et son atmosphère jusqu'en ses moindres détails. » (Antoine, art. du 1^{er} mars 1923). On comprend que les intérêts de ce type de théâtre aient été liés à ceux du roman naturaliste. D'autre part quand, en 1950, Edmond See, honnête connaisseur de la production théâtrale du premier demi-siècle s'efforce d'« ordonnancer » les productions dramatiques de 1894 à 1914, il distingue (Le Théâtre français contemporain, p.31) :

1. La Comédie psychologique, la Comédie de mœurs et de caractères.
2. La Tragédie moderne et la Comédie dramatique.
3. Le Théâtre idéologique et symboliste.
4. La Comédie légère et le Vaudeville.
5. Le Théâtre en vers.

Cette classification fondée sur des critères hétéroclites révèle à quel point le regard du public, l'accueil de ce fait, qu'il réserve aux productions originales, est encore brouillé par des notions hérités du théâtre classique d'une part, du divertissement dramatique du XIX^{ème} siècle d'autre part, réservant enfin des catégories curieuses et redondantes, comme celle du théâtre idéologique ou du théâtre en vers...

Bref, dans la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, entre ressassement de formules passées et contamination par le naturalisme romanesque, on a très largement oublié ce qui fait la spécificité du théâtre. Et c'est cette spécificité que Jarry revendique brutalement dans Ubu roi, situant son projet « à un niveau strictement esthétique, à l'exclusion de toute intention sociale ou philosophique ». Comme le précise Michel Corvin, qui insiste : « son œuvre n'est ni satirique ni farcesque. » (op.cit., p.828)

Le mouvement à l'intérieur duquel il faut saisir l'émergence d'Ubu roi est un mouvement de réaction contre le naturalisme du Théâtre libre d'Antoine, et ce mouvement de réaction a d'abord pris la forme de ce qu'on a appelé le Théâtre d'art. Créé par le poète Paul Fort (1872-1960), le Théâtre d'art est surtout marqué par les choix esthétiques de la poésie symboliste. Rapidement, Paul Fort sera secondé, puis remplacé par un régisseur transfuge du Théâtre libre, Aurélien Marie Lugné-Poe qui doit son nom étrange au fait que sa famille revendiquait une parenté avec Edgar Poe. L'auteur de prédilection du Théâtre d'art, puis du Théâtre de l'œuvre que

Lugné-Poe montera à partir de 1893 est le poète et dramaturge belge Maurice Maeterlinck. La création de Pelleas et Mélisande dont il est l'auteur est un des grands moments du Théâtre de l'œuvre.

L'esthétique symboliste suppose que le spectacle, au lieu de partir d'une réalité concrète à imiter, vise à reproduire par des jeux d'impressions et de correspondances les jeux de symboles que suggère le texte. Le théâtre symboliste ira jusqu'à faire intervenir des éléments olfactifs, des diffusions de parfums à l'intérieur de la salle de théâtre, et très souvent les sujets du spectacles seront tirés de grandes œuvres traditionnelles plus que de pièces écrites spécifiquement pour la scène. Cette esthétique symboliste tourne le dos à la représentation d'une vie concrète et triviale et la voie est libre, dès lors, pour ce que, 25 ans plus tard, Copeau revendiquera dans son théâtre du Vieux-Colombier : « la scène [...] débarrassée, aussi nue que possible, attendant quelque chose et prête à recevoir sa forme de ce qui s'y déroule. » Jean-Pierre Sarrazac parle de la « dématérialisation du théâtre à laquelle se livrent les symbolistes » (Le Théâtre en France, p.374) qui aboutit à « une exaltation – sur fond de rituel et de cérémonie – de l'art de la scène. » (p.278) Et c'est vrai, avec le théâtre symboliste, l'art de la scène retrouve une sorte de dimension sacrée, cérémoniale.

Trois ans après sa naissance, en 1896, Le Théâtre de l'œuvre affiche Ubu-roi dans une mise en scène de Lugné-Poe, avec Firmin Gémier dans le rôle principal. L'auteur, Alfred Jarry, un jeune homme de 23 ans, est secrétaire régisseur de Lugné-Poe. Sur scène, les éléments décoratifs sont volontairement absurdes : « Côté cour, un lit orné d'un pot de chambre dessiné (par Bonnard). Côté jardin ; un palmier portant enroulé un boa ! Au fond, dans un paysage polaire, la cheminée bourgeoise des drames naturalistes... qui se scinde en deux et devient une porte... Un digne vieillard à barbe blanche viendra accrocher (parfois à l'envers) une pancarte indiquant les changements de lieux. » (André Degaine : Histoire du théâtre dessinée, p.310)

Rappelons – et ce n'est pas pour la petite histoire – deux coïncidences chronologiques assez éclairantes : Un an avant la première d'Ubu-roi, Maurice Pottecher avait fondé le Théâtre du peuple à Bussang dans les Vosges et une semaine avant la création de la pièce de Jarry, Sarah Bernhardt endossait le pourpoint de Lorenzo pour la création de Lorenzaccio de Musset, dont la rédaction date de...1834⁹. C'était la première fois que l'on montait le Lorenzaccio de Musset, réputé pièce injouable. D'un côté, donc, la préfiguration du concept de théâtre populaire dont la réalité ne s'affirmera que très lentement, entre 1920 où Gémier en a la première idée, et 1947 où Vilar en pose définitivement les bases institutionnelles avec le Théâtre national populaire. Jacqueline de Jomaron décrit ainsi le théâtre de Bussang : « Le fronton [...] élevé sur le versant d'une colline au dessus du village, porte la devise : « Par l'Art, pour l'humanité ». La scène où, grâce à deux portes roulantes, le décor naturel de la forêt vosgienne remplace parfois les toiles peintes, construite en bois et en fer de 15 mètres de largeur sur 10 de hauteur et de profondeur, domine une vaste prairie : entourée de galeries couvertes, celle-ci peut accueillir plus de deux mille spectateurs. » (Le Théâtre en France, p.806). On est pas loin des pétitions de principe formulées par Jarry lui-même, revendiquant « les décors naturels, qui existent sans duplicata, si l'on tente de monter un drame en pleine nature ». Pratique, le père d'Ubu suggère « en ces temps d'universel cyclisme, quelques séances dominicales, en été [...] en des campagnes distantes de peu de kilomètres, avec des arrangements pour ceux qui usent des chemins de fer. » Donc il

⁹ Première de Lorenzaccio au théâtre de la renaissance : 3 décembre 1896 ; première d'Ubu-roi : 10 décembre 1896.

prévoit de déplacer le théâtre à la campagne (« De l'inutilité du théâtre au théâtre » in Tout Ubu, LP, p.144-145)¹⁰ On sent bien, dans les deux cas, l'idée du renoncement à l'édifice théâtral dont l'architecture (avec loges, galeries, etc...) établit au sein du public une hiérarchie, voire une ségrégation sociale. En même temps, l'installation du spectacle dans un site naturel souligne, a contrario, le caractère artificiel des décors et des toiles peintes. Dans l'article déjà cité, Jarry parle de la « stupidité » du trompe l'œil », plaide pour l'utilisation d'écriteaux mentionnant le lieu de l'action et précise : « toute partie de décor dont on aura un besoin spécial, fenêtre qu'on ouvre, porte qu'on enfonce, est un accessoire et peut être apportée comme une table ou un flambeau. » Donc, la scène nue et, sur la scène, l'investissant, les seuls éléments matériels qui ont une signification dans la séquence des actions proposées par la pièce.

Autre coïncidence chronologique : dans l'ordre des événements capitaux, Ubu roi succède immédiatement au Lorenzaccio qu'interprète Sarah Bernhardt. Cette première mise en scène apparaît comme un défi à l'impossible puisque Musset avait prétendu écrire du « théâtre dans un fauteuil ». La longueur du texte, le très grand nombre de personnages et la multiplicité des lieux de l'action avaient longtemps empêché de mettre à la scène le seul grand drame français qui puisse soutenir la comparaison avec le théâtre de Shakespeare. La pièce, pour sa première, est remaniée par Armand d'Artois et la dimension politique en est pratiquement évacuée. Il s'agit de faire un « grand spectacle ». Et si Sarah Bernhardt qui signe la mise en scène s'arroge en outre le rôle-titre (elle a 52 ans et Lorenzo est censé en avoir 20...), c'est en vertu d'une convention que résumait Beaumarchais dans la préface du Mariage de Figaro. « [Le rôle de chérubin] ne peut être joué que par une femme et très jolie femme ; nous n'avons point à nos théâtres de très jeunes hommes assez formés pour en bien sentir les finesses. » Or, dans une lettre à Lugné-Poe, Jarry fait allusion à cette préface pour déplorer que l'on en respecte encore l'esprit : « Ne pensez-vous pas qu'il serait peut-être amusant, pour que tout soit nouveau quand on montera Ubu, de faire jouer Bougreas par un gosse intelligent de l'âge requis et de réagir ainsi contre une tradition de travesti que personne n'a osé démolir depuis une phrase de la préface du Mariage de Figaro ? » (lettre du 29 juillet 1896).

Les deux rapprochements auxquels l'actualité et la création d'Ubu-roi m'a permis de me livrer, font ressortir la modernité de la pièce et son inscription dans la problématique de la tradition théâtrale et du renouvellement que cette tradition appelle. Si Jarry récuse l'artificialité du décor de toile peinte, des actrices « monstres sacrés » jouant de jeunes hommes, c'est parce que toutes ces conventions, établies au nom d'une vraisemblance imitative négligent ce qui, en fait, est le plus important : la vérité scénique. Il s'agit d'admettre que le théâtre n'est pas une entreprise de reconstitution de la réalité en vase clos, mais que c'est un art spécifique, art du corps et de l'instant. Allain, dans son Système des beaux-arts le note de façon précise : « le théâtre n'est fait nullement de conversations émouvantes ou plaisantes, prises dans la vie commune. » Il est « un puissant langage [...] qui se développe selon ses moyens et conditions, comme la danse, la musique, l'architecture et le dessin. » (p.159)

Cet art est, par nécessité, composite. Jeu de l'acteur, talent des costumiers et décorateurs, compétence des éclairagistes, originalité de la musique de scène, tout cela doit se combiner dans la production du spectacle, sans qu'une des composantes de l'ensemble s'impose aux dépens des autres. Sinon on aboutit à un déséquilibre. Déséquilibre que connaît d'ailleurs Le théâtre conventionnel de la « Belle Époque » qui pratique le culte du monstre sacré et place toute entreprise

¹⁰ Article publié dans Le mercure de France de septembre 1896

théâtrale à la merci des caprices de vedettes qui font et défont les succès, voire les carrières d'auteur.

À cela aussi, il y a une réaction et, là encore, Jarry est en première ligne. Ses préoccupations sont très proches de celles du metteur en scène anglais Gordon Craig (1872-1966) qui souhaite transformer l'acteur en une « surmarionnette ». Christophe Deshoulières signale que dans « l'univers scénographique théorisé par Craig [...] tous les éléments de la représentation, êtres humains compris, obéissent au regard démiurgique du grand « régisseur » » (Le théâtre au XX^{ème} siècle, p.38)

On trouve chez Jarry ce même souci de faire de l'acteur un élément matériel du spectacle. Déjà dans l'article de *Mercure de France*, il précise : « L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un masque l'enfermant, l'effigie du personnage, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rires (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère de personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes... » (art.cit.142). D'autre part, dans sa « conférence sur les pantins » prononcée à Bruxelles en 1902, Jarry dit son intérêt pour les marionnettes et pour le théâtre de l'allemand Grabbe qui leur est consacré.

Ainsi, contemporain de la création de *Lorenzaccio* (autrement dit de l'effort pour donner à ce texte romantique réputé injouable une dimension réaliste et historique), *Ubu-Roi* est une pièce qui va apparaître indissociable d'un certain nombre de ruptures indispensables avec les habitudes théâtrales héritées du second Empire. Que l'on laisse perdurer ces habitudes et la mise sur scène d'*Ubu* est impossible. Que l'on choisisse de lire, de mettre en scène ou de jouer *Ubu*, et toute référence à ces habitudes seraient caduques. C'est en ce sens que la pièce de Jarry dénoue la crise du théâtre à la fin du XIX^{ème} siècle, en même temps qu'elle en souligne le caractère indispensable.

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 8

Ubu roi, un Macbeth bouffon.

Ce n'est pas un secret que Jarry ait imité Macbeth pour faire son Ubu roi.

On connaît l'argument du Macbeth de Shakespeare : Au soir d'une bataille glorieuse, trois sorcières prédisent à Macbeth un brillant avenir. Elles le saluent successivement, l'appelant tour à tour «thane de Glamis », « thane de Cawdor » puis la 3^{ème} sorcière l'interpelle en ces termes : « Salut Macbeth qui plus tard sera roi. » Or Macbeth, s'il est bien thane de Glamis ne l'est pas de Cawdor. Pourtant, à l'issue de la bataille, le roi Duncan destitue le thane de Cawdor qui a trahi et donne sa charge au valeureux Macbeth qui a eu un comportement héroïque. Voilà la première prophétie réalisée. Pourquoi pas la seconde ?- se demande Macbeth – pourquoi ne deviendrais-je pas roi ? seulement voilà, il y a déjà un roi et c'est Duncan. Influencé par sa femme, Macbeth, malgré les bienfaits reçus, tue le roi pendant son sommeil, fait passer le meurtre pour une action des serviteurs de Duncan et conquiert ainsi la couronne. Mais pour la garder, il accumule les crimes mais finit par être hanté par le spectre d'une de ses victimes, son ami Banquo. Pourtant le châtement arrive. Malcom, fils de Duncan regroupe ses partisans, s'approche de Dunsinane où est retranché Macbeth en camouflant ses soldats sous des branchages. Ainsi se réalise une autre prophétie, jusque là incompréhensible, faite à Macbeth par le fantôme d'un enfant : « Jamais Macbeth ne sera vaincu avant que la grande forêt de Birnam marche contre lui jusqu'à la haute colline de Dunsinane. » La bataille s'engage. Elle s'achèvera par l'arrivée de Macduff, noble de la suite de Malcom qui porte la tête de Macbeth au bout d'une pique.

Cet argument se retrouve à l'évidence dans Ubu-Roi. Couvert de bienfaits par le roi de Pologne, le père Ubu est incité par l'infâme mère Ubu à l'assassiner pour prendre sa place sur le trône. Il résiste mais finit par céder. Le prince Bougrelas (nouvelle version de Malcom) échappe à la férocité d'Ubu et engage la lutte contre l'usurpateur pour reprendre le pouvoir. Ivre de puissance et de rapacité, le père Ubu décime la noblesse polonaise. Mais le tsar de Russie, soutien de Bougrelas, lui déclare la guerre et il doit s'enfuir en France. Vous avez donc exactement les trois temps de Macbeth : le meurtre du bienfaiteur, la tyrannie du meurtrier, et la punition. Dans le détail, le rapprochement entre les deux pièces est encore plus convaincant et, en tous cas, plus savoureux. Relisons un fragment de la scène 7 du premier acte de Macbeth afin d'en trouver les échos dans le texte de Jarry :

Macbeth est en scène et dit ceci à propos de Duncan :

Il est ici sous une double sauvegarde. D'abord, je suis son parent et son sujet : deux raisons puissantes contre l'action; ensuite, je suis son hôte : à ce titre, je devrais fermer la porte au meurtrier, et non porter moi-même le couteau. Et puis, ce Duncan a usé si doucement de son pouvoir, il a été si pur dans ses hautes fonctions, que ses vertus emboucheraient la trompette des anges pour dénoncer le crime damné qui l'aurait fait disparaître; et la pitié, pareille à un nouveau-né tout nu chevauchant sur l'ouragan, ou à un chérubin céleste qui monte les coursiers invisibles de l'air, soufflerait l'horrible action dans les yeux de tous, jusqu'à noyer le vent dans un déluge de larmes... Je n'ai, pour presser les flancs de ma volonté, que l'éperon d'une ambition qui prend trop d'élan et se laisse désarçonner...

Entre lady Macbeth.

Eh bien! quoi de nouveau?

LADY MACBETH. — Il a presque soupé... Pourquoi avez-vous quitté la salle?

MACBETH. — M'a-t-il demandé?

LADY MACBETH. — Ne le savez-vous pas?

MACBETH. — Nous n'irons pas plus loin dans cette affaire. Il vient de m'honorer; et j'ai acheté de toutes les classes du peuple une réputation dorée qu'il convient de porter maintenant dans l'éclat de sa fraîcheur, et non de jeter sitôt de côté.

LADY MACBETH. — Était-elle donc ivre, l'espérance dans laquelle vous vous drapiez? s'est-elle endormie depuis? et ne fait-elle que se réveiller pour verdier et pâlir ainsi devant ce qu'elle contemplait si volontiers? Désormais je ferai le même cas de ton amour. As-tu peur d'être dans tes actes et dans ta résolution le même que dans ton désir? Voudrais-tu avoir ce que tu estimes être l'ornement de la vie, et vivre couard dans ta propre estime, laissant un *je n'ose pas* suivre un *je voudrais*, comme le pauvre chat de l'adage?

MACBETH. — Paix! je te prie. J'ose tout ce qui sied à un homme : qui ose au-delà n'en est plus un.

LADY MACBETH. — Quelle est donc la bête qui vous a poussé à me révéler cette affaire? Quand vous l'avez osé, vous étiez un homme; maintenant, soyez plus que vous n'étiez, vous n'en serez que plus homme. N'occasion, ni le lieu ne s'offraient alors, et vous vouliez pourtant les créer tous deux. Ils se sont créés d'eux-mêmes, et voilà que leur concours vous anéantit. J'ai allaité, et je sais combien j'aime tendrement le petit qui me tète : eh bien! au moment où il souriait à ma face, j'aurais arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os, et lui aurais fait jaillir la cervelle si je l'avais juré comme vous avez juré ceci!

MACBETH. — Si nous allions échouer?

LADY MACBETH. — Nous, échouer! Cheville! seulement votre courage au point résistant, et nous n'échouerons pas. Lorsque Duncan sera endormi (e le rude voyage d'aujourd'hui va l'inviter bien vite à un somme profond), j'aurai raison de ses deux chambellans avec du vin et de l'ale, à ce point que la mémoire gardienne de leur cervelle, ne sera que fumée, et le récipient de leur raison qu'un alambic. Quand le sommeil du porc tiendra gisant, comme une mort, leur être submergé, que ne pourrons-nous, vous et moi, exécuter sur Duncan sans défense? Que ne pourrons-nous imputer à ses officiers, placés là, comme des éponges, pour absorber le crime de ce grand meurtre?

MACBETH. — Ne mets au monde que des enfants mâles! car ta nature intrépide ne doit former que des hommes... Ne sera-t-il pas admis par tous, quand nous aurons marqué de sang ses deux chambellans endormis et employé leurs propres poignards, que ce sont eux qui ont fait la chose?

LADY MACBETH. — Qui osera admettre le contraire, quand nous ferons rugir notre douleur et nos lamentations sur sa mort?

MACBETH. — Me voilà résolu : je vais tendre tous les ressorts de mon être vers cet acte terrible. Allons! et jouons notre monde par la plus sereine apparence. Un visage faux doit cacher ce que sait un cœur faux. *(Ils sortent.)*

Cette lecture est indispensable dans la mesure où ce sont des détails qui vont être rapprochés de la première scène d'Ubu Roi :

MÈRE UBU
Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort?

PÈRE UBU
De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux?

MÈRE UBU
Comment! après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiolle la couronne de Pologne à celle d'Aragon?

PÈRE UBU
Ah! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que tu dis.

MÈRE UBU
Tu es si bête!

PÈRE UBU
De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants?

MÈRE UBU
Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place?

PÈRE UBU
Ah! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole.

MÈRE UBU
Eh! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte?

PÈRE UBU
Eh vraiment! et puis après? N'ai-je pas un cul comme les autres?

MÈRE UBU
A ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

PÈRE UBU
Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée¹².

MÈRE UBU
Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

PÈRE UBU
Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure.

MÈRE UBU

Ah! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

PÈRE UBU

Oh non! moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne! plutôt mourir!

MÈRE UBU, à part.

Oh! merdre! (*Haut.*) Ainsi tu vas rester gueux comme un rat, Père Ubu.

PÈRE UBU

Ventrebleu, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat.

MÈRE UBU

Et la capeline? et le parapluie? et le grand caban?

PÈRE UBU

Eh bien, après, Mère Ubu? (*Il s'en va en claquant la porte.*)

MÈRE UBU, seule.

Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne.

La clef de la transmission se trouve me semble-t-il dans le rapprochement de deux détails analogues. Lady Macbeth dit à son époux : « Voudrais-tu [...] vivre couard dans ta propre estime, laissant un je n'ose pas suivre un je voudrais, comme la pauvre chat de l'adage ? ». Le père Ubu répond ainsi à sa femme qui le soupçonne de vouloir rester « gueux comme un rat » : « j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gros chat. » Le proverbe shakespearien (ou plutôt l'allusion shakespearienne à un proverbe non cité) devient chez Jarry une sorte de radotage marqué par une cacophonie de consonnes qui semblent n'avoir été convoquées que pour embrasser la diction du comédien. Quelque chose de l'ordre des « chaussettes de l'archiduchesse ». En outre, Lady Macbeth, pour pousser son mari à l'action et lui rappeler qu'il a juré et qu'il doit respecter son serment, lui dit : « (si je m'étais parjuré comme vous, mon enfant, qui me tétait) au moment où il souriait à ma face, j'aurais arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os, et lui aurait fait jaillir la cervelle si je l'avais juré comme vous avez juré ceci ! ». Cette cruauté démesurée, très shakespearienne, on la retrouve dans les menaces du père Ubu à la mère Ubu : « Moi je commence : torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oreilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moëlle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère), sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de Saint Jean-Baptiste, le tout tiré des très saintes Écritures, etc... » Donc, cette cruauté, effrayante dans le texte de Shakespeare, devient parfaitement bouffonne chez Jarry. De même, la formule lapidaire et mystérieuse de lady Macbeth : « soyez plus que vous n'étiez, vous n'en serez que plus homme » devient, de façon beaucoup plus prosaïque, dans la bouche de la mère Ubu : « à ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. »

Quant aux détails de la conspiration, lady Macbeth les suggère à son mari (dernière tirade : « lorsque Duncan sera endormi »...) tandis que, chez Jarry, ils sont fixés lors de la scène de la conspiration (acte I, scène 7) :

PÈRE UBU

Oui certes, et je vais sûrement crever. Que deviendra la Mère Ubu?

LE ROI

Nous pourrions à son entretien.

PÈRE UBU

Vous avez bien de la bonté de reste. (*Il sort.*) Oui, mais, roi Venceslas, tu n'en seras pas moins massacré.

SCÈNE VII

La maison du Père Ubu.

GIRON, PILE, COTICE, PÈRE UBU, MÈRE UBU,
Conjurés et Soldats, CAPITAINE BORDURE

PÈRE UBU

Eh! mes bons amis, il est grand temps d'arrêter le plan de la conspiration. Que chacun donne son avis. Je vais d'abord donner le mien, si vous le permettez.

CAPITAINE BORDURE

Parlez, Père Ubu.

PÈRE UBU

Eh bien, mes amis, je suis d'avis d'empoisonner simplement le roi en lui fourrant de l'arsenic

dans son déjeuner. Quand il voudra le brouter il tombera mort, et ainsi je serai roi.

TOUS

Fi, le sagouin!

PÈRE UBU

Eh quoi, cela ne vous plaît pas? Alors que Bordure donne son avis.

CAPITAINE BORDURE

Moi, je suis d'avis de lui fichier un grand coup d'épée qui le fendra de la tête à la ceinture¹⁷.

TOUS

Oui! voilà qui est noble et vaillant.

PÈRE UBU

Et s'il vous donne des coups de pied? Je me rappelle maintenant qu'il a pour les revues des souliers de fer qui font très mal. Si je savais, je filerais vous dénoncer pour me tirer de cette sale affaire, et je pense qu'il me donnerait aussi de la monnaie.

MÈRE UBU

Oh! le traître, le lâche, le vilain et plat ladre.

TOUS

Conspuez le Père Ubu!

PÈRE UBU

Hé, messieurs, tenez-vous tranquilles si vous ne voulez visiter mes poches. Enfin je consens à

m'exposer pour vous. De la sorte, Bordure, tu te charges de pourfendre le roi.

CAPITAINE BORDURE

Ne vaudrait-il pas mieux nous jeter tous à la fois sur lui en brailant et gueulant? Nous aurions chance ainsi d'entraîner les troupes.

PÈRE UBU

Alors, voilà. Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je lui dirai : MERDRE, et à ce signal vous vous jetterez sur lui.

MÈRE UBU

Oui, et dès qu'il sera mort tu prendras son sceptre et sa couronne.

CAPITAINE BORDURE

Et je courrai avec mes hommes à la poursuite de la famille royale.

PÈRE UBU

Oui, et je te recommande spécialement le jeune Bougrelas.

Les solutions suggérées par le père Ubu, puis par Bordure frappent par leur puérité.¹¹ L'ubris des personnages tragiques de Shakespeare laisse place chez Jarry aux caprices plus ou moins hystériques de personnages puérils.

Quoi qu'il en soit, la volonté de parodie est signalée dès l'épigraphe de la pièce qui fonctionne, en même temps, comme un déplorable calembour : « Adonc le père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les anglais Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript. » (to shake = secouer, peare = la poire : il secoue la poire). Et d'ailleurs le ton de la « belle tragédie » est souvent requis, sur le mode grotesque dans le texte de Jarry. Le texte, au plan stylistique, parodie l'emphase tragique et parodie, par exemple, le genre de l'éloge funèbre : « Ainsi que le coquelicot et le pissenlit à la fleur de leur âge sont fauchés par l'impitoyable faux de l'impitoyable faucheur qui fauche impitoyablement leur pitoyable binette, - ainsi le petit Remsky a fait le coquelicot, il s'est fort bien battu cependant mais aussi il y avait trop de russes. » (acte IV, sc.5)

Quel est le sens de ce jeu avec le « modèle » shakespearien ? Robert Abirached, à mon avis, l'éclaire très justement : « le premier objet du détournement parodique opéré par Alfred Jarry, c'est le théâtre lui-même : tout se passe chez lui comme si la scène était soumise à dédoublement, par tout un système d'allusions, de citations, d'altérations, de gauchissement et de jeux optiques. Entre le monde et le théâtre, s'interpose une mémoire culturelle qui, se moquant d'elle-même, chahute avec désinvolture les images qu'elle a emmagasinées, les simplifie jusqu'à l'absurde et les dévalorise une à une comme autant de formes vides. » (La crise du personnage dans le théâtre moderne, p.192) Comprenons bien : le théâtre tente de dire le monde. Jusqu'à maintenant, à travers le théâtre classique, à travers le théâtre romantique, à travers le théâtre bourgeois à second Empire, il l'a mal dit, il a trahi sa vocation par souci de trop de ressemblances. Or, il y a le monde, dans toute sa complexité, et puis il y a les textes théâtraux antérieurs. AU fond, essayer de récupérer les textes théâtraux antérieurs, les réinvestir au niveau de leur ossature, de ce qu'ils ont de plus essentiel, les débarrassant de tous leurs ornements, en ridiculisant ces ornements, en les dissolvant, en quelque sorte, dans l'acide de l'ironie ou de la parodie, c'est certainement revenir à un rapport beaucoup plus convaincant entre l'action dramatique, le jeu en scène, et la complexité du monde.

Il ne s'agit pas, Abirached le note un peu plus loin et on ne peut qu'en être d'accord, de simples facéties irrévérencieuses analogues à celles d'Offenbach dans La belle Hélène¹², jeu de « sacrilège scolaire », tentation de « mettre des moustaches à la Joconde ». Même s'il y a, au départ, cette jouissance de potache dans les premières esquisses d'Ubu Roi, l'élaboration et la marche vers la scène du texte de Jarry manifestent un projet beaucoup plus prégnant, beaucoup plus significatif dans l'évolution de l'histoire du théâtre.

En fait le « genre théâtre » est investi ici, au niveau de ses grands mythes essentiels. Macbeth, certes, mais aussi Œdipe Roi auquel le titre de la pièce de Jarry fait penser. Tragédie de l'ambition humaine pour Macbeth, dans laquelle toute ingratitude et punie, sanctionnée ; succession (tragique également) de la majesté royale et de l'anéantissement dans la disgrâce pour Œdipe Roi. Ces thèmes sont des éléments canoniques de la mémoire théâtrale, avec quelques autres, comme le thème de Don Juan, celui d'Antigone, on les retrouverait en filigrane d'un nombre

¹¹ À cet égard, on peut voir, là, justifiée la mise en scène de Jean-Louis Hourdin (1987 ?) qui faisait de tous les personnages de la pièce des écoliers années 1900 avec godillots, grosses chaussettes et tabliers.

¹² La belle Hélène reprend tous les préparatifs des grecs pour partir à la guerre de Troie, et nous montre un Agamemnon ridicule, le « roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance, bu qui s'avance ; cet agamemnon, cet agagamamnon. »

considérable de pièces de tous pays et de toutes époques. Reprendre ces grands mythes dramatiques pour les détourner, les parodier, en faire éclater les prestiges et révéler sous l'amplification tragique la mécanique dramatique (c'est-à-dire la mécanique des actions) c'est revenir aux éléments fondamentaux du théâtre. C'est encore Robert Abirached qui souligne cet aspect de la pièce. D'abord la décontextualisation de la fable dramatique : « Ubu, dit-il, fait littéralement exploser la notion de rationalité. Son monde est rendu à une liberté proliférante ou sont détruits pêle-mêle les principes de causalité et de non-contradiction, les structures du temps et de l'espace, les impératifs de la conscience morale, les données immémoriales de la vie en société. D'une scène à l'autre, aucun enchaînement plausible, mais une technique de juxtaposition et de collage apte à faire ressortir l'absurdité de la démarche des personnages au regard de la plus élémentaire logique du comportement qui en sort toute entière discréditée avec ses tenants et ses aboutissants. En la privant de toutes les enjolivures de la civilisation, Jarry souligne avec crudité la force irrépressible de l'instinct telle qu'elle pourrait procéder dans l'espace incontrôlable du rêve. L'avidité d'Ubu n'a d'autres justifications que les besoins de sa gidouille, et ses décisions, ses retournements d'attitude, ses sautes d'humeurs, ses discours, sont exclusivement dictés par les obscurs et imprévisibles caprices d'une énergie délirante. Son histoire, au demeurant, n'a ni commencement ni fin, doté d'une panse increvable il traverse l'histoire et la géographie d'un point à l'autre du temps, d'un bout à l'autre de l'Europe ; vaincu et détrôné, il revient voguer sur la Baltique, prêt à de nouvelles aventures qui défient l'entendement. » Donc, décontextualisation complète de ce qu'on attend d'habitude comme coordonnées d'espace, de temps, de moments, dans les pièces de théâtre. Ensuite le travail de retour à l'essentiel de la théâtralité apparaît aussi comme « véritable vérité » du monde : « Jarry montre bien en première et en dernière analyse que la *mimésis* (l'*imitation* au sens aristo-télicien) ne peut plus s'appliquer dans son ordre ancien à un moment de l'histoire où les valeurs vacillent toutes ensemble. Aussi l'utilise-t-il pour manifester les grincements du vieil appareil théâtral qui amplifie dans sa caisse de résonance les bruits annonciateurs de la déroute d'une civilisation encore sûre d'elle-même ».

J'ai usé dans mon titre du terme de bouffon. J'en rappellerais les deux usages, comme adjectif et comme substantif : comme adjectif, est bouffon ce qui relève de la farce, de la caricature, de la parodie, ce qui évoque la grosse face comique aux joues gonflées. Mais le bouffon, substantif, est à la cour du roi, celui qui imite, pour s'en moquer, la majesté toute puissante. Le bouffon ne raille pas le roi par impertinence gratuite. Il sert à lui rappeler que les « vains ornements » et les « vanités » propres à la fonction royale ne sont qu'accidents illusoire et insignifiants et que, pour être en phase avec la vraie nature du pouvoir, il faut s'en méfier.

Ainsi Jarry est le bouffon de sa majesté le théâtre. Ou plutôt, pour reprendre le terme de Gaston Baty qui disant se méfier au théâtre de « Sa majesté le mot », la machine Ubu exerce une fonction bouffonnante pour dissoudre les faux prestiges de la phraséologie sur la scène. Le but ultime étant peut-être, on le verra la prochaine fois, d'exécuter ce projet qui sera celui d'Antonin Artaud : « Tout détruire, pour en revenir à l'essentiel. » (Abirached, op.cit.332)

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 9

Ubu Roi, manifeste pour une révolution de l'esthétique théâtrale

Divertir, présenter des « documents » ou incarner les correspondances poétiques : voilà en gros, les trois tentations du théâtre dans les années 1890. Cette tripartition recouvre, bien sûr, une distribution plus ou moins sociologique du public (grand public, intellectuels et artistes), mais surtout elle révèle que le genre théâtral est un alibi pour des écrivains qui en utilisent les formes convenues sans peut-être réfléchir vraiment à sa spécificité. C'est que la réflexion sur « la vraie nature du théâtre » est encore à venir. Elle ne commencera vraiment qu'avec Gordon Craig et le décorateur et metteur en scène suisse Appia, se développera avec Meyerhold et Artaud, entre autres, et se poursuivra avec des gens comme Peter Brook. Ce que je souhaite ici prouver c'est que, en précurseur, Jarry fournit déjà les bases initiales de cette réflexion sur la vraie nature de théâtre.

Un examen détaillé de la pièce m'aidera à le prouver. Avant de l'aborder, je montrerai ce que révèle le parti pris d'un traitement outré des personnages et des situations. Enfin, je décrirai les formes à travers lesquelles Jarry, jouant des registres scandaleux déploie un spectacle qui met sens dessus dessous les formes culturelles ordinaires et instaure un cérémonial carnavalesque.

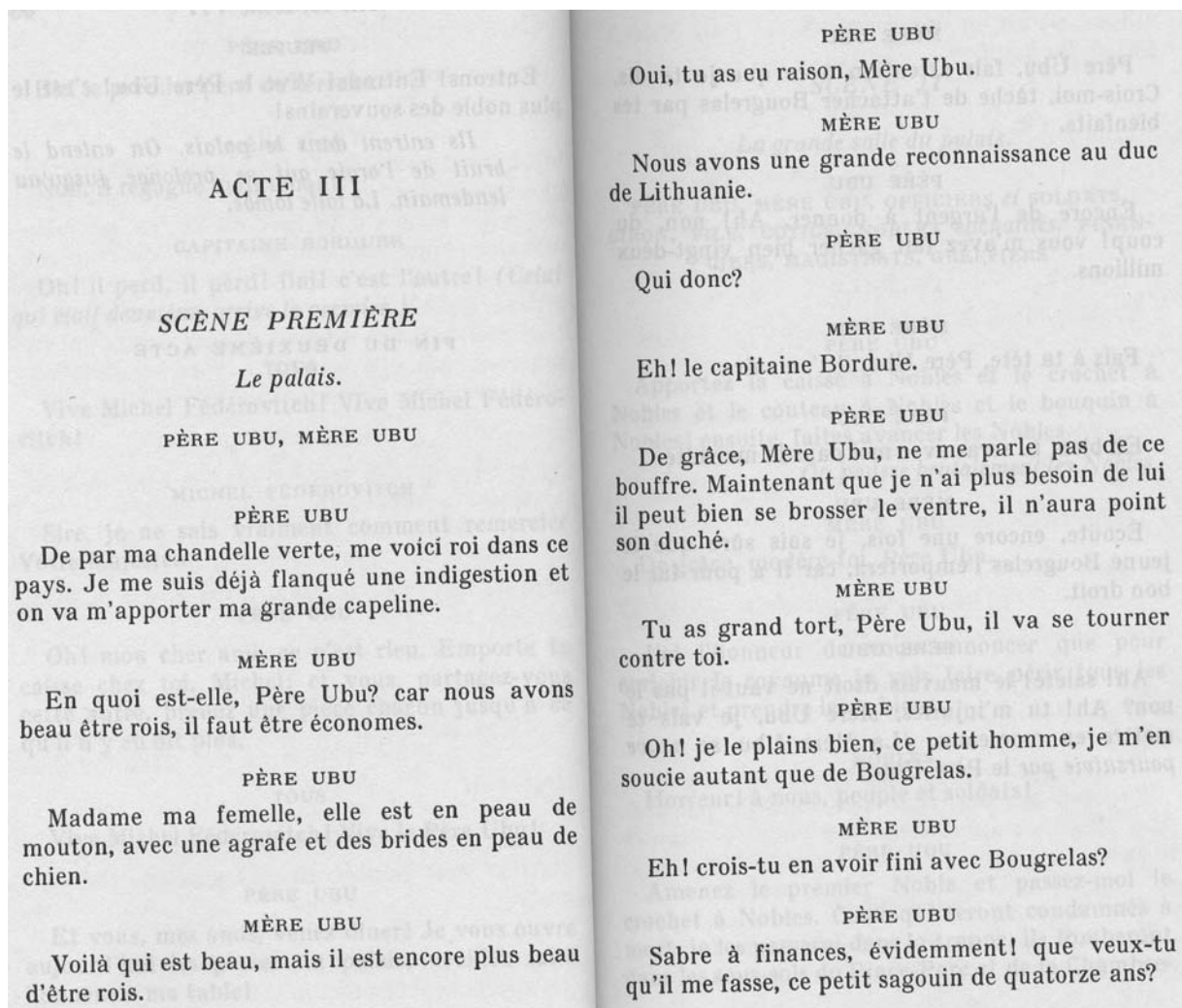
1. Le parti pris de l'outrance dans la médiocrité

Le père Ubu renverse le roi de Pologne et monte sur le trône à sa place. Il joue Macbeth, on l'a vu. Pour autant, il n'est pas Macbeth, puisqu'il n'a aucun prestige et que le roi qu'il renverse n'a pas plus de prestige que lui. Ce roi n'est qu'un père de famille bougon qui se dispute avec son épouse geignarde et querelle des enfants mal élevés. Souvenons nous ainsi de la scène où, peu avant l'attentat dont il sera victime, il fait ses remontrances au jeune Bougreas : « Monsieur Bougreas, vous avez été ce matin fort impertinent avec M.Ubu, chevalier de mes ordres et Comte de Sandomir. » Puis à sa femme : « Madame, je ne reviens jamais sur ce que j'ai dit. Vous me fatiguez avec vos sornettes. » Enfin, de nouveau, à l'impertinent Bougreas : « Taisez-vous, jeune sagouin. Et vous madame, pour vous prouver combien je crains peu le père Ubu, je vais aller à la revue comme je suis, sans armes et sans épée. » Une relecture de ces répliques attentive aux registres de langage fera apparaître sans difficulté la coexistence de formules majestueuses et de notations triviales. L'ensemble fait de cette famille royale une famille très ordinaire, occupée de simples questions d'autorité domestique tout en exhibant l'autorité monarchique.

Si le monarque est un homme dénué de prestige, son ministre est pire encore. Le père Ubu et la mère Ubu (les Ub's comme les appelle parfois Jarry) constituent un couple de petits bourgeois aux ambitions mesquines, mais dotés des défauts ordinaires de l'humanité poussés jusqu'au paroxysme. C'est le décalage entre cette amplification des défauts et la petitesse ridicule des effets qu'ils visent qui les définit

et qui est à l'origine de leur pouvoir comique. Les Ub's ne sont pas simplement gourmands, ils sont monstrueusement voraces et gloutons ; ils ne sont pas peureux et douillets, ils sont d'une poltrônerie hystérique. Pingres, traîtres, égoïstes et sales sont d'autres défauts qu'ils poussent au paroxysme. Ainsi le public a, face à lui, son double ignoble fait, selon C. Mendes que cite Jarry « de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné. » (« Questions de théâtre », Tout Ubu, p.153). Là où la tragédie shakespearienne donne une démesure aux actes graves et décisifs, aux aspects les plus nobles du personnages, la farce jarryque donne une démesure à leurs actes les plus quotidiens et à leurs aspects les plus vulgaires. Le personnage tragique est au dessus de l'humanité moyenne mais il en est la transformation magnifiée. Ainsi, même si le public se sent étranger à lui, il peut éprouver à son endroit ce « mélange de terreurs et de pitié » qui, selon Aristote, constitue sa réponse affective au spectacle qu'on lui montre. Chez Jarry, au contraire, le personnage éponyme est tellement décalé, tellement en rupture avec le « modèle » humain, qu'on ne peut ni le plaindre ni le haïr.

Prenons par exemple le couple infernal au faite de sa gloire. On sait que le père Ubu s'est décidé à assassiner le roi, tenté par l'envie de se faire « construire une grande capeline » ; à quoi la mère Ubu suggère les tentations supplémentaires d'« un parapluie et (d')un grand caban qui (lui) tomberait sur les talons. » Voilà ce beau projet réalisé.



MÈRE UBU

Père Ubu, fais attention à ce que je te dis. Crois-moi, tâche de t'attacher Bougrebas par tes bienfaits.

PÈRE UBU

Encore de l'argent à donner. Ah! non, du coup! vous m'avez fait gâcher bien vingt-deux millions.

MÈRE UBU

Fais à ta tête, Père Ubu, il t'en cuira.

PÈRE UBU

Eh bien, tu seras avec moi dans la marmite.

MÈRE UBU

Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougrebas l'emportera, car il a pour lui le bon droit.

PÈRE UBU

Ah! saleté! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon? Ah! tu m'injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (La Mère Ubu se sauve poursuivie par le Père Ubu.)

Outre la description ahurissante de la belle capeline, la dispute des deux personnages met à jour la prudence chafouine de l'épouse et de la témérité cynique de l'époux. Un personnage « grandeur nature », pour lequel l'auteur aurait eu un souci de vraisemblance, ne dirait pas (à propos de Bordure) : « Maintenant que je n'ai plus besoin de lui, il peut bien se broser le ventre, il n'aura point son duché. » Et la sanction prévisible, partie d'une métaphore, finit par en prendre les termes au sens propre : « Fais à ta tête, père Ubu, il t'en cuira. – Et bien tu seras avec moi dans la marmite. »

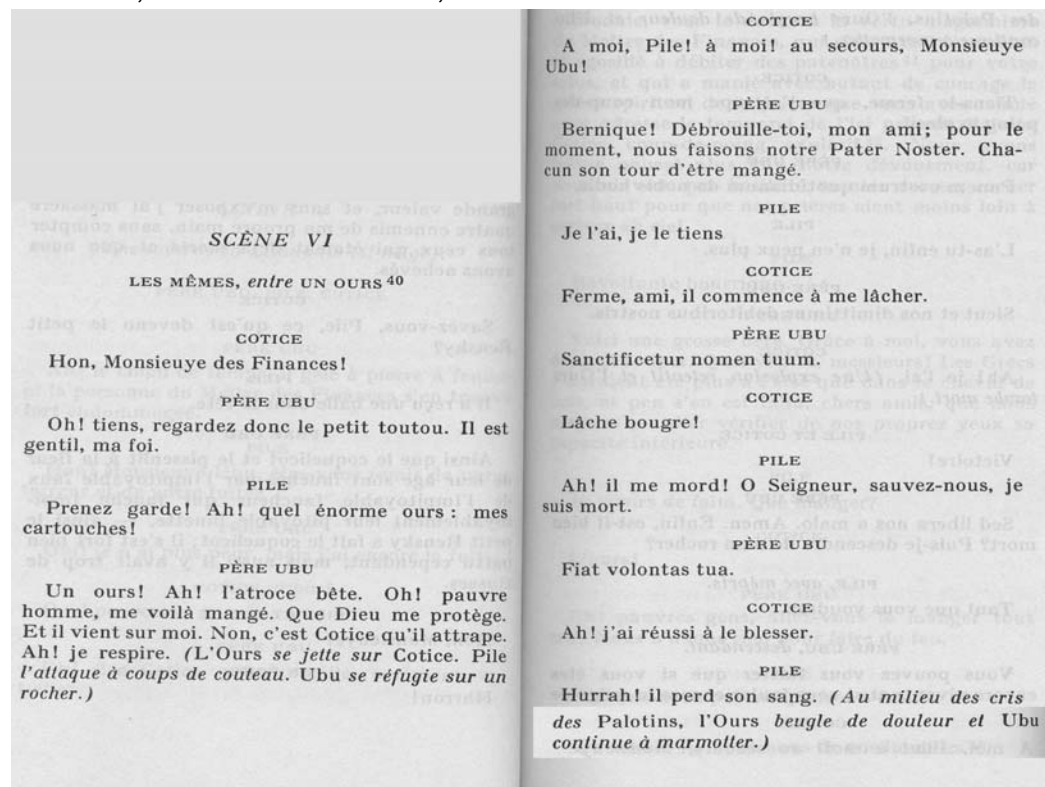
Il est bien évident que ces décalages entre le portrait d'une ambition, son fonctionnement, son déroulement, et l'objet auquel s'applique cette ambition, les moyens de celle-ci, provoquent le rire. En même temps, ils participent d'une entreprise de déréalisation, de retrait hors des aspects extérieurs, je dirais, de la réalité. Et il est bien évident que le vocabulaire si particulier de la pièce participe de cette entreprise de déréalisation. Michel Corvin l'indique fort bien : « Ce bâton à phynance, cette machine à décerveler, ce petit bout de bois dans les oreilles. Cette « Giborgne », cette « trappe à noble » ou autres, sont plus que des mots : des choses qui dans leur irréalité dotent d'une réalité inquiétante les agissements du gros Ubu. Parodie et rupture des niveaux de langue, de l'archaïque au savant et de l'argotique au familier, clin d'œil d'intellectuel, calembours de potache, platitude et emphase, déformation et charabia, tout lui est bon pour creuser d'avantage l'écart avec le beau langage, seul autorisé jusqu'alors à restituer du monde une image reconnaissable. Or justement Jarry travaille à rendre le théâtre méconnaissable. » (Le théâtre en France, p.830)

Ce théâtre méconnaissable, reflet d'un monde irréel mais plus vrai que le vrai, déploie, dans Ubu Roi une intrigue d'un remarquable conformisme.

2. La structure dramaturgique.

On constatera d'abord que les épisodes les plus marquants de la pièce sont calqués sur des *topoi* dramatiques aisément reconnaissables :

- Le *topos* du festin des conjurés à l'acte I, scène 3 et 4 se retrouve dans nombre de pièces romantiques¹³. Pensons simplement à Lorenzaccio (acte III, scène 7) où les quarante Strozzi s'assemblent pour un souper au cours duquel la pauvre Louise sera empoisonnée par l'infâme Salviati. Chez Jarry, cette funeste péripétie est à la fois augmentée et expédiée. Qu'on en juge : Le père Ubu « tient un balai innommable à la main (le balai à merdre) et le lance sur le festin. *Mère Ubu* : - Misérable, que fais-tu ? *Père Ubu* : - Goûtez un peu. Plusieurs goûtent et tombent empoisonnés. » (acte I, scène 2)
- L'intervention des ancêtres groupés autour du seigneur Mathias de Königsberg, à la scène 5 de l'acte II¹⁴, évoque aussi bien l'apparition du défunt roi sur les remparts d'Elseigneur dans Hamlet que la scène des portraits dans Hernani.
- L'enfermement du héros positif tenu à la merci du traître (ici l'incarcération du capitaine Bordure dans une casemate des fortifications de Thorn) évoque aussi bien Lucrèce Borgia que le Prince de Honbourg de Kleist.
- Le combat avec l'ours, enfin, avec les patenôtres qui l'accompagnent, se donne, sur le mode bouffon, des allures de miracle médiéval.



¹³ Les conjurés qui se rassemblent pour dîner en secret et décider de leur stratégie révolutionnaire, de perte du tyran.

¹⁴ Ce Mathias de Königsberg exhorte le jeune Bougrelas à reprendre l'épée des ancêtres pour poursuivre la lutte contre le père Ubu.

Donc, tout ce passage dans lequel Ubu est monté sur un rocher et fait son *Pater Noster*, débouche sur une espèce d'autojustification qui donne ceci :

PÈRE UBU, *descendant*.
Vous pouvez vous flatter que si vous êtes encore vivants et si vous foulez encore la neige de Lithuanie, vous le devez à la vertu magnanime du Maître des Finances, qui s'est évertué, échiné et égosillé à débiter des patenôtres⁴¹ pour votre salut, et qui a manié avec autant de courage le glaive spirituel de la prière que vous avez manié avec adresse le temporel de l'ici présent Palotin Cotice coup-de-poing explosif⁴². Nous avons même poussé plus loin notre dévouement, car nous n'avons pas hésité à monter sur un rocher fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel.

On voit bien, dans tout ce passage, qu'il y a une sorte de parodie de l'intervention divine dans le théâtre, du miracle médiéval.

À travers ces *topoi* plaisamment détournés se déploie un déroulement en trois temps, d'une intrigue assez conventionnelle :

- 1/ la machination d'Ubu, de son projet à son succès.
- 2/ la gesticulation tyrannique et guerrière du nouveau maître.
- 3/ la débacle du père Ubu.

L'axe de retournement de l'intrigue, le passage de l'ascension du père Ubu à sa chute se trouve aux scènes 5 et 6 de l'acte III, avec l'incarcération de Bordure et sa fuite jusqu'à Moscou. On est alors au milieu de l'acte central de la pièce. Autrement dit, Jarry organise le déroulement événementiel de la pièce de façon fort équilibrée et, pour tout dire...classique. Paradoxe supplémentaire de cette étrange pièce : les péripéties les plus extravagantes sont intégrées à un schéma dramatique tout à fait traditionnel : ascension, succès précaire, revers et catastrophe finale. En somme on a l'impression que les structures de base de l'action dramatique sont maintenues mais que les variables qui s'y déploient sont systématiquement inversées. Et c'est bien là ce qui se passe.

3/ La valorisation du corps grotesque. Éloge du bas.

Pour identifier la nature de cette inversion, il faut d'abord rappeler que le personnage d'Ubu est essentiellement défini par sa *gidouille*, ce ventre proéminent et monstrueux, orné sur les dessins de Jarry d'une sorte de spirale. Le détenteur de cet attribut jure, en outre, assez systématiquement « de par (sa) chandelle verte. » Il serait un peu trop rapide (et machinal) de voir là un symbole phallique. Le grand Robert nous rappelle que, « par analogie de forme », on appelle chandelle la morve qui coule d'une narine. On voit, par là, s'ouvrir sur le texte, des perspectives ragoûtantes mais intéressantes. Ajoutons quelques détails dont l'ensemble se passera de commentaires : La mère Ubu sert, au festin, des « choux-fleurs à la merdre » ; le père Ubu croit, dans sa chute, s'être « rompu l'intestin et crevé la bouzine ». Si le sens du dernier mot n'est pas très clair, il est évident qu'il dérive de

bouse. Variation : lors du combat avec le père Ubu, Bougrelas « lui découd la boudouille d'un terrible coup d'épée » (acte II, scène 4, p.58) ; les nobles se voient systématiquement appliquer l'injure de *bouffre* tandis que la mère Ubu est régulièrement traitée de *bouffresque*. Au comble de l'ardeur guerrière, le père Ubu vocifère : « Jitou tue au moyen du croc à merdre et du crochet à figure. » Plus tard, à Pile qui s'inquiète de son état il répond : « Je n'ai plus peur mais j'ai encore la fuite. » Cette fuite doit être une « courante » puisque Cotice commente : « Quel pourceau. » J'abrège. On pourrait trouver bien d'autres exemples mais la démonstration paraît suffisante : Ubu Roi généralise la scatologie dans le vocabulaire, dans les évocations, dans les sonorités (gidouille, bouzine, boudouille, bouffre, goinsfre, bouffresque,...). En un temps où Joseph Pujol, dit « le pétomane » s'était offert le théâtre de l'Éldorado dont les recettes dominicales étaient deux fois plus élevées que celles de Sarah Bernhardt ou de Lucien Guitry, la scatologie ne choque guère. Pourtant, chez Jarry, elle sera perçue comme scandaleuse.

C'est qu'elle est la base de toute une vision contestataire du monde qui renverse ce que Bakhtine appelle la « désagrégation du tableau hiérarchique du monde. » (L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance, p.361). Selon cet auteur, la culture populaire du Moyen Âge, dont l'œuvre de Rabelais atteste l'influence, joue, dans un mouvement de provocation rigolarde, à inverser la topographie spirituelle symbolique de la figure humaine. Cette topographie fait de la tête l'étage noble de l'édifice humain. Le ventre, l'anus, les « parties honteuses » en constituent l'étage dévalorisé. Or le retournement carnavalesque, instituant une sorte de « contretemps du monde » (l'expression est de Marc Angenot), valorise le bas corporel et chante la gloire de ses humeurs et de ses excréments.

L'orientation vers le bas – dit Bakhtine – est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque. « En bas, à l'envers, le devant derrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrière à celle du devant, aussi bien sur le plan de l'espace réel que sur celui de la métaphore. L'orientation vers le bas est propre aux bagarres, mêlées et coups : ceux-ci renversent, jettent à terre, foulent aux pieds. Ils ensevelissent [...] les imprécations et les grossièretés sont elles aussi caractérisés par cette orientation ; elles creusent à leur tour une tombe qui est corporelle et fondée. « Le détronement carnavalesque accompagné de coups et d'injures est de même un rabaissement et un ensevelissement. Chez le bouffon, tous les attributs royaux sont inversés, intervertis, le haut mis à la place du bas : le bouffon est le roi du « monde à l'envers ». » On voit comment le carnaval est une sorte de simulacre de l'enterrement, par retournement : tout ce qui d'ordinaire fait peur, impressionne, est mis cul par dessus tête, jeté à terre et enterré.

En un tout autre temps et dans un tout autre contexte de civilisation que celui de Rabelais, Jarry détourne l'usage vulgaire de la scatologie. Le rire gras que provoque le « pétomane » laisse place ici au rire contestataire. Il ne s'agit pas de s'esbaudir à propos de matières ridicules, puantes et sales, mais de renverser l'ordre du monde, de rappeler à tout puissant qu'il n'est jamais assis que sur son cul et de faire dans la Pologne de fantaisie du père Ubu, un complot et une révolution de palais grotesques. Mais chaque détail de cet étrange geste renvoie aux hiérarchies réelles, aux dominations concrètes. Figure du tyran, Ubu est en même temps pantin dérisoire gouverné par sa gidouille. Et le texte qui le suscite s'offre à tous les investissements. Parlant de ce qu'il appelle le « théâtre brut », Peter Brook montre que, avec les ingrédients de la vulgarité, de la crasse, de l'obscénité, « le spectacle

assume son rôle de libération sociale, car, par nature, le théâtre populaire est contre l'autoritarisme, le traditionalisme, la pompe et le faux semblant. » (L'espace vide, p.96) La remarque s'applique sans aucun doute à Ubu Roi.

Cours de LMD 140

Enregistrement N° 10

La forme de l'argumentation chez le Péguy de Notre Jeunesse

La transition est impossible entre Ubu Roi et Notre jeunesse. Ce que nous abordons avec l'œuvre de Péguy, c'est un texte grave, passionné qui ne se soucie pas beaucoup de plaire mais qui cherche inlassablement à convaincre, dans un déni constant des séductions de la littérature et une recherche permanente de la sincérité à travers la quête du mot juste.

Sans doute faut-il d'abord rappeler l'essentiel de la vie et de l'œuvre d'un écrivain aujourd'hui si méconnu. De la chronologie très précise fournie par Jean Bastaire dans l'édition Folio, il faut retenir la mort du père, en 1873, alors que l'enfant n'a que 10 mois, les études primaires et secondaires conduites grâce à des bourses puis le succès au concours de l'École Normale Supérieure en 1893 après deux échecs antérieurs. Sur l'ambiance de cette enfance et de cette jeunesse, Jean Bastaire apporte, dans son Péguy l'insurgé, des précisions importantes : « Si tout est joué avant que nous ayons dix ans, comme Péguy l'affirme dans l'Argent, l'étude de la façon dont un enfant s'initie au patriotisme vers 1880 dans le faubourg artisanal d'une ville de province ne saurait être passée sous silence. L'événement dominant est sans conteste la mort du père, le 18 novembre 1873, des suites d'une maladie pendant l'« année terrible », alors qu'avec les autres mobiles du Loiret, Désiré Péguy était parti défendre la capitale assiégée. » Donc, le père de Péguy n'est pas un héros mort au champ d'honneur, mais c'est quand même quelqu'un mort de son dévouement au pays puisqu'il était parti avec les autres mobiles (c'est-à-dire non pas les soldats de première ligne, mais ceux de la seconde ligne de défense) défendre la capitale. Bastaire poursuit : « Bien qu'il ne semble pas que la mère élève son fils, orphelin à 10 mois, dans un esprit de vengeance, on imagine aisément les dispositions que la veuve et le petit Charles nourrissent à l'égard des allemands. À cette animosité se mêle, il est vrai, un sentiment plus positif et plus directement associé au patriotisme : la fierté d'avoir un mari et un père parmi ceux qui se sont dressés pour chasser l'envahisseur. Même si les mobiles de 1870 n'ont pas été aussi heureux que les volontaires de 1792, ils se sont tout de même montrés dignes de leurs ancêtres. L'ennemi est d'ailleurs venu jusqu'à Orléans, et les habitants évoquent à la veillée leurs souvenirs du temps où les bavarois, puis les prussiens ravageaient les environs. » L'enfant Péguy est donc élevé dans le souci, je dirais, d'un héritage, ou plutôt d'une dépendance. Il est lié à ce sacrifice de son père, à l'histoire de son pays, il en fait partie et ce qu'il a reçu, il aura lui-même à le transmettre. Comprendre ceci me paraît extrêmement important.

En congé d'École Normale Supérieure pour l'année 1895, Péguy apprend la typographie et milite dans les rangs socialistes. C'est en 1898, après son mariage et sa démission de l'École Normale Supérieure que Péguy s'engage dans les rangs des partisans de Dreyfus. Dans un article intitulé « Les deux France », l'historien Michel Winock écrit ceci : « Dans les milieux intellectuels que fréquentait Bernard

Lazare, le dreyfusisme faisait des adeptes [...] Parmi les normaliens, Charles Péguy se fit l'un des sergents recruteurs du mouvement. » (L'affaire Dreyfus). On a une idée de la virulence et de l'efficacité polémique et stylistique de Péguy si on lit l'un de ses articles, paru le 15 septembre 1899 dans la Revue blanche (L'affaire Dreyfus, p.155) :

« - Nous avons signalé tout ce que le retentissement universel de l'affaire Dreyfus devait aux anti-dreyfusistes. Ce sont eux, disions nous, qui ont fait de l'accusation une accusation exceptionnelle, de la condamnation, une condamnation exceptionnelle, de la sanction une sanction exceptionnelle. Cela seul conduisait à ce que la réhabilitation fut exceptionnelle. Ce n'était pas assez dire : non seulement les anti-dreyfusistes avaient fait une injustice exceptionnelle, mais ils avaient voulu faire une injustice sacrée ; ils avaient fait une injustice religieuse. Entendons-nous bien sur le sens de ce mot. Que la culpabilité de Dreyfus ait été feinte, imaginée, cultivée par les Jésuites et par une immense majorité de Catholiques, c'est un fait évident, important, et nous y reviendrons. Mais outre cela, tout ce qui touchait à l'affaire Dreyfus eut, dès le principe, un caractère propre vraiment religieux au sens le plus respectable de ce mot. L'accusation fut mystérieuse, obscure. La condamnation fut mystérieuse, douloureuse à prononcer car il est difficile à Dieu de venger les injures qu'on lui a faites. Les vengeurs du Dieu militaire ne parlaient de l'accusé, du condamné, du maudit, qu'avec ces périphrases dévotes et douloureuses dont il convient d'user pour désigner les sacrilèges. La sanction fut extraordinaire, savamment cruelle, infernale autant qu'il est permis à de bons catholiques, simples créatures d'imiter l'enfer de leur créateur. Dreyfus était devenu anathème ; quiconque le défendait serait anathème avec lui. L'arrêt du conseil de guerre était un article de foi. Ces mots : « l'honneur de l'Armée » devinrent une formule sainte prête pour le latin des prochaines litanies. Et les fidèles désiraient pieusement massacrer les infidèles. Aussi tous les hommes dans la France et dans le monde, en quelque partie que la vie leur ait classés jusqu'alors ; tous les hommes qui avaient encore au fond de l'âme, je ne dis pas même l'amour, la passion, le désir de la libre pensée, mais simplement le sens de la franchise, le goût de la clarté, de la propriété, se sont soulevés d'instinct contre cette religion naissante moins vénérable et non moins mauvaise que les religions des anciens dieux. Et inversement, tous ceux qui ont l'âme serve ont joyeusement fait cortège à la croyance nouvelle. »

Donc d'un côté le culte de l'ordre, le culte de l'armée, ordre et armée étant divinisés ; de l'autre côté le culte de la liberté. Le combat pour ou contre Dreyfus est, pour Péguy, un combat qui est d'ordre religieux et qui suppose donc une attitude mystique, j'aurais largement l'occasion de revenir sur ce terme.

Quand Péguy parle de la dimension religieuse du conflit, il ne faut pas oublier que ce dreyfusiste est, en même temps, un chrétien. En même temps où deux camps antagonistes, celui de l'Église et celui de la République, vont s'affronter sur tous les plans et, en particulier sur celui de l'École, Péguy revendique et fait vivre une extraordinaire et assez inhabituelle liberté de conscience. Sa Jeanne d'Arc, drame en 3 pièces et 24 actes, entreprise en 1895, après un voyage à Domrémy et à Vaucouleurs, sera publiée en 1897. Il réitérera en 1910, avec Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc. À cette occasion, la droite catholique partisane espère le récupérer. Mais, comme l'écrit Alain Finkielkraut, « les recruteurs en sont pour leurs frais : Péguy n'est pas un transfuge. Il s'est modifié mais il est resté le même. Répliquant aux innombrables nouveaux amis qui se réjouissaient de sa conversion et à la poignée de fidèles qui s'en alarmaient, il proteste de la constance et de la cohérence de son cheminement intérieur. L'homme nouveau en lui n'a pas tué le jeune homme, le catholique qu'il est (re)devenu assume les engagements de sa période mécréante et rejette violemment l'étiquette d'ancien dreyfusard bien qu'elle fut alors un passeport pour la célébrité : « Non seulement nous n'avons rien à

regretter. Mais nous n'avons rien fait dont nous n'ayons à nous glorifier. » (Le Mécontemporain, p.25-26)

Cette citation que fait Finkelkraut est extraite de Notre jeunesse, un texte de 1910, publié dans Les cahiers de la quinzaine, une revue que Péguy a fondé en janvier 1900. Il l'édite, l'imprime et la gère lui-même et lui a donné une devise précisée dans le premier numéro : « dire la vérité ».

La lecture de Notre jeunesse est tout à fait déconcertante. On a l'impression d'entrer, sans y avoir vraiment été invité dans un dialogue que Péguy avait entrepris, avant notre arrivée avec des lecteurs autres que nous. Je dis cela maladroitement mais comme je l'éprouve. La préface de Jean Bastaire explique et éclaire cette impression : « Notre jeunesse illustre une caractéristique des œuvres de Péguy : celui-ci les définit ordinairement comme des dialogues, bien qu'elles aient l'apparence d'un monologue, où l'on entend que la voix véhémence, comique, érudite, intarissable de l'auteur. En fait, ces monologues sont très souvent des réponses. Péguy réagit à un événement ou à un texte, il dialogue avec un fait ou avec un homme qui le provoque et dont il ne donne pas toujours explicitement la référence. Quand il s'agit d'un texte, celui-ci est souvent un cahier précédent que Péguy a l'élégance de publier en premier et avec lequel il engage ensuite la discussion. Notre jeunesse est une protestation lancée contre un cahier dont Péguy a pourtant en cours d'élaboration longuement parlé avec l'auteur, Daniel Alevy. Deux ans avant, en 1908, les deux amis, anciens compagnons de lutte dans l'affaire Dreyfus, avaient songé à commémorer le 10^{ème} anniversaire de l'événement, d'où le titre donné à l'ouvrage : « Apologie pour notre passé. Dans l'esprit de Péguy, l'essai devait jouer sur deux registres : exaltation du dreyfusisme et condamnation de ses suites. Il s'agissait d'une célébration qui par la dénonciation de l'avilissement ultérieur aurait valeur d'exemple et de ressourcement. Lisant l'ouvrage d'Alevy sur épreuve, Péguy déchante : je ronchonnais, je marmonnais, je marmottais, et plus je trouvais que le cahier est beau, plus je me révoltais. Alevy adopte en effet le ton d'une confession douloureuse, pénitente dira Péguy, comme si les dreyfusistes avaient quelque chose à se reprocher. »

Donc, il va être question dans Notre jeunesse de l'affaire Dreyfus. Pourtant, au début, dans les 1^{ères} pages, il n'est en rien question de l'affaire Dreyfus. On voit Péguy se réjouir de publier les archives d'une certaine famille Millier. Des républicains fouriéristes, c'est-à-dire disciples de Charles Fourier (1772-1837), un philosophe utopiste persuadé qu'existent entre les passions des rapports analogues à ceux qui existent entre les termes des proportions mathématiques. Cette conviction est à la base du projet d'élaboration d'une société idéale, aux règles logiques soigneusement établies, et dont le phalanstère est une première approche.

Les archives familiales des Milliers ne comportent pas de documents exceptionnels, renvoyant aux grands penseurs des débuts du XIX^{ème} siècle. Pour Péguy, c'est justement ce qui en fait le prix : « Ce que nous voulons savoir et ce que nous ne pouvons pas inventer, ce que nous voulons connaître, ce que nous voulons apprendre, ce n'est point les premiers rôles, les grands masques, le grand jeu, les grandes marques, le théâtre et la représentation. Ce que nous voulons savoir, c'est ce qu'il y avait derrière. » (p.96-97). En d'autres termes, il s'agit de faire de l'histologie ethnique (l'histologie est la partie de l'anatomie qui traite des tissus organiques). Loin de ce qu'il appelle « l'histoire endimanchée », celle des grandes batailles, des traités et des dates considérables, Péguy veut « voir et avoir » « un peuple dans la texture, dans la teneur, dans le tissu de sa quotidienne existence. » (p.98)

Mais à partir de cette pétition de principe et de cette description, Péguy en vient très vite à l'essentiel de son propos. Reprenons le moment de l'articulation entre l'annonce de la publication des archives Millier et le début de la réflexion sur l'affaire Dreyfus (p.100-101) : « Un certain nombre, un petit nombre peut-être de ces familles, de ces communes dynasties, s'alliant généralement entre elles, se tissant elles-mêmes comme des fils, par filiation, par alliance, ont fait, ont fourni toute l'histoire non, pas seulement de la République, mais du peuple de la République. Ce sont ces familles, presque toujours les mêmes familles qui ont tissé l'histoire de ce que les historiens nommeront le « mouvement républicain », et que nous nommeront résolument, qu'il faut nommer, la publication de la mystique républicaine. L'affaire Dreyfus aura été le dernier sursaut, le soubresaut suprême de cet héroïsme et de cette mystique ; sursaut héroïque entre tous, elle aura été la dernière manifestation de cette race, le dernier effort d'héroïsme, la dernière manifestation, la dernière publication de ces familles. »

Le style appelle ici un commentaire. Dans la coulée continue du texte interpellatif, de ce monologue qui se donne des allures de dialogue, la pensée de Péguy creuse les concepts successifs qu'elle mobilise dans un mouvement qui semble tenir d'abord du tâtonnement : « un certain nombre/un petit nombre peut-être ; de ces familles/de ces communes dynasties ; s'alliant entre elles/ se tissant entre elles ; comme des fils (homographie [*fil/fis*]) par filiation/par alliance ; ont fait/ont fourni toute l'histoire non pas seulement de la République, mais du peuple de la République. »

Est-ce que la formulation suivante serait équivalente à celle que nous venons d'examiner ? « Un certain nombre de familles s'alliant et se tissant ont fourni toute l'histoire du peuple de la République. » On voit bien qu'ainsi reformulé, le mouvement de la pensée de Péguy perd de sa force et se trouve incomplet. Où est passé le rapprochement du tissage et de l'alliance, l'accomplissement des familles en dynasties, la précision qui définit l'abstraction République par un de ses attributs concrets : « le peuple de la République » ?

La façon d'écrire de Péguy qui procède par touches inlassables, précises, indéfiniment modifiée, peut passer, à première vue, pour une sorte de radotage. Barrès, trop obnubilé par sa propre personne pour entrer en sympathie avec le style d'autrui, se laisse aller ainsi à écrire étourdiment : « Quand Péguy fait son prêche, il se peut que je regarde ma montre...C'est en dépit de son ronron, pour la qualité de son âme qu'il faut admirer Péguy. »(cité dans Finkielkraut, p.24). Et bien non. Il faut admirer Péguy pour la rigueur de la démarche logique de sa pensée dont il n'économise pour le lecteur aucune des étapes. Il y a, évidemment, une attitude pédagogique dans cette façon d'écrire.

En fait le texte de Péguy qui progresse par hésitations apparentes, est soutenu par l'exigence constante de l'objection faite par l'interlocuteur possible. C'est pour lui répondre ou pour désamorcer sans doute, qu'il faut sans cesse préciser, corriger, ajouter une caractérisation, risquer un synonyme ou paraphraser une formule. En même temps que se fait cette progression vers la précision, un mouvement complémentaire prend le relais, tendant vers la concision, la brièveté, la quête de la formule, formule qui souvent, fait mouche.

C'est qu'on ne saurait être trop précis. Ainsi, stigmatiser le monde moderne n'est pas une entreprise innocente. Selon ce que recouvre le terme, on peut accoucher d'un discours passéiste, inutilement nostalgique et rétrograde ou produire un avertissement salutaire et indispensable. Tout dépend de ce que l'on entend par monde moderne. Péguy, pour sa part, ne craint pas de préciser, en un mouvement qui mérite d'être examiné de près : « Aussitôt après nous, commence le monde que nous avons nommé, que nous ne cesserons pas de nommer le « monde moderne ». Le monde qui fait le malin, le monde des intelligents, des avancés, de ceux qui savent, de ceux à qui on en remontre pas, de ceux à qui on en fait pas à croire, le monde de ceux à qui on a plus rien à apprendre, le monde de ceux qui font le malin, le monde de ceux qui ne sont pas des dupes, des imbéciles, comme nous, c'est-à-dire le monde de ceux qui ne croient à rien, pas même à l'athéisme, qui ne se dévouent, qui ne se sacrifient à rien ; exactement, le monde de ceux qui n'ont pas de mystique, et qui s'en vantent. »

La première caractérisation est d'ordre métonymique : on dit « le monde qui fait le malin » pour « le monde de ceux qui font les malins », comme on dit « boire un verre » pour « boire le liquide contenu dans un verre ». La métonymie est parfaitement claire, ce qui n'empêchera pas Péguy d'y revenir. Mais, entre temps, « ceux qui font le malin » auront été les « intelligents », les « avancés », « qui savent », « à qui on en remontre pas », « à qui on en fait pas à croire », « à qui on a plus rien à apprendre ». Un refus de se placer dans la suite d'une transmission se lit à travers ces caractérisations juxtaposées. Le monde moderne est donc le monde de ceux qui « faisant le malin », comme dit Péguy, refusent d'accepter de prendre le relais, d'être dans la transmission, dans la passation. Puis, dans un raccourci aussi net que l'a été le creusement du concept, le monde moderne devient : « le monde de ceux qui n'ont pas de mystique. Et qui s'en vantent. » Du même coup, « avoir une mystique » se définit à contrario. Et le texte se trouve de lui-même relancé.