

Washington University in St. Louis
Washington University Open Scholarship

All Theses and Dissertations (ETDs)

Winter 1-1-2012

Représentations de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français (1928-1986)

Antoine Krieger

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: <https://openscholarship.wustl.edu/etd>

Recommended Citation

Krieger, Antoine, "Représentations de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français (1928-1986)" (2012). *All Theses and Dissertations (ETDs)*. 1010.

<https://openscholarship.wustl.edu/etd/1010>

This Dissertation is brought to you for free and open access by Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations (ETDs) by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

Department of Romance Languages and Literatures

Dissertation Examination Committee:

Pascal Ifri, Chair

Tili Boon-Cuillé

Seth Graebner

John Klein

Jean-Louis Pautrot

Julie Singer

Représentations de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français

(1928-1986)

by

Antoine Krieger

A dissertation presented to the
Graduate School of Arts and Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Doctor of Philosophy

December 2012

St. Louis, Missouri

Table of contents

Acknowledgments	iii
Abstract	iv
Introduction	1
Chapitre 1: les romans de l'entre-deux-guerres (1928 - 1939)	17
Chapitre 2: les romans de la Résistance ou de l'engagement politique comme apprentissage (1940 – 1945)	65
Chapitre 3: Albert Camus et Jean-Paul Sartre. Du théâtre comme outil politique et philosophique (1945-1959)	106
Chapitre 4: Jean-Luc Godard et Jean Genet. De l'Algérie à la Palestine (1960-1986)	153
Conclusion	204
Bibliographie	212

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux et toutes celles qui m'ont encouragé et aidé au cours de ce projet et qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à rendre ce travail possible, en particulier le Professeur Pascal Ifri, pour avoir accepté de diriger ce projet et pour m'avoir mis sur la bonne voie lors de l'écriture des différents chapitres, pour son soutien, ses corrections et plus généralement pour ses encouragements mais aussi l'exigence dont il a fait preuve à mon endroit tout au long du projet,

le Professeur Seth Graebner, pour sa lecture attentive de mes chapitres et les nombreuses questions qu'il m'a posées, me forçant ainsi à nuancer et clarifier mon propos,

le Professeur Tili Boon-Cuillé, pour sa patiente lecture ainsi que ses suggestions et conseils,

le Professeur Julie Singer, le professeur John Klein et le professeur Jean-Louis Pautrot pour leur lecture critique et pour avoir accepté de faire partie du jury,

Helene Abrams, Rita Kuehler and Kathy Loepker pour leur aide administrative,

Boncho Dragiyski et Robin Girard, pour leurs conseils techniques précieux,

Aysegül Turan, Araceli Hernandez-Laroche, Lionel Cuillé et Yan Hamel, pour leur disponibilité, leur générosité, leurs suggestions et leurs encouragements

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Représentations de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français (1928-1986)

by

Antoine Krieger

Doctor of Philosophy in French Literature

Washington University in St. Louis, 2012

Profesor Pascal Ifri, Chairperson

In my dissertation, I study the constants and the variables of the representation of (mostly left-wing) militants in 20th century French literature and film. I demonstrate that they are young idealists seeking personal rejuvenation through political violence. Moreover, I show how those works are a reflection of major trends in French cultural and political history during specific time-periods such as the inter-war period, the occupation of France by Nazi Germany or the Algerian War of Independence. My theoretical approach is a “sociology of literature” influenced by the theories of Lucien Goldmann and Marc Angenot. However, I also occasionally use postcolonial and post-structuralist theory in my analysis.

The first chapter includes a study of six novels published during the interwar period. I show that the “terrorists” depicted by Malraux, Nizan and Yourcenar are young adventurers who seek personal redemption through political “engagement”. However, the outcome of their political involvement results in failure and disillusion at best, self-destruction at worst.

The second chapter is a study of four novels about the French underground during Vichy France. These novels – by Beauvoir, Kessel, Gary and Roger Vailland - are paradoxical in so far as the activities of the Resistance are perceived as regenerating for both the individual and

France as a country. However, justifications of political violence are never fully satisfactory and the protagonists of these novels have to come to terms with the moral imperfection of their actions.

The third chapter shows how Sartre and Camus engaged in a philosophical and political dialogue through their plays. Under the influence of Russian culture, Albert Camus was consistent in his rejection of “terrorism”. According to him, it could only lead to political tyranny, if successful. Sartre remained an advocate of *realpolitik*. At first, he underlined the conflict opposing adventurers and party authorities in *Dirty Hands* yet later showed that both parts could find common ground.

The last chapter underlines the similarities of Jean-Luc Godard’s and Jean Genet’s ideological paths. Moreover, they used similar theatrical techniques to represent the contradictions of both European leftists and third-world liberation movements. Finally, in their works, the dilemmas of the creators mirror those of their characters.

Introduction

Les événements tragiques du 11 septembre 2001 ont provoqué instantanément l'obsession des opinions publiques, des médias et de la classe politique des pays occidentaux pour le terrorisme. Du jour au lendemain, le mot « terrorisme » n'a cessé de faire la première page de nombreux journaux et d'être le sujet de bien des reportages journalistiques et télévisés, ouvrages de sciences politiques et d'histoire, ou encore de films destinés au grand public. Cependant, ce sujet si médiatique est aussi un concept extrêmement problématique puisqu'il évoque des doctrines politiques aussi différentes que l'anarchisme et l'islamisme ainsi que des types d'actions violentes diverses, la guérilla urbaine ou les détournements d'avions pour n'en citer que quelques-uns¹. De plus, on ne peut qu'être d'accord avec Edward Saïd pour qui les catégories (et les images) associées au terme « terroriste » sont plus l'expression d'un jugement moral prononcé par le pouvoir en place que d'une tentative d'analyse objective d'un phénomène politique :

The categories and images of « terrorism » and « fundamentalism » [...] derived entirely from the concerns and intellectual factories in metropolitan centers like Washington and London. They are fearful images that lack discriminate contents of definition, but they signify moral power for whoever uses them, moral defensiveness and criminalization for whomever they designate.²

Cette diabolisation du terrorisme ne va pas sans une certaine ironie. En effet, des organisations qualifiées de « terroristes » par le passé sont devenues par la suite des acteurs conventionnels de la vie politique de certains pays, comme le montrent les exemples de la Résistance française et du FLN en Algérie.

¹ Pour une analyse philosophique des problèmes associés à l'utilisation du concept de terrorisme, voir Frédéric Neyrat, *Le Terrorisme: un concept piégé*, Alfortville, Ère, 2011.

² Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994, p. 310.

Cette thèse traitera de la représentation de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français entre 1929 et 1986 : la première date marquant la publication d'*Une femme à sa fenêtre* de Drieu La Rochelle, la deuxième celle d'*Un Captif amoureux* de Jean Genet. Nous viserons à exposer un phénomène récurrent marquant la représentation de la violence révolutionnaire dans la littérature (et dans une moindre mesure au cinéma) du 20^e siècle : elle fut souvent prétexte à une mise en évidence des déchirements intérieurs de ses partisans, le plus souvent caractérisés par leur jeunesse, leur naïveté, leur idéalisme mais aussi un état de confusion historique et idéologique. De plus, ils ont le plus souvent une identité mixte. À cet égard, l'exemple de Goetz, le héros du *Diable et le bon Dieu* de Sartre, constitue une métaphore frappante : il s'agit d'un bâtard puisqu'il est le fils d'un noble et d'une femme d'origine modeste. Par conséquent, à l'instar de Goetz, les protagonistes des œuvres à l'étude envisagent la violence révolutionnaire comme une possibilité de régénération du moi puisqu'ils pensent qu'elle permettrait la résolution des tourments intérieurs inhérents à leur identité mixte, voire bâtarde. En d'autres termes, ils cherchent des solutions politiques à des problèmes existentiels, ce en quoi réside leur aveuglement. La mise en scène des personnages de jeunes révolutionnaires est aussi souvent prétexte à un questionnement d'ordre philosophique et éthique sur la justification de la violence en politique et permet ainsi aux auteurs de se positionner pour ou contre le « terrorisme ». C'est à dessein que nous mettons le terme « terrorisme » entre guillemets car son utilisation, comme indiquée précédemment, ne devrait pas aller de soi.

La politologue Isabelle Sommier insiste sur les ambiguïtés sémantiques associées à ce concept³. Une action terroriste l'est-elle à cause de son impact psychologique (comme Raymond Aron l'avait pressenti), de l'utilisation de la violence ou bien parce qu'elle se donne des

³ Isabelle Sommier, *La Violence révolutionnaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008, p. 16.

justifications politiques? Par ailleurs, est-il possible de mettre sur le même plan groupuscules subversifs et guérillas? Sommier insiste également sur le fait que le terme « terroriste » est également utilisé pour qualifier bon nombre d'actions subversives :

Dans le même esprit sont regroupés sous le terme « terrorisme » des groupes et des modes d'action extrêmement divers : l'assassinat politique, entendu comme le meurtre d'une personnalité publique pour un mobile politique en dehors de tout processus légal : le complot ou la conspiration en tant que projet concerté d'atteinte à la sûreté intérieure ; la guérilla, qui constitue avec le terrorisme une stratégie de longue durée menée par des combattants irréguliers mais s'en distingue cependant par son inscription territoriale et son projet politique, qui vise à soustraire des portions de territoire de l'emprise étatique ; l'insurrection enfin, modèle dont se revendiquent le plus souvent les militants armés, bien qu'ils n'aient pas bénéficié d'un soutien suffisant d'une partie au moins de la population pour pouvoir dépasser le stade des actions démonstratives ou exemplaires.⁴

C'est pourquoi elle juge l'expression « violence révolutionnaire » plus adéquate pour évoquer les « années de plomb » en Italie et en Allemagne dans les années 1970. Pour Sommier, la violence révolutionnaire consiste à blesser les personnes et endommager les biens pour contraindre un état à un changement social radical⁵. Par conséquent, ni l'extrême-droite, ni l'extrême-gauche n'en ont le monopole. La présente thèse utilisera donc la définition de Sommier comme cadre à une étude de la représentation des adeptes de ce type de violence.

Un tel sujet mérite à première vue d'être qualifié de « politique » et les lecteurs pourraient s'attendre à ce que ces personnages justifient en détail leur « projet de société » et décrivent les moyens de le mettre en place. Or, ce qui est frappant, c'est précisément l'absence de politique au sens technique du terme au sein de notre corpus : les diatribes idéologiques y sont pour ainsi dire quasi-inexistantes et les descriptions spécifiques et minutieuses d'idéologies, de programmes et d'actions politiques y sont rares. De plus, lorsque certaines œuvres se veulent

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp.18-19.

didactiques, particulièrement les pièces de Sartre et Camus, c'est un engagement « existentiel » qu'elles aspirent à inspirer aux lecteurs et non une adhésion à une idéologie spécifique.

De plus, l'importance de l'érotisme au sein des œuvres de notre corpus est également surprenante. Cet érotisme s'explique par différents facteurs. D'abord, on assiste à une érotisation de la violence dans la mesure où elle est l'expression déviée des pulsions sexuelles des personnages. Ensuite, les protagonistes des œuvres à l'étude se trouvent souvent placés en compétition sexuelle avec des hommes plus âgés, parfois leur mentor, et sont mis en position de choisir entre une femme ou la révolution. Enfin, il est permis de parler de sadomasochisme idéologique car, d'une manière récurrente, des rapports tourmentés entre femmes (symbolisant la gauche) et hommes (représentant des tendances proto-fascistes ou fascistes) sont évoqués au sein de notre corpus.

Par ailleurs, la forme même de certaines œuvres reflète la quête identitaire de ses personnages puisqu'elles sont caractérisées par la polyphonie, celle-ci témoignant d'une certaine fragmentation du « moi » individuel comme de l'organisation clandestine : c'est ainsi que *La Conspiration* de Nizan, *l'Armée des ombres* de Kessel, *Le Sang de l'autre* de Beauvoir et *Drôle de jeu* de Vailland se composent d'un récit à la troisième personne mais aussi d'extraits de correspondances ou de journal intime. De même, Annie Cohen Solal a raison de parler du caractère inclassable d'*Un captif amoureux*, le dernier opus de Jean Genet⁶.

Notre thèse vise à combler une lacune de la critique sur ce sujet précis. En effet, si quelques études ont traité de thématiques voisines comme l'engagement politique, la révolution ou encore la guerre, aucune n'a traité de la violence révolutionnaire au sens où nous

⁶ Annie Cohen-Solal, « Jean Genet, Jean sans terre », *Le Nouvel Observateur*, 23 Mai 1986 reproduit dans Agnès Fonvielle-Cordiani et Dominique Carlat, éd., *Jean Genet et son lecteur, Autour de la réception critique de Journal du Voleur et de Un Captif amoureux*, Saint Etienne, Publication de l'Université de Saint Etienne, 2010.

l'entendons⁷. De plus, il faut remarquer que nous utilisons une périodisation différente puisque celle que nous avons choisie englobe la majorité du 20^e siècle alors que les études précédentes (citées dans la note de bas de page 7) concernaient plutôt la période charnière comprise entre le 19^e et le 20^e siècle. Enfin, si les auteurs traités ont fait l'objet de nombreuses publications, leurs œuvres n'ont, à notre connaissance, pas fait l'objet d'un tel recoupement jusqu'à présent.

Pour mener à bien notre étude, nous adopterons une double approche, imagologique d'une part, sociocritique d'autre part. Selon Jean-Marc Moura, l'imagologie est un « domaine encore peu structuré, [...] un carrefour comparatiste où se rencontrent histoires des idées et des littératures »⁸. Toutefois, il est possible d'en évoquer quelques principes et enjeux. Voici tout d'abord la définition du terme « image » proposée par Daniel-Henri Pageaux :

L'image est un fait de culture et une pratique anthropologique pour exprimer à la fois l'identité et l'altérité [...]. À ce titre, l'image a sa place dans l'univers symbolique que nous nommons « imaginaire », lequel, parce qu'il est inséparable d'une organisation sociale, d'une culture, est nommé imaginaire social.⁹

L'imagologie consiste précisément à déterminer comment les textes contribuent à la construction d'un imaginaire social, à travers la représentation d'un Autre:

Les discours sur l'Autre, même travestis par la fiction, ne sont pas en nombre illimité ; ils sont sériables, dirait l'historien. Les dénombrer, les démonter, les expliquer, comprendre comment l'image est un langage symbolique à l'intérieur d'un système littéraire et d'un imaginaire social, tel est l'objet de l'imagologie.¹⁰

⁷ Nous pensons tout particulièrement aux ouvrages de Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974 ; P.M. Cryle, *The Thematics of Commitment : The Tower and The Plan*, Princeton, Princeton UP, 1985 ou encore G.T. Harris et P.M. Wetherill, éd. *Littérature et Révolutions en France*, Amsterdam, Atlanta, Geo, Rodopi, 1991. Plus récemment, le militantisme et sa représentation en politique ont fait l'objet d'un colloque dont les interventions ont été recueillies par Jeanyves Guérin. *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

⁸ Jean-Marc Moura, *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, PUF, 1992, p. 297.

⁹ Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 61.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

Il faut souligner que, dans les sociétés occidentales modernes, l'altérité du terroriste (hormis ses origines parfois étrangères) réside dans le fait qu'il s'oppose à « l'homme démocratique des temps nouveaux, calme, raisonnable, conciliant »¹¹, pour reprendre la formule de Jean-Marie Domenach. Or, selon Pageaux, la représentation d'un Autre constitue un témoignage historique dans la mesure où son image peut être en conformité ou au contraire en rupture avec la mentalité dominante d'une époque :

Il importe donc de confronter les résultats de l'analyse lexicale et structurale aux données fournies par l'Histoire. Celles-ci sont de nature politique, diplomatique, voire économique et correspondent à l'époque contemporaine du texte ; ce sont aussi les lignes de force qui régissent une culture à un moment donné et dont l'examen permet de voir si le texte est en conformité ou non avec une certaine situation sociale et culturelle, à quelles traditions idéologique, culturelle, littéraire, esthétique il correspond (l'inévitable liaison entre littérature et histoire ou plutôt entre production textuelle et processus historique) [...]. Il convient de faire non une confrontation simple, mécanique entre texte et contexte, mais un détour par l'Histoire, surtout celle des mentalités, des sensibilités.¹²

À travers une série de recoupements et de confrontations, l'imagologie permet d'établir une liste de constantes et de variables dans la représentation d'un « type » donné. Dans cette optique, l'approche sociocritique nous apparaît être son complément idéal¹³. Selon Lucien Goldmann, un des théoriciens majeurs de la sociologie de la littérature, il existe une relation causale entre création littéraire et contexte socio-historique plus général :

Il va de soi que je pars de l'idée qu'un grand écrivain ne peut pas écrire n'importe quelle œuvre valable n'importe où et n'importe quand. D'abord, parce qu'il ne peut écrire que dans une perspective globale qu'il n'a pas inventée et qui doit exister dans la société pour qu'il puisse par la suite la transposer dans un univers imaginaire et cohérent. Deuxièmement parce que cet univers imaginaire ne

¹¹ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique: essai*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 287.

¹² Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p. 69.

¹³ Pour des ouvrages apportant des éléments de définition de la sociocritique, voir Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, éd. *La Politique du texte: enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992 ; Marc Angenot, *1889: un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

constituera une œuvre valable que dans la mesure où il sera centré sur les aspects essentiels de la réalité sociale qui a contribué à élaborer les catégories qui le structurent.¹⁴

En partant de ce postulat, nous ferons le lien entre représentation de la violence révolutionnaire et histoire culturelle de la France au vingtième siècle. Lucien Goldmann remarque également l'existence d'une correspondance entre littérature et philosophie:

Dans l'ensemble, en effet, nous trouvons presque toujours dans l'histoire de la culture occidentale une relation d'homologie assez stricte entre les grands courants philosophiques et les grandes créations littéraires, et il est assez facile de relever des couples homologues d'univers imaginaires créés par des écrivains et des systèmes conceptuels élaborés par des philosophes.¹⁵

Or, les lecteurs trouveront dans la présente thèse de nombreux parallèles entre littérature et philosophie existentialiste (dostoïevskienne et sartrienne). Il faut aussi noter que la littérature, si elle est un reflet d'un contexte socioculturel plus général qu'elle contribue aussi à créer, s'inscrit également dans un dialogue avec les mentalités, les préoccupations et les idées reçues (la *doxa*) d'une époque donnée. Tel est le constat de Marc Angenot :

La sociocritique prétend tenir les deux bords d'un dilemme ou d'un paradoxe. D'une part le texte littéraire est immergé dans le discours social, les conditions mêmes de lisibilité du texte ne lui sont jamais immanentes - et ceci en apparence le prive de toute autonomie. Cependant, l'attention sociocritique est vouée d'autre part à mettre en valeur ce qui fait la particularité du texte comme tel, à faire valoir les procédures de transformation du discours en texte. Prélevé sur le discours social, produit selon des "codes" sociaux, le texte peut certes reconduire du doxique, de l'acceptable, des préconstruits, mais il peut aussi transgresser, déplacer, confronter ironiquement, excéder l'acceptabilité établie.¹⁶

Dans la mesure où les œuvres à l'étude mettent en scène des contextes historiques marqués par des clivages et antagonismes idéologiques, elles constituent aussi des prises de position des

¹⁴ Lucien Goldmann, «La Révolte des arts et des lettres dans les civilisations avancées » in *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971, p. 62.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶ Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, éd., *La Politique du texte: enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 11.

auteurs ainsi que des réponses à d'autres œuvres : c'est d'ailleurs particulièrement le cas des pièces de Sartre et Camus.

Notre corpus sera constitué de 21 œuvres: 10 romans, 4 pièces de théâtre, 3 films de fiction, une autofiction, un recueil d'articles politiques et un film « expérimental ». D'une part, ces œuvres mettent toutes en scène des personnages d'adeptes et de partisans de la violence politique. D'autre part, ce corpus est hétérogène, ce qui s'explique par pour plusieurs raisons. Des ouvrages de fiction y côtoient des œuvres à caractère autobiographique (comme c'est le cas de Genet et Godard). Toutefois, il est important de souligner que notre étude n'aspire pas à l'exhaustivité d'une part et que la paralittérature en a été rejetée.

La représentation des agissements de groupes subversifs extrémistes est loin de faire son apparition dans la littérature française en 1928. Par exemple, l'individualisme forcené et la fougue des héros de Stendhal annoncent ceux de leurs successeurs romanesques dans la mesure où ils sont des aventuriers utilisant les causes qu'ils défendent à leurs fins personnelles¹⁷. De plus, bien que ce personnage constitue une exception au sein de l'œuvre du romancier, Peter D. Tame mentionne également le « romantisme » de Mathilde de la Mole dans *Le Rouge et le Noir*, qui annonce celui de certains personnages de la présente thèse :

The larger-than-life heroine of *Le Rouge et le Noir*, Mathilde de la Mole, is a different character altogether. She comes much nearer to our concept of an ideological heroine, for she clings to a system of ideas, albeit essentially outmoded, that carries with it far more socio-political convictions – one might almost say “fanaticism” – than the creed by which Pietranera appears to live.¹⁸

Pour Tame, rejoignant ici les thèses de René Girard sur le désir triangulaire, le fanatisme repose sur une myopie historique dans la mesure où il est imitation des coutumes d'une époque révolue,

¹⁷ Sur l'influence de Stendhal sur la littérature française du 20^e siècle, voir Peter D. Tame, *The Ideological Hero in the Novels of Robert Brasillach, Roger Vailland and André Malraux*, New York, Peter Lang Publishing, 1998.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

relevant ainsi de l'anachronisme. Or, certains personnages de cette étude s'engagent en politique parce qu'ils sont en quête d'une rédemption personnelle. En effet, ils regrettent l'apathie dont ils ont fait preuve par le passé. Par exemple, les héros de Vailland et Beauvoir s'engagent dans la Résistance en partie pour ne pas faire preuve de la passivité les ayant caractérisés lors de la guerre civile d'Espagne.

À la fin du 19^e siècle, deux facteurs expliquent partiellement la recrudescence de « terroristes » en littérature, à savoir la violence des attentats des nihilistes russes d'une part et les retombées de la guerre franco-prussienne d'autre part. Pour Charlotte Krauss, la violence des attentats perpétrés par les nihilistes russes, à partir de 1882, a provoqué une certaine inquiétude en France, reflétée par la suite dans la littérature¹⁹. Les nihilistes russes (et leurs méfaits) ont fait l'objet d'une représentation d'abord dans la littérature dite « sérieuse » avant que la culture populaire ne s'empare d'eux. C'est pourquoi elle se penche particulièrement sur le personnage de Souvarine, l'anarchiste de *Germinal* de Zola provoquant la tragédie finale du roman, à savoir l'explosion de la mine. Elle justifie cette spécificité russe de Souvarine par la spécificité du nihilisme russe lui-même :

La question se pose de comprendre pourquoi Zola a eu recours à un Russe dans *Germinal*. Un premier élément de réponse est donné par la spécificité que Zola reconnaît aux mouvements révolutionnaires russes qui, sans passer par le stade de la république, « veulent d'un coup l'absolu ».²⁰

Bien qu'athée, l'anarchisme de Souvarine n'en va pas moins de pair avec une mystique de la violence. À cette noirceur du personnage de Zola, Krauss oppose les nihilistes russes de *Tartarin dans les Alpes* d'Alphonse Daudet dont l'attachant personnage principal finit par

¹⁹ Voir à ce sujet Charlotte Krauss, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX^e siècle (1812 – 1917): D'une image de l'autre à un univers imaginaire*, New York, Rodopi, 2007, p. 288.

²⁰ Charlotte Krauss, *op.cit.*, p. 300.

déjouer les sinistres desseins. Elle souligne également le fait qu'avant la guerre de 1914, les nihilistes russes sont devenus objets de ridicule :

Le phénomène du nihilisme contrôlable se maintient dans la littérature française de façon durable, ce dont témoigne par exemple une pièce en deux tableaux de Charles Garin, *Le Délégué de la troisième section*, représentée au théâtre du Grand Guignol au mois d'avril 1910.²¹

Selon Krauss, les terroristes russes ont aussi été objets de ridicule car ils sont incompetents ou sont littéralement des marionnettes. Toutefois, Krauss mentionne également la présence d'un personnage de « terroriste » français, Maurice Levasseur dans *La Débâcle* de Zola²². Il convient de s'arrêter sur ce roman important - publié en 1892 - dans la mesure où son protagoniste y établit une relation de cause à effet entre décadence française (symbolisée par le second Empire) et défaite militaire cuisante lors de la guerre franco-prussienne de 1870. Se sentant trahi par le régime en place (celui de Napoléon III), il finit par rejoindre les insurgés de la Commune, convaincu que leur action pourra purifier la France de la souillure de la défaite ainsi que de l'incompétence et de la corruption de ses dirigeants.

Parallèlement à ces deux œuvres de Zola, une série de romans met en scène des anarchistes entre la fin du 19^e siècle et le début du 20^e siècle. Cette apparition de l'anarchisme français dans la fiction est une conséquence logique de quelques attentats ayant terrifié la capitale, comme l'explique Caroline Garnier :

À la fin du dix-neuvième siècle se produit une série d'attentats dits « anarchistes », qui marque durablement l'imaginaire de la population française et entraîne le vote des « lois scélérates » en décembre 1893 et juillet 1894 aboutissant à une criminalisation de l'ensemble du mouvement libertaire. Bien que les attentats terroristes ne constituent pas toute la « propagande par le fait », *anarchisme* va désormais être associé, pour beaucoup, à *terrorisme* [...]. L'acte

²¹ *Ibid.*, p. 324.

²² *Ibid.*, pp. 300-301.

terroriste fascine en outre de nombreux écrivains : la « bombe anarchiste » devient un *topos* romanesque.²³

Selon Garnier, on trouve deux tendances principales dans cette série de romans : une condamnation sans appel du terrorisme perçu comme une des conséquences de la déchristianisation de la France par les conservateurs, d'une part, et une analyse critique des facteurs sociaux poussant les anarchistes à l'action violente par les progressistes, d'autre part. Par exemple, elle oppose deux « romans à clef » *Le Règne de la bête* d'Adolphe Retté et *Malfaiteurs !* de Jean Grave. Le premier a pour objectif de « montrer par un exemple terrible, ce que donne l'éducation athée dont on frelate l'intelligence des jeunes Français »²⁴. Au contraire, le roman de Grave a pour but d'éclairer le lecteur sur le caractère désespéré du terrorisme anarchiste :

Si, à ses yeux, le terrorisme ne trouve aucune justification, il montre aussi comment un ouvrier en vient, poussé par les persécutions injustes, à tuer le juge qui l'a fait enfermer et qu'il tient pour responsable du suicide de sa famille.²⁵

Dans les deux cas, le traitement du terrorisme est prétexte à une critique sociale, qu'elle soit d'ordre progressiste ou réactionnaire.

Enfin, à l'instar des héros stendhaliens précédemment mentionnés, les héros de Barrès se caractérisent par leur individualisme extrême et ce n'est pas donc pas un hasard si l'œuvre phare du romancier s'intitule *Le Culte du Moi*. De plus, comme le rappelle Jean-Michel Wittmann, le héros barrésien est constitué une synthèse idéale entre un poète, un intellectuel et un aventurier avide de sensations fortes : « François Sturel, dans *Les Déracinés*, définira le véritable

²³ Caroline Garnier, « La Représentation du terrorisme anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique* [En ligne], 96-97, 2005, mis en ligne le 01 octobre 2008, Consulté le 03 décembre 2009. URL :

<http://chrhc.revues.org.org/index952.html>

²⁴ Retté, *Préface* in Garnier, p. 6.

²⁵ Garnier, *op.cit.*, p. 10.

héros » comme un « intellectuel avide de toutes les saveurs de la vie », un égotiste capable de concilier « l'action » et la « contemplation »²⁶. Pour l'écrivain nationaliste de la fin du 19^e siècle, l'écrivain doit donc savoir manier la plume et le sabre, concilier *logos* et *praxis*. Cette philosophie de l'action aura par exemple un impact retentissant sur le jeune André Malraux.

À cette actualité littéraire française vient s'ajouter deux influences étrangères capitales puisque Nietzsche et Dostoïevski seront découverts (ou redécouverts) puis adulés au début du 20^e siècle. La philosophie nietzschéenne, dans la mesure où elle préconise la destruction des valeurs anciennes et donc un certain immoralisme, ne pouvait qu'exercer une forte influence sur bon nombre de romanciers de la première moitié du 20^e siècle (nous pensons particulièrement à Malraux et Georges Bataille) et c'est en ces termes que Laurence Guyon évoque les préceptes du philosophe allemand :

Il faut abandonner les vieilles valeurs, dépoussiérer les représentations morales et revenir à l'instinct, c'est-à-dire la volonté de puissance. Nietzsche exige de l'homme un retour aux formes primaires de l'humanité ancienne, encore en étroite relation avec la nature, et l'élaboration d'un modèle fondé sur les cas rarissimes de réussite, tyrans, brutes sanguinaires, dictateurs impitoyables.²⁷

Il convient de s'arrêter sur la réception de Nietzsche en France²⁸. Si sa réputation précéda la parution de ses œuvres en français, ce furent tout d'abord André Gide et Paul Valéry qui le firent découvrir au début du 20^e siècle. Dans les années 1930, il fut l'objet d'un débat acharné entre partisans de l'extrême-droite (comme Drieu La Rochelle) et de l'extrême-gauche (Bataille), les deux factions se réclamant de la filiation du philosophe.

²⁶ Jean-Michel Wittmann, « Drieu la Rochelle héritier de Barrès : Du *Culte du moi* à *Une femme à sa fenêtre* », *Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman au XXe Siècle*, 2007, p. 104.

²⁷ Laurence Guyon, « Le Double et le Surhomme » in *Sous le signe de Moravagine : textes réunis et présentés par Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy*, Caen, Minard, 2006, p. 47.

²⁸ Jacques Le Rider, *Nietzsche en France: de la fin du XIXe siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999.

Ensuite, c'est Dostoïevski qui fera l'objet d'un culte chez les écrivains français de la première moitié du 20^e siècle, André Gide l'ayant mis au goût du jour lors d'une série de conférences au théâtre du Vieux Colombier en 1922²⁹. En effet, il a fait l'objet d'un culte dans les années d'après-guerre comme l'explique Henri Peyre :

The six or seven years that followed World War I were in France [...] a time of widespread enthusiasm for Dostoevsky and, through him, for a certain idea of the « Slavic soul, » such as had not been seen in Western Europe and has not been witnessed since.³⁰

À cette époque, la fascination des écrivains français pour le romancier russe s'explique tant par la profondeur et la complexité de ses méditations pré-existentialistes³¹ sur la morale et la condition humaine que par un certain exotisme (noms slaves, mention de rites et de théologie orthodoxe, évocation de Saint Pétersbourg). Selon Jacques Lecarme, cette popularité se justifierait par le caractère visionnaire des *Possédés* qui aurait annoncé la révolution russe de 1917³². En guise de conclusion, les personnages de jeunes idéalistes et de révolutionnaires sont déjà légion dans la littérature française en 1928 mais ceux qui vont apparaître dans les années d'après-guerre sont le produit d'un contexte historique et culturel spécifique à cette période.

Notre premier chapitre sera consacré à l'étude de six romans : *Les Conquérants* et *La Condition humaine* d'André Malraux, *Une femme à sa fenêtre* de Drieu La Rochelle, *La*

²⁹ Elles furent réunies dans l'ouvrage intitulé *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Gallimard, 1981.

³⁰ Henri Peyre, « French Literary Imagination and Dostoevsky » in *French Literary Imagination and Dostoevsky and other essays*, Tuscaloosa, University of Alabama, The University of Alabama Press, 1975, p. 23.

³¹ Voir à ce sujet Henri Peyre, *op.cit.* . Par ailleurs, il faut souligner que, lors de leur parution initiale en français à la fin du 19^e siècle, les œuvres du romancier russe ne rencontrèrent qu'un accueil très mitigé et il fallut attendre sa redécouverte pour que son importance soit reconnue. Voir à ce sujet Michel Décaudin, « La Première rencontre de Dostoïevski avec la France (1880-1890) » in Jean Onimus éd, *Dostoïevski et les lettres françaises, Actes du colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Centre du XX^e siècle, Nice, 1981.

³² Jacques Lecarme. *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, Paris, PUF, 2001, p. 303.

Conspiration de Paul Nizan, *Le Bleu du Ciel* de Georges Bataille et *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar. Nous y démontrerons que les protagonistes de ces ouvrages sont de jeunes individus tourmentés par de nombreux dilemmes existentiels qu'ils cherchent à résoudre dans l'engagement politique et l'action violente. Chronologiquement, cette période correspond à l'entre-deux guerres : d'une part, la Grande guerre a provoqué une « crise des valeurs » (pour reprendre l'expression de Paul Valéry). D'autre part, il est possible d'affirmer que les années 1930 constituent un « prélude sanglant³³ » aux horreurs de la seconde guerre mondiale (guerre d'Espagne, montée des fascismes italiens et allemands).

Notre deuxième chapitre sera consacré à quatre romans de la Résistance : *L'Armée des ombres* de Joseph Kessel, *Education européenne* de Romain Gary, *Drôle de jeu* de Roger Vailland et *Le Sang des autres* de Simone De Beauvoir. Nous y démontrerons que, par certains aspects, les personnages de ces romans rappellent leurs prédécesseurs dans la mesure où l'engagement au sein de la Résistance est une manière de résoudre leurs dilemmes personnels et les ambiguïtés liées à leurs conditions. Par exemple, les protagonistes de Vailland et Beauvoir sont des bourgeois recherchant dans l'action violente et la fréquentation de leurs cadets une régénération individuelle. De plus, ces textes tentent de démontrer la nécessité de la violence et le caractère régénérateur de celle-ci mais insistent paradoxalement sur l'imperfection morale de toute décision dans le contexte de l'occupation de la France par les Nazis. Publiés en 1945, à l'exception du roman de Kessel, ces romans sont contemporains des débuts de la popularité de la philosophie sartrienne après la Libération et on y retrouve des thèmes et motifs chers aux

³³ L'expression apparaît dans l'article de J. Machabéis, « Malraux et la « vocation révolutionnaire » in G.T. Harris et P.M. Wetherill, ed. *Littérature et Révolutions en France*, Rodopi, Atlanta, 1990, p. 284.

existentialistes comme la solitude ou l'impossibilité d'une décision morale pleinement satisfaisante.

Notre troisième chapitre sera consacré aux *Mains sales* au *Diabole et le bon Dieu* de Sartre ainsi qu'aux *Justes* et à l'adaptation des *Possédés* par Albert Camus. Sur le mode de la tragédie cornélienne, les deux dramaturges mettent en scène la dichotomie de l'individu et du parti d'une part, celle du devoir et du sentiment amoureux d'autre part. Le déchirement intérieur de l'individu y est un reflet des dissensions inhérentes aux mouvements révolutionnaires et également du différend philosophico-politique ayant opposé les deux hommes à partir de 1952 et concernant l'attitude de l'intellectuel face à l'URSS et face au combat contre le colonialisme du FLN en Algérie. En effet, Camus resta constant dans sa dénonciation de la violence politique (débouchant invariablement sur le totalitarisme) et son tropisme russe alors que Sartre évolua de la mise en scène du conflit entre individu et parti communiste à celle de leur réconciliation sans cesser de reconnaître la nécessité de l'utilisation de la violence dans le combat politique.

Dans notre quatrième chapitre, nous dresserons un parallèle entre l'itinéraire de Jean-Luc Godard et celui de Jean Genet. En effet, les deux hommes finiront par embrasser l'antisionisme après s'être d'abord intéressé à la guerre d'Algérie et aux mouvements gauchistes de la fin des années 1960. Dans ses films des années 1960, Jean-Luc Godard met en scène de jeunes bourgeois qui hésitent entre la gauche et la droite et qui, se faisant les apôtres d'idéologies révolutionnaires, n'en reproduisent pas moins une structure de classes au sein des micro-communes qu'ils mettent en place. Genet, dans le droit fil de ses œuvres l'ayant rendu célèbre, exprime son admiration pour les parias du tiers-monde. Dans les *Paravents*, la trahison est pour le personnage principal la condition de sa pureté morale, voire de sa sainteté, dans la mesure où elle lui permet de refuser l'ordre établi par les colons européens comme par les rebelles arabes

après eux. Quant aux Palestiniens, nation sans terre, ils représentent autant une menace pour l'Occident et Israël que pour les monarchies conservatrices du monde arabe. Enfin, les œuvres de ce chapitre mettent également en scène les créateurs au travail ainsi que leurs dilemmes esthétiques. Godard et Genet, quoiqu'animés par un souffle révolutionnaire venu de l'Est (Chine, monde arabe) n'en sont pas moins conscients d'être pétris des classiques de la culture européenne.

La représentation du révolutionnaire en littérature (et au cinéma) reflète souvent d'une manière troublante les soubresauts de la vie politique et intellectuelle de la France au 20^e siècle que d'aucuns ont surnommés les « passions françaises » : montée du fascisme et du communisme, Occupation, guerre froide, lutte d'indépendance dans le tiers-monde, société de consommation, etc. Cette histoire spécifique se distingue des problématiques inhérentes à ce début de 21^e siècle: « hyper-terrorisme » d'Al-Qaïda, développement des nouveaux médias, mondialisation, pour n'en citer que quelques-unes.

Chapitre 1 : les romans de l'entre-deux-guerres

Ce chapitre traitera d'un corpus de six romans, à savoir *Les Conquérants* et *La Condition Humaine* d'André Malraux, *Une Femme à sa fenêtre* de Pierre Drieu La Rochelle, *La Conspiration* de Paul Nizan, *Le Bleu du Ciel* de Georges Bataille et *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar. Le choix de ces œuvres s'explique pour deux raisons, l'une d'ordre chronologique, l'autre d'ordre thématique. D'une part, il s'agit d'œuvres publiées pendant l'entre-deux-guerres et témoignant de l'effervescence caractérisant les avant-gardes politiques des années 1930. D'autre part, les protagonistes des romans à l'étude sont, soit des révolutionnaires, soit des témoins des agissements de ces mêmes activistes. Nous y démontrerons que le/la « révolutionnaire » est une jeune personne tourmentée et pétrie de contradictions: c'est ainsi qu'ils sont le plus souvent de jeunes bourgeois attachés à leur confort personnel mais séduits par l'idée de révolution prolétarienne. De même, les héros de Malraux sont des Chinois marqués des idéologies venues d'Occident comme le marxisme ou l'anarchisme. L'engagement politique est donc une solution à des dilemmes individuels.

La publication de ces œuvres s'inscrit dans un contexte historique spécifique marqué par la crise de la culture provoquée par la première guerre mondiale d'une part et la montée des fascismes en Europe dans les années 1930 d'autre part. Paul Valéry résume l'état de confusion dans lequel l'intelligentsia française s'est retrouvée dans l'après-guerre immédiat :

Il y a des milliers de jeunes écrivains et de jeunes artistes qui sont morts. Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit ; il y a la science, atteinte mortellement dans ses ambitions morales, et comme déshonorée par la cruauté de ses applications ; il y a l'idéalisme difficilement vainqueur, profondément meurtri [...] le réalisme déçu, battu et accablé de crimes et de fautes ; la convoitise et le

renoncement également bafoués ; les croyances confondues dans les camps, croix contre croix, croissant contre croissant ; il y a les sceptiques eux-mêmes désarçonnés par des évènements si soudains, si violents, si émouvants, et qui jouent avec nos pensées comme le chat avec la souris, - les sceptiques perdent leurs doutes, les retrouvent, les reperdent et ne savent plus se servir des mouvements de leur esprit.³⁴

Selon Valéry, aucune philosophie ne peut constituer un système d'explications valable du monde après la sauvagerie d'un conflit marqué par l'utilisation de la science à des fins militaires (utilisation d'armes chimiques) et ayant décimé la jeunesse européenne.

L'Orient et son climat d'agitation sociale (gandhisme en Inde, révolution russe de 1917 et insurrections communistes en Chine) semblent alors porteurs de possibilités de régénération d'une culture européenne agonisante pour toute une génération de jeunes gens de gauche, comme en témoigne Paul Nizan avec beaucoup d'ironie :

Notre conclusion était vide, parce que l'on nous avait accoutumés à penser à l'Orient comme au contraire de l'Occident : alors du moment que la chute et la pourriture de l'Europe étaient des faits absolument simples et clairs et distincts, la renaissance et la floraison de l'Orient n'appartenaient pas moins à l'ordre des évidences. Il renfermait le salut et la nouvelle vie des Européens, il avait des remèdes et de l'amour de reste. On usait un peu partout avec imprudence des analogies antiques et de l'histoire officielle des religions ; on ornait l'Asie de toutes les vertus humaines que l'Occident achevait de perdre depuis tantôt trois cents ans et ne réclamait plus que dans la colonne d'agonie des quotidiens anglais. L'esprit de la civilisation planait sur l'Inde, la Chine nous semblait plus merveilleuse qu'à Marco Polo. Qui donc nous aurait révélé de bonnes raisons brutales, de bonnes raisons humaines de nous intéresser à l'Asie : les grèves à Bombay, les révolutions et les massacres en Chine, les emprisonnements au Tonkin.³⁵

Pour l'écrivain, utilisant une définition assez vague du terme (puisqu'il désigne l'ensemble des pays asiatiques en proie à des luttes anticoloniales à cette époque), c'est dans la mesure où l'Orient représentait à cette époque l'antithèse d'un Occident décadent qu'il fit l'objet de la

³⁴ Paul Valéry, « La Crise de l'Esprit » in *Variété*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 15-16 cité par Barrie Cadwallader, *Crisis of the European Mind: A Study of André Malraux and Drieu La Rochelle*, University of Wales Press, Cardiff, 1981, pp. 7-8.

³⁵ Paul Nizan, *Aden, Arabie*, Paris, Maspéro, 1965, p. 81.

fascination des avant-gardes politiques et esthétiques de gauche. De même, Louis Aragon, alors membre du groupe surréaliste, perçut l'Orient comme à l'origine d'une dégénérescence salvatrice d'un modèle européen à bout de souffle :

Nous aurons raison de tout. Et d'abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. Monde occidental, tu es condamné à mort. Nous sommes les défaitistes de l'Europe. Que l'Orient, votre terreur, enfin à notre voix réponde. Nous réveillerons partout les germes de la confusion et du malaise. Nous sommes les agitateurs de l'esprit. Toutes les barricades sont bonnes, toutes les entraves à notre bonheur maudits. Juifs, sortez des ghettos. Qu'on affame le peuple, afin qu'il connaisse enfin le goût du pain de colère ! Bouge, Inde aux mille bras, grand Brahma légendaire. A toi Égypte ! Et que les trafiquants de drogue se jettent sur nos pays terrifiés. Que l'Amérique au loin croule de ses buildings blancs au milieu des prohibitions absurdes. Soulève-toi, monde ! Voyez comme cette terre est sèche et bonne pour tous les incendies. On dirait de la paille. Riez bien. Nous sommes ceux-là qui donneront toujours la main à l'ennemi.³⁶

Cette vision d'un Orient subvertissant les valeurs traditionnelles européennes fut aussi celle de l'extrême-droite, pour des raisons évidemment différentes : la révolution russe de 1917 lui apparaissait alors comme une menace pesant sur les valeurs traditionnelles de la France dont elle se réclamait. Cadwallader nous en fait souvenir:

The Russian Revolution of 1917 added another dimension to the movement in Asia, and many now turned to the Communist exemplar for guidance. It was at this time that some writers in France, Massis among them, began to suggest that this huge and diversified continent could, under the leadership of the Soviet Union, march united against the West [...]. The fears expressed by Drieu, Massis and many others were as much a product of events in Europe as in Asia, for in each of the defeated nations the four years of war were succeeded by some four years of revolutionary activity.³⁷

Pour Cadwallader, l'anticommunisme viscéral de l'extrême-droite française s'explique en partie par le fait que les années de guerre aient été immédiatement suivies par plusieurs années

³⁶ Louis Aragon, « Fragments d'une Conférence prononcée à Madrid à la Residencia des Estudiantes » in *La Révolution surréaliste*, no.4 cité par Maurice Nadeau., *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 76.

³⁷ Cadwallader, *op.cit.*, p. 26.

d'agitation sociale en Europe. Cette agitation européenne se traduit (entre autres) en France par l'émergence du PCF dans les années 1920-30.

En effet, avant de devenir un parti de masse au moment du Front Populaire de 1936, le Parti communiste français fut d'abord une formation politique minoritaire qui s'illustra parfois par certaines activités subversives, comme le rappellent Marc Lazar et Stéphane Courtois :

En 1926-1927, sous la direction de Duclos, le PCF a lancé de grandes campagnes antimilitaristes, contre l'armée « bourgeoise », tout en essayant de transformer l'ARAC³⁸ en troupe paramilitaire, où se recrutent des Groupes de défense antifasciste et des Jeunes gardes antifascistes ; il publie à cet effet une revue de formation à la lutte armée insurrectionnelle, *Le Combattant rouge*. Le gouvernement ne s'y trompe pas. Le 22 avril 1927, le ministre de l'Intérieur, Albert Sarraut, s'écrie : « Le communisme, voilà l'ennemi. » En effet, le 8 avril précédent, la Sûreté avait arrêté plusieurs français et Soviétiques membres d'un réseau d'espionnage dont l'un des éléments clefs n'était autre que Jean Cremet, membre du BP³⁹, responsable du parti en province et de la commission syndicale [...]. Le scandale est énorme, d'autant que Cremet en fuite – et bientôt réfugié en URSS – avait recueilli ses renseignements militaires et industriels grâce à un réseau de « rabcors » en russe des « correspondants ouvriers » - qui, par centaines, envoyaient à *l'Humanité* des informations sur les entreprises françaises.⁴⁰

Organisation quasi-clandestine avant de devenir un parti de gouvernement, marquée par ses liens étroits avec l'Union Soviétique, le PCF pouvait ainsi être perçu comme le jouet de puissances subversives étrangères et donc comme une « cinquième colonne » pour la droite française.

Cette montée en puissance du PCF s'inscrit dans un mouvement plus général de tentative de renouvellement de la pensée politique française, à droite comme à gauche. Loubet del Bayle ne dit pas autre chose :

Cette génération [...] dans ses éléments les plus dynamiques et les plus originaux, chercha délibérément à se situer en marge des partis et des mouvements établis. Cette volonté engendra une assez extraordinaire effervescence idéologique,

³⁸ Association républicaine des Anciens Combattants.

³⁹ BP : Bureau Politique du Parti Communiste.

⁴⁰ Stéphane Courtois et Marc Lazar, *Histoire du Parti communiste français*, Paris, PUF, 1995, pp. 98-99.

s'exprimant à travers une multiplicité de publications plus ou moins éphémères et aux moyens matériels souvent réduits.⁴¹

Ces tentatives de remise à jour de la pensée politique aspirait à la création d'un homme nouveau, dans une société jugée sclérosée et décadente.

Il convient toutefois de souligner le fait que 1930 représente un point tournant entre deux périodes distinctes. Les années 1920, malgré les retombées de la première guerre mondiale, avaient été marquées par un optimisme relatif : la France jouissait d'une certaine prospérité économique et la mise en place de la SDN (Société des Nations) avait laissé pressentir l'établissement de la paix dans le monde. Au contraire, le début de la décennie suivante a été marqué par une série de faits ayant provoqué un durcissement de la vie politique française : crise de 1929, affaire Stavisky⁴². Le contexte international n'était guère plus reluisant. En effet, l'agression de la Chine par le Japon traduisait la montée du militarisme nippon et le fascisme devenait une réalité en Europe (Allemagne hitlérienne, Italie de Mussolini et Portugal de Salazar). Pour Loubet del Bayle, ces événements eurent des conséquences sur la vie littéraire française :

L'euphorie des années 20 avait favorisé le succès d'œuvres de dépaysement, d'introspection psychologique, de spéculation métaphysique et d'évasion poétique. L'inquiétude et la fièvre des années 30 provoqua un retour de l'esprit à l'histoire, une réflexion tournée vers le concret et le social, une pensée plus objective et plus grave. Dans les préoccupations des intellectuels, l'évasion, la poésie pure ou l'exploration des labyrinthes du cœur et de l'inconscient cédèrent alors le pas aux problèmes politiques et sociaux [...]. Bernanos, Céline, Saint-Exupéry, tels furent

⁴¹ Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les Non-conformistes des années 1930 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 28

⁴² Il s'agit d'un scandale révélé en 1933 et ayant provoqué les émeutes des ligues d'extrême-droite le 6 février 1934 devant le palais Bourbon. Stavisky, un escroc richissime et mondain, avait convaincu les maires de certaines communes d'émettre des bons frauduleux, gagés sur de faux bijoux voire des dépôts inexistantes. La découverte d'irrégularités au Crédit Municipal, les révélations sur les failles du système judiciaire (la convocation de l'escroc devant la justice ayant été repoussée de nombreuses fois) et le suicide de Stavisky dans un chalet de Chamonix provoquèrent une véritable « crise de légitimité » de la troisième République.

les noms qui, dans les années 1932-1933, se mirent à briller au firmament des lettres françaises, symbolisant l'apparition d'un « esprit de sérieux » qui contrastait avec l'étincelante désinvolture qui avait caractérisé la précédente décennie.⁴³

Alors que, par exemple, les surréalistes se voulurent d'abord un mouvement apolitique⁴⁴ dont l'anarchisme affiché relevait d'une certaine forme de dandysme, les romans des années 1930 furent marqués par des considérations philosophiques sur le sens de la vie d'une part et par le désir d'un retour à l'héroïsme d'autre part⁴⁵. C'est dans ce contexte de recherche politico-esthétique d'un « homme nouveau » que s'inscrit la représentation de « terroristes » dans les romans d'André Malraux.

Les Conquérants est un roman écrit sur le mode du fragment, ce qui s'explique par le fait qu'il s'agit du journal d'un narrateur anonyme qui voyage en Asie et s'intéresse aux mouvements sociaux et indépendantistes agitant le continent et plus particulièrement la grève ayant eu lieu à Canton en 1925. Cependant, le récit se concentre sur les dissensions internes propres aux organisations révolutionnaires. Par exemple, Tcheng-Daï, représentant des valeurs traditionnelles de la Chine et partisan de la non-violence, s'oppose à Garine, bolchévique utilisant la lutte politique à des fins hautement individuelles. C'est donc dans un contexte d'agitation sociale mais aussi de « choc des civilisations » que s'inscrit l'action du personnage de Hong, un jeune anarchiste chinois.

Ne faisant que tardivement son entrée dans le roman, il est cependant évoqué avant son « entrée en scène » par Gérard, un ami journaliste du narrateur, qui insiste sur la violence du personnage d'une part et sur sa jeunesse d'autre part : « Hong, c'est le chef des terroristes, celui

⁴³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴ Voir à ce sujet Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, Collection Points Essais, 1970.

⁴⁵ Voir les pages que Maurice Sachs consacre à ce changement dans son autobiographie intitulée *Le Sabbath*, Paris, Gallimard, réédition dans la collection L'Imaginaire, 1979.

dont les radios nous donnent de temps en temps des nouvelles : « Deux attentats ont été commis hier à Hong-Kong... Trois attentats... Cinq attentats... et ainsi de suite [...]. Hong a pour lui la fièvre de la jeunesse [...]. Un gosse, vraiment un gosse ! »⁴⁶. De plus, pour ce narrateur, ce sont l'expérience de la misère ainsi que la fréquentation d'un commerçant italien qui ont formé le radicalisme du jeune homme : « D'où sort-il ? – De la misère. Je ne crois pas qu'il ait jamais connu ses parents. Il les avait avantageusement remplacés par un type qui vend maintenant, à Saïgon, des curios »⁴⁷. Plus tard, lors d'une escale à Saïgon, le narrateur et Gérard vont rendre visite à ce même vendeur de pacotille (dont nous apprenons qu'il s'appelle Rebecchi) et Gérard va jusqu'à le surnommer l'« accoucheur de Hong »⁴⁸, confirmant le rapport de filiation entre les deux hommes.

Il convient souligner la duplicité des personnages de Rebecchi et Garine, les deux mentors de Hong. En effet, l'un est un vieil anarchiste se comportant comme un colon en Asie, l'autre un aventurier bolchévique qui n'a que mépris pour le peuple dont il est censé défendre les intérêts. D'abord, le narrateur fait vaguement allusion aux activités anarchistes passées de Rebecchi : « Il avait été, vers 1895, anarchiste militant ; il n'aimait pas parler de cette partie de sa vie, dont il se souvenait avec fierté mais avec tristesse et qu'il regrettait d'autant plus qu'il savait combien il était devenu faible »⁴⁹. Cependant, ses activités en Asie pourraient être celles d'un colon pour des raisons tant économiques que sexuelles. En effet, c'est en vendant de la pacotille européenne qu'il gagne sa vie en Asie. De plus, le récit souligne le caractère équivoque de sa relation avec ses (très) jeunes domestiques :

⁴⁶ André Malraux, *Les Conquérants*, Paris, Le Livre de Poche, 1976, p. 49.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹ *Ibid.*

Il vivait entouré de petites filles qu'il avait recueillies, servantes dont le principal travail était d'écouter des histoires, et que surveillait avec soin son épouse chinoise qui n'ignorait pas qu'il eût été curieux de tenter avec elles quelques expériences.⁵⁰

En d'autres termes, défenseur de la révolution en Occident, Rebecchi se comporte comme un exploiteur économique et (peut-être) sexuel en Asie. Personnage trouble, il a initié Hong à l'étude et la pratique des langues étrangères: « En 1918, il s'était pris de sympathie pour Hong qu'il avait distingué parmi les jeunes Chinois qui venaient l'écouter. Il [...] lui avait enseigné le français »⁵¹. Marqué par une certaine duplicité, Rébecchi représente donc la première véritable rencontre de Hong avec l'Occident, ses langues et sa culture politique. Pierre Garine, un bolchévique russe dont Hong fut un temps le secrétaire, est également un personnage ambigu. Individualiste, il utilise la cause qu'il sert à l'élaboration de sa gloire personnelle : « Je n'aime pas les pauvres gens, le peuple, ceux en somme pour qui je vais combattre [...]. Je veux – tu entends ? – une certaine forme de puissance »⁵². Bien que se mettant au service du communisme, Garine est un individualiste cherchant à atteindre le statut de surhomme à travers la lutte politique. Langues et théories politiques occidentales d'une part, culte nietzschéen de la force et de l'action d'autre part, les deux mentors de Hong représentent les deux faces de l'Occident, à savoir le *logos* et la *praxis*. Ces deux tendances se contredisant entre elles et, symbolisées par des adultes aux comportements discutables, il n'est pas surprenant que Hong soit un personnage sans idéologie clairement définie. Ce que l'Occident lui a appris est en définitive un certain individualisme rappelant de celui des existentialistes: « La seule chose que l'Occident lui eût enseignée avec assez de force pour qu'il fût impossible de s'en délivrer, c'était le caractère

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵² *Ibid.*, pp. 84-85.

unique de la vie. Une seule vie »⁵³. En d'autres termes, Hong a acquis de ses mentors une conception de la vie marquée par l'idée selon laquelle chaque existence humaine est porteuse de possibilités qui lui sont propres.

Cependant, la férocité du personnage provient de son expérience originelle de la misère de son peuple:

Il a vécu, adolescent, parmi des hommes dont la misère formait l'univers, tout près de ces bas-fonds des grandes villes chinoises hantés des malades, des vieillards, des affaiblis de toute sorte, de ceux qui meurent de faim quelque jour et de ceux, beaucoup plus nombreux, qu'une nourriture de bête entretient dans une sorte d'hébétude et de constante faiblesse.⁵⁴

Le narrateur perçoit une relation de cause à effet entre cette expérience de la pauvreté et la haine des représentants du pouvoir économique submergeant le jeune homme :

Hong s'est libéré de la misère; mais il n'a pas oublié sa leçon, ni l'image du monde qu'elle a fait apparaître, féroce, colorée par la haine impuissante [...]. Le dégoût qu'il a des puissants et des riches, formé dans son enfance, est tel qu'il ne souhaite ni puissance ni richesse.⁵⁵

Cette abomination des riches finit par conditionner sa vision du monde plus générale : « Il ne veut point que les choses soient arrangées. Il ne veut point abandonner, au bénéfice d'un avenir incertain, sa haine présente »⁵⁶. Détestant l'ordre établi et méfiant vis à vis de l'avenir, Hong constitue donc un bel exemple de nihiliste pour qui seul l'intensité de l'instant présent compte, comme l'explique Vinh Dao:

Hong s'attache passionnément à l'existence présente. Toute son énergie est alors utilisée à entretenir sa haine. Vivre intensément selon lui c'est ne plus chercher à discuter, à espérer que les choses s'arrangeront dans un avenir incertain, mais se vouer entièrement au service de la haine.⁵⁷

⁵³ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 149

⁵⁷ Vinh Dao, *André Malraux ou la quête de la fraternité*, Genève, Droz, 1991, p. 68.

Bien qu'ayant rejoint les rangs d'une organisation visant à faire émerger une nouvelle société, Hong est un aventurier dominé par son instinct de destruction et rejetant tout projet à long terme. Il représente un élément indiscipliné et incontrôlable dans un mouvement au sein duquel la cohésion est une condition indispensable au succès de l'action collective. Garine finit d'ailleurs par manifester son impatience vis à vis des facéties du jeune chinois, comme par exemple la rédaction et la diffusion d'un tract antichrétien : « Oui, je lui ai déjà interdit ces stupidités. Il commence à m'embêter Hong ! »⁵⁸. De plus, au delà de l'agacement, le comportement erratique du jeune homme provoque de véritables dilemmes moraux et stratégiques au sein de la direction du mouvement révolutionnaire. À cet égard, l'échange entre Garine et le général Gallen nous apparaît révélateur :

Garine réfléchit :

« C'est difficile...

« D'autant que je commence à me méfier de Hong [...] il se mêle maintenant de faire descendre, de sa propre autorité, des gens qui ont fait au parti des dons considérables.

- Remplace-le.

- Ca demande réflexion : il a des grandes qualités et le moment est mal choisi. Et puis, s'il cesse d'être avec nous, il sera contre nous.

- Et après ?

- Il ne peut rien sans nous de façon durable ; les terroristes sont toujours imprudents, toujours mal organisés...»⁵⁹

Le dialogue précédent montre que, formé par Garine, Hong devient son ennemi car son attitude irresponsable et incontrôlable représentent une menace pour les chances de succès du mouvement. Cadwallader ne manque pas de le remarquer :

Like Garine, for whom the trans-individual and individual realities of God and Man are dead, Hong has been deprived, by his European conquerors, of the trans-individuality of the transmigration of souls. Finding no individual reality with which to fill this void he is forced into the world with nothing to guide him except his own urgent and desire to possess mortality. He is, in effect, Garine's Asian

⁵⁸ André Malraux, *op.cit.*, p. 144.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

homologue. And yet, unlike Garine, whose existence derives a meaning, however precarious or fleeting from revolutionary efficiency, Hong cared nothing for the revolution [...]. Because of his taste for murder, Hong threatens the revolution and so become Garine's enemy.⁶⁰

Au sein du même mouvement, la maturité et la discipline du leader « bolchévique » s'oppose aux impulsions juvéniles du jeune anarchiste chinois. Par ailleurs, cette opposition met en évidence les contradictions de l'attitude du mouvement vis à vis du terrorisme. Instrumentalisé lorsqu'il sert la cause du groupe, il doit néanmoins être neutralisé, voire éliminé, à partir du moment où il devient indomptable. Il n'est donc pas étonnant que Hong finisse par être arrêté. Peter Tame évoque le traitement fait à ce type de personnages dans les romans malruiciens avec beaucoup de perspicacité :

Such young ideological heroes, with their ambivalent mixture of death-wish and contempt for death, lack the stamina that characterizes the more serious and mature figures [...]. As in the case of Tchen in *La Condition Humaine*, Hong's nihilistic terrorism, therefore can only end in his own extinction.⁶¹

Pris d'une fièvre anarchique juvénile et marqué par une immaturité politique et stratégique, Hong est un personnage sans grande envergure dont l'action est vouée à l'échec. S'opposant tant au capitalisme qu'aux ordres de ses supérieurs hiérarchiques, il finit par perdre sur les deux tableaux.

S'il contient une fascinante esquisse d'un portrait de jeune terroriste, *Les Conquérants* est aussi le récit d'une guerre civile se produisant entre les membres d'une même communauté idéologique. Vers la conclusion du roman, un groupe de terroristes se livre à des enlèvements à la suite de l'arrestation d'un des leurs par la direction du mouvement. Garine et le narrateur retrouvent alors les corps des otages horriblement mutilés dans une maison de passe :

⁶⁰ Cadwallader, *op.cit.*, pp. 230-231.

⁶¹ Peter D. Tame, *op.cit.*, p. 329.

Mais me retournant, je vois le corps de Klein – je le reconnais aussitôt, à cause de sa taille – une large tâche au milieu du visage : la bouche agrandie au rasoir [...]. Je détourne les yeux : blessures ouvertes, grandes tâches noires de sang caillé, yeux révulsés, tous les corps sont semblables. Ils ont été torturés.⁶²

Il est légitime de se demander si la guérilla et les purges internes aux organisations subversives ne sont finalement pas aussi impitoyables et cruelles que l'ordre qu'elles prétendent renverser. En effet, le roman ne met en scène aucun personnage symbolisant l'impérialisme européen et la majorité des actions violentes s'inscrivent dans un contexte de luttes internes. Souvent considéré comme un hymne à l'action et à l'héroïsme, le roman s'apparente également à une tragédie. En effet, les organisations révolutionnaires se livrent à d'impitoyables purges évoquant une guerre civile et, lors du dénouement du roman, Garine voit ses forces diminuer et doit quitter Canton.

L'autre roman de Malraux sur l'agitation sociale et politique en Chine, *La Condition Humaine* traite de l'insurrection communiste et de sa répression féroce par les Bleus, l'armée de Tchang-Kaï-Chek, qui se sont déroulées à Shanghai en 1927. Le roman se caractérise par une structure tripartite puisqu'il évoque les préparatifs de l'insurrection, son déroulement ainsi que sa répression. C'est dans ce cadre historique que s'inscrit l'action du personnage de Tchen, jeune militant pour qui le terrorisme va devenir une véritable drogue. À l'instar de Hong, Tchen est un personnage nihiliste dont la soif de destruction devient une raison d'être et, comme son prédécesseur, il se caractérise par son refus de toute possibilité d'accomplissement individuel : « Il n'aspire à aucune gloire, à aucun bonheur »⁶³. Nous pouvons voir un parallèle entre l'itinéraire de Hong et celui de Tchen dans la mesure où, dans le cas des deux personnages, la rage existentielle est aussi le produit de leur expérience de la misère et de l'oppression politique :

Tchen – l'oncle pris comme otage et n'ayant pu payer sa rançon, exécuté à la prise de Swatéou – s'était trouvé sans argent, nanti de diplômes sans valeur, en

⁶² Malraux, *op.cit.*, p. 188.

⁶³ André Malraux, *La Condition Humaine*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1972, p. 64.

face de ses vingt-quatre ans et de la Chine. Chauffeur de camion tant que les pistes du Nord avaient été dangereuses, puis aide-chimiste, puis rien. Tout le précipitait à l'action politique : l'espoir d'un monde différent, la possibilité de manger quoique misérablement [...] la satisfaction de ses haines, de sa pensée, de son caractère.⁶⁴

Ayant fait l'expérience de la misère, la révolte adolescente de Hong et Tchen se traduit en définitive un abyssal appétit de destruction. Toutefois, alors que le terroriste des *Conquérants* est une sorte d'agitateur juvénile sans grande envergure, Tchen est au contraire marqué par une plus grande profondeur psychologique, ce qui s'explique par une série de dilemmes philosophiques et moraux.

D'abord, Tchen est marqué par la confusion du moi et de l'autre. Dans la scène d'ouverture du roman, il doit assassiner un trafiquant d'armes. Caractérisée par un style elliptique, cette scène ne montre pas le meurtre lui-même mais insiste plutôt sur la psychologie du jeune homme. Terrifié par l'idée du meurtre, c'est d'abord sur lui-même qu'il commence par essayer son poignard :

Convulsivement, Tchen enfonça le poignard dans son bras gauche. La douleur (il n'était plus capable de songer que c'était son bras), l'idée du supplice certain si le dormeur s'éveillait le délivrèrent une seconde : le supplice valait mieux que cette atmosphère de folie.⁶⁵

Cette confusion mentale entre les rôles de victime et de bourreau s'accroît à mesure que la scène progresse puisque Tchen finit par assimiler le sang de la victime au sien propre: « Le sang qui continuait à couler de son bras gauche lui semblait celui de l'homme couché »⁶⁶. Plus tard, la même confusion psychologique se retrouve dans le passage où, pendant l'attaque d'un poste de police, Tchen s'identifie à un policier atrocement blessé : « Cet homme qui hurlait, la jambe arrachée, ne pouvait rester ficelé, c'était impossible [...]. Le sentiment qu'il éprouvait était

⁶⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12

beaucoup plus fort que la pitié : il était lui-même cet homme ligoté »⁶⁷. Selon René Girard, ce type de confusion est le propre du type « sadique » tel qu'il le définit :

Le sadique ne peut pas se donner l'illusion qu'il *est* le médiateur sans transformer sa victime en un autre lui-même. Au moment même où il redouble de brutalité, il ne peut s'empêcher de se reconnaître dans l'Autre souffrant. Tel est le sens de cette étrange « communion » si souvent observée entre la victime et le bourreau.⁶⁸

Pour Girard, le sadique doit se reconnaître dans la vision de l'Autre qu'il tourmente afin que sa jouissance soit complète et la scène de l'attaque du commissariat souligne cette disposition psychologique chez Tchen. Par ailleurs, pour Tchen, le meurtre est condition d'accès à la puissance et à la maturité sur un plan sexuel:

« Qu'as-tu éprouvé, après ? demanda Gisors.
Tchen crispa ses doigts.
- De l'orgueil.
- D'être un homme ?
- De ne pas être une femme [...]. Et vous avez raison de parler de femmes. Peut-être méprise-t-on beaucoup celui qu'on tue. Mais moins que les autres.
Gisors cherchait, n'était pas sûr de comprendre :
- Que ceux qui ne tuent pas ?
- Que ceux qui ne tuent pas : les puceaux. »⁶⁹

Comme les personnages de Dostoïevski l'ayant manifestement inspiré, Tchen voit dans le meurtre non seulement un rite initiatique mais plus généralement la condition d'accès à une forme supérieure d'humanité⁷⁰. Cependant, à la différence de Stavroguine dans *Les Démons* et de Raskolnikov dans *Crime et Châtiment*, il utilise une métaphore sexuelle pour décrire la puissance qu'il pense acquérir à travers le meurtre.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 97

⁶⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, 1^{ère} édition, réédition en Hachettes Littérature, Collection Pluriel, 2000, pp. 212-213.

⁶⁹ André Malraux, *La Condition Humaine*, p. 62.

⁷⁰ Voir à ce sujet André Laurent, *Orientations étrangères chez André Malraux, Dostoïevski et Trotsky*, Paris, Minard, 1971.

Confondant sexe et meurtre d'une part, moi et Autre d'autre part, la rage homicide de Tchen débouche sur l'autodestruction puisqu'il finit par se suicider après avoir manqué d'assassiner Chang-Kai-Chek : « Il fit le plus terrible effort de sa vie, parvint à introduire dans sa bouche le canon du revolver [...]. Un furieux coup de talon d'un autre policier crispa tous ses muscles : il tira sans s'en apercevoir »⁷¹. Nous pouvons donc conclure que son suicide est l'ultime conséquence de son état de confusion psychologique généralisée, cette confusion étant aussi le produit de la diversité des influences intellectuelles et spirituelles qu'il a subies. En effet, le personnage est déchiré entre les cultures chinoises et occidentales d'une part et entre le mysticisme et le nihilisme d'autre part.

Tchen a d'abord reçu une éducation « confucianiste » avant d'être envoyé dans un pensionnat régi par des missionnaires protestants britanniques :

Il ne soupçonnait pas que l'oncle chargé de Tchen ne l'avait envoyé aux missionnaires que pour qu'il apprît l'anglais et le français, et l'avait mis en garde contre leur enseignement, contre l'idée de l'enfer surtout, dont se méfiait ce confucianiste.⁷²

Cependant, le « confucianisme », philosophie insistant sur le caractère indiscutable de l'autorité morale des maîtres, conduit ironiquement Tchen à adhérer à la vision protestante du monde du pasteur chargé de son éducation :

Mais il éprouvait assez le respect du maître – la seule chose que la Chine lui eût fortement inculquée – pour que, malgré l'amour enseigné, il rencontrât l'angoisse du pasteur et que lui apparût un enfer plus terrible que celui contre quoi on avait tenté de le prémunir.⁷³

⁷¹ André Malraux, *op.cit.*, p. 236.

⁷² *Ibid.*, p. 66.

⁷³ *Ibid.*

Ainsi l'initiation aux cultures occidentales de Tchen passe par l'adhésion à une certaine théologie chrétienne. L'éducation religieuse reçue par Tchen est emprunte de puritanisme d'une part et d'hostilité vis-à-vis de la culture chinoise d'autre part :

Obsédé par la honte du corps qui tourmentait Saint Augustin, du corps déchu dans lequel il faut vivre avec la haine du Christ, - par l'horreur de la civilisation rituelle de la Chine qui l'entourait et rendait plus impérieux encore l'appel de la véritable vie religieuse – ce pasteur avait élaboré avec son angoisse l'image de Luther [...]. Restait la Grâce, c'est-à-dire l'amour illimité ou la terreur, selon la force ou la faiblesse de l'espoir ; et cette terreur était un nouveau péché.⁷⁴

Cette éducation sera à l'origine de la haine de soi de Tchen, tant au niveau culturel que sexuel.

D'une part, c'est avec violence qu'il rejettera son héritage chinois : « Tout le bon sens chinois qu'il trouvait en lui, Tchen le haïssait »⁷⁵. D'autre part, son éducation « puritaine » est à l'origine de sa répression sexuelle :

De demi-confidences, il semblait que la connaissance des prostituées et des étudiants eût fait disparaître le seul péché toujours plus fort que la volonté de Tchen, la masturbation, et avec lui, un sentiment toujours répété d'angoisse et de déchéance.⁷⁶

Du protestantisme, Tchen héritera non seulement d'une crainte de Dieu d'une part mais également d'une méfiance du corps, débouchant sur un dégoût de la sexualité d'autre part.

Plus tard, l'influence du matérialisme de Gisors, le père spirituel de toute une génération de révolutionnaires chinois se substitue à celle du protestantisme. Sous son influence, Tchen réalise ses propres contradictions puisqu'ayant soif d'action, il n'en croit pas moins à un système de valeurs basé sur une existence contemplative :

Dès qu'il (Gisors) avait observé Tchen, il avait compris que cet adolescent ne pouvait vivre d'une idéologie qui ne se transformât pas immédiatement en actes. Privé de charité, il ne pouvait être amené par la vie religieuse qu'à la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 67.

contemplation ou à la vie intérieure ; mais il haïssait la contemplation, et n'eût rêvé d'un apostolat dont le rejetait précisément son absence de charité.⁷⁷

Ces contradictions devenant insupportables, c'est donc sous l'influence de son mentor que Tchen perd la foi chrétienne de la même façon qu'il avait abandonné le « confucianisme » sous l'influence du pasteur luthérien :

Quand au christianisme, son nouveau maître avait opposé non des arguments mais d'autres formes de grandeur, la foi avait coulé entre les doigts de Tchen, peu à peu, sans crise. Détaché par elle de la Chine.⁷⁸

Dans la mesure où, rejetant la passivité associée aux religions, le matérialisme justifie et prêche le recours à l'action, Tchen se convertit logiquement au marxisme. Cependant, la perte de la foi chrétienne est à l'origine d'un véritable dilemme métaphysique pour Tchen : « Que faire d'une âme, s'il n'y a ni Dieu ni Christ ? »⁷⁹. L'expérience de la perte de la foi transforme Tchen en un mystique nihiliste, position problématique puisque le personnage recherche la possibilité d'un dépassement de la condition humaine alors que c'est précisément le concept de transcendance qu'il rejette :

Soif d'absolu, soif d'immortalité, donc peur de mourir : Tchen eût dû être lâche, mais il sentait, comme tout mystique, que son absolu ne pouvait être saisi que dans l'instant. D'où son dédain de tout ce qui ne tendait pas à l'instant qui le lierait à lui-même dans une possession vertigineuse.⁸⁰

Il est ainsi une parfaite illustration de l'idée de René Girard selon laquelle un « mysticisme athée » débouche sur une recherche de la déchéance :

L'élan de l'âme vers Dieu est inséparable d'une descente en soi-même. Inversement, le repli de l'orgueil est inséparable d'un mouvement panique vers l'*Autre* [...]. La négation de Dieu ne supprime pas la transcendance mais elle fait dévier celle-ci de l'au-delà à l'en deçà.⁸¹

⁷⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 150-51.

⁸¹ René Girard, *op.cit.*, p. 74.

La mystique du meurtre de Tchen est donc la conséquence d'une recherche de la transcendance dans le sens inverse où la descente dans l'abjection et l'aliénation est perçue comme une ascèse permettant d'atteindre la grâce. Cette mystique finit par provoquer un irrémédiable sentiment de séparation avec le monde extérieur, comme l'indique la citation suivante: « Au dessous, tout en bas, les lumières de minuit [...] palpaient de la vie des hommes qui ne tuent pas. C'étaient là des millions de vies, et toutes maintenant rejetaient la sienne »⁸². Ce sentiment ne fait que monter en lui puisque c'est au milieu de l'attaque du poste de police (pourtant organisée par une équipe de révolutionnaires) que Tchen réalise avec amertume l'ampleur de sa solitude et donc du gouffre psychologique infranchissable le séparant de ses camarades :

Il n'était pas des leurs. Malgré le meurtre, malgré sa présence. S'il mourrait aujourd'hui, il mourrait seul [...]. Pour lui [...] sauf de leur douleur et de leur combat commun, il ne savait pas même leur parler.⁸³

Tirailé entre différentes influences culturelles, irrémédiablement séparé des ses compagnons d'armes et faisant ainsi l'expérience d'une solitude « métaphysique », Tchen est un personnage tragique. Le seul règlement possible de ses différents dilemmes est une mort absurde.

Les terroristes des romans de Malraux sont déchirés entre philosophies de l'action occidentales et défense de l'intégrité de la Chine. À ce titre, ils constituent ce qu'Ian Buruma et Avishai Margalit appellent des occidentalistes, c'est-à-dire des ennemis de l'Occident que celui-ci a pourtant formé :

What complicates the picture even further is that Western-style modernity and nativist revolt existed inside the same establishment, and often in the minds of the same people. No Occidentalists, even the most fervent holy warrior, can ever be entirely free of the Occident.⁸⁴

⁸² André Malraux, *op.cit*, p. 13

⁸³ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁴ Ian Buruma et Avishai Margalit, *Occidentalism: the West in the Eyes of Its Enemies*, London, Penguin Books, 2004, p. 144.

Dans les deux romans, l'influence de la culture occidentale conduit les personnages au paroxysme de la haine contre l'impérialiste occidental sévissant en Chine. D'une manière frappante, les dilemmes de ces personnages sont aussi une allégorie des dilemmes de leur auteur. En effet, Malraux situe ses œuvres dans un contexte historique très précis, les mouvements d'agitation sociaux de la Chine des années 1920, mais c'est en fait de la condition ontologique de l'homme qu'il traite. Lucien Goldmann ne dit pas autre chose :

Si, pour écrire les romans de la révolution, il situe leur action en Chine et en Espagne, c'est parce que les mouvements révolutionnaires s'y produisent et que, par souci de visée réaliste, il doit situer son action aussi près que possible de la réalité. Il nous semble cependant que, dans ces romans et peut-être dans la pensée des intellectuels de gauche de l'époque, on ne trouve *aucune trace* de la conscience d'un fait devenu aujourd'hui évident pour nous : à savoir que la Chine en particulier et les pays non industrialisés en général ont leurs problèmes propres, différents de ceux qui se posent aux sociétés occidentales, et que, dans les deux groupes de pays, se dessinent des évolutions différentes. En parlant de la Chine, Malraux ne veut ni se réfugier dans l'exotisme, ni décrire une situation particulière, mais parler de l'homme universel et, implicitement, de l'homme occidental, de lui-même et de tous ses camarades.⁸⁵

L'œuvre malrucienne repose donc sur un compromis entre réalisme historique et réflexion philosophique sur la condition humaine et les tourments de Tchen peuvent être compris comme métaphore de l'état de crise de la pensée européenne au début des années 1930.

À la différence des terroristes de Malraux tiraillés entre leur identité chinoise (marquée par l'expérience de la pauvreté et de l'injustice) et « la tentation de l'Occident » (pour reprendre le titre d'un roman épistolaire de Malraux), les personnages d'*Une femme à sa fenêtre* de Drieu la Rochelle et de *La Conspiration* de Paul Nizan sont tourmentés par le dilemme suivant : doivent-ils choisir le confort bourgeois, symbolisé par un personnage féminin, ou la révolution ? Avec beaucoup de perspicacité, Frédéric Grover oppose la situation du héros du roman de Drieu

⁸⁵ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 67.

à celle des militants malruciens, son observation étant également valable pour les conspirateurs de Nizan:

In the novels by Malraux, the adventurer is presented while engaged in action, in a period of highest tension. Michel Boutros offers a negative aspect of the adventurer when, in a state of enforced passivity, he is tempted to fall back in the bourgeois world he has fled.⁸⁶

Bien que publiés à dix ans d'intervalle (1929 pour le premier et 1939 pour le second), les deux romans n'en ont pas moins montré cette situation avec des similitudes frappantes même si leurs dénouements sont diamétralement opposés et reflètent (ou annoncent) les positions idéologiques des deux hommes.

Le roman de Drieu la Rochelle évoque la relation triangulaire entre une grande bourgeoise mariée nommée Margot, son mari et Michel Boutros, un jeune terroriste en fuite que le couple protège pendant quelques jours. Le jeune homme présente un certain nombre de caractéristiques en commun avec ses homologues malruciens. Tout d'abord, c'est un homme jeune et il a des origines mixtes puisqu'il dit être français mais que sa mère est une Grecque d'Égypte⁸⁷. Ensuite, à l'instar d'un Garine, il s'agit d'un aventurier en situation d'exil. Compagnon de route des communistes, il n'en demeure pas moins sceptique vis-à-vis de leur idéologie :

Je crois que les communistes sont aussi pourris dans leur cœur et dans leurs esprits que les capitalistes ; mais il leur reste une étincelle de virilité et de santé, ils veulent le combat, l'épreuve [...]. Tel est le prestige qui m'a gagné au communisme, je me moque de la doctrine et de toutes ses prétentions de détail, c'est quelque chose qui défie la mort, qui risque la mort, tout ce que j'aime au monde.⁸⁸

⁸⁶ Frédéric J. Grover, *Drieu La Rochelle and the Fiction of Testimony*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, p. 141.

⁸⁷ Pierre Drieu la Rochelle, *Une femme à sa fenêtre*, Paris, Gallimard, 1929, p. 29.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 244-45.

Ce sont donc des principes philosophiques (tels que la vitalité et la volonté de puissance) qui ont guidé Boutros dans son engagement politique et non une foi aveugle dans des dogmes idéologiques. Par exemple, à l'instar de Garine dans *Les Conquérants*, il aspire à devenir un chef, à faire preuve d'autorité, à travers une recherche de l'autodiscipline : « Peut-être un jour je mériterai d'être un chef, si je me suis dominé, brisé. Il faut savoir servir mieux que n'importe qui avant de vouloir commander »⁸⁹. Comme Tchen et Hong, Boutros se démarque par une soif de destruction des valeurs de l'ancien monde :

Destruction, destruction. Ce mot était dans sa bouche comme le caillou dans celle de l'homme qui meurt de soif. Il ne fallait pas avoir peur ; la planète était déjà comble de ruines et d'ossements ; un tas de plus ou de moins. Voici qu'après le monde méditerranéen dont il foulait la poussière, le monde de l'Occident avait fait son temps [...]. Lui, il croyait que la mort ne pardonne pas, qu'on ne peut pas marchander avec elle. L'Europe était condamnée de l'Oural à Deauville, mais il restait assez de force à l'Est pour renverser l'Ouest.⁹⁰

Cependant, quand les personnages de Malraux recherchent la destruction pour elle-même, les motivations de Boutros trouvent leur justification dans une philosophie de l'Histoire. Il perçoit la démolition des valeurs anciennes comme une possibilité de régénération pour l'Europe et il perçoit les valeurs « asiatiques » comme voie de la rédemption pour une civilisation occidentale moribonde.

Alors que l'histoire et les méfaits des terroristes chinois étaient clairement décrits chez Malraux, il règne une atmosphère de mystère autour de Boutros. Par exemple, il livre deux versions contradictoires de son implication dans un attentat terroriste ayant eu lieu à Salonique. D'abord, il nie toute responsabilité lors de sa première conversation avec Margot : « J'étais à Salonique au moment de l'attentat. J'ai donc dû m'en aller. Je n'y ai pas pris part »⁹¹. Toutefois,

⁸⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁹¹ *Ibid.*, p. 40.

dans un deuxième temps, il avouera à Margot avoir pris part à cette action : « J’y ai pris une part bien plus directe que je ne vous l’ai laissé entendre »⁹². Cette ambiguïté entourant le passé du personnage est renforcée par son apparence physique :

Quel homme était-ce ? Elle le connaissait beaucoup moins que la veille au soir. Elle l’avait regardé de nouveau sans en avoir l’air. Il était plus mâle que beau, plus souple qu’élégant, plus grave que fin, plus fier que noble. Sur les traits accentués de son visage brun, reposait quelque chose qui les rassérénait. Par-dessus un grand souci, une sorte de paix. En tout cas, ses forces étaient tournées vers l’intérieur.⁹³

Ce sont précisément la virilité tant physique que mentale du protagoniste et son *aura* de mystère qui provoquent l’attirance de Margot pour le jeune homme.

La rencontre de Boutros provoque une crise existentielle chez elle car la possibilité de l’aventure offerte par le jeune homme s’oppose à la monotonie de la vie bourgeoise qu’elle a menée jusqu’à ce moment : « Cet homme devait méditer un jeu violent comme le communiste ; seuls de tels hommes vivent la vie. Mais elle ? Elle se contentait de la petite partie de tous les jours »⁹⁴. Cette attirance pour la spontanéité du jeune homme débouche ainsi sur la naissance du sentiment amoureux : « Elle le regardait avec des yeux profondément illuminés. Boutros s’était penché sur elle : elle l’aimait. Il n’y avait en elle aucune trace de coquetterie : elle se livrait »⁹⁵. Le jeune homme représentant la fougue juvénile et la possibilité de l’aventure, elle est alors tentée d’abandonner la frivolité de sa vie sans histoire d’épouse de diplomate. La détermination et la volonté d’action de Margot constituent d’ailleurs une exception dans l’œuvre d’un romancier souvent taxé de misogynie.

⁹² *Ibid.*, p. 172.

⁹³ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 136.

Quant à Boutros, sa rencontre avec Margot ne va pas non plus sans provoquer de dilemmes existentiels, comme le souligne Grover : « The communist agent has known love affairs in the past ; he has been almost destroyed by one of them. Now he is afraid of women and at the same time fascinated by them »⁹⁶. En effet, il se sent submergé par un désir foudroyant pour la jeune femme. Ce même désir est stimulé autant par son physique que pour sa force de caractère :

Toutes ses forces [...] se dilataient à son appel. Il ne s'agissait pas seulement d'une convoitise superficielle tirant la peau vers la peau [...] il avait envie de cette bonté primesautière, de ce gentil courage. Et il y avait encore autre chose sous ces seins : de l'ironie, du mordant, de l'exigence [...]. Elle était d'une bonne race, dont on ne trouve pas beaucoup d'exemplaires ni chez les mâles, ni chez les femelles.⁹⁷

Pour Boutros, Margot représente une sorte de double puisqu'il reconnaît en elle les vertus auxquelles il aspire lui-même. C'est pourquoi il essaie de réfréner son attirance pour elle à travers des mécanismes de défense psychologiques : « Pour faire diversion au chagrin menaçant, il s'essayait ainsi à des sentiments de rancune. Un peu plus tard, il sembla que ce fût plutôt une franchise cynique qui prenait le dessus »⁹⁸. En effet, il perçoit le sentiment amoureux comme un frein aux impulsions révolutionnaires : « Quand une femme aime, elle s'arrête et elle tâche de vous arrêter »⁹⁹. Chez ce communiste peu orthodoxe, le sentiment amoureux provoque un avachissement de l'homme, cause de la décadence des civilisations, comme le montre la citation suivante où il met en parallèle déclin des civilisations et fin d'une passion amoureuse¹⁰⁰ :

⁹⁶ Grover, *op.cit.*, p. 149.

⁹⁷ Drieu la Rochelle, *op.cit.*, p. 171.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁰ C'est précisément cette obsession de la décadence qui conduira Drieu à adopter le fascisme. Voir à ce sujet Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, Paris, PUF, 1992.

Cette verte campagne de Vézelay est aujourd'hui un désert pareil à celui où nous déjeunons. Je me sens ici comme un homme qui retourne à un lieu où il a aimé ; mais le même amour ne peut renaître. Où est la vie maintenant ?¹⁰¹

À cet égard, le dénouement du roman est remarquablement ironique puisque Malfosse, un ami du couple l'ayant recueilli (et lui-même fortement épris de Margot) le forcera à la quitter. En définitive, c'est donc un diplomate « de droite » jaloux qui permettra au jeune communiste de continuer son action. Le roman de Drieu est marqué par un paradoxe. D'une part, contrairement à ce qui est visible dans ses romans ultérieurs, il confère à son personnage féminin dignité, profondeur et complexité. Néanmoins, l'action révolutionnaire passe par l'abnégation, le sacrifice du bonheur individuel. La satisfaction des aspirations personnelles (sentimentales comme sexuelles) conduirait à la décadence dans le roman.

Contrairement à *Une femme à sa fenêtre* qui mettait en scène un terroriste au passé et au passif mystérieux, *La Conspiration* de Paul Nizan est une dissection des raisons profondes de l'échec d'un complot qui n'aura pas lieu : un groupe d'étudiants vaguement marxistes cherche à organiser une insurrection. La maladresse, la trahison de l'un d'entre eux (complexé par ses origines populaires) et l'amateurisme du groupe en général font échouer le projet mais la relation de Bernard Rosenthal avec sa future belle-sœur, suivie par son suicide, provoque une mise à mal de la stabilité de la famille bourgeoise dont il est issu. La structure narrative de ce roman s'apparente à un véritable patchwork : elle se compose d'extraits de journaux intimes et de correspondance, une confession ainsi qu'un récit à la troisième personne par un narrateur omniscient très ironique. Ces multiplicités des voix narratives contribuent à une meilleure compréhension des facteurs de l'échec des projets des « apprentis révolutionnaires » même s'ils

¹⁰¹ Drieu la Rochelle, *op.cit.*, p. 152.

peuvent se résumer en une phrase: nos conspirateurs détestent la bourgeoisie dont la plupart d'entre eux sont issus mais ils sont avant tout des poseurs.

D'abord, l'instance narratrice met l'accent sur la jeunesse des personnages¹⁰²: « C'étaient cinq jeunes gens qui avaient tous le mauvais âge, entre vingt et vingt-quatre ans »¹⁰³. Selon Bernard Rosenthal, l'objectif du groupe est de créer une cellule d'espions:

Il existe donc une nécessité de travailler politiquement dans l'armée, et une nécessité conspirative de s'emparer avant les journées de décisions de divers renseignements militaires: dispositifs de sécurité, plans de protection, emplacements des stocks d'armes, des centres mobilisateurs, etc.¹⁰⁴

C'est à force d'intimidations qu'il ordonnera à son ami André Simon de dérober un plan de sûreté de Paris dans la caserne où celui-ci effectue son service militaire. Pour cela, Rosenthal n'hésite pas à tester la force de convictions de son camarade en remettant en cause sa virilité : « Si tu ne veux pas nous suivre ni par principe, ni par amitié, c'est que tu as peur. Est-ce que tu serais lâche ? »¹⁰⁵. Or, c'est à la suite d'un banal manque d'attention que Simon sera pris en flagrant délit:

Le soir du troisième jour, la porte du bureau s'ouvrit. Simon qui avait oublié de s'enfermer repoussa sa chaise et se mit au garde à vous. Le commandant Sartre qui avait oublié ses gants au bureau le matin venait d'entrer. Simon avait vraiment l'air plus coupable qu'il n'eût fallu: le commandant qui n'avait pourtant pas le sens des visages n'arriva pas à s'y tromper, il regarda autour de lui en sentant qu'il se passait quelque chose et aperçut la porte ouverte de l'armoire des secrets.¹⁰⁶

Ainsi, c'est surtout la peur d'être stigmatisé par son camarade plutôt que la conviction idéologique qui motive ce personnage dont la négligence n'est en fin de compte pas surprenante.

¹⁰² Il s'agit de Bernard Rosenthal, le leader du groupe, Philippe Laforgue, Serge Pluvinaige (le traître), Bloyé et Jurien. Cependant, d'autres personnages font partie de la conspiration.

¹⁰³ Paul Nizan, *La Conspiration*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1973, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 113.

Par ailleurs, la conscience de sa jeunesse provoque chez Bernard, pourtant le leader du groupuscule subversif, le refus de tout engagement politique à long terme alors qu'il vient pourtant de lancer une revue communiste avec ses amis:

Savoir ce que l'on sera, c'est vivre comme les morts. Vous nous voyez, dans les quarante ans, dirigeant une vieille *Guerre Civile*, avec les sales gueules de vieillards que nous aurons, façon Xavier Léon et *Revue de Métaphysique*!¹⁰⁷

Cette citation est révélatrice des contradictions de ce personnage. Apôtre du marxisme, idéologie marquée par la foi en des déterminismes sociaux et historiques, il affiche ici des conceptions existentialistes sur la contingence de l'existence individuelle. Ainsi, on ne peut qu'être d'accord avec les critiques que Philippe Laforgue, un des autres conspirateurs lui adresse:

Telle était donc ton idée dostoïevskienne. Elle me paraît incroyablement romantique [...]. Tes songes clandestins me paraissent plus efficaces en vue de ta perfection personnelle que pour la réussite concrète de la conquête du pouvoir politique par le prolétariat.¹⁰⁸

Tel un personnage de Stendhal, le leader de la conspiration rêve de puissance personnelle. Il est avant tout un opportuniste recherchant l'ascension de sa propre personne et le communisme est un moyen d'arriver à ses fins et non un dogme qu'il faut suivre au prix de sacrifices. Cet individualisme se traduit aussi par son suicide final. En se rebellant contre les compromissions et l'hypocrisie de son milieu d'origine, il affirme donner un sens à son existence propre: « La mort peut être contre eux l'affirmation qu'aucun de mes actes n'a pu être [...]. J'ai tout manqué, mais je serai allé au moins un jour jusqu'au bout de moi-même »¹⁰⁹. À l'instar des personnages traités précédemment, Bernard prétend adhérer au collectivisme mais il le fait pour des raisons individuelles et cela sans véritable abnégation. Son attitude s'explique par deux raisons

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 236.

principales: le flou idéologique dans lequel évoluent les conspirateurs d'une part ainsi que leur rapport ambivalent vis à vis de la bourgeoisie dont ils sont issus (pour la plupart) d'autre part.

En effet, les conspirateurs considérant que seule la volonté d'action est importante, la connaissance des œuvres théoriques du communisme leur apparaît finalement secondaire :

Ils se sentent révolutionnaires, ils pensent que la seule noblesse réside dans leur volonté de subversion [...]. Spinoza, Hegel, le marxisme, Lénine ne sont encore que de grands prétextes, de grandes références embrouillées.¹¹⁰

À ce manque de connaissances philosophiques solides se mêlent les limitations de leur mémoire historico-politique. Par exemple, le roman se déroule en 1928 et les premiers souvenirs politiques du groupe remontent à l'entrée de la dépouille de Jean Jaurès au Panthéon survenue quatre ans auparavant:

Le premier souvenir politique de l'équipe remontait à mil neuf cent vingt-quatre [...]. En novembre, pour plaire à un pays qui n'avait pas fini en cinq mois d'espérer, on décida de transférer le corps de Jean Jaurès au Panthéon.¹¹¹

Cependant, cet événement n'a pas donné lieu à l'éveil d'une authentique conscience politique puisque les combats des années suivantes les ont laissés quasiment indifférents: « La guerre du Maroc, le soulèvement de Canton, la grève générale anglaise ne furent guère pour eux que les grandes occasions de quelques journées de lyrisme politique »¹¹². Néanmoins, cette naïveté juvénile n'est finalement qu'un facteur mineur pour expliquer l'échec des projets du groupe si on la compare aux attitudes existentielles de certains de ses membres. En effet, Bernard est un hypocrite et Pluvinage est motivé par le ressentiment.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 45-46. Le cartel des gauches a été élu en mai 1924 mais le transfert de la dépouille de Jaurès au Panthéon n'eut lieu qu'en novembre de la même année et provoqua une polémique chez les Communistes et *l'Action française*. Voir à ce sujet : <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/jaures/livret/livret-6.asp>, date de consultation 28 août 2012.

¹¹² *Ibid.*, p. 57.

Bien que Bernard se livre à des diatribes subversives et intimide ses camarades, il n'en apprécie pas moins le confort bourgeois dont il bénéficie et, pour lui, l'idéologie révolutionnaire est finalement plus prétexte à une haine de l'autorité qu'à une véritable aspiration à faire émerger des changements sociaux :

Bernard prit un bain et se coucha, pensant qu'il avait décidément trop fumé et qu'il avait un peu faim ; il songea ensuite vaguement à la Révolution, et précisément à sa famille, aux meubles du grand salon, à la cuisine où il devait rester des choses dans le frigidaire. Il se dit qu'il fallait en finir, sans bien savoir s'il s'agissait de couvrir Paris de barricades, de prendre le lendemain un train qui l'éloignerait pour quelques semaines de son père et de sa mère, de son frère, de sa belle-sœur, des domestiques, ou simplement de descendre à la cuisine, il avait trop sommeil, il s'endormit enfin.¹¹³

Comme ce passage l'indique, Bernard met sur le même plan ses ambitions subversives et de mesquines préoccupations matérielles. Son marxisme n'est en définitive qu'une rébellion contre son milieu d'origine. Par conséquent, il ne va pas sans rappeler l'attitude des héros dostoïevskiens tels que les définit René Girard : « Le principe, c'est la haine du méchant triomphant. On n'aime le Bien que pour mieux haïr le Mal. On ne défend les opprimés que pour mieux accabler les oppresseurs »¹¹⁴. Cependant, prétendant abhorrer la bourgeoisie, Bernard n'hésite pas à transiger avec les principes qu'il prétend défendre :

Il a beau refuser à son père la moindre reconnaissance, trouver que cette pension lui est bien due, et que c'est toujours autant de repris sur la bourgeoisie au compte de la Révolution, ces arrangements d'argent et ces rencontres maintiennent à peu près tous les liens qu'il croit avoir rompus.¹¹⁵

Bernard affiche des prétentions séditionnelles mais il bénéficie en réalité des largesses financières de sa propre famille qu'il cherche pourtant à « terroriser ». En d'autres termes, il fait preuve de

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ René Girard, *op.cit.*, p. 216.

¹¹⁵ Paul Nizan, *op.cit.*, pp. 133-34.

cynisme vis-à-vis d'une bourgeoisie qu'il dit exécrer mais dont il continue sciemment à partager le goût du confort matériel.

Son engagement politique est clairement marqué par l'amateurisme. Il finit par prendre ses distances avec la rédaction de la revue dont il est pourtant le fondateur, ce que Laforgue lui reproche : « Cela dit, il ne faudrait pas que pour des raisons obscures tu laisses tomber tout le reste. Il y a dix jours que tu n'as pas foutu les pieds rue Cujas. Je me suis appuyé le dernier numéro avec Bloyé »¹¹⁶. C'est plutôt dans sa relation avec sa belle-sœur Catherine qu'il perçoit l'ultime attaque contre les valeurs bourgeoises. Tel Julien Sorel en émule de Napoléon, Rosenthal est un personnage pour qui la séduction amoureuse est une tentative de rejouer les grands combats politiques du passé :

Il était d'une génération où l'on confondait toujours les succès de l'amour avec ceux d'une insurrection : toutes les femmes conquises, tous les scandales paraissaient des victoires sur la bourgeoisie, c'était mil huit cent trente.¹¹⁷

Pour ce révolutionnaire d'opérette, c'est donc une sexualité scandaleuse et immorale qui remet le plus vigoureusement en question les structures de la société bourgeoise qu'il dit exécrer.

Se rêvant en bolchévique, Bernard n'est en réalité qu'un orgueilleux, selon la définition proposée par René Girard pour décrire Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*:

Tous les désirs intenses de Julien sont des désirs selon l'Autre. Son ambition est un sentiment triangulaire qui se nourrit de haine pour les gens en place. C'est aux maris, aux pères et aux fiancés, c'est-à-dire aux rivaux, que vont les dernières pensées de cet amant lorsqu'il pose son pied sur les échelles ; ce n'est jamais à la femme qui l'attend sur le balcon.¹¹⁸

Il ne séduit pas Catherine par véritable amour pour sa personne mais plutôt à cause de son statut au sein de sa famille et pour le scandale provoqué par leur relation si celle-ci venait à être connue

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 223.

¹¹⁸ René Girard, *op.cit.*, p. 35.

de ses proches. Cependant, contrairement à celles du héros stendhalien pour qui la séduction constituait un véritable parcours du combattant, la conquête de Bernard n'en est pas vraiment une puisque Catherine est décrite comme une femme peu farouche :

Mais tout fut trop facile. Sans doute eût-il fallu à Bernard une femme dure à conquérir, une maîtresse dont l'abandon eût été le dénouement d'un combat d'une reddition : Catherine ne céda pas, c'était une femme qui savait vouloir céder.¹¹⁹

Par conséquent, le roman est une démystification de la conquête amoureuse et de l'engagement politique puisque les deux ne requièrent ni grands efforts de réflexion, ni véritables sacrifices à leurs participants et c'est à ce titre qu'il constitue une parodie du *Rouge et le Noir*.

Néanmoins, la découverte de la relation de Bernard et de sa future belle-sœur finit par provoquer un mini-scandale au sein de la famille Rosenthal mais les parents de Bernard finiront néanmoins par l'étouffer afin de ne pas circonvenir aux bonnes mœurs, comme l'explique la mère du chef des conspirateurs :

Tu vivras de ton côté, poursuit sa mère, comme tu as commencé. Ton père te versera ta mensualité. Si tu le souhaites, tu viendras ici, quand tu voudras, tu es notre enfant, je m'arrangerai pour que tu n'y rencontres ni ton frère ni sa femme. Il n'y aura aucune rupture publique : je ne tolérerai pas le scandale.¹²⁰

L'incartade séditeuse du couple est donc de courte durée et l'aspiration bourgeoise à la « respectabilité » l'emporte ainsi sur leur tentative de rébellion. Le suicide de Bernard provoque le véritable « attentat terroriste » du roman puisque sa veillée funèbre donnera l'occasion à Catherine d'atteindre aux bonnes mœurs en refusant la solidarité de circonstances entre les membres de la famille du défunt: « Mme Rosenthal eut alors la seconde surprise de sa vie depuis six mois : Catherine, qui s'était laissé embrasser, repoussa brutalement sa belle-mère, et éclata en

¹¹⁹ Paul Nizan, *op.cit.*, p. 174.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 226.

sanglots »¹²¹. Selon Angela Kershaw, ce refus de reconnaissance des valeurs bourgeoises constitue également un hommage à Bernard : « In refusing to attend the funeral, she refuses to endorse the bourgeois family's (political) recuperation of their son »¹²². Kershaw insiste également sur le fait que, contrairement à ce qu'on observe généralement dans d'autres romans politiques de la même époque, la rébellion féminine ne va pas de pair avec le travestissement :

Although Catherine's intuitive prise de conscience at the end of the novel points her towards that which has become synonymous with *être un homme*, her feminine gender identity is never called into question.¹²³

Chez Nizan, la rébellion contre les valeurs bourgeoises et le conformisme correspond à l'affirmation de la liberté sexuelle d'une femme, ce qui fait de Catherine la véritable héroïne du roman.

Parallèlement au transfert de l'énergie de Bernard de la politique au domaine de la séduction, c'est la trahison de Serge Pluvinage qui fait échouer la conspiration qui donne son titre à l'œuvre de Nizan. Il dénonce à la police Carré, le plus sincère des conspirateurs pour qui l'adhésion au communisme représente un véritable acte existentiel : « Un communisme n'a rien. Mais il veut être et faire »¹²⁴. À travers cette trahison motivée par un profond complexe d'infériorité sociale, Pluvinage porte le coup de grâce aux activités subversives du groupe. Pluvinage interprète sa propre trahison comme l'expression de son ressentiment vis-à-vis de ses camarades bourgeois mais c'est toutefois un jugement désabusé qu'il porte sur ses actions : « La rancune conduit aux trahisons, mais les trahisons ne guérissent point de la rancune »¹²⁵. La dernière partie du roman, intitulée « Récit de Pluvinage » constitue une analyse des raisons

¹²¹ *Ibid.*, p. 238.

¹²² Angela Kershaw, « Gender, Sexuality and Politics in Paul Nizan's *La Conspiration* », *Modern Language Review*, Janvier 2003, No. 98, Volume 1, p. 43.

¹²³ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁴ Paul Nizan, *op.cit.*, p 212.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 298.

profondes de la montée du ressentiment en lui. L'admiration de Pluvinage pour ses camarades est dès le départ marquée par l'ambivalence:

Vous me paraissiez inimitables et vous m'attiriez comme les soldats parisiens attirent parfois au régiment les recrues du fond des brousses [...]. À d'autres moments, je sentais se former en moi des désirs de vengeance contre vous, et n'y avait rien, il ne se passait rien, ces désirs de vengeance ne se fondaient sur rien.¹²⁶

Cependant, Pluvinage se contredit puisqu'il justifie plus tard ce désir par la jalousie sociale d'une part et par la condescendance de ses amis à son égard d'autre part. Pour lui, la culture des autres membres du groupe fait l'objet de sa fascination précisément parce qu'elle lui est inaccessible :

Je vous enviais vos dons, votre argent, vos familles : les railleries dont vous accabliez vos pères n'étaient qu'une élégance de plus, un signe de votre bourgeoisie [...]. La musique, la peinture dont vous parliez, il me semblait qu'elles ne fussent que des moyens subtils de m'exclure.¹²⁷

Ce sentiment d'exclusion sociale finit par déboucher sur la haine de soi:

J'ai commencé à avoir honte de mon corps, je me regardais dans les glaces avec dégoût, je me voyais dans le domaine du corps comme dans tous les autres, à je ne sais quelle défaite fatale.¹²⁸

Cette haine de soi finit alors par se retourner contre ceux qui l'ont initialement provoquée : « Je ne me pardonnais pas plus d'être moi que je ne vous pardonnais d'être vous »¹²⁹. Cependant, alors que la haine de Pluvinage s'explique au départ par ses propres complexes d'infériorité, c'est ultérieurement le comportement de la bande à son égard qui provoquera la trahison finale puisque ceux-ci feront preuve de condescendance et de snobisme à son égard :

Quand Rosenthal fonda la revue, vous vous attribuiez les grands papiers, les prophéties, les *messages*, vous ne me laissiez, comme à Jurien, que vous méprisiez, que les compte-rendus, les notes critiques : je n'étais encore qu'à votre suite, au dessous de vous : il y avait toujours des altitudes.¹³⁰

¹²⁶ *Ibid.*, p. 277.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 280.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 279.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 280.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 282.

Ses amis ont donc reproduit avec lui les mécanismes oppressifs d'une hiérarchie de classes qu'ils disent vouloir abolir à travers la propagande véhiculée par la publication qu'ils viennent de lancer.

Cependant, sous la plume de Pluvinage, ce sentiment d'oppression sociale prend une dimension existentielle puisqu'il a la sensation de se réifier sous le regard de ses complices :

Au fond, ce qui m'a conduit chez le commissaire, c'est le soupçon que vous avez fait peser sur moi depuis le premier jour. Le désir de justifier votre défiance, cet air d'accusation où mon nom, mon visage, mon enfance me condamnaient à vivre le personnage que vous n'avez jamais pu ne pas me soupçonner d'être. Le sentiment de ma différence de la communion impossible.¹³¹

À cet égard, nous ne pouvons pas ne pas être frappé par la manière dont ce roman annonce les théories développées ultérieurement par Sartre sur le regard de l'Autre : « En tant que je suis objet de valeurs qui viennent me qualifier dans mon être sans que je puisse agir sur cette qualification, ni même la connaître, je suis en esclavage »¹³². Affirmant leur foi dans les vertus égalitaristes de la révolution prolétarienne, les conspirateurs n'en font pas moins preuve d'essentialisme vis-à-vis de Pluvinage : en le cantonnant dans des tâches subalternes et ingrates, ils cherchent à lui faire admettre le caractère irrémédiable de son infériorité par rapport aux chefs de l'organisation issus de la haute bourgeoisie. Il n'est donc pas surprenant que, victime d'humiliations de la part de ses camarades, Pluvinage finisse par les dénoncer à un inspecteur de police. Sa trahison représente une tentative désespérée de s'émanciper de ce qu'il perçoit comme étant sa condition d'être inférieur.

¹³¹ *Ibid.*, p. 299.

¹³² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 326.

Sa trahison ne débouche sur aucune libération mais au contraire sur le vide et la déchéance. Il est permis de parler de mort sociale puisqu'il est rejeté par ses anciens camarades ainsi que par sa compagne Marguerite :

Ce qui l'étouffait, c'était le sentiment qu'il serait désormais condamné au silence, qu'il avait parlé, en parlant à Margot, pour la dernière fois, que personne n'entendrait jamais plus la vérité sur sa vie, que rien ne le définirait plus que la solitude où il venait d'entrer.¹³³

Le roman se conclut donc sur une note désenchantée, de nombreux déterminismes sociaux l'ayant emporté sur la volonté d'actions des personnages. John Flower ne manque pas de le faire remarquer : « At the close of *La Conspiracy* we are left with the impression that the conspiracies of life, society and its multifarious systems [...] have proved too strong, and individuals either complicit with them or powerless to resist »¹³⁴. Chez Nizan, la rigidité de la hiérarchie de classes et sa reconnaissance inconsciente par les protagonistes ont donc raison de toute velléité révolutionnaire.

Dans les romans de Drieu La Rochelle ou de Nizan, les révolutionnaires sont tenus de faire un choix entre engagement politique et sensualité. Toutefois, la conclusion des deux romans s'oppose d'une manière évidente et annonce (ou confirme) les positions idéologiques des deux écrivains. Chez Drieu la Rochelle (qui s'autoproclamera fasciste quelques années après la sortie du roman), la femme est une menace pour l'énergie virile de l'homme puisqu'elle représente les valeurs frivoles du plaisir charnel et des loisirs. Au contraire, chez Nizan, la femme est le cheval de Troie de la famille bourgeoise dans la mesure où c'est en affirmant sa féminité et sa sexualité qu'elle menace l'ordre établi. *Le Bleu du Ciel* de Georges Bataille et *Le Coup de grâce* de

¹³³ Paul Nizan, *op.cit.*, p. 264.

¹³⁴ John Flower, *Paul Nizan/La Conspiracy*, University of Glasgow, 1999, p. 37.

Yourcenar, quant à eux, sont marqués par une opposition binaire entre un narrateur masculin aux tendances proto-fascistes et un personnage féminin d'extrême-gauche qu'il observe.

Écrit en 1935, le roman de Georges Bataille *Le Bleu du ciel* traite des pérégrinations érotiques de Troppmann, un homme tourmenté, dans une Europe marquée par une agitation politique annonçant les cataclysmes de la guerre civile espagnole et de la deuxième guerre mondiale. Leo Bersani souligne le paradoxe suivant caractérisant le roman : d'un côté, la majorité des personnages (et plus particulièrement le narrateur et protagoniste principal) sont quasiment indifférents aux événements historiques se déroulant sous leurs yeux¹³⁵. De l'autre côté, cette passivité vis-à-vis de l'Histoire est étroitement associée avec la profonde influence que celle-ci exerce sur la vie sexuelle des personnages. Ce paradoxe va de pair avec deux oppositions binaires puisque, d'une part, le terrorisme d'extrême-droite s'oppose au terrorisme d'extrême-gauche. De même, le narrateur, un jouisseur nihiliste et apolitique, s'oppose au personnage de Lazare, une jeune femme juive se décrivant comme pacifiste et communiste et caractérisée par l'austérité de ses mœurs¹³⁶.

Le premier attentat terroriste évoqué par le roman est l'assassinat du chancelier autrichien Dolfuss survenu lors d'un voyage en Autriche de Troppmann¹³⁷. Troppmann évoque rétrospectivement les effets des retombées de cet événement tragique sur son état psychique, au détour d'une conversation avec Lazare. En effet, la vue d'une banderole noire suspendue en l'honneur de Dolfuss est à l'origine d'une tentative de suicide :

¹³⁵ Leo Bersani, « Literature and History » in *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

¹³⁶ Selon un certain nombre de critiques, ce personnage aurait été inspiré à Bataille par la philosophe Simone Weil. Voir à ce sujet Gilles Ernst, *Georges Bataille : analyse du récit de mort*, Paris, PUF, 1993, p. 63.

¹³⁷ Celui-ci fut assassiné par des nazis autrichiens, en 1934.

Dans la rue, juste devant moi, il y avait une très longue banderole noire [...]. Le vent avait à moitié décroché la hampe : elle avait l'air de battre de l'aile [...]. L'incident paraît étranger à mon histoire, mais c'était pour moi comme si une poche d'encre s'ouvrait dans ma tête et j'étais sûr ce jour-là, de mourir sans tarder : j'ai regardé plus bas, mais il y avait un balcon à l'étage inférieur. J'ai passé à mon cou la corde de tirage des rideaux. Elle paraissait solide : je suis monté sur une chaise et j'ai noué la corde, ensuite j'ai voulu me rendre compte. Je ne savais pas si je pourrais ou non me rattraper quand, d'un coup de pied, j'aurais fait basculer la chaise. Mais j'ai dénoué la corde et je suis descendu de la chaise. Je suis tombé inerte sur le tapis. J'ai pleuré à n'en plus pouvoir.¹³⁸

Ce passage est particulièrement ambigu dans la mesure où il est difficile de déterminer si le climat morbide provoqué par l'assassinat du chancelier est à l'origine de la tentative de suicide ratée du personnage et s'il faut établir une correspondance entre autodestruction individuelle et terrorisme d'extrême-droite. Une conversation ultérieure avec Lazare apporte une réponse partielle à cette question car Troppmann confie à la jeune femme qu'il aurait souhaité qu'une guerre commence à ce moment là car elle aurait été un reflet de son état de dévastation psychologique :

« D'ailleurs, même si la guerre en était sorti, elle aurait correspondu à ce que j'avais dans la tête.

- Vous auriez été content qu'il y ait la guerre ?
- Pourquoi pas ?
- Vous pensez qu'une révolution pourrait suivre la guerre ?
- Je parle de la guerre, je ne parle pas de ce qui la suivrait. »¹³⁹

Dans la mesure où c'est la guerre en tant que possibilité de destruction absolue qui fascine Troppmann, il n'est pas étonnant qu'il établisse une correspondance et une relation de causalité entre son propre nihilisme et le nazisme d'une part, et entre ses fantasmes et la réalité d'autre

¹³⁸ Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, Paris, Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1991, p. 58.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 60.

part¹⁴⁰. Cependant, alors que Troppmann reste passif sur un plan politique, Lazare finira au contraire par prendre les armes.

Ce personnage se distingue par sa laideur physique qui est à la fois objet de dégoût et sujet de moquerie pour le narrateur : « C'était une fille de vingt-cinq ans, laide et visiblement sale [...]. Son nom de famille, Lazare, répondait mieux à son aspect macabre que son prénom. Elle était étrange, assez ridicule même »¹⁴¹. De plus, pour celui-ci, la judéité de ce personnage renforce sa laideur, ce qui teinte ce portrait d'antisémitisme : « Elle avait un grand nez de juive maigre, à la chair jaunâtre »¹⁴². Par ailleurs, elle se distingue par ses convictions communistes et Troppmann finit par financer ses activités politiques, tant par cynisme que par fascination pour sa dévotion pour les causes qu'elle défend :

Elle exerçait une fascination tant par sa lucidité que par sa pensée d'hallucinée. Je lui remettais l'argent nécessaire à l'impression d'une minuscule revue mensuelle à laquelle elle attachait beaucoup d'importance. Elle y défendait les principes d'un communisme bien différent du communisme officiel de Moscou. Le plus souvent, je pensais qu'elle était positivement folle, que c'était de ma part, une plaisanterie malveillante de me prêter à son jeu. Je la voyais, j'imagine, parce que son agitation était aussi désaxée, aussi stérile que ma vie privée, en même temps aussi troublée. Ce qui m'intéressait le plus était l'avidité malade qui la poussait à donner sa vie et son sang pour les déshérités. Je réfléchissais : ce serait un sang pauvre de vierge sale.¹⁴³

Ce portrait ne va pas sans rappeler les fictions fascistes de la même époque puisque ce sont l'engagement de gauche, la judéité et la féminité qui provoquent le dégoût du narrateur ce qui explique l'utilisation d'une rhétorique ordurière et méprisante pour la décrire¹⁴⁴. Cependant, aux

¹⁴⁰ Pour une analyse politique de ce phénomène, voir Leo Strauss, *Nihilisme et politique*, traduit de l'anglais par Olivier Sedeyn, Paris, Rivages, 2001.

¹⁴¹ Georges Bataille, *op.cit.*, p. 40.

¹⁴² *Ibid.*, p. 41.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁴⁴ Nous pensons tout particulièrement à *Gilles* de Drieu La Rochelle dans lequel l'engagement final auprès des franquistes du héros est une conséquence de son dégoût pour la décadence

yeux du narrateur torturé qu'est Troppmann, elle représente également un double asymétrique puisque, selon lui, elle investit dans l'engagement politique la même énergie désespérée que celle qu'il dévoue à son exténuante quête de plaisirs sexuels. L'épisode du séjour à Barcelone, se déroulant dans le contexte de mouvements d'agitation indépendantiste de 1934, met au grand jour les ambiguïtés sexuelles et les contradictions politico-idéologiques des deux personnages.

En effet, là où le narrateur fait preuve de passivité et de quasi-indifférence face à la violence des événements se déroulant sous ses yeux, Lazare fait au contraire preuve de virilité dans son engagement politique. A cet égard, nous assistons à une reconfiguration des rôles sexuels, comme l'observent Phyllis Zuckerman et Ann Smock:

It is interesting in this light that both Troppmann and Lazare – both the virgin revolutionary and the directionless Don Juan – sit around between events in a Barcelona bar where men dress provocatively as women. Political commitment and a certain ridiculous impotence difficult to distinguish from political reaction meet where the difference between the sexes is acted out as fiction.¹⁴⁵

Ce renversement des rôles sexuels est également renforcé par le nom même du narrateur (qui sous-entend un manque de virilité) et va de pair avec l'ambivalence de Troppmann pour Lazare dans la mesure où il admire sa résolution tout en trouvant ses luttes politiques absurdes et la philosophie la justifiant contradictoire¹⁴⁶.

En effet, les positions politiques de Lazare sont contradictoires puisque cette militante pacifiste n'en est pas moins tentée par l'action violente comme le fait remarquer Michel :

« Lazare a le dégoût de tout ce qui ressemble à la guerre, mais comme elle est folle, elle est

française. Celle-ci est en partie représentée par le personnage de Rébecca, psychanalyste juive d'obédience marxiste.

¹⁴⁵ Ann Smock et Phyllis Zuckerman, « Politics and Eroticism in *Le Bleu du ciel* », *Semiotexte*, No. 2, 1976, pp. 61-62.

¹⁴⁶ Il revient à Susan Rubin Suleiman d'avoir été la première à émettre cette hypothèse: « It is as if the crisis he is undergoing, at once political and sexually, had ironically transformed him into "Trop-peu-mann", not enough of a man ». «Bataille in the Street: the Search for virility in the 1930s », *Critical Inquiry*, No.1, Autumn 1994, p. 64.

malgré tout pour l'action directe »¹⁴⁷. Enfin, le même personnage souligne la futilité des actions préconisées par Lazare, elles-mêmes justifiées par des convictions hors de propos :

Tu vas comprendre pourquoi il ne faut pas attaquer la prison. Ca n'a pas d'intérêt. Si Lazare veut un coup de main à la prison, ce n'est pas parce que c'est utile mais pour ses idées [...]. Moi, j'ai proposé d'attaquer un dépôt d'armes et elle ne veut pas en entendre parler parce que, suivant elle, c'est retomber dans la vieille confusion de la révolution et de la guerre.¹⁴⁸

Nous pouvons donc en conclure que, dans *Le Bleu du Ciel*, les idéologies d'extrême-droite et d'extrême-gauche sont finalement renvoyées dos à dos puisque les fantasmes fascistes de Troppmann sont les symptômes de ses tendances autodestructrices alors que les projets de Lazare sont simplement absurdes et manifestent ses contradictions personnelles.

Nous retrouvons dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar une opposition similaire à celle observée dans *Le Bleu du Ciel* puisque la guerre idéologique y est aussi une guerre des sexes. Le roman est un long *flash-back* pendant lequel, dans les années 1930, Éric Von Lhomond, officier militaire allemand d'extrême-droite ayant participé à de nombreux combats anti-communistes, se souvient de son expérience en Lituanie peu après la fin de la première guerre mondiale alors qu'il s'apprête à retourner en Allemagne après avoir été blessé.

Il convient de s'arrêter sur la spécificité et la complexité du contexte historique dans lequel Marguerite Yourcenar situe l'intrigue de son roman car sa compréhension est nécessaire à la lecture de cette œuvre. Mireille Blanchet-Douspuis explique qu'il s'agit à la fois d'une continuation indirecte de la première guerre mondiale pour certains officiers militaires allemands ainsi que d'une guerre civile se déroulant en Lituanie :

Par le traité de Brest-Litovsk, l'Allemagne impose à la Russie la reconnaissance de l'indépendance de la Lettonie, de la Lituanie et de l'Estonie. Mais dès Novembre 1918, l'affaiblissement du front allemand de l'est, son reflux et

¹⁴⁷ Georges Bataille, *op.cit*, p. 154.

¹⁴⁸ *Ibid.*

l'armistice contraignent l'Allemagne à déléguer l'administration des provinces baltes aux autorités locales pour éviter que les Bolcheviques ne s'emparent du pouvoir. [...]. Plus que jamais, cette région [...] en tant qu'objet de rivalité entre les expansionnismes german et slave va devenir un enjeu territorial et politique [...]. L'Allemagne tente donc d'apporter son appui aux barons baltes, ses hommes de confiance, avec ce qui reste de son armée postée dans la Baltique mais l'armistice de 1918 prévoyant son retrait de ces provinces, elle doit bientôt se contenter de volontaires.¹⁴⁹

Toutefois, si le roman se déroule dans le contexte de déliquescence politico-sociale des pays baltes à la fin de la première guerre mondiale, Marguerite Yourcenar insiste sur son refus d'écrire un roman historique, son objectif étant d'étudier la dynamique sur laquelle repose les relations entre les différents personnages : « *C'est pour sa valeur de document humain (s'il en a), et non politique, que Le Coup de Grâce a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé* »¹⁵⁰. Il est vrai que le récit du narrateur, Éric Von Lhomond se concentre principalement sur sa relation trouble avec la sœur de son meilleur ami, Sophie.

Von Lhomond est un des officiers allemands venus prêter main forte aux aristocrates baltes dans leur lutte contre le bolchévisme. Toutefois, il insiste à plusieurs reprises sur son absence de conscience politique. Par exemple, il exprime son refus du romantisme d'un engagement idéologique dans les termes suivants : « C'était le bon âge pour mordre à l'hameçon sentimental d'une doctrine de droite ou de gauche, mais je n'ai jamais pu gober cette vermine de mots »¹⁵¹. Par ailleurs, il n'éprouve pas de véritable empathie pour les Blancs pour lesquels il va pourtant risquer sa vie : « Mais le malheur des Russes blancs n'éveillait en moi que la sollicitude la plus maigre, et le sort de l'Europe ne m'a jamais empêché de dormir »¹⁵². Cette distance

¹⁴⁹ Mireille Blanchet-Douspuis, *L'Influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rodopi, Amsterdam, 2008, pp. 41-42.

¹⁵⁰ Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*. Paris, Gallimard, Collection Folio 2 euros, 2006, p. 18. La préface apparaît en italique dans l'original.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵² *Ibid.*, p. 23.

émotionnelle vis-à-vis de la lutte à laquelle il participe débouche finalement sur un profond sentiment de solitude qui est également celui de Troppmann dans *Le Bleu du Ciel* : « Je quittai Riga plein d'une sorte de soulagement maussade à me dire que je n'avais rien de commun avec ces gens, cette guerre, ce pays »¹⁵³. Notons toutefois que cette apathie idéologique de Von Lhomond s'explique par le fait qu'il participe à ces combats pour des raisons principalement matérielles puisque ses parents possèdent une propriété (qui court donc le risque d'être saisie en cas de victoire des Rouges) dans cette région :

En dépit de ses préférences pacifistes, ma mère approuva mon engagement dans le corps de volontaires du général baron von Wirtz qui participait à la lutte antibolchevique en Estonie et en Courlande. La pauvre femme avait dans ce pays des propriétés menacées par les contrecoups de la révolution bolchévique, et leurs revenus de plus en plus incertains étaient sa seule garantie contre le sort de la repasseuse ou de femme de chambre d'hôtel.¹⁵⁴

Enfin, cette situation personnelle d'apathie s'inscrit dans le contexte plus général d'une guerre déliquescence où les idéaux n'ont plus cours et c'est ainsi que Von Lhomond décrit les unités opérant dans les états baltes :

Des armées qui s'effilocheaient en bandes d'aventuriers, contenant chacune plus d'officiers que de soldats, avec leur personnel ordinaire d'illuminés et de maniaques, de joueurs et de gens convenables, de bons garçons, d'abrutis et d'alcooliques.¹⁵⁵

Nous pouvons donc voir une adéquation entre la condition psychologique du narrateur et le contexte social dans lequel il se retrouve placé. Enfin, Éric renvoie dos à dos l'armée dont il fait partie, caractérisée par la bêtise et la médiocrité de ses recrues, et celle qu'il combat. En effet, il insiste sur la cruauté « asiatique » des Rouges :

En fait de cruauté, les bourreaux rouges, Lettons très spécialisés, avaient mis au point un art de faire souffrir qui faisait honneur aux grandes traditions mongoles

¹⁵³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

[...]. Disons seulement pour donner une idée des raffinements de la fureur humaine, que le patient se voyait souffleté avec la peau de sa main écorchée vive.¹⁵⁶

Or, selon Brian Gill, l'évocation cynique du sadisme des Rouges qui écorchent la main de leurs prisonniers annonce l'exécution finale de Sophie par Éric, créant par conséquent un parallèle, voire une identité entre la cruauté des deux forces ennemies¹⁵⁷.

Logé dans la propriété de la famille de son meilleur ami, Conrad, Von Lhomond entretient avec Sophie, la sœur de celui-ci une relation marquée par une forte ambivalence résultant de l'androgynie du personnage qu'il n'hésite pas à qualifier de « garçon manqué ¹⁵⁸ ». Sa description de la jeune femme est marquée par des sentiments contradictoires car il y exprime son désir de l'asservir mais aussi son admiration pour le courage et la détermination dont elle sait faire preuve.

Von Lhomond fait preuve de paternalisme vis-à-vis de Sophie. Le portrait qu'il fait de la jeune fille est marqué par l'utilisation du champ sémantique de l'enfance : ainsi emploie-t-il à plusieurs reprises des termes comme « enfant¹⁵⁹ » et « petite fille¹⁶⁰ » pour l'évoquer. Cette condescendance traduit la misogynie de Von Lhomond et son désir de dominer son modèle. Il remarque le caractère sadomasochiste de leur relation: « Bien vite, il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau [...] il n'est pas certain que je n'y prisse pas plaisir »¹⁶¹. À cette jouissance dans la dégradation de l'autre vient s'ajouter celle causée par le déni de son

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁷ Brian Gill, « L'altérité dans *Le Coup de grâce* » in Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindrone, éd. *Marguerite Yourcenar : Écritures de l'autre*, Montréal, XYZ, 1997, p. 53

¹⁵⁸ Marguerite Yourcenar, *op.cit.*, p. 59.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 36, 44, 53, 58.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 40-41.

identité sexuelle. Pour Von Lhomond, c'est d'abord l'apparence physique de Sophie qui justifie son attitude:

Tout me prédisposait à me méprendre sur Sophie, et d'autant plus que sa voix douce et rude, ses cheveux tondus, ses petites blouses, se gros souliers toujours encroûtés de boue faisaient d'elle à mes yeux le frère de son frère [...] j'avais pour Sophie la camaraderie facile qu'un homme a pour les garçons quand il ne les aime pas.¹⁶²

Le physique de Sophie conditionne donc la vision qu'Éric se fait d'elle ainsi que son rapport avec elle mais c'est dans ce déni de féminité que le narrateur avoue trouver une jouissance perverse et il l'évoque ainsi: « Un être en qui je me plaisais à reconnaître le contraire d'une femme »¹⁶³. L'androgynie de Sophie va donc de pair avec le désir d'Eric de nier sa féminité. Par conséquent, en se travestissant, Sophie exprime son rejet de l'aliénation dont elle a été la victime puisqu'au moment de son arrestation par les Blancs, elle a une apparence masculine : « Vêtue, chaussée comme les autres, on eût dit un très jeune soldat »¹⁶⁴. Pour Sophie, l'affirmation de sa condition de femme passe paradoxalement par l'adoption d'un uniforme masculin.

Toutefois, parallèlement à son insistance sur l'androgynie de Sophie, Von Lhomond est forcé de reconnaître sa féminité : « Sophie n'était pas plus capable d'être pas femme que les roses le sont de n'être pas des roses »¹⁶⁵. Mais cette reconnaissance exceptionnelle s'inscrit dans l'évocation du désir charnel qu'elle manifeste pour Von Lhomond et que celui-ci prend plaisir à ne pas assouvir :

Tout en elle criait un désir auquel l'âme était encore mille fois plus intéressée que la chair. Les heures se traînaient, la conversation languissait ou tournait aux injures ; Sophie inventait des prétextes pour ne pas quitter ma chambre ; seule avec moi, elle cherchait sans le vouloir ces occasions qui sont le viol des femmes.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

Si irrité que j'en fusse, j'aimais cette espèce d'escrime épuisante où mon visage portait une grille, et où le sien était nu.¹⁶⁶

Nous pouvons donc en conclure que c'est en partie le dépit amoureux qui cause le départ de son engagement auprès des Rouges puisque ce même départ est précédé d'une altercation avec Von Lhomond dans laquelle elle exprime son dégoût de ses conditions de vie et son refus d'être dominée physiquement par Von Lhomond :

« Et bien, Sophie, vous sortez par un temps pareil, plaisantai-je en essayant de lui prendre le poignet.

- Oui, dit-elle, je pars. [..]

- Où allez-vous ?

- Ca ne vous regarde pas, dit-elle en dégageant son poignet d'un geste sec [...]. J'en ai assez [...]. Vous me dégoûtez tous. »¹⁶⁷

Cependant, si elle justifie son départ par la lassitude et le dégoût de son milieu, le récit contient d'autres signes avant-coureurs de son engagement auprès des troupes révolutionnaires. Dès l'arrivée des troupes allemandes dans la propriété de sa famille, elle ne cache pas son attirance pour les bolchéviques¹⁶⁸. Nous pouvons donc voir en elle une jeune femme en rupture de ban, ce qui est aussi la vision d'Éric : « Elle ne pouvait plus que s'engager à fonds sur une route jalonnée [...] par ce dégoût que les âmes sans illusion réservent au milieu où elles ont grandi »¹⁶⁹. À l'instar des héros de Nizan, c'est donc une rébellion contre ses origines sociales qui motive en partie son engagement. Néanmoins, Von Lhomond insiste sur les tendances autodestructrices de Sophie, comme le montre le passage suivant : « Un jour, je réussis à l'obliger à porter sur le dos une charge de munitions jusqu'en première ligne; elle accepta avec avidité cette chance de mourir »¹⁷⁰. Cet épisode souligne le caractère morbide de la relation unissant les deux

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

personnages d'une part et annonce l'exécution de Sophie par Éric lors du dénouement du roman d'autre part.

La conclusion du roman est marquée par l'ambiguïté. Après avoir longuement recherché Sophie qui avait quitté la demeure familiale, Von Lhomond la retrouve aux côtés des Rouges qui viennent de se rendre après avoir longuement résisté. Au moment d'être exécutée, elle fait savoir à Éric qu'elle désire qu'il soit son bourreau et il finira par l'exécuter d'une balle dans le visage. Il est difficile pour le lecteur de déterminer si cette exécution est un *seppuku*, c'est-à-dire un rituel à la fois guerrier et érotique, ou bien s'il constitue un acte « terroriste » de la part de Sophie.

Dans l'ouvrage qu'elle consacra au début des années 1980 à l'écrivain japonais Yukio Mishima¹⁷¹, Marguerite Yourcenar évoque le *seppuku*, un rituel guerrier du Japon féodal dans lequel les samouraïs vaincus s'ouvrent volontairement le ventre à l'aide d'un poignard avant de recevoir le coup de grâce de la part d'un de leurs compagnons d'armes chargé de les décapiter à l'aide d'un sabre. Pour Yourcenar, le *seppuku*, qui devait permettre aux guerriers de retrouver leur honneur perdu dans la mort, comportait également une composante érotique dans la mesure où un lien amoureux unissait souvent les guerriers vaincus et les hommes chargés de les achever :

Il est peut-être simple que deux êtres qui ont résolu de mourir ensemble, et l'un par l'autre, veuillent d'abord, au moins une fois, se rencontrer dans un lit, et c'est là une notion à laquelle l'ancien esprit samouraï n'eût certes pas contrevenu.¹⁷²

Or, l'exécution de Sophie rejoint à de nombreux égards le rituel du Japon féodal. Tout d'abord, en choisissant son bourreau, Sophie marque sa volonté de mourir et, de plus, Eric lui donne littéralement le « coup de grâce ». Ensuite, de la même façon que le rituel japonais permettait

¹⁷¹ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁷² *Ibid.*, p. 116. L'union d'Eric et de Sophie n'ayant pas été consommée, l'exécution représente donc la seule union possible du couple.

aux guerriers de retrouver leur dignité dans la mort, l'exécution provoque la reconnaissance par Éric de l'identité de Sophie : « On est toujours pris au piège avec ces femmes »¹⁷³. Enfin, Éric propose l'hypothèse selon laquelle le choix de Sophie a été la condition d'une morbide communion amoureuse : « J'ai pensé d'abord qu'en me demandant de remplir cet office, elle avait cru me donner une dernière preuve d'amour, et la plus définitive de toutes »¹⁷⁴. Par conséquent, l'exécution possède les principales caractéristiques du *seppuku* et constituerait une conclusion logique de la relation sadomasochiste d'Eric et Sophie. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par ce que Yourcenar écrit sur cet épisode dans la préface du roman :

*Quand Eric et Sophie se retrouvent à la fin du livre, j'ai essayé de montrer, à travers le peu de mots qu'il valait pour eux la peine d'échanger, cette intimité ou cette ressemblance plus forte que les conflits de la passion charnelle ou des allégeances politiques, plus forte même que les rancœurs du désir frustré ou de la vanité blessée, ce lien si serré qui les unit quoi qu'ils fassent et qui explique la profondeur même de leurs meurtrissures. Au point où ils en sont, il importe peu laquelle de ces deux personnes donne ou reçoit la mort. Peu importe même qu'ils se soient ou non haïs ou aimés.*¹⁷⁵

L'auteur du roman perçoit l'épisode final comme une communion transcendant tous les conflits les ayant opposés par le passé.

Pourtant, Eric rejette ensuite l'hypothèse des retrouvailles dans la mort pour affirmer que l'exécution était finalement une sordide manipulation psychologique de la part de Sophie : « J'ai compris depuis qu'elle n'avait voulu que se venger et me léguer des remords. Elle avait calculé juste : j'en ai quelquefois »¹⁷⁶. À cet égard, la dernière phrase du roman laisse planer le doute. À quel piège Von Lhomond fait-il allusion? Pourquoi utilise-t-il le démonstratif « ces femmes » ? Il

¹⁷³ Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, p. 122.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.122.

nous paraît que le caractère vague de la dernière phrase est la marque d'un traumatisme. À ce sujet, Hélène L'Heuillet écrit :

La peur est un principe de fragmentation et ne saurait constituer l'élément d'un discours [...]. Elle est appel au pouvoir, appel à la sécurité, mais pas appel à d'autres mots [...]. La peur maintient dans la sidération de l'objet redouté.¹⁷⁷

Pour la psychanalyste, le sentiment de peur permanent provoqué par un attentat terroriste se traduit par une attitude défensive et un retour aux valeurs conservatrices telles que la toute-puissance de l'État. Or l'ouverture du roman (écrite par une instance narrative inconnue) mentionne les nombreuses opérations auxquelles Eric a participé après son expérience dans les Etats Baltes :

Il avait pris part aux divers mouvements qui aboutirent en Europe Centrale à l'avènement d'Hitler ; on l'avait vu au Chaco et en Mandchourie, et, avant de servir sous les ordres de Franco, il avait commandé jadis un corps de volontaires qui participaient à la lutte antibolchevique en Courlande.¹⁷⁸

L'engagement d'Eric dans des mouvements d'extrême-droite est marqué par l'ambivalence puisqu'il sert deux fonctions. D'une part, il est tentative d'expiation son crime passé. D'autre part, il manifeste sa hantise du communisme et des turpitudes et perversions avec lesquelles il l'associe.

Le Bleu du ciel et *Le Coup de grâce* mettent en scène des relations où le sadomasochisme va de pair avec une guerre des sexes et un antagonisme idéologique. Toutefois, là où Lazare demeure un personnage marginal chez Bataille, Sophie est non seulement un personnage central du roman de Yourcenar mais elle est aussi la cause des tendances fascisantes du narrateur et personnage principal.

Bourgeois et aristocrates pris par la flamme révolutionnaire, pacifistes tentés par l'action directe, jeunes Chinois en rupture avec la culture de leur pays d'origine et formés par l'Occident

¹⁷⁷ Hélène L'Heuillet, *Aux sources du terrorisme : de la petite guerre aux attentats-suicides*, Paris, Fayard, 2009, p. 74.

¹⁷⁸ Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, p. 20.

(qu'il s'agisse du christianisme ou du marxisme), les personnages des romans de l'entre-deux-guerres ne sont assurément pas à une contradiction près. Leur engagement dans des organisations est une tentative de résoudre leur dilemmes personnels mais débouche sur une fin souvent tragique. Il s'agit donc le plus souvent de romans de l'inaboutissement, de l'échec et de la mort.

Dans le chapitre 2 sera traitée une série de romans publiés immédiatement après la fin de la guerre et traitant de l'expérience de la Résistance. Comme leurs prédécesseurs romanesques de l'entre-deux-guerres, les personnages de ces romans sont pétris de contradictions : bourgeois en rupture de banc chez Beauvoir et Vailland, adolescent chez Gary. L'expérience de la lutte armée clandestine leur apparaît comme une possibilité de régénération personnelle sans que les justifications qu'ils apportent à leur engagement personnel (et plus spécifiquement à l'usage de la violence) ne soient pleinement satisfaisantes.

Chapitre 2 : les romans de la Résistance ou de l'engagement politique comme “apprentissage” (1940-1945)

Les personnages de « militants » se caractérisent par leur jeunesse ainsi que par leur identité mixte. Par exemple, ce sont le plus souvent des bourgeois séduits par le communisme sur un plan intellectuel mais ne refusant pas les avantages du milieu social dont ils sont issus. De même, des femmes se transforment symboliquement en hommes, soit à travers l'adoption de comportements guerriers, soit à travers la revendication de leur liberté sexuelle. L'engagement dans des mouvements révolutionnaires représente pour eux une tentative de résoudre des dilemmes personnels et des contradictions identitaires dont ils sont amèrement conscients. Il n'est donc pas surprenant que l'idéologie joue en fin de compte un rôle mineur parmi leurs motivations. C'est d'ailleurs plutôt en termes d'économie libidinale¹⁷⁹ qu'il faut interpréter l'engagement de ces « militants » puisque celui-ci va souvent de pair avec la guerre des sexes et le désir triangulaire, ces personnages étant fréquemment mis en position de concurrence sexuelle avec d'autres personnages. À l'instar des personnages de Stendhal, les personnages de « révolutionnaires » sont des aventuriers et des compagnons de route d'organisations révolutionnaires : ils ne servent que leurs causes individuelles à travers l'engagement au sein d'organisations subversives et paramilitaires.

La question de l'identité est également au cœur des romans de la Résistance à l'étude dans ce chapitre, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le caractère clandestin des réseaux de résistance oblige les participants à renoncer au caractère fixe de leur identité (du moins à leur état civil) pour les besoins de leur lutte. Ensuite, on retrouve un certain nombre de femmes parmi les personnages de résistants et cette féminité est parfois la raison même de leur engagement. Enfin,

¹⁷⁹ C'est le philosophe Jean-François Lyotard qui a développé ce concept dans son ouvrage *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

l'unité apparente des membres des réseaux de résistance permet à certains des protagonistes de surmonter leur crise identitaire individuelle.

Ce chapitre mettra en lumière le paradoxe suivant : l'expérience de la Résistance est autant régénératrice pour l'individu que pour la société elle-même car elle permet le dépassement des antagonismes sociaux traditionnels et la création d'un esprit de corps unissant des membres venant de milieux sociaux divers. Cependant, la justification de la violence politique est la conclusion insatisfaisante d'un questionnement d'ordre éthique : il est permis de parler d'existentialisme, les protagonistes faisant l'apprentissage de l'inadaptation de leurs certitudes morales dans une lutte face à un occupant démoniaque mais le plus souvent « hors champ », les Allemands apparaissant rarement et ne constituant presque jamais de véritables personnages dans les œuvres à l'étude ici.

Notre analyse portera sur deux romans écrits par des écrivains gaullistes, à savoir *l'Armée des ombres* de Joseph Kessel et *Éducation européenne* de Romain Gary, et deux romans d'écrivains de gauche, *Drôle de jeu* de Roger Vailland et *Le Sang des autres* de Simone de Beauvoir. Si *L'Armée des ombres* a fait l'objet d'une première publication pendant la seconde guerre mondiale, les autres ouvrages ont été publiés en 1945, soit immédiatement à la Libération, mais ont été écrits sous l'Occupation¹⁸⁰. Ils sont donc l'expression d'une réaction contemporaine des événements et situations qu'ils évoquent. Il faut noter leur dimension autoréflexive : à l'exception du héros du *Sang des autres*, leurs protagonistes sont autant des activistes que des écrivains car le récit les montre en train d'écrire ou de lire leurs propres œuvres. Les activités

¹⁸⁰ C'est ce qu'affirme Margaret Atack au sujet de Roger Vailland dans son ouvrage *Literature and the French Resistance : Cultural Politics and narrative forms, 1940-1950*, Manchester, Manchester University Press, 1989, pp. 145-146. De même, selon James Steel, *Le Sang des autres* de Beauvoir a été « rédigé entre 1941 et 1943 en vue d'une publication après guerre » dans son étude intitulée *Littératures de l'ombre : Récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la fondation nationale des Sciences Politiques, 1991, p. 90.

clandestines de la Résistance se voient ainsi dédoublées par la création littéraire : des systèmes de mises en abyme sont une métaphore pour évoquer les structures multicéphales des réseaux. Enfin, ils traitent des membres de « réseaux de Résistance », c'est-à-dire des structures de la Résistance intérieure chargés de la guérilla et de la lutte armée, même si leurs relations avec la France libre (dirigée par le général de Gaulle depuis Londres) et les « mouvements » de Résistance (les organes chargés de la propagande anti-allemande et anti-vichyste) y sont parfois évoqués. *L'Armée des ombres* narre l'itinéraire de Gerbier, un ingénieur d'âge mûr, qui s'évade d'un camp de concentration où il a été interné pour reprendre ses activités au sein de la Résistance. Ce personnage est aussi un écrivain dans la mesure où il prend des notes qui sont principalement des réflexions sur ce qu'il observe. Sur le mode de la fable mais aussi du roman d'apprentissage, *Éducation Européenne* évoque le destin de Janek, un adolescent polonais qui, caché dans une forêt par son père, rejoint un groupe de partisans et fait l'apprentissage de la sexualité mais aussi de la douloureuse nécessité de la violence face au nazisme. Les romans de Vailland et Beauvoir, quant à eux, prennent principalement Paris pour décor. *Drôle de jeu* évoque l'engagement dans la Résistance de Marat, un libertin d'âge moyen, sa vie quotidienne et ses rapports avec les autres membres de son réseau qui sont le plus souvent beaucoup plus jeunes que lui. Il finira par convaincre Annie du bien-fondé du combat des Résistants et la séduira par la même occasion. Cette dernière péripétie finit par provoquer l'arrestation de Frédéric (un jeune résistant fou amoureux de la jeune femme) par la Gestapo car c'est précisément en recherchant le couple dans les rues de Paris qu'il se fait interpeller à la place de Marat. Enfin, *Le Sang des autres* est un long monologue intérieur à double voix. Jean Blomart a une nuit pour donner une réponse à son réseau de résistance sur sa participation éventuelle à un attentat. Au cours de celle-ci, il se remémore les circonstances l'ayant conduit à rejoindre la Résistance. Ce monologue est

entrecoupé de passages montrant comment Hélène, sa compagne qui avait jusque là été une jeune femme frivole, prend conscience des réalités de l'Occupation et de la nécessité de refuser celle-ci. Elle finira d'ailleurs par donner sa vie à la cause.

Les romans de notre *corpus* évoquent deux phénomènes distincts ayant marqué l'Histoire de la Résistance intérieure. D'abord, alors que les faits de résistance avaient été jusque là insignifiants, l'entrée en guerre de l'Union Soviétique contre l'Allemagne nazie en 1941 marqua un tournant dans l'Histoire puisque c'est à partir de ce moment que les communistes français se lancèrent dans la lutte armée, comme l'explique Elizabeth Fallaize :

The first year of the occupation had been marked by sporadic acts of resistance and sabotage, but with Hitler's invasion of the Soviet Union in June 1941 and the Communist Party's entry into active resistance, the number of bombs, train derailments and other acts of industrial sabotage grew rapidly. From August onwards the Communist Party set up special groups to execute German soldiers; German reprisals in the form of the execution of « French hostages » began the same month. Reaction to this form of action was mixed; some quarters claimed that it only fed German and Vichy propaganda and that those engaged in resistance were « terrorists » [...]. De Gaulle gave instructions against it, and even some of the Resistance found the reprisals too high a cost to pay; only the Communists continued systematically with this policy, though it is not clear that even they were deliberately setting out to provoke the death of hostages.¹⁸¹

En d'autres termes, la transformation des communistes français en « partisans » après l'entrée en guerre de l'Union Soviétique, a provoqué des dissensions internes au sein de la Résistance, tant en France que sur le plan international¹⁸². Plus tard, la violence de ces mêmes dissensions a trouvé sa justification dans le durcissement de la répression contre la Résistance ayant suivi l'arrestation des principaux leaders du mouvement, notamment Jean Moulin, en 1943¹⁸³.

¹⁸¹ Elizabeth Fallaize, *The Novels of Simone de Beauvoir*, Routledge, London, 1988, pp. 53-54.

¹⁸² Pour une analyse politique de l'émergence du partisan et des problèmes que celle-ci pose dans le droit de la guerre, voir Carl Schmitt, *La Notion de politique : Théorie du Partisan*, Paris, Flammarion, collection GF, 2009.

¹⁸³ C'est ce qu'affirme Alain Tassel dans son ouvrage sur l'œuvre romanesque de Joseph Kessel, *La Création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 82.

Cette atmosphère de dissensions internes ainsi que la déchirure morale des adeptes de l'action directe se traduisent par un dédoublement - voire une démultiplication - des voix narratives dans les romans sur les réseaux Résistance à l'étude dans ce chapitre. En effet, un récit à la troisième personne s'y mêle fréquemment à des extraits du journal ou des notes du protagoniste. C'est respectivement le cas de Marat dans *Drôle de jeu* de Roger Vailland et de Gerbier dans *l'Armée des ombres* de Joseph Kessel. Le cas du *Sang des autres* de Beauvoir est plus complexe car certaines parties sont écrites à la première personne par Jean Blomart, le héros, alors que les pensées d'Hélène, sa compagne, sont rapportées à la troisième personne. Cependant, si l'utilisation récurrente du style indirect libre apporte au lecteur un accès direct aux pensées de la jeune femme, elle provoque également une désorientation du lecteur quant à l'identité du locuteur. Cette double narration est l'expression soit de la duplicité du personnage (Marat est un libertin qui se rêve militant), soit au contraire de son sentiment d'aliénation. Chez Beauvoir, Blomart a le sentiment de n'être ni un bourgeois, ni un prolétaire. Par ailleurs, l'utilisation de notes et entrées de journal sont des signes d'une esthétique du fragment. Pour Alain Tassel évoquant spécifiquement *l'Armée des ombres*, la multiplication des voix narratives et l'utilisation de fragments caractérisant les romans de la Résistance sont un reflet des divisions des Français à cette époque :

L'organisation de ce roman joue surtout comme une métaphore de l'Histoire. D'abord, la diversité des narrateurs réfère aux changements d'identité des résistants, contraints de transformer leur patronyme, ce que décrit notamment Philippe Gerbier dans ses « *Notes* ». Ensuite, l'esthétique du fragment renvoie à la situation politique de la France, à ses divisions, aux profondes déchirures provoquées par son morcellement, et surtout à la nature bicéphale de la Résistance, à la fois intérieure et extérieure.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Alain Tassel, *op.cit.*, p. 101.

Selon Tassel, la multiplicité des narrateurs et la nature fragmentaire du récit témoignent d'un double phénomène, à savoir la démultiplication des identités du résistant d'une part et les divisions internes de la Résistance d'autre part. Par ailleurs, elle met également en relief une série d'oppositions binaires caractérisant le genre : solitude du personnage/sentiment d'appartenance à une fratrie, description objective de la vie quotidienne à une période et dans un milieu donnés/ évocation d'un destin personnel, hommes/femmes, jeunes/vieux, gaullistes/communistes, passé/présent et enfin « fascistes »/résistants.

La caractéristique principale des personnages de résistants est leur existence solitaire, leurs contacts humains se limitant au strict nécessaire. À cet égard, la citation suivante du journal de Marat, le personnage principal de *Drôle de jeu*, ne pourrait être plus explicite : « *Je mange seul, je dors seul, je parle seul. Un conspirateur est bien obligé de vivre seul : le métier l'exige* »¹⁸⁵. De plus, cette solitude va de pair avec une série de privations débouchant sur un sentiment de réification : « Pas de domestique, pas d'amis, pas de maîtresse, pas de loisirs, pas de vie personnelle, même pas de soucis d'argent: je ne suis pas un homme, rien qu'un conspirateur, c'est à dire un agenda »¹⁸⁶. Dans la mesure où, pour des raisons de sécurité, il ne peut pas garder de trace écrite de ses différents rendez-vous et réunions, Marat doit donc se résoudre à n'être qu'une mémoire. Toutefois, ce héros ambigu réprimande Rodrigue, l'un de ses cadets, lorsque celui-ci se plaint de l'austérité de ses conditions de vie : « Nous sommes tous seuls. Et ce n'est pas à cause des circonstances, pas parce que nous sommes des illégaux : L'homme est toujours seul, tu seras toujours seul »¹⁸⁷. Ce double discours manifeste la duplicité du personnage : Marat

¹⁸⁵ Roger Vailland, *Drôle de jeu*, 1^{ère} édition Paris, Buchet-Chastel, 1945, réédition Paris, Phébus, collection Libretto, Paris, 2009, p. 48. Les passages extraits du journal de Marat sont en italiques dans le texte original.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 110-111.

considère la solitude comme inhérente à la condition humaine, indépendamment des circonstances extérieures, lors d'une conversation mais se plaint des mêmes privations que son camarade dans son journal intime. Quant à Gerbier, l'ingénieur de *L'Armée des ombres*, il décrit la condition du résistant comme un processus de paupérisation :

Il n'a plus d'identité, ou il en a tellement qu'il a oublié la sienne. Il n'a pas de feuille d'alimentation. Il ne peut même plus se nourrir à mi-faim [...]. Il ne peut plus revoir les siens que la police surveille [...]. Il va de gîte précaire en gîte précaire, sans feu ni lieu, traqué, obscur, fantôme de lui-même.¹⁸⁸

Pour lui, le résistant doit renoncer à sa dignité personnelle et, par conséquent, accepter sa propre déshumanisation. Chez Beauvoir, la décision de Blomart de participer à des actions violentes le sépare du reste des hommes, ce qui donne au roman une tonalité malrucienne : « J'ai marché devant moi, criminel et résigné au crime. J'aurais voulu marcher jusqu'au matin [...]. Seul. Enfermé seul avec mon crime »¹⁸⁹. Comme Tchen dans la scène d'ouverture de *La Condition humaine*, Blomart réalise, lors d'une promenade nocturne, que son engagement le sépare du reste de l'humanité. Par conséquent, dans ces romans, résister implique non seulement l'ascétisme mais aussi le consentement à une certaine aliénation.

Cependant, cette marginalisation provoque une prise de conscience chez le partisan : celle de son appartenance à une nation. Par exemple, c'est en ces termes que Gerbier décrit le destin des résistants à Legrain, le jeune communiste qu'il a pris sous son aile dans le camp de concentration où il est interné : « Il sent autour de lui la foi et la tendresse de tout un peuple enchaîné »¹⁹⁰. De même, pour Marat, « le conspirateur [...] conspire avec l'assentiment tardif de

¹⁸⁸ Kessel, *L'Armée des ombres*, 1^{ère} édition, New York, Pantheon Books, 1944, réédition Paris, Presses Pocket, 1972, pp. 38-39.

¹⁸⁹ Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945, réédition Folio, 1973, p. 291.

¹⁹⁰ Kessel, *op.cit.*, p. 39.

la nation »¹⁹¹. Cette interprétation des faits est contradictoire à deux niveaux. D'une part, c'est en position d'exilés volontaires que les résistants font l'expérience de la solidarité de l'ensemble du peuple français pour leur combat. D'autre part, Marat et Gerbier mentionnent l'adhésion des Français à leur cause tout en mentionnant également les collaborateurs.

La position paradoxale dans laquelle ils se retrouvent est elle-même la conséquence de la défaite de la France et de l'Occupation et il n'est pas excessif de parler à cet égard de monde à l'envers. Pour Marat, c'est précisément la violence de ce revirement de situation qui explique l'état de confusion idéologique et morale dans lequel les Français se retrouvent plongés :

Ils ont été ahuris de voir les professionnels du patriotisme passer à l'ennemi, le vainqueur de Verdun organiser la défaite et les antimilitaristes prendre la tête de corps francs pour poursuivre la lutte malgré l'armistice.¹⁹²

En d'autres termes, la défaite du pays a provoqué une reconfiguration totale de son échiquier politique, ce qui provoque l'incompréhension et l'indécision du peuple français. Pour Kessel s'exprimant dans la préface de son roman, la conclusion à tirer de la nouvelle situation de la France est le renversement des rôles sociaux traditionnels. L'entrée en Résistance devient de ce fait la seule possibilité de grandeur : « Le héros national, c'est le clandestin, c'est l'homme dans l'illégalité »¹⁹³. La défaite de la France est perçue comme un retournement de situation radical impliquant une profonde remise en question des allégeances politiques et des certitudes morales.

Dans la mesure où elle se base sur un renversement des rôles sociaux et politiques traditionnels et puisqu'elle implique le déguisement et la dissimulation, la Résistance est un carnaval au sens bakhtinien du terme¹⁹⁴. Cet aspect carnavalesque de la Résistance se retrouve

¹⁹¹ Vailland, *op.cit.*, p. 64.

¹⁹² *Ibid.*, p. 60.

¹⁹³ Kessel, *op.cit.*, p. 8.

¹⁹⁴ Sur le concept de carnaval, voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1982.

renforcé par le fait qu'elle constitue une contestation radicale (et souvent ludique) de la légitimité de l'ordre établi, à savoir celle de l'Allemagne nazie et de la France de Vichy. Dans ce carnaval, le déguisement prend différentes formes : il peut être d'ordre physique comme l'utilisation de postiches mais aussi consister en une falsification de l'état civil (utilisation de faux papiers). Selon Gerbier, la participation à la Résistance exige de ses membres une métamorphose permanente puisqu'il parle d'« d'hommes et de femmes qui changeaient sans cesse de nom, d'aspect, de toit et de visage »¹⁹⁵. Kessel justifie cette utilisation du déguisement et de la dissimulation en expliquant qu'elles sont des nécessités du combat :

À cause de l'ennemi, de ses mouchards, de ses valets, il fallut maquiller les visages, déraciner les personnes et les planter ailleurs, mélanger les épisodes, étouffer les voix, dénouer les liens, dissimuler les secrets d'attaque et de défense.¹⁹⁶

L'évocation du déguisement prend une signification particulière pour l'écrivain car elle correspond à une aspiration au réalisme, comme il l'explique dans la préface de son ouvrage : « Il n'y a pas de propagande dans ce livre et il n'y pas de fiction. Aucun détail n'y a été forcé et aucun n'y est inventé [...]. Des faits courants de la vie française »¹⁹⁷. Elle est donc une simple conséquence du parti-pris esthétique de Kessel. D'une manière troublante, l'écrivain annonce la manière ostentatoire dont les Résistants se sont mis en scène au moment de la Libération, comme le souligne l'historien Patrick Buisson :

L'été 1944 est le théâtre d'une incroyable floraison de galons et de médailles qui poussent sur les manches, épaulettes, et autres plastrons. Pas toujours au fait des usages militaires, les jeunes combattants sortis du maquis ou engagés de plus fraîche date les arborent de façon fantaisiste et très peu réglementaire [...]. À

¹⁹⁵ Kessel, *op.cit*, p. 38.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 5.

force d'outrances et de chamarrures, la représentation donnée par les acteurs eux-mêmes oscille entre la kermesse héroïque et le bal costumé.¹⁹⁸

En d'autres termes, la théâtralité des « résistants » romanesques, qui aurait pu contribuer à la création d'une atmosphère baroque, est paradoxalement un élément de réalisme historique chez Kessel. La pratique du déguisement va de pair avec un travestissement d'ordre symbolique pour certains personnages féminins puisque, tel le personnage de Mathilde dans *L'Armée des ombres*, elles se retrouvent dans des positions de leadership qui avaient été jusque là réservées aux hommes:

Guidée par sa lucidité, elle prend conscience de la nécessité de la lutte, de l'engagement au sein de la Résistance à laquelle elle sacrifie sa vie de famille [...]. Mathilde est dotée des qualités d'un chef militaire. Son courage, sa fermeté et son sens aigu de la discipline servent une ingéniosité dont témoigne son art du travestissement. Les différentes séquences narratives consacrées à Mathilde marquent son évolution, car la valeur de la résistante se forge dans l'action où se trempe son énergie.¹⁹⁹

L'évocation de ce « travestissement » féminin constitue également un signe manifeste de l'aspiration de l'écrivain à l'acuité de la reconstitution historique. En effet, selon Julian Jackson, un historien britannique spécialiste de la France de cette époque, le rôle des femmes au sein des réseaux de Résistance s'est très peu démarqué de celui des hommes²⁰⁰. Par conséquent, chez Kessel, les activités propres à la Résistance exigent le déguisement mais elles provoquent aussi de profondes mutations de l'être des participants puisqu'il arrive que la métamorphose soit en définitive révélatrice de la nature véritable de l'individu qui en fait l'expérience.

¹⁹⁸ Patrick Buisson, *1940-1945 Années érotiques : de la grande prostituée à la revanche des mâles*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 347.

¹⁹⁹ Alain Tassel, *op.cit.*, p. 205.

²⁰⁰ « The functions performed by the few women Resistance leaders were no different from those performed by men », Julian Jackson, *France: The Dark Years (1940-1944)*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 492.

Dans le roman féministe qu'est *Le Sang des autres*, on assiste également à une métamorphose d'un personnage féminin. Hélène, la compagne de Blomart qui avait été jusque là un personnage frivole prend conscience du tragique de la situation après avoir assisté à une rafle. Toutefois, à la différence de Mathilde qui se transforme symboliquement en homme chez Kessel, c'est justement en tant que femme que le personnage de Beauvoir finit par rejoindre la Résistance, ce qui constitue une exception aux règles du genre. James Steel ne dit pas autre chose :

Simone de Beauvoir fait davantage pour l'émancipation de la femme en nous dépeignant une héroïne faible, capricieuse, volage, apolitique, bref ayant tous les défauts que les hommes attribuent volontiers aux femmes; mais elle finit par comprendre l'importance de la lutte contre l'occupant et se rend compte, par ses propres moyens, qu'elle est le témoin non pas de l'histoire ou d'une histoire mais de *son* histoire [...]. Mais ce personnage, dans la littérature de la Résistance fait figure d'exception.²⁰¹

En effet, historiens et critiques littéraires s'accordent pour souligner une certaine misogynie des romans de la Résistance dans la mesure où les femmes y sont le plus souvent représentées au mieux comme frivoles et passives, au pire comme vénales et indignes de confiance²⁰².

S'il est aussi question de métamorphose chez Vailland, le traitement de ce motif n'en demeure pas moins très différent. D'abord, l'auteur insiste dans la préface sur le fait qu'il n'aspire en aucun cas à l'exactitude de la reconstitution historique : « Ce n'est pas un roman historique [...]. *Drôle de jeu* n'est pas un roman *sur* la Résistance »²⁰³. Dans *Drôle de jeu*, la précision de l'évocation de la vie quotidienne à Paris sous l'Occupation va de pair avec l'élaboration d'un véritable carnaval littéraire. En effet, les pseudonymes utilisés par les protagonistes proviennent de l'Histoire de France et des classiques de la littérature française :

²⁰¹ James Steel, *op.cit*, pp. 152-153.

²⁰² James Steel et Julian Jackson ont souligné cette dérive sexiste dans leurs ouvrages respectifs.

²⁰³ Vailland, *op.cit*, p. 9.

Rodrigue, Frédéric (à l'instar du protagoniste de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert) et Marat, pour n'en citer que quelques-uns. Cette utilisation de l'intertextualité sert deux objectifs opposés puisqu'elle est une marque de « réalisme historique » d'une part mais elle souligne aussi le caractère fictif de l'œuvre d'autre part. En effet, selon Jackson, les réseaux de Résistance sont connus pour le caractère délibérément mystérieux de leurs noms de code : «The networks had mysterious coded names - Ali-France, Jade-Fitzroy, Caviar, Brutus, Comète »²⁰⁴ . La dimension culturelle de certains messages codés diffusés par la BBC est restée célèbre, l'exemple le plus frappant étant l'utilisation du poème de Verlaine « Chanson d'automne » pour annoncer le débarquement. Toutefois, l'intertextualité est aussi un signe de la littérarité du roman : c'est ainsi que la critique a pu voir dans *Drôle de jeu* une réécriture des *Liaisons dangereuses* de Laclos²⁰⁵ . Il est vrai que les protagonistes du roman utilisent le contexte dans lequel ils sont placés pour leurs intérêts propres, notamment dans le domaine de la séduction. Par exemple, pour Marat, une conversation politique est prétexte à la séduction d'une jeune femme et Mathilde, l'une de ses anciennes maîtresses, fréquente des officiers allemands et dénonce des résistants afin de faire sortir Dani, un souteneur dont elle s'est amourachée, de prison. L'influence du libertinage ainsi que l'obsession de la conquête amoureuse, se fait aussi ressentir dans les discours de Marat. Cet alter-ego de Vailland, dont il partage les goûts en matière de littérature, fait des allusions récurrentes à ses écrivains préférés, les libertins du 18^e siècle Laclos et Sade ainsi que Stendhal. Quant aux allusions au *Cid*, elles ne sont pas innocentes. À l'instar du personnage de Corneille, les protagonistes du roman doivent sacrifier leurs aspirations sentimentales à leur devoir de patriote, ce que Marat observe avec beaucoup de lucidité : « Nous voici tous devenus des

²⁰⁴ Jackson, *op.cit.*, p. 409.

²⁰⁵ Voir à ce sujet Michel Picard, *Libertinage et Tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Paris, Hachette, 1972.

personnages de Corneille »²⁰⁶. Cette intertextualité est toutefois teintée d'ironie car c'est précisément Marat qui est le personnage le plus cornélien du roman à bien des égards. Tout d'abord, l'expérience de la Résistance implique des privations pour cet ancien libertin reconverti dans la lutte révolutionnaire, comme en témoigne la citation suivante extraite de son journal dans laquelle il évoque la maîtrise de soi nécessaire à ses activités clandestines : « *Jamais, avant la guerre, je n'aurais abandonné une inconnue qui m'eût excité à ce point, fût-ce pour un rendez-vous avec un ministre. Et tout cela pour envoyer à Londres des renseignements qui ne serviront sans doute à rien* »²⁰⁷. Toutefois, il convient de contredire cet autoportrait le représentant comme un résistant zélé. En effet, le récit à la troisième personne le montre fréquentant des boîtes de nuit clandestines ainsi que des restaurants de marché noir. Cette opposition entre quête du plaisir, inspiré des aristocrates décadents de la fin du 18^e siècle, et fièvre révolutionnaire se retrouve dans celle entre son nom d'emprunt et son vrai nom telle que l'analyse J.E. Flower:

Vailland presents his principal character both as *Marat* and *Lamballe*, his historical namesakes being nicely indicative of the two quite different sides of his characters : Marat, the devoted, *pure* revolutionary [...] and Lamballe, a legitimized bastard of Louis XIV and a perfect example of the eighteenth century libertine.²⁰⁸

Le dilemme cornélien du personnage trouve ainsi sa marque dans l'opposition entre son nom réel et son pseudonyme, soit entre deux figures historiques de la fin du XVIII^e siècle. Cette opposition entre le nom réel et le pseudonyme correspond à celle entre les deux narrations du roman et crée un effet de mise en abyme : Marat se représente dans son journal comme un résistant zélé entièrement dévoué à la cause qu'il entend servir alors que le récit à la troisième personne met en lumière une certaine corruption du personnage. Chez Vailland, l'inscription du

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 63

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁰⁸ J.E. Flower, *Roger Vailland: The Man and His Masks*, London, Hodder and Stoughton, 1975, p. 41.

roman au sein d'un *corpus* littéraire plus large sert deux objectifs. D'une part, elle est un facteur de véracité historique. D'autre part, elle place le lecteur dans une position de membre d'un réseau « occulte » puisque c'est à lui de repérer et de décoder le système d'allusions créé tant par le narrateur que par Marat. Enfin, le carnaval y est aussi une « fête galante » puisque s'y mêlent déguisement et séduction.

Selon Bakhtine, le carnaval correspond à une période rigoureusement circonscrite dans le temps pendant laquelle l'autorité est ridiculisée, notamment à travers la parodie. Cependant, il est aussi une célébration du renouveau printanier de la nature. À première vue, la comparaison entre la représentation de la Résistance en littérature et un carnaval peut sembler peu orthodoxe : on peut se demander ce que des activités périlleuses et clandestines contre un ennemi impitoyable peuvent avoir de ludique et de vivifiant. Pourtant, à différents égards, il est possible d'affirmer que, dans ces romans, les activités de la Résistance ont un effet régénérateur tant sur l'individu que sur la société française dans son ensemble. Tout d'abord, la participation aux activités des partisans provoque un éveil qui dépasse la simple prise de conscience des enjeux de la lutte politique. C'est ainsi que Marat a l'impression de rajeunir sous l'effet de l'engagement politique :

Il se sentait aussi jeune que son compagnon [...]. Toute sa vie était dans l'avenir. Il considérait son passé d'homme, toute la longue période entre vingt et trente-six ans, comme une sorte de prolongation de ses études [...]. Comme pour Rodrigue, la vie commençait pour lui.²⁰⁹

Au contact de militants plus jeunes que lui, Marat se sent renaître. L'engagement constitue pour lui une initiation puisqu'il correspond à ce qu'il perçoit comme son entrée dans le monde des adultes. Il en va de même pour Mathilde, le chef d'un réseau de résistance dans *L'Armée des*

²⁰⁹ Vailland, *op.cit.*, p. 115.

ombres. En effet, ce personnage éteint et prématurément vieilli « ressuscite » sous les effets de la lutte qu'elle mène contre l'occupant nazi et ses collaborateurs :

Mathilde était jaune, sèche, exténuée par ses obligations domestiques et, peut-être à cause de cela, d'une vertu très agressive [...]. Et brusquement cette femme taciturne et rigide à l'extrême, cette femme qui semblait aussi desséchée dans ses sentiments que dans son corps, cette femme fut prise d'un véritable accès de passion.²¹⁰

Pour ces deux personnages, l'expérience de la Résistance permet donc une renaissance et un rajeunissement individuel. L'engagement apaise le personnage dans la mesure où celui-ci lui permet de trouver une solution à ses dilemmes personnels. C'est par exemple ce qu'écrit Peter D.

Tame au sujet de Marat :

Marat originates from the bourgeoisie [...]. He can only wish he had been born in the working-class. He feels a spiritual solitude living with the *bourgeoisie*. The remedy to this in Marat's case is the communal action of the Resistance in which members come together from both social classes. To some extent, this action functions as a temporary antidote to the loneliness that he normally experiences.²¹¹

Pour ce personnage, l'engagement au sein d'un réseau permet de concilier origines bourgeoises et solidarité avec le prolétariat, chose impossible par le passé : « *Déclassés de la bourgeoisie, pas encore rattachés au prolétariat, nous entrons assez bien dans la catégorie du*

Lumpenproletariat »²¹². Libertin, membre de la bohème parisienne, Marat reconnaît que son attraction pour le communisme et le prolétariat cachait en réalité une rébellion contre les mœurs et l'hypocrisie de son milieu d'origine. De même, syndicaliste transfuge de la bourgeoisie, Jean Blomart, le héros du *Sang des autres*, témoigne ainsi de ses propres contradictions :

Je travaillais huit heures par jour à l'atelier, mais j'avais des amis bourgeois ; j'habitais à Clichy, mais avec Hélène je traînais souvent boulevard Saint-Michel et dans les beaux quartiers. Paul disait que si je n'étais rien, c'est parce que je

²¹⁰ Kessel, *op.cit.*, p. 113.

²¹¹ Peter D. Tame, *op.cit.*, p. 201.

²¹² Vailland, *op.cit.*, p. 23.

n'étais ni bourgeois, ni ouvrier ; mais je pensais plutôt que je n'étais ni bourgeois, ni ouvrier parce que jamais je ne pouvais rien être : ni bourgeois, ni ouvrier; ni belliciste, ni pacifiste; ni amoureux, ni indifférent.²¹³

Issus de la bourgeoisie, Marat et Blomart perçoivent dans l'action politique la possibilité d'intégrer une communauté, ce qui leur permet de trouver une identité. Dans les romans à l'étude, la quête de l'unité du moi va de pair avec la création d'une communauté.

L'effervescence de la Résistance s'oppose également à l'avachissement de la nation et de l'apathie généralisée qui aurait marqué l'entre-deux-guerres. À cet égard, *Drôle de jeu* et *Le Sang des autres* constituent des critiques féroces de cette période. C'est ainsi que, dans son journal, Marat décrit les années 1930 comme décadentes, à différents égards. Tout d'abord, il évoque ses expériences d'opiomane. Ensuite, il fait son autocritique lorsqu'il évoque sa passivité et son apathie vis-à-vis des événements politiques de cette époque :

*Cependant nous étions plus révoltés que révolutionnaires [...] nous laissons l'URSS et le Parti faire tout le boulot, nous étions même plutôt trotskistes [...] plus sensibles au pathétique de l'insurrection qu'à la révolution.*²¹⁴

Il souligne ainsi le romantisme de ses positions d'autrefois puisque son attraction pour le communisme émanait d'une attraction pour sa mythologie et non d'une connaissance profonde des œuvres des principaux théoriciens du mouvement. De plus, il exprime des regrets vis-à-vis de sa passivité pendant la guerre d'Espagne. Prélude à la seconde guerre mondiale, marquée par l'affrontement indirect entre puissances fascistes et communistes, elle constituait un signe avant-coureur de la catastrophe à venir. Marat s'en veut de ne pas l'avoir compris :

Dans les moments de dépression, je regrette de ne pas m'être engagé dans les brigades internationales...de ne pas avoir été tué, comme Lorca, en me battant contre Franco [...]. La guerre d'Espagne ne fut pas viciée par ses ambiguïtés et ses compromissions ; ce ne fut pas comme en 40 : chacun sut immédiatement de

²¹³ Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p. 200.

²¹⁴ Vailland, *op.cit.* , p. 20.

quel côté se ranger, ce fut la plus pure des guerres actuelles, celle où il fut le plus léger de mourir...²¹⁵

La citation précédente constitue un double aveu de la part de Marat : celui de son manque de courage personnel et de clairvoyance politique à l'époque des faits. Ces sentiments de culpabilité, de regrets face aux compromissions et aux lâchetés du passé sont partagés par Blomart. Son pacifisme l'a conduit à approuver, non sans tourments, l'absence d'intervention directe de la France lors de la guerre d'Espagne mais également les accords de Munich de 1938 par lesquels la France a condamné la Tchécoslovaquie à une invasion inévitable par l'Allemagne nazie. Pour lui, les années 1930 ont également été des années d'incertitudes sur le plan moral comme politique. En effet, Blomart connaissait déjà les conséquences politiques de ses positions et justifiait son pacifisme par le désir de sauver des « vies françaises » alors qu'il se voulait apôtre de l'internationalisme socialiste. La conscience amère de ses contradictions le conduit dans une impasse sur un plan personnel. Dans un passage qui ne va pas sans rappeler *La Nausée* de Sartre, Blomart associe refus de l'engagement politique et angoisse existentielle, car son refus de prendre parti ne peut pas déboucher sur l'oubli de soi, voire la négation de son *être-au-monde* :

Pas pour la guerre ; pas pour la paix. Je n'étais pour rien. J'étais seul. Je ne pouvais ni me réjouir, ni m'indigner. Englué dans le monde par des racines tenaces qui composaient ma propre sève avec mille sucs empruntés, incapable de m'évader pour le survoler, le détruire, le refaire, séparé de lui seulement par cette angoisse désolée qui témoignait de ma propre présence.²¹⁶

La conscience de sa mauvaise foi va de pair avec un sentiment d'aliénation, phénomène récurrent dans la littérature existentialiste. Il n'est donc pas étonnant que, comparé à la

²¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁶ Simone De Beauvoir, *op.cit.*, p. 170.

décadence passée (amateurisme, complaisance), l'engagement dans la Résistance représente un vigoureux renouveau politique et moral de ses membres.

Comme un carnaval, la Résistance permet également la création d'une communauté composée de membres aux profils sociaux et idéologiques très divers, ce qui dépasse la violence des divisions de la société française des années 1930²¹⁷. Par exemple, Jean Blomart explique aux amis de son réseau qu'il a renoué avec sa famille pour les besoins de la cause : « Imaginerais-tu que je suis réconcilié avec mon père? La bourgeoisie nationaliste nous tend la main »²¹⁸. Il convient de noter le fait que chez Beauvoir, l'unité retrouvée est aussi celle de la famille. De même, dans *L'Armée des ombres*, Gerbier explique à Legrain, le jeune communiste qu'il a pris sous son aile, que l'unité est de rigueur entre gaullistes et communistes au sein de la Résistance :

Il n'y a plus de haine, ni de soupçons, ni de barrière d'aucune sorte entre les communistes et les autres Français aujourd'hui. Nous sommes tous de la même bataille [...]. Ils nous aident et nous les aidons.²¹⁹

Dans l'adversité, les antagonistes d'hier sont devenus les alliés d'aujourd'hui. Enfin, *Drôle de jeu* se conclue sur une note similaire des réflexions de Marat portant sur l'unité dans la diversité chez les résistants :

*Il y a de tout dans la Résistance : des héros intègres et aussi des hommes de cœur et des aigris ; on s'y rencontre pour des raisons qui naguère les eussent opposés : Caracalla parce qu'il est nationaliste, Rodrigue parce qu'il est communiste. Mais entre nous tous [...], il y a un sentiment commun : [...] la volonté de résister.*²²⁰

Il faut cependant ne pas prendre cette apologie de l'unité littéralement. En effet, Marat exprime son sentiment de l'unité de la Résistance alors qu'il vient tout juste de conduire un de ses jeunes

²¹⁷ Voir à ce sujet Marc Bloch, *L'Étrange défaite*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1990. Pour Bloch, la violence des divisions de classes ayant caractérisé la France des années 1930 explique en large partie la défaite de 1940.

²¹⁸ Beauvoir, *op.cit.*, p. 279.

²¹⁹ Kessel, *op.cit.*, p. 37.

²²⁰ Vailland, *op.cit.*, p. 296

camarades à sa perte par négligence. Sa vision idéaliste d'un mouvement transcendant les clivages politiques et les différences de caractère dans un même combat s'oppose à son comportement de jouisseur individualiste. Dans le roman de Beauvoir dans lequel les dissensions de la Résistance vont de pair avec celles d'un couple formé d'un militant et d'une midinette, la réconciliation prend plutôt une tournure tragique, l'héroïne devant être sacrifiée pour que l'ordre et l'unité soient rétablis au sein du réseau. Ce détail important n'a pas échappé à Terry Keefe :

Death separates Hélène and Blomart, but there is a strong notion of two individuals actually being brought together by their commitment to a group, since the Resistance situation is shown as somewhat solving problems that have existed between the two lovers.²²¹

Du *Coup de grâce* de Yourcenar aux *Justes* de Camus, ce motif de la victime sacrificielle est une figure récurrente dans les œuvres littéraires traitant de la violence révolutionnaire, mais elle démontre ici également une contradiction du roman de Beauvoir : le roman est féministe dans la mesure où l'héroïne parvient à une prise de conscience individuelle, en l'absence de son compagnon, mais son sacrifice est nécessaire pour une restauration de l'unité du réseau, celle-ci ayant été mise à mal par des dissensions stratégiques. Toutefois, dans les trois romans à l'étude, on assiste donc à une réconciliation nationale (et sexuelle) à l'échelle microscopique et il n'est pas surprenant que la période ait inspiré à Sartre la citation suivante :

Il n'est pas d'armée au monde où l'on trouve pareille égalité des risques pour le soldat et le généralissime. Et c'est pourquoi la Résistance fut une démocratie véritable : pour le soldat comme pour le chef, même danger, même responsabilité, même absolue liberté dans la discipline.²²²

En effet, dans la mesure où ils sont unis dans un même combat, sans distinctions de sexe, de milieu social et d'idéologie, les résistants sont ainsi les participants à un carnaval car, le temps de

²²¹ Terry Keefe, *French Existentialist fiction: Changing Moral Perspective*, Towota, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1986, p. 155.

²²² Jean-Paul Sartre, « La République du Silence » in *Les Lettres françaises* reproduit dans *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 14.

la lutte, les hiérarchies y sont abolies. Par ailleurs, leur engagement est également une affirmation de la liberté individuelle, ce que Sartre n'a pas manqué de conclure rétrospectivement : « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande »²²³. Par conséquent, la représentation que la Résistance donne d'elle-même en littérature est souvent celle de l'utopie d'une société égalitaire sans barrière de classes ni ségrégation et hiérarchie entre les sexes²²⁴.

La représentation d'une Résistance utopique et dénuée de dissensions est toutefois discutable. Dans son ouvrage pionnier sur ce sujet, Margaret Attack distingue deux types de romans sur la Résistance : les romans de l'unité, c'est-à-dire ceux mettant l'accent sur la Résistance en tant que communauté, et les romans de la division, à savoir ceux décrivant les dissensions internes au mouvement. Quoiqu'intéressante, sa classification n'en prête pas moins à discussion. En effet, selon Attack, *Drôle de jeu* et *Le sang des autres* appartiennent à la première catégorie. Or, il s'agit précisément de deux ouvrages qui mettent l'accent sur les dissensions entre résistants. En effet, pour les protagonistes des trois romans, l'adhésion au « mouvement » ne va pas de soi. Elle découle au contraire d'une délibération intérieure et de débats internes aux organisations : des sympathisants ont des réserves initiales, voire des désaccords profonds avec les méthodes employées par les « partisans ». Ces dissensions sont également marquées par deux oppositions binaires principales, à savoir hommes/femmes d'une part, jeunes/vieux d'autre part. Enfin, ce sont aussi parfois des tempéraments individuels qui s'opposent.

²²³ *Ibid.*, p. 11.

²²⁴ Il faut préciser que les activités de Romain Gary, Joseph Kessel et Roger Vailland au sein de la Résistance ont été documentés. Leurs ouvrages constituent donc également des « témoignages » sur les expériences de leurs auteurs.

Les trois romanciers insistent sur le fait que l'adoption de la violence à des fins politiques ne va pas de soi, bien au contraire. Pour l'ingénieur de *L'Armée des ombres*, il s'agit d'une véritable conversion dans la mesure où elle va à l'encontre du tempérament français :

Les Français n'étaient pas préparés, pas disposés à tuer. Leur tempérament, leur climat, leur pays, l'état de civilisation où ils étaient arrivés, les éloignaient du sang. Je me rappelle combien, dans les premiers temps de la résistance, il nous était difficile d'envisager le meurtre à froid, l'embuscade, l'attentat médité. Et combien il était difficile de recruter des gens pour cela.²²⁵

Pour Gerbier, se livrant ici à des considérations essentialistes, le passage à l'action directe exige une certaine abnégation de la part du participant : celui-ci doit renier les valeurs culturelles de son pays. Il faut rappeler que *L'Armée des ombres* a d'abord été publié à l'étranger. Dans la mesure où le roman met en scène les aspects les plus discutables de l'action de la Résistance, on peut comprendre pourquoi l'ingénieur (et probablement Kessel lui-même) insiste sur le caractère exceptionnel du recours à la violence pour mieux justifier son utilisation. Le durcissement des méthodes de la Résistance trouve son illustration dans un passage du livre où les membres d'un réseau décident d'éliminer un traître en l'étranglant avec un chiffon dans la cuisine d'une maison d'un quartier isolé de Marseille. Selon Alain Tassel, cette scène illustre non seulement la prise de conscience de la nécessité du meurtre dans le contexte de l'intensification de la répression, mais elle indique également que cette exécution est la conséquence d'un débat interne à

l'organisation :

Le texte dévoile le débat intérieur qui agite les résistants confrontés à la menace d'une disparition progressive de leurs organisations, éclaire les raisons de cette exécution, définit précisément le contexte dans lesquels elle se situe et met en relief les qualités de responsabilité et de lucidité du chef de réseau.²²⁶

²²⁵ Kessel, *op.cit*, p. 132.

²²⁶ Tassel, *op.cit*, p. 82.

Chez Kessel, le recours à la violence finit par faire l'objet d'un consensus après démonstration de sa nécessité par Gerbier : « Il faut que Doumat meure [...]. Un de nos radios a été fusillé par sa faute [...]. Ce n'est pas de la vengeance. Ce n'est même pas de la justice. C'est une nécessité»²²⁷. Pour l'ingénieur, la survie même de l'organisation dépend de la liquidation d'un traître. Beauvoir et Vailland, quant à eux, soulignent les débats entre partisans et opposants à l'organisation d'attentats. Par exemple, lors d'une conversation, Blomart est pris à partie par certains de ses camarades qui lui reprochent de vouloir utiliser la vie de Français innocents à des fins politiques :

« Ce sont des représailles que j'escompte, dit-il. Pour que la politique de collaboration soit impossible pour que la France ne s'endorme pas dans la paix, il faut que le sang français coule.
- Ainsi, vous laisseriez fusiller sans remords des innocents ? dit Parmentier.
- J'ai appris de cette guerre que le sang qu'on épargne est aussi inexpiable que le sang qu'on fait verser, dit Blomart. »²²⁸

Les représailles des Allemands consistant à fusiller plusieurs civils français chaque fois qu'un attentat est perpétré contre eux, l'échange précédent provoque un cas de conscience chez Blomart. À la fin du roman, il finit par accepter son destin de meurtrier mais ce dénouement est loin de représenter une solution morale donc pleinement satisfaisante pour le protagoniste.

Elizabeth Fallaize écrit avec beaucoup de perspicacité :

Blomart is certainly not posited as the innocent champion of 'right'. On the contrary, he remains ambivalent about his final choice and accepts almost as an inevitability that he may be wrong. To sum up, if the position Blomart arrives at at the end of the novel is unambiguously posed as the best one in the circumstances, it is shown to be the result of a choice between two evils, rather than as a choice between right and wrong.²²⁹

²²⁷ Kessel, *op.cit.*, p. 69-70.

²²⁸ Beauvoir, *op.cit.*, p.244.

²²⁹ Elizabeth Fallaize, *op.cit.*, p. 52.

Chez Beauvoir, la gravité de la situation rend non seulement les repères moraux traditionnels caducs mais également impossible la possibilité d'une prise de position irréprochable sur le plan éthique. Il n'en va pas autrement dans *Drôle de jeu*. Lors d'un séjour dans la Bresse où il est parti coordonner le déraillement d'un train avec un réseau de la région, Marat fait la connaissance d'Annie, la jeune femme dont s'est épris Frédéric. S'ensuit un long dialogue (qui ne rappelle celui entre le marquis de Dolmancé et Eugénie dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade) dans lequel Marat tente de faire comprendre à la jeune femme les véritables enjeux de la Résistance tout en tentant de la séduire. Le discours d'Annie ne va pas sans contradictions. D'une part, elle dit vouloir mener la vie traditionnelle d'une jeune femme de province :

Je veux pouvoir me réjouir d'avoir de jolis cheveux et être de bonne humeur lorsqu'il fait beau, sans arrière-pensée, ni remords, même si les Russes ont perdu une bataille. Etre aimée par un garçon qui me plaise et, lorsque mon amoureux m'aura fait plaisir, rire toute la journée, sans penser au testament de Lénine. Mettre une jolie robe pour lui plaire davantage, sans me demander si ma couturière n'aurait pas plus de droits que moi à porter cette robe. Aller à l'occasion, sans en faire un cas de conscience, dans un grand restaurant, avec le maître en habit, des fleurs, de la musique, du champagne [...]. Épouser un homme qui gagne assez d'argent pour que nous ayons une salle de bains, une bonne, une auto.²³⁰

Tel qu'il apparaît, le discours d'Annie est marqué par la frivolité et l'aspiration au confort bourgeois, voire au luxe. De plus, elle se fait l'apôtre d'un certain conservatisme rappelant l'idéologie pétainiste : « Semer le blé, cuire le pain, presser le raisin, faire des enfants, les élever, travailler pour nourrir sa famille, voilà qui n'est pas du jeu, qui est vrai, qui donne du sens à la vie »²³¹. Cependant, ce conservatisme va de pair avec des réflexions philosophiques légitimes sur la légitimité de la violence et la contingence de la condition humaine. Au contraire, pour Marat,

²³⁰ Vailland, *op.cit.*, pp. 182-83.

²³¹ *Ibid.*, p. 181

le combat de la Résistance s'inscrit dans une lutte politique plus générale entre les valeurs du progressisme et du conservatisme :

Dans chaque village de France, dit encore Marat, les hommes se partagent en deux partis irréconciliables : les rouges et les blancs, la gauche et la droite [...]. L'antagonisme foncier, irréductible des deux attitudes se manifeste dans tous les domaines [...]. L'homme de droite [...] proclame au nom de l'ordre qu'il ne faut rien changer au désordre existant [...]. L'homme de gauche croit à l'homme et ne conçoit pas de limites *à priori* au pouvoir de l'homme.²³²

À la suite de cette conversation, Annie finit par être recrutée. Toutefois, Marat et Blomart sont incapables d'apporter une justification pleinement satisfaisante à leur engagement. Il serait difficile de ne pas suivre Yan Hamel quand il écrit : « Aux arguments des pacifistes, les héros de la Résistance ne répondent rien qui soit susceptible de convaincre »²³³. Il est permis de parler de « différend » dans la mesure où dans ces dialogues s'opposent arguments politiques et moraux. Enfin, la diversité des profils des résistants provoque aussi des dissensions qui s'expliquent par des différences de conceptions de l'engagement politique. Marat méprise ainsi Frédéric en qui il ne voit qu'un mystique dont la révolution serait devenue le nouveau sacerdoce:

Marat's dislike springs from his suspicion of the young man's ideological purity, apparent lack of vices of any kind and a realisation that Frédéric has joined the Resistance to prove himself, rather than any broader ideal [...]. Frédéric's personal ascetism and « puritanisme bolchevik » [...] repel the child of the Enlightenment that is Marat. To him, they smack of an individualist seeking personal salvation in the Communist Party.²³⁴

Entre dissensions philosophiques et conflits personnels, la Résistance n'est donc pas exempte de divisions internes, celles-ci s'expliquant également par la variété des motivations et des personnalités de ses membres : le goût de l'aventure s'y opposant à la raideur idéologique, le nationalisme au communisme, etc.

²³² *Ibid.*, pp. 191-192.

²³³ Hamel, *La Bataille des mémoires : la seconde guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Socius, 2007, p. 108.

²³⁴ Peter D. Tame, *op.cit.*, p. 219.

Le roman de la Résistance repose sur le paradoxe suivant : d'une part les justifications de la violence n'y sont jamais complètement satisfaisantes. D'autre part, la représentation de l'ennemi est prétexte à une dénonciation sans appel du fascisme et des collaborateurs, ce qui n'a pas échappé à Yan Hamel :

L'Occupation apparaît aux écrivains résistancialistes [...] comme un temps éminemment particulier. Un mal absolu y a agi, dont la présence a justifié et même commandé la redécouverte de certitudes morales, ainsi que l'engagement dans une lutte violente destinée à défendre ces certitudes.²³⁵

Cependant, ce « mal absolu » est désincarné et son idéologie n'est pas clairement définie.

Margaret Atack a donc raison d'écrire au sujet de la représentation des Nazis dans la littérature de cette époque :

The antagonism between « I » and « they » causes no problems, since they do not enter into the interpersonal structures of the text; they are characterised by the sound of their boots, the color of their uniform and their lack of individuality.²³⁶

Il est vrai que les Nazis comme les collaborateurs apparaissent peu dans ces trois romans. De plus, lorsqu'ils le sont, les narrateurs ne mentionnent que brièvement leurs signes distinctifs comme leurs uniformes. En effet, chez Vailland, la présence d'officiers allemands est mentionnée épisodiquement lors de l'évocation de fêtes nocturnes clandestines et des relations de Mathilde, une ancienne maîtresse de Marat, sans plus de détails. Quant aux partisans de la collaboration, ils apparaissent brièvement sous la forme d'Alain, un journaliste pro-allemand dans un passage du roman où Marat déjeune dans un restaurant. Comme Yan Hamel le fait remarquer, son discours est un pastiche de la presse d'extrême-droite de cette époque²³⁷ :

L'ex-journaliste enjuivé François Lamballe, créature de l'immonde Lecache, continue à tenir le haut du pavé – pardon, du bifteck, dans les restaurants de marché noir, avec son cortège habituel de pédérastes, de lesbiennes et d'esthètes

²³⁵ Yan Hamel, *op.cit*, p. 100.

²³⁶ Margaret Atack, *op.cit*, p. 129.

²³⁷ Hamel, *op.cit*, p. 43.

d'avant-garde [...]. Est-ce Moscou ou Londres qui lui permet de continuer ce train de vie de nabab dégénéré ? On devine ce que coûte ce genre de plaisanterie quand le beurre se paie sept cents francs le kilo. Ou bien continue-t-il à faire le trafic de la coco, comme lorsqu'il était l'amant de la belle Mathilde S., une grande bourgeoise antimunichoise et soviétophile comme noblesse oblige ? Ce beau monsieur jouit bien entendu de la protection de la police. Londres accuse Darnand de faire régner la terreur – tandis que François Lamballe se gorge dans les restaurants de luxe...drôle de terreur...²³⁸

Ce passage nous paraît très important pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il constitue une des rares tentatives d'évocation de l'idéologie de l'ennemi dans les romans sur la Résistance. D'une manière indifférenciée, le discours d'Alain mêle anticommunisme, antisémitisme et rejet de la décadence (homosexualité, usage de stupéfiants) supposée des milieux des avant-gardes artistiques des années 1930. De plus, la caricature de la rhétorique collaborationniste s'oppose aux « déguisements littéraires » (les pseudonymes empruntés aux classiques de la littérature française) des Résistants. Dans *Le Sang des autres*, la représentation des collaborateurs et des Allemands est plus ambiguë car elle oppose points de vue masculins et féminins. Blomart souligne le fossé qui sépare les Parisiens de l'occupant allemand : « Ils étaient parmi nous comme un peuple colonisateur au milieu d'une foule indigène ; deux mondes qui glissaient l'un sur l'autre sans se pénétrer »²³⁹. Pour Blomart, l'attitude de l'Allemand est celle d'un colon exploitant les ressources du pays sans toutefois se mêler de la vie quotidienne des autochtones. Par ailleurs, il faut aussi noter que seul un personnage du roman se déclare favorable à la collaboration. Il s'agit de Gauthier, un ami de Blomart qui justifie son attitude par un pacifisme de gauche. Le récit ne fait certes pas de lui un « monstre » mais insiste néanmoins sur sa mauvaise foi et son refus de voir les réalités de la paix tant désirée. En effet, il a le regard fuyant et se déclare satisfait de la paix alors que sa conversation avec Blomart se passe symboliquement

²³⁸ Vailland, *op.cit*, p. 49

²³⁹ Beauvoir, *op.cit*, p. 240.

dans un café où les Allemands consomment des quantités abondantes de produits devenus inabordables pour les Français qui doivent se contenter d'ersatz de piètre qualité :

Je regardais une jeune Allemande à une table voisine qui confiait un paquet de thé au garçon avec mille recommandations; elle posa sur la table un petit pot de confiture, du beurre, du sucre. Nous buvions du café d'orge à la saccharine.²⁴⁰

L'obsession de Gauthier pour la paix explique son aveuglement : il consent à l'humiliation de son pays pour éviter la guerre à tout prix. De plus, il voit dans l'attitude conciliante des Allemands vis-à-vis des publications d'extrême-gauche un geste de bonne volonté, contrairement à Blomart :

« Seule une collaboration loyale peut éviter de nouveaux désastres, dit Gauthier [...]. Jamais encore nous n'avons eu la chance de pouvoir donner à *La Vie Syndicale* une telle ampleur. Et tu ne seras pas obligé d'écrire autre chose que ce que tu penses.

- Je veux écrire *tout* ce que je pense ou rien.

- Mais tu pourras tout écrire, dit Gauthier. Après tout, n'avons-nous toujours pas souhaité une organisation plus équitable de l'Europe ? »²⁴¹

Alors que l'injustice du sort de la France et l'exploitation du pays apparaissent de manière flagrante dans un espace aussi banal qu'une terrasse de café, Gauthier voit dans des signes d'ouverture insignifiants, comme l'autorisation de journaux communistes, un signe annonçant la possibilité d'une plus grande justice sociale en Europe.

L'expérience d'Hélène est une synthèse des deux attitudes précédentes puisqu'elle est tentée par la collaboration avant de rejoindre un réseau de résistance pour lequel elle finira par donner sa vie. Courtisée par Herr Bergman, un magnat de la soie allemand qui l'invite dans un restaurant de marché noir et lui offre du champagne dans une boîte de nuit huppée, elle songe à s'installer à Berlin, séduite par les possibilités de carrière offertes par son prétendant.

Indépendamment de son idéologie, l'ennemi représente d'abord pour cette fille de modestes

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 240.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 239-240.

confiseurs la possibilité d'une ascension sociale et de l'accès au luxe²⁴². Ce n'est que vers la fin du roman que l'héroïne découvre le gouffre séparant ses aspirations frivoles de la violence des réalités de l'Occupation : « Je vernissais mes ongles et pendant ce temps-là ils embarquaient les Juifs ! »²⁴³. Toutefois, l'ennemi ne fait pas ici l'objet d'une véritable représentation mais plutôt d'un arrière-fond, prétexte au questionnement existentiel des protagonistes. Enfin, chez Kessel, les Nazis n'ont pas de visage et de noms et n'existent véritablement qu'à travers les sévices qu'ils infligent aux Résistants arrêtés.

Quant à la Collaboration, elle est le symptôme de la dégénérescence totale de ses adeptes, comme l'indique ce portrait des gardiens du camp de concentration où Gerbier est interné au début du roman : « On les avait recrutés au hasard, en hâte, parmi les chômeurs de la plus pauvre espèce, les bons à rien, les alcooliques, les dégénérés [...]. Ces déclassés avaient soudain du pouvoir. Ils se montraient féroces »²⁴⁴. Appât du gain, soif de domination, médiocrité : Alain Tassel a raison de parler de la « déchéance morale » des collaborateurs de l'*Armée des ombres*²⁴⁵. Les trois écrivains se livrent à une impitoyable dénonciation du fascisme, qu'il s'agisse de l'incohérence de l'idéologie des Nazis et de leur collaborateurs ou de la bassesse de leurs motivations et de leurs agissements. Dans la mesure où le fascisme est un mal absolu, tous les moyens sont acceptables pour le vaincre. Ces romans illustrent donc à merveille ce que Beauvoir écrira rétrospectivement sur cette période après la guerre :

Une liberté qui s'emploie à refuser la liberté est elle-même si scandaleuse que le scandale de la violence qu'on exerce contre elle en est presque annulé: la haine, l'indignation, la colère [...] effacent tous les scrupules.²⁴⁶

²⁴² Pour une analyse des ressorts du pouvoir de séduction de l'occupant allemand sur la population française, voir l'ouvrage de Patrick Buisson cité précédemment.

²⁴³ Beauvoir, *op.cit*, p. 293.

²⁴⁴ Kessel, *op.cit*, p. 23.

²⁴⁵ Tassel, *op.cit*, p. 73-74.

²⁴⁶ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947, p. 136.

Cependant, cet antifascisme romanesque n'est que marginalement lié à des personnages ou à une idéologie clairement définie. En effet, pour ces auteurs, le fascisme est le plus souvent un processus de dégénérescence de la société dans son ensemble et c'est à juste titre que Hamel parle de la figure récurrente de la « régression²⁴⁷ ». Cette décadence est d'autant plus effroyable qu'elle finit par toucher tant les bourreaux que les victimes. Par exemple, à la médiocrité abyssale des gardiens du camp de concentration, Kessel oppose l'état de déchéance physique auquel sont parvenus les détenus : « Il eut le sentiment d'approcher une sorte de moisissure, de champignons rougeâtres à forme humaine. Ces gens sous-nourris [...] avaient les yeux vagues et vides, la bouche molle et sans ressort »²⁴⁸. À la suite des mauvais traitements quotidiens, les détenus en arrivent jusqu'à perdre l'apparence humaine et se retrouvent dans un état végétatif. Pour les personnages de Beauvoir, la situation est pire encore dans la mesure où c'est la société toute entière qui se retrouverait dans un état animal, l'humanité se réduisant à une série limitée de fonctions biologiques :

Nous sommes vaincus; les hommes sont vaincus; les hommes sont vaincus. A leur place, proliférera sur la terre une race animale neuve : la palpitation aveugle de la vie ne se distinguera plus de la pourriture et de la mort : la vie se gonfle et se défait d'un rythme égal, muscles, sang, sperme et grouillement de vers repus. Sans témoin. Il n'y aura plus d'hommes.²⁴⁹

Le fascisme est donc perçu le plus souvent non comme une idéologie mais plutôt comme un processus de déshumanisation généralisée, ce qui explique l'utilisation de métaphores animales récurrentes.

Toutefois, chez les auteurs de gauche, la défaite de cet occupant démoniaque et de ses sbires ne constitue qu'une première étape de la réforme de la société voulue par les résistants

²⁴⁷ Hamel, *op.cit.*, p. 59.

²⁴⁸ Kessel, *op.cit.*, p. 23.

²⁴⁹ Beauvoir, *Le Sang des autres*, p. 238.

puisqu'ils souhaitent mettre en place une nouvelle société, basée sur des principes de justice sociale et d'égalitarisme. Il n'est donc pas surprenant de les voir se demander s'ils ne risquent pas de se faire « voler leur révolution » par les Alliés, représentants du capitalisme et du consumérisme. À cet égard, la citation suivante exprime très clairement les angoisses de Marat :

Mais suppose que, l'Allemagne vaincue, tout recommence comme avant: on établit un régime démocratique mais les trusts dépensent assez d'argent pour nous faire battre aux élections et la haute bourgeoisie continue à contrôler les gouvernements de gauche comme de droite [...]. Les vedettes de Hollywood retrouvent la une des grands quotidiens.²⁵⁰

Pour Marat, un retour à la normale, c'est-à-dire à la France de la III^e république finissante avec son cortège d'inégalités sociales et de culture de masse, représenterait une trahison du combat de la Résistance. Les personnages du *Sang des autres* expriment la même inquiétude: « Comment être sûr que nous ne luttons pas pour le capitalisme bourgeois, pour l'impérialisme anglo-saxon, pour le triomphe des forces réactionnaires? »²⁵¹. Ces incertitudes indiquent une des contradictions majeures de la Résistance des romans d'auteurs de gauche : aspiration à la transcendance des barrières de classe et d'idéologie dans le cadre d'une lutte face à un occupant symbolisant le mal absolu d'une part, angoisse de voir leurs anciens adversaires (grands patrons, représentants politiques de la III^e république) reprendre leurs fonctions au sein d'un ordre ancien restauré.

Bien qu'il s'agisse d'une autre œuvre faisant partie des classiques du roman de la Résistance, *Éducation Européenne* représente une exception au sein de notre corpus, à plus d'un titre, ce qui justifie un traitement à part²⁵². D'abord, les autres romans de notre corpus sont soit

²⁵⁰ Vailland, *op.cit.*, pp. 116-117.

²⁵¹ Beauvoir, *Le Sang des autres*, p. 245.

²⁵² Si l'on s'en réfère aux ouvrages de Yan Hamel et Margaret Atack faisant autorité sur ce sujet. Par ailleurs, il faut préciser que c'est la deuxième édition du roman, publiée chez Gallimard en 1956 que nous avons utilisée comme base à la présente étude. En effet, le roman a fait l'objet

des chroniques extrêmement réalistes de la vie de la Résistance, soit des romans d'apprentissage où le protagoniste finit par accepter l'usage de la violence à des fins politiques. Le roman de Gary rappelle partiellement ces deux genres mais c'est cependant d'une fable qu'il s'agit, si l'on se réfère à la définition proposée par Susan Rubin Suleiman. Selon la critique, les trois caractéristiques de la fable sont le « récit », la distance de l'instance narrative vis-à-vis des personnages qu'elle évoque et un caractère didactique, le narrateur enseignant une vérité sur l'existence humaine²⁵³. Or, dans le cas de Gary, ces trois caractéristiques sont réunies.

D'abord, la position du narrateur est marquée par une plus grande distance que chez les autres écrivains, comme le souligne Yan Hamel:

De tous les romanciers, seul Gary met en scène l'intériorité de ses personnages avec parcimonie. Le narrateur d'*Éducation Européenne* privilégie les dialogues, ainsi que les descriptions de comportement et d'actions.²⁵⁴

Alors que les autres romans constituent des plongées dans la conscience de leurs personnages, l'approche narrative est ici plus béhavioriste dans la mesure où l'action y est en général préférée à la psychologie. Enfin, le roman se conclut sur des réflexions sartriennes sur la contingence de l'existence humaine alors que le héros, devenu père de famille, regarde une fourmilière :

Le monde où souffrent et meurent les hommes est le même que celui où souffrent et meurent les fourmis : un monde cruel et incompréhensible, où la seule chose qui compte est de porter toujours plus loin une brindille absurde, un fétu de paille, toujours plus loin, à la sueur de son front et au prix de ses larmes de sang, toujours plus loin !²⁵⁵

d'une première édition chez Calmann-Lévy en 1945. Selon Ralph Schoolcraft, les deux versions sont assez similaires mais la deuxième serait plus « gaulliste » que la première, notamment à travers la figure du partisan Nadedja, alter-ego romanesque du général De Gaulle. In Ralph Schoolcraft, *Romain Gary: the Man Who Sold His Shadow*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2002, pp. 28-30.

²⁵³ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 62.

²⁵⁴ Hamel, *op.cit*, pp. 92-93.

²⁵⁵ Romain Gary, *Éducation Européenne*, Paris, Gallimard, 1956, p. 282.

Sa conclusion étant une vérité sur la condition humaine exprimée à l'aide d'une métaphore animale, le roman est donc une fable sur la fragilité et l'absurdité de la condition humaine. Si les conclusions existentialistes du narrateur rejoignent celle de Beauvoir et Vailland, la simplicité apparente du récit de Gary, rappelant parfois celles des contes pour enfants, s'oppose à la polyphonie et au caractère expérimental caractérisant les œuvres des deux autres auteurs.

Par ailleurs, *Éducation Européenne* se démarque des autres romans pour deux raisons : son insistance sur le rôle décisif de l'Union Soviétique dans la guerre d'une part et sa mise en évidence du caractère européen de l'expérience de l'occupation nazie. Dans le roman de Gary, les partisans font des allusions récurrentes à la bataille de Stalingrad et expriment leur admiration pour l'abnégation du peuple russe, comme le montre cet extrait d'un dialogue entre Janek et son père au début du roman: « Une grande bataille se déroule à présent sur la Volga... [...] A Stalingrad...Des hommes se battent pour nous »²⁵⁶. Gary souligne donc la relation de dépendance des partisans vis-à-vis d'un autre pays et donne une vision idyllique du combat de l'armée rouge puisque son intervention est censée rétablir la paix et l'harmonie. Au contraire, les Alliés sont rarement mentionnés chez les autres écrivains. Chez Kessel, des séjours de Gerbier à Londres sont brièvement mentionnés et les héros de Vailland et Beauvoir voient d'un œil méfiant l'hégémonie des Anglo-américains dans les forces alliées car ceux-ci représentent les valeurs d'un capitalisme abhorré.

De plus, contrairement aux autres romanciers, Gary souligne la dimension européenne du combat des partisans. D'abord, on assiste à un effet de mise en abyme car le titre du roman renvoie à celui qu'écrit Dobranski, l'un des amis de Janek, pendant son expérience de la

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

clandestinité. Dobranski justifie ce titre en expliquant que c'est l'Europe dans son ensemble que touche le tragique de l'époque :

Ça s'appelle *Éducation Européenne*. C'est Tadek Chmura qui m'a suggéré ce titre. Il lui donnait évidemment un sens ironique...Éducation européenne, pour lui, ce sont les bombes, les massacres, les otages fusillés, les hommes obligés de vivre dans des trous, comme des bêtes...²⁵⁷

Plus tard, l'inspirateur du titre explique que les horreurs du fascisme constituent une décadence de la culture européenne :

L'Europe a toujours eu les meilleures et les plus belles Universités du monde. C'est là que sont nées nos plus belles idées, celles qui ont inspiré nos plus grandes œuvres : les notions de liberté, de dignité humaine, de fraternité. Les Universités européennes ont été le berceau de la civilisation. Mais il y a aussi une autre éducation européenne, celle que nous recevons en ce moment : les pelotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol – la destruction de tout ce qui rend la vie belle. C'est l'heure des ténèbres.²⁵⁸

Pour Chmura, le fascisme constitue une entreprise de démolition du projet des Lumières, summum des valeurs humanistes et du cosmopolitisme. Là où les résistants de Kessel, Beauvoir et Vailland se positionnaient en défenseurs de l'honneur du peuple français, l'action des personnages de Gary s'inscrit donc dans un combat « mondial », marqué par la solidarité avec d'autres peuples. Cette communauté de destins est également soulignée à travers les histoires extraites du roman de Dobranski que lisent les partisans polonais. Prenant un immeuble parisien pour décor, elles évoquent la duplicité de l'occupant allemand incarné par M. Karl, un dignitaire de la Gestapo qui se livre à une répression atroce contre les juifs et les résistants tout en prétendant faire preuve de courtoisie et de respect vis-à-vis des autres locataires. Quant à ces derniers, leurs attitudes vis-à-vis de l'occupant oscillent entre adoration, résistance passive et franche hostilité. L'utilisation du bilinguisme – l'histoire de Dobranski étant ponctuée de

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

répliques en allemand – renvoie à celle de Gary dont le roman, bien qu’écrit majoritairement en français, est toutefois ponctué de dialogues en polonais et en allemand. Cette double utilisation de langues étrangères crée un effet de réel²⁵⁹ dans la mesure où elle contribue à une vraisemblance de la représentation de l’histoire de la Pologne en particulier mais elle souligne également le plurilinguisme créé par une situation d’occupation militaire. La situation des Français s’avérant identique à celle de leurs homologues polonais, Janek finit donc logiquement par conclure que les partisans polonais ne sont « pas seuls »²⁶⁰. Chez Gary, les réalités de l’occupation nazie prennent une portée universelle puisque de nombreux peuples en font simultanément l’expérience.

Quant aux protagonistes du roman, ils ne sont plus des adolescents attardés comme Marat et Blomart mais plutôt des enfants dans la guerre. Par exemple, Janek n’ayant que quatorze ans au début du roman, le récit fait part des difficultés de cet adolescent innocent à adopter un comportement d’adulte : « Il essayait de paraître impassible, dur, viril : il essayait d’être un homme mais c’était très difficile »²⁶¹. Il est tiraillé par les mêmes dilemmes cornéliens que Marat, son amour naissant pour Zosia s’opposant aux rigueurs de la discipline guerrière :

Il pensait à Zosia. Il se demandait si la discipline militaire exigeait qu’il demandât l’autorisation des partisans avant de l’épouser. Ils allaient probablement se moquer de lui et lui dire qu’il était trop jeune pour se marier. Il semblait être trop jeune pour se marier. Il semblait être trop jeune pour tout, excepté pour la faim, pour le froid, pour les balles.²⁶²

Janek est donc soumis aux mêmes obligations et aux mêmes privations que ses camarades adultes sans toutefois obtenir un statut d’égal dans le groupe qu’il a intégré. L’ambiguïté de sa

²⁵⁹ Pour une définition de ce concept, voir Roland Barthes, « L’effet de réel » in *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, le Seuil, 1984.

²⁶⁰ Romain Gary, *op.cit.*, p. 103.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

²⁶² *Ibid.*, p. 65.

condition au sein du réseau correspond à celle de l'adolescence. Quant à Zosia, la jeune fille dont il est amoureux, ses vêtements sont la métaphore de sa condition puisqu'elle se voit dans l'obligation de prendre des responsabilités d'adulte : « Elle portait un béret, un uniforme militaire beaucoup trop grand pour elle »²⁶³. Le couple central fait une expérience précoce de la perte de l'innocence et des sacrifices liés à l'entrée en résistance. Ils ne sont ni des enfants, ni des adultes, d'où une identité aux contours flous.

La différence et les rôles sexuels traditionnels sont également remis en question dans le roman. Tout d'abord, l'adoption de comportements guerriers n'est pas le propre des hommes comme en témoigne cette évocation d'une partisane : « Il y avait aussi une jeune femme, vêtue d'une vareuse militaire, coiffée d'un bonnet de ski, un lourd manteau de soldat allemand jeté sur ses épaules »²⁶⁴. Comme dans les romans précédents, on assiste à un travestissement féminin à travers l'adoption de mœurs guerrières. Par ailleurs, la sexualité féminine devient une redoutable arme de guerre. C'est ainsi que Zosia se prostitue auprès d'officiers allemands afin d'obtenir des renseignements pour les partisans. Enfin, le viol des femmes a une portée symbolique: il est un outil de domination de l'occupant sur la population locale. Il n'est donc pas étonnant qu'il justifie l'entrée en résistance de Stancyck, un coiffeur dont les deux filles ont été violées puis « transférées » dans un bordel de l'armée allemande. A travers le viol, c'est la patrie dans son ensemble qui se voit dévirilisée et déshonorée. L'opposition masculin/féminin est donc remise en question puisque des femmes adoptent des comportements guerriers traditionnellement réservés aux hommes et que le viol du corps féminin vise à déviriliser les hommes du pays occupé. Comme les autres romans évoquant la résistance, *Éducation Européenne* met donc en scène des personnages dont l'identité trouble est difficilement saisissable en ce qu'elle est un dépassement

²⁶³ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

des oppositions binaires traditionnelles ayant cours en temps de paix : jeunes/vieux, hommes et femmes pour n'en citer que quelques-unes. La Résistance y est donc une période d'exception où les normes sociales « traditionnelles » ne sont plus applicables.

Toutefois, le roman se distingue des autres à travers son « humanisation » de l'ennemi. Il est vrai que le fascisme y est considéré comme une abomination puisqu'il représente une destruction de la culture et de la civilisation. Cependant, dans un passage du roman de Dobranski que lisent les partisans²⁶⁵, des soldats allemands en déroute dans une forêt russe délirent sous l'effet du froid hivernal et de la faim. Ils représentent donc des doubles fictionnels et asymétriques des partisans polonais dans la mesure où ils sont soumis aux mêmes privations. De plus, dans une des dernières scènes du roman, Janek est obligé de tuer un groupe de soldats allemands. Ce meurtre lui pose un cas de conscience dans la mesure où ils se sont comportés correctement avec lui :

Les *feldgraus* se sentaient isolés du monde et s'ennuyaient ; très vite ils adoptèrent le petit Polonais qui ne leur manifestait aucune hostilité et se laissait apprivoiser si facilement. Ils lui montraient des photos de leurs femmes, de leurs enfants, de leurs chiens. Parfois, alors qu'il se tenait parmi eux [...] Janek se sentait pris de remords et son cœur se serrait ; et il lui fallait un effort d'imagination pour se rappeler que ces jeunes gens étaient des ennemis mortels.²⁶⁶

Comme ceux de la fiction romanesque de Dobranski, les « Allemands réels » partagent le même sort que celui de Janek : ils sont jeunes, « exilés », marqués par l'absence de leur famille, celle-ci exacerbant un douloureux sentiment de solitude. Cette humanité de l'ennemi finit par provoquer un sentiment de désillusion et d'interrogation morale chez Janek, ce qui n'a pas échappé à Yan Hamel :

La concrétisation de l'acte guerrier lui fait découvrir les déchirements intérieurs qui accompagnent le meurtre. Après avoir tué des soldats allemands, le héros de

²⁶⁵ Ce passage occupe la majeure partie du chapitre 29.

²⁶⁶ Gary, *op.cit.*, p. 267.

Gary ne peut plus continuer naturellement à trouver sa cause et son acte incontestablement légitimes [...]. Le jeune homme fait l'apprentissage de l'horreur qui existe en chacun. Mis en face de sa propre responsabilité dans la propagation de la violence et de la mort, il découvre la relativité des bonnes raisons qu'il avait de se battre.²⁶⁷

Éducation Européenne se démarque donc des autres romans à l'étude. En effet, si Gary partage avec les autres écrivains une exécution du fascisme et de ses conséquences mortifères, il accorde toutefois une humanité aux soldats allemands dont le meurtre finit par provoquer un cas de conscience chez le protagoniste. La haine de l'idéologie nazie s'oppose à la compassion pour les êtres, les soldats allemands étant aussi des victimes d'une guerre absurde et cruelle.

Quant à la représentation des collaborateurs, elle s'apparente à des autres écrivains puisque ceux-ci, à l'instar de Chmura, font preuve de lâcheté et de mauvaise foi. Cependant, chez Gary, la spécificité de leur représentation réside dans le fait qu'ils s'affichent comme des partisans de la normalité (alors que cela était précédemment l'argument des attentistes) :

Le paysan polonais est de mon côté, non du tien. Qu'avez-vous fait pour lui ? Rien. Vos prouesses lui ont valu d'être fusillé, d'avoir sa récolte confisquée, son village rasé. Ce qu'il a pu garder de son blé ou de ses patates, ce n'est pas à vous, c'est à moi qu'il le doit. Car je ne fais pas sauter les ponts, moi : je veille simplement à ce que mes paysans ne meurent pas de faim.²⁶⁸

Dans *Éducation Européenne*, l'argument principal des collaborateurs est celui du « maintien de la normalité » et c'est précisément à cela que s'opposent les Résistants. Marqués par un ascétisme, motivés par la poursuite d'un idéal de paix et de prospérité mondiale, les Résistants considèrent les arguments du paysan comme marqués par la bassesse matérielle et la mesquinerie puisqu'il privilégie les fruits de sa récolte et les nourritures terrestres à la lutte contre un occupant maléfique.

²⁶⁷ Hamel, *op.cit.*, p. 112.

²⁶⁸ Gary, *op.cit.*, p. 111.

Enfin, comme les autres personnages de résistants, les personnages d'*Éducation Européenne* ont une conception messianiste de leur mission : la victoire des partisans est censée provoquer une véritable résurrection du monde. Il n'est donc pas étonnant qu'un office juif soit aussi prétexte à l'organisation d'un attentat contre l'ennemi. Toutefois, ce messianisme se distingue de celui des autres romanciers dans la mesure où il ne va pas de pair avec une méfiance pour les forces alliées. Au contraire, la paix entre l'Union Soviétique et les États-Unis est perçue comme la condition *sine qua non* de la prospérité mondiale :

Il n'y aura jamais plus de guerre, les Américains et les Russes allaient unir fraternellement leurs efforts pour bâtir un monde nouveau et heureux, un monde d'où la crainte et la peur seraient à jamais bannies. Toute l'Europe sera libre et unie ; il y aura une renaissance spirituelle plus féconde et plus constructive que tout ce dont, dans ses heures les plus inspirées, l'homme ait jamais rêvée.²⁶⁹

Alors que le messianisme de Marat et Blomart concerne principalement la société française et est teinté d'une certaine xénophobie, celui des personnages de Gary se veut au contraire internationaliste et est marquée par une foi en l'avenir, celui-ci étant assimilé aux « lendemains qui chantent ».

Éducation Européenne présente de nombreuses similarités avec les autres romans à l'étude : les personnages ont une identité floue (ni enfant, ni adulte) et découvrent précocement la nécessité du meurtre et l'impossibilité de l'équité en temps de guerre. Cependant, il est aussi une fable marquée par une idéologie internationaliste puisque les deux grandes puissances sont perçues comme les garants de la paix et doivent permettre la renaissance de la culture européenne. Par ailleurs, si le roman est clairement marqué par un antifascisme sans faille – même si l'idéologie fasciste ne fait pas l'objet d'une définition précise – l'ennemi a toutefois un visage et constitue même un double du partisan. Margaret Atack ne s'y est pas trompée: « The

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 274.

irremediable otherness of the enemy is superseded by an identity between the opposing forces»²⁷⁰. Le roman est donc caractérisé par une certaine ambivalence vis à vis de l'ennemi absente dans les autres romans. Le traitement à part de cette œuvre de Gary se justifie tant pour les raisons de fond évoqués ci-dessus que pour des raisons de forme, le roman étant une fable.

Les personnages de résistants ne diffèrent pas du type du « terroriste » présent dans la littérature française du 20^e siècle. En effet, ils se caractérisent par une identité complexe. Par exemple, Janek est un adolescent soumis aux rigueurs de l'âge adulte à peine sorti de l'enfance. Quant à Marat et Blomart, ce sont des révolutionnaires soucieux de défendre les intérêts de la classe ouvrière mais néanmoins issus de la bourgeoisie et dépositaires de ses valeurs. Pour eux, l'engagement constitue une double rédemption puisqu'il leur permet de surmonter leurs dilemmes identitaires et de rattraper le temps perdu des prémices de la seconde guerre mondiale qu'ils ont refusé de voir tant par lâcheté que par manque de discernement politique.

À l'instar de leurs personnages, les romans à l'étude dans ce chapitre sont caractérisés par de nombreuses contradictions irrésolues. Ainsi, ils sont marqués par un antifascisme virulent mais les fascistes y apparaissent généralement peu. Le fascisme y est souvent décrit comme un processus de dégradation, réduisant l'homme à un état animal ou végétatif. Néanmoins, les personnages ne donnent aucune justification satisfaisante de la violence politique. Par ailleurs, les romans mettent en avant l'unité de façade des réseaux de résistance et la représentent comme une utopie puisqu'elle est marquée par une transcendance des antagonismes sociaux et sexuels qui avaient caractérisé la société française des années 1930. En fait, les réseaux s'y caractérisent par de nombreuses dissensions: chez Kessel, Beauvoir et Vailland, l'utilisation de la violence fait objet de différents entre partisans de l'efficacité politique et ceux de la morale. De plus, on

²⁷⁰ Margaret Atack, *op.cit*, p. 180.

assiste à des antagonismes opposant jeunes et vieux d'une part, hommes et femmes d'autre part. De plus, si la bourgeoisie devient une alliée potentielle, elle n'en fait pas moins l'objet de soupçons puisqu'elle rétablirait un capitalisme abhorré. Pour Jean-Marie Domenach, ce sont précisément ces mêmes divisions qui fondent le tragique de la condition du résistant :

Le vrai débat est à l'intérieur de la révolution; et c'est celui-là qui est proprement tragique. La Révolution se heurte à ses ennemis : capitalistes, militaires et fascistes ; mais plus profondément, elle se heurte à elle-même, à l'improvisation, à l'individualisme, à l'utopie, qu'il faut réduire par un effort inlassable de discipline et d'organisation. Ainsi, c'est le meilleur de l'homme, c'est sa spontanéité en révolte qui entre en conflit avec les nécessités de l'ordre militaire et politique.²⁷¹

Selon Domenach, les luttes révolutionnaires sont donc vouées à opposer idéalisme et réalisme politique, nécessité de la discipline collective et culte de la liberté individuelle. Cependant, le tragique de ces œuvres va de pair avec des aspects carnavalesques, eux-mêmes associés au renouveau et à la régénération. Les résistants utilisent des postiches et des faux papiers par nécessité mais ce déguisement prend aussi des formes ludiques, comme par exemple les allusions à des classiques de la littérature. Enfin, les romans de la « Résistance » se caractérisent par la dichotomie du proche et du lointain. C'est ainsi qu'un récit à la troisième personne se mêle à des extraits des carnets ou du journal du protagoniste. De plus, Gerbier, Marat et Dobranski sont donc juges et partis, poètes et guerriers. Le roman de la Résistance est donc marqué par de nombreux paradoxes et met plus l'accent sur le combat des réseaux en tant que processus que sur son issue finale, à l'exception d'*Éducation Européenne*. Pour conclure, dans les romans de ce « genre », le recours à la violence est nécessaire mais aussi régénérateur et unificateur. Cependant, il n'est jamais justifié de manière pleinement satisfaisante. De même, l'expérience de la Résistance est représentée comme une fête mais aussi une ascèse.

²⁷¹ Jean-Marie Domenach, *op.cit.*, p. 179.

Dans le prochain chapitre, nous montrerons comment, dans le contexte de la Libération puis de la guerre froide, Albert Camus et Jean-Paul Sartre ont utilisé le théâtre afin de régler leur différend philosophico-politique au sujet de la légitimité de la violence révolutionnaire. Sous l'influence de la culture russe, Camus ne se démarqua jamais d'une dénonciation du terrorisme dont l'action ne pouvait que déboucher sur la tyrannie, en cas de succès. Sartre, quant à lui, se fit l'apôtre de la *realpolitik* : son théâtre évolua de la mise en scène du conflit opposant aventuriers et parti politique à celle de leur partenariat.

Chapitre 3 : Albert Camus et Jean-Paul Sartre : du théâtre comme outil politique et philosophique (1946-1960)

Dans le *corpus* traité par la présente thèse, l'engagement au sein d'organisations subversives est, le plus souvent, une solution politique à des dilemmes existentiels pour de jeunes adultes tourmentés. Le présent chapitre, s'il souligne le même phénomène, vise à démontrer que le différend opposant Albert Camus et Jean-Paul Sartre sur la légitimité de la violence politique s'est aussi illustré dans leurs œuvres théâtrales. Pour Camus, influencé par la culture russe (histoire et littérature), le « terrorisme » débouche invariablement sur la tyrannie. Sartre, quant à lui, évolue de la mise en scène de l'opposition entre l'intellectuel et le parti à celle de leur partenariat sans toutefois se départir d'une justification du réalisme politique.

Nous basons notre analyse sur quatre pièces, à savoir *Les Mains sales* et *Le Diable et le bon Dieu* de Sartre, *Les Justes* et *Les Possédés* (une adaptation du roman de Dostoïevski) de Camus puisqu'elles traitent de la violence politique (pour en questionner la légitimité) mais également de la relation entre individu et structures politiques. Par ailleurs, la mise en évidence des dilemmes des protagonistes rappelle parfois Corneille dans la mesure où, comme Rodrigue dans le *Cid* et Polyeucte dans la pièce éponyme, Hugo dans *Les Mains sales* et Kaliayev dans *les Justes* sont des personnages victimes d'un déchirement puisqu'ils sont tiraillés entre les sacrifices personnels exigés par l'organisation auxquelles ils appartiennent et leurs sentiments.

Il convient de replacer la publication de ces œuvres dans leur contexte historico-culturel, à savoir la Libération, la popularité des existentialistes français et les débuts de la guerre froide. La fin de la seconde guerre mondiale avait provoqué de fortes espérances chez les intellectuels

de gauche. On avait pensé que la Libération changerait la vie et qu'une société utopique émergerait, comme en témoigne cette citation de Vladimir Jankélévitch :

La France a manqué en 1944 sa plus grande chance de renouvellement et de rajeunissement. Dans ces journées uniques tout était possible; nous nous étions promis que tout serait neuf et vrai, que tout recommencerait depuis le début [...], que ce gai matin de la Libération serait notre deuxième naissance, que le gazon pousserait sur la sépulture de l'ignoble passé.²⁷²

Il était inéluctable que des désillusions s'ensuivent. En effet, un pragmatisme politique, marqué par de douloureux renoncements et des compromis entre organisations révolutionnaires (syndicats, PCF) et pouvoir politique (GPRF²⁷³ dirigé par le général De Gaulle), succéda à l'idéalisme de ceux qui pensaient changer la condition humaine à travers la lutte armée contre l'occupant nazi et ses sbires. Julian Jackson écrit : « The disappointment experienced by many resisters was inevitable because their vision of the new France was a moral and spiritual one as much as it was political »²⁷⁴. Les contradictions des projets de la Résistance furent donc mises en lumière à la Libération.

Au contraire d'une révolution, on assista à un « retour à la normale » que Merleau-Ponty, alors ami de Sartre, décrit ainsi:

On a vu le général de Gaulle, qui d'abord appelait sur son pays la grande vague d'une révolution, dissocier cette vague pourtant sans violence lorsqu'il eut pris pied en France, rappeler un personnel politique largement discrédité, mais de toute sûreté, traiter les problèmes militaires, économiques, judiciaires hors de toute initiative populaire, modérer, décourager, fatiguer ceux qui l'avaient soutenu, comme si le problème des problèmes était pour lui de replacer les masses dans cet état de passivité qui est le bonheur des gouvernements, comme si toute rénovation était nécessairement révolution.²⁷⁵

²⁷² Vladimir Jankélévitch, « Dans l'honneur et la dignité » in *L'imprescriptible*, Paris, Le Seuil, réédition Points Essais, 1996, pp. 103-104.

²⁷³ Gouvernement provisoire de la République française.

²⁷⁴ Julian Jackson, *op.cit.*, p. 594.

²⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Humanisme et terreur: essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, 1947, p. 171.

La popularité de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus correspond ainsi à cette période où un profond sentiment de désillusion se répand chez les intellectuels de gauche. Pour Ronald Aronson, les deux écrivains ont été les porte-parole de la génération de l'après-guerre:

Sartre's and Camus's ideas gave focus to the postwar mood of the younger generation, especially among those who had lived through one extremist situation after another. Many in this generation were profoundly individualist and thus not likely to fall under the intellectual and political discipline of Communism. Given to struggle, and even sometimes to hope, they were leftist in temperament but in a way that was fiercely independent and skeptical.²⁷⁶

Ils représentèrent une jeunesse en quête d'idéal mais refusant les contraintes d'un parti aux structures rigides et caractérisé par son rigorisme idéologique. Comme on le verra, cette contradiction sera au cœur de certaines de leurs pièces de théâtre.

Le simple fait que les deux écrivains, traditionnellement classés parmi les philosophes, aient aussi été des dramaturges peut surprendre au premier abord. En effet, il est légitime de se demander pourquoi deux figures d'intellectuels publics ont choisi la forme théâtrale pour y véhiculer et illustrer des postulats philosophiques. Or, le théâtre se prêtait à merveille à l'illustration de la philosophie des deux hommes. Par exemple, pour Sartre, la théâtralisation des rapports interpersonnels est inhérente à la condition humaine puisque le sujet est « aliéné », « objectivé » par le regard de l'Autre. Par ailleurs, il souligne le fait que la stylistique du théâtre existentialiste de l'après-guerre est en réalité une métaphore de la condition du peuple français à cette époque :

Des drames brefs et violents [...], des drames entièrement centrés sur un événement [...] voilà, en bref, le théâtre austère, moral, mythique et rituel d'aspect qui a donné naissance à de nouvelles pièces à Paris durant l'occupation et spécialement depuis la fin de la guerre. Elles correspondent aux besoins d'un

²⁷⁶ Ronald Aronson, *Camus & Sartre: the Story of a Friendship and the Quarrel That Ended it*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 45.

peuple épuisé mais exigeant, pour qui la Libération n'a pas signifié un retour à l'abondance et qui ne peut vivre qu'avec la plus sévère économie.²⁷⁷

Il est vrai que *Les Mains sales* et *Les Justes* sont des huis-clos traitant de conspiration et ne vont donc pas sans évoquer l'expérience de la clandestinité de la Résistance, d'une part, mais aussi le théâtre classique, caractérisé par son unité de lieu d'autre part.

La rédaction des *Mains sales* de Sartre s'inscrit dans un contexte de relations tendues entre le Parti communiste français et l'auteur, ce qu'explique Michel-Antoine Burnier :

Très tôt le Parti prit ombrage des succès de l'existentialisme. Le sens que prenait le terme dans la grande presse ne l'incitait guère à l'indulgence, d'autant plus que Sartre pouvait débaucher des intellectuels communistes tout en offrant malgré lui une idéologie de rechange à la droite et à l'individualisme qui se trouvaient à court d'idées et volaient chez lui quelques analyses qui, déformées, faisaient bien leur affaire [...]. En juin 1945, Henri Lefebvre, tout en feignant de ne plus reprocher à Sartre «d'avoir été le disciple du nazi Heidegger», le traitait d'idéaliste, de subjectiviste, de fabricant de machines de guerre contre le marxisme [...]. Sartre décida d'affirmer quelques vérités un peu dures et signa [...] un texte de protestation. Et il constata dans *Les Temps modernes* que « la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire ».²⁷⁸

Sartre et les philosophes existentialistes furent accusés de représenter un individualisme bourgeois aux antipodes de l'austérité des mœurs et de la discipline exigée par le parti. De plus, ils représentaient une menace pour le parti car la popularité de l'existentialisme pouvait conduire certains de ses membres les plus jeunes à reconsidérer leur allégeance vis-à-vis du Parti. Or, le thème de la division entre « intellectuels » et « militants » est précisément celui des *Mains sales*.

La pièce se déroule clairement dans le contexte de la fin de la seconde guerre puisque dans la première scène, la radio fait allusion à l'URSS, à la débâcle de l'armée allemande et aux Alliés²⁷⁹. Toutefois, le dramaturge situe l'action de sa pièce en Illyrie, nom de la province

²⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 68

²⁷⁸ Michel-Antoine Burnier, *Les Existentialistes et la politique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 53.

²⁷⁹ Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, Paris, Gallimard, 1948, p. 13.

romaine correspondant au flanc oriental de l'Adriatique, sans plus de précisions. Cette absence de définition précise du cadre spatial de l'œuvre renforce son caractère abstrait et philosophique mais elle contribue à la création d'une allégorie sur la condition humaine, le lieu de l'intrigue n'ayant que peu d'influence sur le comportement du héros²⁸⁰. Elle témoigne d'un refus de l'auteur d'essentialiser ses personnages, d'en faire les représentants d'un pays précis. À cet égard, il faut préciser que les sources de l'inspiration de Sartre furent multiples. Marc Buffat en dénombre quatre : l'assassinat de Trotsky, la libération de Paris, la situation hongroise et le cas de Jacques Doriot dans la France du début des années 1930²⁸¹.

Divisée en sept tableaux, la pièce met en scène la trajectoire d'Hugo, un jeune militant du Parti Prolétarien. Dans le premier tableau, il revient dans la cellule du parti (après avoir purgé une peine de prison de deux ans) afin de demander des comptes à ses camarades qui ont tenté de l'empoisonner pendant son incarcération. Son retour provoque des dissensions au sein du Parti, mais Olga, amoureuse du jeune homme, convainc les autres membres de la laisser interroger Hugo sur ses motivations afin de déterminer s'il est récupérable pour l'organisation. Les cinq tableaux suivants sont un long *flashback* (ainsi qu'une confession) dans lequel Hugo reconstruit les circonstances l'ayant conduit à assassiner Hoederer, un cadre du Parti, deux ans plus tôt. Ce

²⁸⁰ Dans un de ses essais sur le théâtre, Sartre aspire à « forger des mythes ». Cette utilisation d'un terme associé à l'empire romain va clairement dans ce sens.

²⁸¹ Voir Marc Buffat, *Les Mains sales de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, collection « La Foliothèque », pp. 23-30. Dans le contexte de la montée en puissance des fascismes européens, Trotsky a prôné une association de toutes les forces de gauche, contrairement aux staliniens. En ce qui concerne la Libération de Paris, Rybalka et Contat indiquent qu'elle aurait été précédée de dissensions entre gaullistes et communistes car les premiers souhaitaient respecter un cessez-le feu, contrairement aux seconds. Voir n.2 p. 311 dans Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*. Par ailleurs, il faut souligner que la traduction italienne situe l'action en Hongrie où la prise du pouvoir par le PC fut progressive car elle avait d'abord été précédée par sa participation à un gouvernement de coalition. Enfin, Jacques Doriot fut un membre éminent du PCF qui préconisa l'alliance des partis de gauches dès le début des années 1930. Exclu pour ses vues « excentriques », il fonda le PPF (Parti Populaire Français), un parti d'extrême-droite en 1936.

dernier représentait l'homme à abattre parce qu'il favorisait une association avec les partis conservateurs dans le cadre du partage du pouvoir dans l'Europe d'après-guerre alors que ses adversaires favorisaient au contraire une prise de pouvoir à travers la lutte armée et la liquidation de leurs opposants politiques. Toutefois, pour ses anciens camarades, Hugo représente un souvenir embarrassant car le Parti a finalement suivi les directives d'Hoederer, d'une part, et les motivations du meurtre commis par le jeune homme sont auréolées de mystère, d'autre part.

Le caractère tragique de l'œuvre provient en partie de ce qu'elle met en évidence les dissensions internes inhérentes aux organisations révolutionnaires. Dans la pièce de Sartre, ces mêmes divisions prennent plusieurs formes puisqu'elles sont d'ordre social (prolétaires contre bourgeois), politique (réalisme politique contre idéalisme), philosophiques (l'amour de l'homme nouveau contre celui de l'homme réel) et enfin sexuel (relations triangulaires).

Pour créer le personnage d'Hugo, Sartre s'est inspiré de la jeunesse intellectuelle bourgeoise de gauche qu'il a eu l'occasion de fréquenter à Paris et s'en explique dans un entretien :

Je voulais d'abord qu'un certain nombre des jeunes gens d'origine bourgeoise qui ont été mes élèves ou mes amis, et qui ont actuellement vingt-cinq ans, puissent retrouver quelque chose d'eux dans les hésitations de Hugo [...]. J'ai voulu représenter en lui les tourments d'une certaine jeunesse qui, bien qu'elle ressente une indignation très proprement communiste n'arrive pas à rejoindre le Parti à cause de la culture libérale qu'elle a reçue.²⁸²

Dans *La Conspiration*, Nizan avait déjà mis l'accent sur la contradiction entre sympathies communistes et origines bourgeoises et les divisions qu'elle provoquait au sein des organisations révolutionnaires. De plus, pour Nizan, le militantisme politique était aussi une forme de rébellion contre les pères, ce qui est également le cas d'Hugo, un jeune homme en rupture de ban. A cet égard, la citation suivante parle d'elle-même : « J'ai quitté ma famille et ma

²⁸² Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 293.

classe, le jour où j'ai compris ce que c'était que l'oppression. En aucun cas, je n'accepterai de compromis avec elle »²⁸³. Mais, alors que les héros de Nizan snobaient leurs camarades issus de milieux modestes, c'est le bourgeois qui est ici traité sur le mode du soupçon. Hugo fait figure d'« aventurier » au sein des militants de la cellule. Sa situation correspond à celle que décrira plus tard Sartre dans son introduction au *Portrait de l'aventurier* de Roger Stéphane :

Si quelque fils de famille prend peur soudain devant son délaissement, il est trop tard: le Parti ne lui sera d'aucun secours. L'y laissât-on entrer, il n'a guère de chances d'y trouver la solution de ses conflits: ce sont des problèmes *personnels*; il ne veut pas qu'on lui fasse cadeau d'un Moi de rechange, il demande seulement qu'on guérisse le sien. Et d'ailleurs il aurait beau protester qu'il a été conduit au Parti par une nécessité intérieure, on lui répondrait que ces nécessités-là sont de luxe.²⁸⁴

En effet, malgré la mission accomplie pour le parti auquel il appartient, à savoir le meurtre commandité de Hoederer, Hugo demeure un bourgeois individualiste pour ses anciens camarades et fait donc l'objet de leurs soupçons :

Louis : C'était un petit anarchiste indiscipliné, un intellectuel qui ne pensait qu'à prendre des attitudes, un bourgeois qui travaillait quand ça lui chantait et qui laissait tomber le travail, pour un oui, pour un non.²⁸⁵

De même, lorsqu'il s'installe dans la maison qu'occupe Hoederer pour lui servir officiellement de secrétaire, Slick, l'un des gardes, remet en question la validité de ses motivations : « Tu n'as jamais eu faim et tu es venu chez nous pour nous faire la morale comme les dames visiteuses qui montaient chez ma mère quand elle était saoule pour lui dire qu'elle ne se respectait pas »²⁸⁶. En d'autres termes, Slick ne voit dans l'engagement d'Hugo que l'expression d'une condescendance bourgeoise vis-à-vis des classes défavorisées. Toutefois, on ne peut que l'approuver quand il

²⁸³ Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, p. 50.

²⁸⁴ Jean-Paul Sartre, « Introduction à *Portrait de l'aventurier* de Roger Stéphane », reproduit dans *Situations VI : problèmes du marxisme*, Paris, Gallimard, 1964, p. 10.

²⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, p. 27.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 95.

déclare à Hugo : « On est peut-être du même parti mais on n'y est pas entré pour les mêmes raisons »²⁸⁷. Alors que l'adhésion de Slick au Parti s'explique par la conscience des intérêts de sa classe sociale, celle d'Hugo relève d'une quête existentielle.

En effet, dans le deuxième tableau, il supplie Olga d'intervenir auprès de Louis pour qu'il fasse de l'action directe car il n' « a pas envie de vivre »²⁸⁸. Son engagement s'apparente à une mission-suicide. Par ailleurs, il est important de noter qu'il choisit « Raskolnikoff » comme pseudonyme. Le protagoniste de *Crime et châtiment* de Dostoïevski est déchiré entre la morale des hommes supérieurs (justifiant le meurtre si celui-ci va dans l'intérêt du plus grand nombre) et la morale chrétienne. Or Hugo est lui-même déchiré entre la conscience de ses origines bourgeoises que ses camarades ne cessent de lui rappeler et l'aspiration à devenir un militant.

Hoederer met au grand jour ces mêmes contradictions lorsqu'il constate la présence de photos de famille dans la valise d'Hugo. Cependant, contrairement à ses gardes, il fait preuve de sympathie vis-à-vis du jeune homme:

Hoederer : ça ne doit pas être drôle tous les jours d'être un gosse de riches. C'est un mauvais début dans la vie. Pourquoi trimballes-tu ton passé dans cette valise puisque tu veux l'enterrer? [...]. De toute façon, tu t'occupes beaucoup de toi.

Hugo : Je suis dans le Parti pour m'oublier.

Hoederer : Et tu te rappelles à chaque minute que tu t'oublies. Enfin ! Chacun se débrouille comme il peut.²⁸⁹

En dépit de leurs différences d'âge et de convictions, un rapport d'amitié et de confiance s'établit entre eux, Hoederer jouant un rôle de protecteur et de mentor auprès d'Hugo selon Marc Buffat:

Hoederer apparaît donc comme l'homme de la persuasion. Tous les personnages de la pièce, sans exception, y compris les femmes, sont porteurs à un moment ou à un autre d'une arme [...]. *Hoederer seul ne touche à une arme* [...]. Il ne s'agit pas exactement pour Hoederer de convaincre Hugo de ne pas le tuer, plutôt le contraire qu'il a *tort* de vouloir le tuer [...]. La politique est affaire de raison et

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 93.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 45

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 109

Hoederer fait toujours appel à la raison de ses interlocuteurs. Nous ne sommes pas si loin de *La République* de Platon et de la cité gouvernée par les philosophes. Il y a du Socrate chez ce vieux chef communiste.²⁹⁰

Par exemple, Hoederer prend la défense d'Hugo lorsque ses gardes lui reprochent ses origines bourgeoises. De plus, il le protège lorsque des membres du parti, rendus impatients par ses hésitations, tentent de l'assassiner. Ce dernier événement place Hugo dans une situation problématique. D'une part, il reconnaît sa dette envers Hoederer qui l'a non seulement respecté mais lui a aussi sauvé la vie : « Tu peux penser ce que tu veux d'Hoederer, mais c'est un homme qui m'a fait confiance. Tout le monde ne peut pas en dire autant »²⁹¹. D'autre part, il est en désaccord avec la stratégie politique préconisée par celui-ci. Il est ainsi déchiré entre raison et sentiment, comme l'indique la réplique suivante où il évoque une conversation précédente ayant mis en lumière leurs divergences en matière de politique et de philosophie:

Hoederer, j'ai manqué mon coup et je sais à présent que je ne pourrai jamais tirer sur vous parce que [...] parce que je tiens à vous. Mais il ne faut pas vous y tromper : sur ce que nous avons discuté hier soir, je ne serai jamais d'accord avec vous.²⁹²

La scène III du troisième tableau révèle que le différend opposant les deux hommes est autant politique que philosophique puisque s'y opposent la *realpolitik* et l'idéalisme d'une part, le dogmatisme et le pragmatisme d'autre part.

Pour Hugo, les choses sont claires : « Le Parti a un programme : la réalisation d'une économie socialiste, et un moyen : l'utilisation de la lutte des classes »²⁹³. Son approche étant fondée sur l'obéissance aveugle aux principes de l'idéologie révolutionnaire, les idées d'Hoederer sur une prise progressive du pouvoir après la guerre ne lui en sont que plus

²⁹⁰ Marc Buffat, *op.cit.*, pp. 82-83.

²⁹¹ Sartre, *Les Mains sales*, p. 156.

²⁹² *Ibid.*, p. 223.

²⁹³ *Ibid.*, p.194.

insupportables. Quand Hoederer lui fait remarquer que les partis sont faits pour prendre le pouvoir, il lui rétorque : « Pour le prendre. Oui. Pour s'en emparer par les armes. Pas pour l'acheter par un maquignonage »²⁹⁴. Au contraire du jeune homme, Hoederer tire ses conclusions sur une analyse objective de la situation politique et sociale dans laquelle l'Illyrie se retrouve plongée : pour lui, le moment n'est pas venu pour le Parti de prendre le pouvoir puisque ce sont les puissances conservatrices qui disposent des ressources militaires. De plus, une alliance avec celles-ci permettrait aux « communistes » de ne pas représenter le parti de l'étranger pour la population locale. Enfin, en position de « minorité », le Parti n'aurait pas à faire face au ressentiment de la population vis-à-vis du pouvoir en place et pourrait jouir d'une popularité sans précédent sur le long terme.

Les vues des deux hommes divergent aussi en ce qui concerne la fin et les moyens du combat politique. Par exemple, pour Hoederer, le mensonge est acceptable dans la mesure où il sert des objectifs louables :

Le mensonge, ce n'est pas moi qui l'ai inventé : il est né dans une société divisée en classes et chacun de nous l'a hérité en naissant. Ce n'est pas en refusant de mentir que nous abolirons le mensonge : c'est en usant de tous les moyens pour supprimer les classes.²⁹⁵

Il n'est donc pas étonnant qu'Hoederer déclare plus tard que « tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces »²⁹⁶. Au contraire, pour Hugo, « tous les moyens ne sont pas bons »²⁹⁷ et l'hypocrisie bourgeoise est précisément la raison pour laquelle il a quitté son milieu et rejoint le Parti:

Je sais mieux que vous ce qu'est le mensonge ; chez mon père tout le monde se mentait, tout le monde me mentait. Je ne respire que depuis mon entrée au Parti.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 192.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 197.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

Pour la première fois, j'ai vu des hommes qui ne mentaient pas aux autres hommes.²⁹⁸

Il reproche à Hoederer d'être prêt à brader ce qu'il croyait être la spécificité du parti, à savoir l'intégrité individuelle de ses membres, et d'adopter des méthodes dignes de la bourgeoisie qu'il exècre mais dont il est un pur produit.

Cette opposition repose sur des conceptions différentes de l'humanité : Hugo aime les hommes tels qu'ils devraient être alors qu'Hoederer les aime tels qu'ils sont. Misanthrope, le jeune idéaliste aime l'homme nouveau que créera la prise du pouvoir par les communistes: « Quant aux hommes, ce ne sont pas ce qu'ils sont qui m'intéresse mais ce qu'ils pourront devenir »²⁹⁹. À la différence d'Hugo, Hoederer reconnaît la part d'abjection et de vulnérabilité inhérente à la condition humaine et la loue: « Et moi, je les aime pour ce qu'ils sont. Avec toutes leurs saloperies et leurs vices. J'aime [...] la lutte désespérée qu'ils mènent chacun son tour contre la mort et contre l'angoisse »³⁰⁰. C'est pourquoi il juge naïve l'aspiration à la pureté que le jeune homme exprime, tant pour le parti que pour sa propre personne:

On y [au Parti, c'est moi qui précise] a toujours un peu menti. Comme partout ailleurs. Et toi, Hugo, tu es sûr que tu ne t'es jamais menti, que tu n'as jamais menti, que tu ne mens pas à cette minute même?³⁰¹

À l'issue de la scène, le lecteur/spectateur ne sait pas si Hoederer a réussi à convaincre Hugo. Néanmoins, l'échange provoque une prise de conscience de la part de Jessica, la femme d'Hugo qui a tout entendu. Il s'agit là d'un tournant dramatique majeur car, à partir de ce moment précis, séduction et politique se retrouvent intimement mêlées.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 196.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 200.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 197.

Pour Hoederer, la jeune femme est un signe du confort bourgeois qu'Hugo cherche à conserver tout en prétendant vouloir le fuir puisqu'elle « est son luxe »³⁰². Pourtant, le personnage se caractérise par sa clairvoyance et sa lucidité, sur un plan personnel comme sur un plan politique. Dès son installation avec Hugo dans la maison d'Hoederer, Jessica n'est pas dupe de l'engagement de son mari qui, pour elle, relève du théâtre : « Tu joues bien au révolutionnaire »³⁰³. Cependant, la dispute entre Hugo et Hoederer sert de révélateur à la jeune femme qui découvre que le jeune homme se trompe tant sur le plan politique que sur le plan éthique. A l'issue de celle-ci, elle confronte Hugo sur sa mauvaise foi, son refus de reconnaître la justesse du discours d'Hoederer : « Tu parles contre ton cœur. Je t'ai regardé pendant que tu discutais avec Hoederer : il t'a convaincu »³⁰⁴. Par ailleurs, c'est à ce moment qu'elle tombe amoureuse du « vieux militant ». Lucien Goldmann a raison lorsqu'il écrit :

Dans la pièce, Jessica est en apparence une jeune bourgeoise qui ne sait rien, n'est pas membre du parti, ignore tout de la politique, et que tout le monde traite en enfant. En réalité, elle ne se trompe jamais. Mariée à Hugo, elle ne l'a jamais aimé et ne peut le prendre au sérieux car elle connaît ses faiblesses et sait qu'il n'est pas un homme; elle le quittera dès qu'il aura tué Hoederer. Mise en présence de celui-ci, non seulement elle tombe amoureuse de lui en comprenant d'emblée qu'elle se trouve devant un homme authentique, mais elle se rend compte également qu'il a raison sur le plan politique.³⁰⁵

Par conséquent, Jessica occupe une double fonction dramatique. D'une part, elle met en lumière la « mauvaise foi » de son mari, celui-ci prétendant résoudre son tourment existentiel à travers l'engagement politique et refusant de donner raison à Hoederer. D'autre part, elle est une femme fatale puisque c'est à travers elle que le drame arrive. À l'issue du dernier tableau, Hugo surprend Jessica dans les bras d'Hoederer après que celui l'a embrassée. Il se voit donc humilié

³⁰² *Ibid.*, p. 131.

³⁰³ *Ibid.*, p. 68.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 203.

³⁰⁵ Lucien Goldmann, « Problèmes philosophiques et politiques dans l'œuvre théâtrale de Jean-Paul Sartre », *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1971, p. 239.

par celui qu'il croyait être son mentor et l'abat de plusieurs coups de revolver. Cependant, ce dernier lui sauve une deuxième fois la vie en déclarant aux gardes qu'il entretenait une liaison avec Jessica et que c'est donc la jalousie qui a motivé le crime d'Hugo. Pour cette raison, Hugo n'est condamné que pour avoir commis un crime passionnel, obtenant ainsi de ne pas être abattu immédiatement par les gardiens de la maison.

Dans le dernier tableau de la pièce, Hugo prend conscience de l'absurdité de son crime, tant sur le plan philosophique que politique. D'une part, il souligne le caractère contingent de son acte : « Ce n'est pas moi qui l'ai tué, c'est le hasard. Si j'avais ouvert la porte deux minutes plus tôt ou deux minutes plus tard, je ne les aurais pas surpris dans les bras l'un de l'autre, je n'aurais pas tiré »³⁰⁶. D'autre part, il apprend de la bouche d'Olga que les convictions stratégiques d'Hoederer (pour lesquelles il devait être assassiné) sont à présent devenues la doctrine officielle du parti. Son suicide final, dû à son refus d'être récupéré par le parti, a donc également une double valeur car il exprime non seulement son refus d'être un simple pion dans le jeu du parti mais il donne également un sens à son existence à proprement parler. La pièce est ainsi une mise en pratique des conceptions dramatiques de Sartre pour qui le théâtre doit montrer comment le sujet se définit à travers une prise de décision à un moment clef de son existence : « Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie »³⁰⁷. Mis devant l'obligation de donner un sens à ses actes, Hugo retrouve son intégrité dans la mort mais permet aussi à Hoederer de regagner son honneur de manière posthume :

Si je reniais mon acte, il deviendrait un cadavre anonyme, un déchet du Parti [...]. Tué par hasard. Tué pour une femme [...]. Un type comme Hoederer ne meurt pas par hasard. Il meurt pour ses idées, pour sa politique ; il est responsable de sa mort

³⁰⁶ Sartre, *Les Mains sales*, p. 234.

³⁰⁷ Sartre, « Pour un théâtre de situations » in *Un théâtre de situations*, p. 20.

[...]. Si j'accepte de payer le prix qu'il faut, alors il aura eu la mort qui lui convient.³⁰⁸

Par ailleurs, ce suicide exprime la rébellion d'Hugo contre les méthodes du Parti, ce qui n'a pas échappé à Paolo Caruso, le traducteur de Sartre en italien :

Les dernières paroles par lesquelles Hugo voudrait justifier son propre suicide [...] sont une protestation contre la tentative des dirigeants du parti de déformer le passé [...]. La praxis et le réalisme politique ont leurs exigences: mais pour l'avenir, non pour le passé. Personne ne peut approuver quelqu'un qui falsifie des documents et qui dénature la signification de l'histoire passée.³⁰⁹

La critique des méthodes du Parti Prolétarien ne manqua pas de provoquer un tollé dans les milieux communistes, comme l'explique Michel-Antoine Burnier :

Avec *Les Mains sales*, la campagne du P.C. atteignit son paroxysme. Pourtant, en soi, la pièce n'était pas anticommuniste dans son intention, et Sartre donnait raison à Hoederer, le responsable du P.C., contre Hugo, jeune bourgeois individualiste rallié au communisme³¹⁰. Seulement, comme l'explique Simone de Beauvoir, la pièce sortait anticommuniste parce que le public donnait raison à Hugo. On assimila le meurtre d'Hoederer aux crimes qu'on imputait au Kominform.³¹¹

Si l'on considère le Parti Prolétarien comme équivalent fictionnel du Parti communiste, la pièce est une critique dévastatrice du stalinisme. Marc Buffat note d'ailleurs qu'à la suite de son rapprochement avec le PCF en 1950, Sartre n'en autorisera plus la représentation³¹².

Toutefois, elle est aussi l'illustration du sort tragique réservé aux aventuriers, aux compagnons de route des partis révolutionnaires, tel que l'évoque Sartre lui-même :

³⁰⁸ Sartre, *Les mains sales*, p.246.

³⁰⁹ Sartre, « Entretien sur *Les Mains sales* avec Paolo Caruso » in *Un théâtre de situations*, pp. 300-301.

³¹⁰ Cette affirmation prête à discussion. Pour une étude approfondie de l'anti-communisme marquant la pièce, voir Jeanyves Guérin « Sartre anti-communiste honteux : *Les Mains sales* » in Jeanyves Guérin, éd. *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du vingtième siècle*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2008. Selon le critique, la pièce constitue une mise en évidence de la falsification de l'Histoire et des stratégies utilisées par les communistes pour manipuler les masses.

³¹¹ Michel-Antoine Burnier, *op.cit.*, p. 53-54.

³¹² Marc Buffat, *op.cit.*, p. 170.

L'importance des fins collectives illumine l'action de l'aventurier mais c'est un éclairage indirect. Cependant, la position est intenable: l'efficacité de nos aventuriers leur est *prêtée* par des hommes passionnés et tenaces qui n'obéissent à leurs ordres que pour mieux pouvoir les utiliser. Et la société que les militants veulent édifier exclut rigoureusement les *desperados* et leurs libéralités magnifiques. Dans une société de producteurs, les terroristes n'ont pas de place.³¹³

Selon le philosophe-dramaturge, les aventuriers ayant servi un parti en quête de gloire et d'héroïsme, finissent donc par se retrouver réifiés, transformés en simples outils par les mêmes régimes qu'ils ont pourtant contribués à mettre en place.

Dans *Les Mains sales*, Sartre oppose l'idéalisme misanthrope d'Hugo à l'humanisme machiavélique de Hoederer et voulait provoquer la sympathie du public pour le second. Toutefois, lors d'une représentation de la pièce, Camus exprima au contraire à Sartre sa sympathie pour le personnage d'Hugo, au grand désarroi de l'auteur :

*Camus avait assisté avec moi à l'une des répétitions (il n'avait pas encore lu le texte), et à la fin en me raccompagnant, il me dit : « C'est excellent, mais il y a un détail que je n'approuve pas. Pourquoi Hugo dit-il : « Je n'aime pas les hommes pour ce qu'ils sont mais pour ce qu'ils devraient être » [citation approximative tirée de la scène III du tableau V], et pourquoi Hoederer lui répond-il : « Et moi, je les aime pour ce qu'ils sont » ? Selon moi, cela aurait dû être le contraire. » En d'autres mots, il croyait en vérité que Hugo aimait les hommes pour ce qu'ils sont, étant donné qu'il ne voulait pas leur mentir, alors que Hoederer, au contraire, devenait à ses yeux un communiste dogmatique qui considérait les hommes pour ce qu'ils devraient être et qui les trompait au nom d'un idéal. C'est exactement le contraire de ce que je voulais dire.*³¹⁴

Cette anecdote montre le fossé séparant la vision du monde des deux hommes puisque Camus s'est pris de sympathie pour Hugo alors que Sartre voulait au contraire faire de Hoederer le héros de son œuvre. Selon Benedict O'Donohoe, *Les Justes* sont une réponse à la pièce de Sartre car

³¹³ Jean-Paul Sartre, « Introduction à *Portrait de l'aventurier* de Roger Stéphane », p. 17.

³¹⁴ Jean-Paul Sartre, « Una intervista a Jean-Paul Sartre », interview par Paolo Caruso in Michel Rybalka et Michel Contat, éd. *Les écrits de Sartre : Chronologie – Bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, 1970, p. 184.

elle enseigne aux spectateurs qu'il faut établir des limites éthiques à l'action révolutionnaire³¹⁵.

Pour Camus, ce sont les idéalistes qui ont raison et les champions de l'efficacité qui ont tort.

La rédaction de cette pièce marque l'apparition de l'influence de la culture russe (littérature, histoire et philosophie politique) dans l'œuvre de Camus, comme l'explique Raymond Gay-Crosier :

Le 17 octobre 1947 pourrait bien marquer le début de la rédaction des *Justes* [...]. Toutes [les lectures de Camus] semblent s'y ramener. Pétrochevski, Bielski, Dobroliounoff, Tchernichevski, Pisarev, Herzen, Bakounine, Netchaiev, Mikhailovski sont autant de noms qui jalonnent sa réflexion [...]. Il rassemble toute une documentation écrite et iconographique.³¹⁶

Il convient également de noter le fait que cette influence russe se retrouve également dans *L'Homme révolté*, son essai fleuve paru en 1951 qui provoqua sa rupture avec Sartre. Gay-Crosier nous apprend qu'il en aurait entamé la rédaction parallèlement à celle de la pièce³¹⁷. À bien des égards, cette dernière est une illustration des postulats philosophiques développés dans *L'Homme révolté* dont la section intitulée « Les meurtriers délicats » est une analyse philosophique des événements ayant inspiré la pièce. C'est en ces termes que l'auteur résume sa pièce: « En février 1905, à Moscou, un groupe de terroristes, appartenant au parti socialiste

³¹⁵ Telle était la thèse de son intervention intitulée « Parallel Plays : Sartre's *Les Mains sales* and Camus's *Les Justes* » qu'il a donnée au 18^e colloque biennuel de la Société Sartrienne d'Amérique du Nord, au TELUQ de Montréal, le vendredi 29 avril 2011. Selon ce critique, s'il est difficile de trouver des preuves matérielles que Camus voulut répondre à Sartre, les deux pièces mettent néanmoins en scène des personnages similaires (réalistes et idéalistes) et traitent de questions similaires, comme celle de la fin et des moyens des luttes révolutionnaires. Il souligne aussi le fait que le geôlier de Kaliayev l'appelle « barine », ce qui était le nom de famille d'Hugo dans la pièce de Sartre. Enfin, la pièce sortit vingt-et-un mois plus tard.

³¹⁶ Raymond Gay-Crosier, *Les Envers d'un échec: étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard, 1967, p. 195. Par ailleurs, sur l'inspiration russe de Camus, voir Saman Musacchio, *Enquête sur les limites de l'engagement : Les Justes comme illustration de l'influence et de la tentation russes chez Albert Camus*, Mémoire de maîtrise, University of Alberta, Printemps 1999.

³¹⁷ *Ibid.*, p.194.

révolutionnaire, organisait un attentat à la bombe contre le grand-duc Serge, oncle du tsar »³¹⁸.

C'est donc dans le contexte du terrorisme ayant mis à mal la Russie tsariste au début du vingtième siècle que le dramaturge situe sa pièce.

Comme une pièce du répertoire classique, la pièce est divisée en cinq actes (chacun constitué d'une scène unique) et ses principales péripéties (à savoir le meurtre du grand-duc et l'exécution de son assassin) se déroulent hors scène. Elle donne à montrer les dilemmes moraux ainsi que les dissensions d'un groupe de terroristes constitué par Kaliayev (aussi nommé Yanek), Stepan, Dora et Annenkov. Le groupe doit assassiner un aristocrate russe. Lors de la première tentative, Kaliayev a échoué : il n'a pas pu lancer la bombe car il a été troublé par la présence d'enfants dans le carrosse de la victime désignée. À la suite de la deuxième tentative, Kaliayev réussit et est incarcéré. En prison, il reçoit la visite de la grande duchesse qui le met face aux conséquences de ses actes. Lors du dénouement de la pièce, les conspirateurs apprennent la nouvelle de son exécution et Dora demande à être chargée du prochain attentat du groupe afin de pouvoir rejoindre son prétendant dans la mort.

La pièce est marquée sur une série d'oppositions binaires: l'idéalisme s'y oppose au réalisme politique, l'amour à la discipline, l'organisation d'un complot à sa mise à exécution et enfin la personne humaine à sa valeur symbolique. Dans la mesure où chaque personnage est représentatif d'une valeur, on ne peut que donner son accord à Gay-Crosier lorsqu'il parle de « théâtre de types humains »³¹⁹.

Le premier acte constitue l'exposition du caractère des personnages ainsi que de la problématique de la pièce, à savoir « la fin justifie-t-elle les moyens ? ». Celle-ci est illustrée par

³¹⁸ Albert Camus, « Prière d'insérer » (1949) in Albert Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 198.

³¹⁹ Raymond Gay-Crosier, *op.cit.*, p. 198.

l'affrontement d'ordre philosophique entre Kaliayev et Stepan. Avant même l'arrivée du premier en scène, le second exprime la méfiance qu'il ressent pour lui :

Annenkov : Kaliayev. Nous l'appelons aussi le Poète.

Stepan : Ce n'est pas un nom pour un terroriste.

Annenkov, *riant*. Yanek pense le contraire. Il pense que la poésie est révolutionnaire.

Stepan : La bombe seule est révolutionnaire.³²⁰

Cet échange est révélateur puisqu'il manifeste l'opposition entre le culte de la *praxis* de Stepan pour qui la subversion politique se limite à l'action directe et celui du *logos* par Kaliayev car, pour ce dernier, la liberté de la création poétique dans le « baigne³²¹ » représenté par la Russie tsariste est une possibilité d'affranchissement individuel.

Peu après l'arrivée en scène de Yanek s'ensuit une dispute avec Stepan qui ne va pas sans rappeler celles d'Hugo avec Hoederer et ses gardiens dans *Les Mains sales*. En effet, comme Slick et Hoederer dans la pièce de Sartre, Stepan reproche à Kaliayev d'avoir rejoint les rangs d'une organisation révolutionnaire pour régler ses angoisses existentielles : « Je n'aime pas ceux qui entrent dans la révolution parce qu'ils s'ennuient »³²². Il lui reproche également son caractère rêveur, son lyrisme et plus généralement ce qu'il perçoit comme son manque de discipline nécessaire au succès de l'action révolutionnaire : « Tu changes les signaux, tu aimes à jouer le rôle de colporteur, tu dis des vers, tu veux te lancer sous les pieds des chevaux [...]. Je n'ai pas confiance en toi »³²³. Comme dans *Les Mains sales*, le jeune idéaliste en rupture de ban, Kaliayev déclarant qu'il « a tout quitté pour l'organisation³²⁴ », fait l'objet des soupçons de ses camarades. Toutefois, il y a ici une véritable inversion des rôles par rapport à la pièce de

³²⁰ Albert Camus, *Les Justes*, p. 56.

³²¹ *Ibid.*, p. 53.

³²² *Ibid.*, p. 67.

³²³ *Ibid.*, p. 68.

³²⁴ *Ibid.*, p. 70

Sartre où, comme on l'a vu, l'humanisme était associé à la *realpolitik* (Hoederer) et la misanthropie à l'idéalisme juvénile d'Hugo.

Chez Camus, au contraire, l'idéalisme va de pair avec l'amour des hommes, comme en témoigne cette réplique de Kaliayev : « Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie »³²⁵. Au contraire, Stepan est un fanatique des principes (ce qui était le propre d'Hugo dans *Les Mains sales*) : « Je n'aime pas la vie, mais la justice qui est au dessus de la vie »³²⁶. Il associe ainsi pureté idéologique à un refus des réalités de la condition humaine. Comme chez Sartre, l'affrontement philosophique des personnages se base sur des conceptions divergentes du temps, mais, dans *Les Justes*, les rôles sont aussi inversés. Dans le troisième acte, Stepan le « réaliste » a une conception messianique de sa mission puisque c'est l'« homme nouveau » qui l'intéresse alors que Kaliayev l'idéaliste aime l'« homme du présent » :

Stepan : D'autres viendront, et je les salue comme mes frères.

Kaliayev : D'autres... Oui ! Mais moi, j'aime ceux qui vivent aujourd'hui sur la même terre que moi, et c'est pour eux que je salue. C'est pour eux que je lutte, que je consens à mourir.³²⁷

Ce qui compte pour Kaliayev est donc ce qui se passe « ici et maintenant », le présent alors que c'est le futur qui intéresse Stepan.

Toutefois, le messianisme du second cache en réalité sa misanthropie : « Moi, je n'aime rien et je hais, oui, je hais mes semblables³²⁸ ! ». Traumatisé par son expérience du bagne et des souffrances que ses camarades y ont subies, Stepan ne se fait pas donc pas d'illusions sur l'humanité et confond ainsi vengeance et justice. Il est ainsi l'homme du ressentiment qui ne peut trouver d'exutoire que dans l'action violente, comme l'explique Denis Salas:

³²⁵ *Ibid.*, p. 68.

³²⁶ *Ibid.*, p. 68.

³²⁷ *Ibid.*, pp. 97-98.

³²⁸ *Ibid.*, p.122.

À l'acte II [...], le dialogue entre Stepan et Kaliayev oppose le terrorisme *justifiable* incarné par Kaliayev et le terrorisme *radical* incarné par Stepan. D'où vient chez ce dernier cette obéissance inébranlable qui lui permet d'aller jusqu'au bout de sa violence? L'âpreté de son dialogue avec Kaliyev révèle que Stepan est dépossédé de lui-même. Il a connu le bain pendant plusieurs années où il a été fouetté comme un chien. Il a vu ses camarades, ivres de douleur, se suicider à ses côtés. Les fondements de son identité ont été disloqués. Humilié, il habite le ressentiment. Persécuté, il sera persécuteur [...]. Stepan est allé trop loin. Coupé de sa chair, séparé du monde des vivants, il est un être pour la mort. Le meurtre et le martyr sont devenus les deux sommets de sa foi mystique. La bombe était un substitut à la prédication. L'échafaud sera son baptême de sang.³²⁹

Stepan est donc un fanatique, un « possédé » qui perçoit dans la violence politique une possibilité de régénération métaphysique. Kaliayev est au contraire le porte-parole des positions de Camus sur la violence révolutionnaire telles qu'il les expose dans *l'Homme révolté* :

Tout détruire, c'est se vouer à construire sans fondations; il faut ensuite tenir les murs debout, à bout de bras. Celui qui rejette tout le passé, sans en rien garder de ce qui peut servir à vivifier la révolution, celui-là se condamne à ne trouver de justification que dans l'avenir et, en attendant, charge la police de justifier le provisoire.³³⁰

Pour le philosophe dramaturge, l'anarchie conduit tout droit au despotisme et c'est précisément l'idée exprimée par Kaliayev dans la réplique suivante :

J'ai accepté de tuer pour renverser le despotisme. Mais derrière ce que tu dis, je vois s'annoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier.³³¹

Contrairement à Stepan, Kaliayev accepte la révolution à condition que celle-ci soit également porteuse d'une éthique, d'une philosophie de ses limites morales, ce qui est au contraire inacceptable pour Stepan qui affirme qu'« Il n'y a pas de limites »³³². Les dissensions internes du groupe de conspirateurs sont ainsi liées à des différends philosophiques : il faut noter que

³²⁹ Denis Salas, « Le Poison du terrorisme », in Albert Camus, *Réflexions sur le terrorisme*, Jacqueline Lévi-Valensi, éd, Paris, Nicolas Philippe, 2002, pp. 219-220.

³³⁰ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 205.

³³¹ Albert Camus, *Les Justes*, p. 96.

³³² *Ibid.*, p. 95.

Dora se place du côté de Kaliayev contre Stepan. Par ailleurs, la pièce a aussi une dimension cornélienne dans la mesure où ils sont divisés par de douloureux dilemmes, à commencer par celui de l'amour et du devoir.

Les membres de l'organisation se décrivent comme une « chevalerie »³³³. Il n'est donc pas surprenant que leur engagement se traduise par de douloureux sacrifices personnels, comme en témoigne cette réplique d'Annenkov, le chef du groupe s'adressant à Dora : « Sais-tu que je regrette les jours d'autrefois, la vie brillante, les femmes... Oui, j'aimais les femmes, le vin, ces nuits qui n'en finissaient pas »³³⁴. La nouvelle existence des conspirateurs est ainsi une ascèse, un sacerdoce dans lequel le sentiment amoureux n'a pas sa place. Une relation entre Kaliayev et Dora est donc impossible, au grand désespoir de cette dernière: « Ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas droit à l'amour »³³⁵. C'est lors du troisième acte que les deux personnages se livrent à un duel amoureux³³⁶. Dora, amoureuse du jeune homme mais réprimant ses sentiments pour lui, le teste en lui demandant si son amour ne contredit pas ses engagements vis-à-vis du groupe : « Tu m'aimes plus que la justice, plus que l'Organisation? »³³⁷. Pour le jeune homme, cette question n'a pas de sens puisque c'est précisément l'idéalisme qu'il partage avec Dora qui justifie son amour pour elle : « Je ne vous sépare pas, toi, l'Organisation et la justice »³³⁸. À l'instar de Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille, Kaliayev se rend digne de l'amour de sa bien-aimée à travers son double sacrifice puisqu'à celui de leur amour s'adjoint la possibilité d'être tué. Ainsi lui déclare-t-il : « Oui, c'est là notre part, l'amour est impossible. Mais je tuerai le

³³³ *Ibid.*, p. 113.

³³⁴ *Ibid.*, p. 83.

³³⁵ *Ibid.*, p. 115

³³⁶ Sur la relation entre Dora et Kaliayev, voir Pierre-Louis Rey, « Militants amoureux chez Camus », in Jeanyves Guérin, éd, *op.cit.*

³³⁷ Albert Camus, *Les Justes*, p.117.

³³⁸ *Ibid.*

grand-duc, et il y aura alors une paix, pour toi, comme pour moi »³³⁹. Le sacrifice de Kaliayev a donc pour objectif d'instaurer un nouvel ordre plus juste pour les générations à venir. Ce détail n'a pas échappé à Roger Quilliot qui nuance ainsi la thèse de la dimension cornélienne de la pièce :

L'honneur cornélien se donnait pour mission de préserver un capital de gloire acquis par les générations passées ; l'honneur révolutionnaire commande de transmettre aux générations à venir un capital d'espoir et de le leur transmettre sans tâche.³⁴⁰

Comme dans les pièces de Corneille, l'amour contredit le sens du devoir des personnages. Néanmoins, alors que les personnages de Corneille étaient au service du *status quo*, les personnages des *Justes* sont au service d'une idéologie messianiste qui vise à établir un ordre radicalement nouveau et c'est précisément cette mission qui est à l'origine de leurs déchirements moraux.

C'est ainsi que Voinov, l'un des membres du groupe, est conscient des contradictions inhérentes à sa fonction. D'une part, il est membre à part entière de l'organisation, ce qui fait de lui un participant à l'organisation d'attentats terroristes. D'autre part, il est conscient du fait qu'il n'y participe pas directement ou, pour reprendre l'expression de Sartre, qu'il n'est pas prêt à se « salir pas les mains » : « C'est facile d'avoir des réunions, de discuter de la situation et de transmettre ensuite l'ordre d'exécution. On risque sa vie, bien sûr, mais à tâtons, sans rien voir »³⁴¹. Si, comme le lui fait remarquer Dora, les risques qu'il encourt sont les mêmes que ceux des « terroristes », il ne se sent pas la force de participer à leur actions. Conscient du fait que la violence est pour lui une abstraction, il finit par quitter le groupe. Dora fait face à un dilemme

³³⁹ *Ibid.*, p. 119.

³⁴⁰ Roger Quilliot, *La Mer et les prisons : essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1956, p. 204.

³⁴¹ Albert Camus, *Les Justes*, p. 108.

similaire. Elle prépare les bombes, les outils du crime, sans toutefois être confrontée directement à la vulnérabilité de l'autre, à son humanité même si celui-ci est un ennemi :

Je préparerai la bombe et en scellant le tube [...] j'aurai cependant un étrange bonheur dans le cœur. Mais je ne connais pas le grand-duc et ce serait moins facile si, pendant ce temps, il était assis devant moi.³⁴²

Les deux personnages sont donc confrontés à la dichotomie opposant l'action directe à ses préparatifs. Quant à Kaliayev, il passe certes à l'action en assassinant le grand-duc mais il est lui aussi confronté à un douloureux dilemme. En effet, c'est un système politique qu'il cherche à abolir mais comme le lui rappelle Skouratov, le chef de la police venu l'interroger dans sa cellule dans l'acte IV, cette destruction se fait au prix de vies humaines. L'épilogue de la pièce constitue alors autant une rédemption personnelle pour Kaliayev qu'une résolution des dilemmes personnels des conspirateurs ainsi que des dissensions internes au sein de l'organisation.

À travers son exécution, Kaliayev réalise son idéal de « mourir pour ses idées » et devient alors un saint laïc ou du moins l'incarnation du révolté idéal tel que Camus le définit dans la section intitulée « La Pensée de midi » de *L'Homme révolté* :

Le révolté n'a qu'une manière de se réconcilier avec son acte meurtrier s'il s'y est laissé porter : accepter sa propre mort et le sacrifice. Il tue et meurt pour que ce soit clair que le meurtre est impossible. Il montre alors qu'il préfère en réalité le *Nous sommes* au *Nous serons*.³⁴³

Kaliayev est donc un véritable personnage tragique, à plusieurs égards. D'abord, il est devenu meurtrier par nécessité et non par volonté : il a donc dû surmonter son dégoût de la violence et de la mort afin de mener à bien sa mission. En d'autres termes, le meurtre a été une nécessité, une forme d'ascèse religieuse lui ayant été imposée puisqu'elle est l'expression de son dégoût de la

³⁴² *Ibid.*, p.77.

³⁴³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, p. 352.

tyrannie³⁴⁴. C'est d'ailleurs ce qu'il s'exclame, face à la grande duchesse venue lui rendre visite en prison en espérant le « convertir » : « Il y a quelque chose de plus abject encore que d'être un criminel, c'est de forcer au crime celui qui n'était pas fait pour lui »³⁴⁵. De plus, seule la mort lui permet de vaincre son déchirement intérieur entre amour et sens du devoir, tel que Camus

l'évoque dans son évocation de la conspiration de 1905 dans *l'Homme révolté* :

L'amour qu'ils se portent réciproquement [...] donne la mesure de leur détresse et de leur espoir. Pour servir cet amour, il leur faut d'abord tuer; pour affirmer le règne de l'innocence, accepter une certaine culpabilité. Cette contradiction ne se résoudra pour eux qu'au moment dernier. Solitude et chevalerie, déréliction et espoir ne seront surmontés que dans la libre acceptation de la mort.³⁴⁶

La mort est logiquement l'unique possibilité de rédemption mais également la seule possibilité de réalisation pour l'amour du couple. Dans la dernière réplique de la pièce, Dora perçoit sa propre exécution (consécutive à un nouvel attentat) comme la condition de ses retrouvailles avec son amant disparu : « Une nuit froide, et la même corde ! Tout sera plus facile maintenant »³⁴⁷.

De plus, la participation à l'attentat lui-même lui permettra de transcender sa condition car les femmes en sont normalement exclues. Quant à Stepan, la mort de Kaliayev est finalement pour lui l'occasion d'une réconciliation posthume puisqu'il finit par avouer que c'est la jalousie qui motivait son hostilité pour lui : « Je l'enviais »³⁴⁸. Par conséquent, comme dans *Polyeucte* de Corneille, le sacrifice du héros permet son accession au statut de martyr. De plus, sa mort rétablit la cohésion au sein du groupuscule et permet à Dora de réconcilier son amour pour lui et son sens du devoir.

³⁴⁴ Bien que faisant partie d'une organisation révolutionnaire, Kaliayev a un rapport ambigu à la religion. Il se signe devant une icône avant de partir en mission et Stepan lui reconnaît une « âme religieuse ».

³⁴⁵ Albert Camus, *Les Justes*, p. 149.

³⁴⁶ Albert Camus, *L'Homme révolté*, p. 218.

³⁴⁷ Albert Camus, *Les Justes*, p. 176.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 172.

Les années qui suivirent la sortie de cette pièce furent d'abord marquées par l'éloignement des deux hommes, sur le plan politique d'abord. Le début des années 1950 fut marqué par le rapprochement de Sartre avec le Parti Communiste alors que Camus devenait de plus en plus acerbe dans ses critiques de l'Union soviétique. La publication de l'*Homme révolté* puis la critique dévastatrice de l'ouvrage par Francis Jeanson dans *Les Temps modernes*, la revue de Sartre, allait mettre un terme à leur amitié³⁴⁹. *Le Diable et le bon Dieu*, la pièce de Sartre publiée en 1952 est une réponse masquée aux *Justes*. En effet, alors que Camus préconise des limites morales au projet révolutionnaire, la pièce de Sartre montre au contraire l'adhésion de son protagoniste aux exigences de la lutte révolutionnaire, y compris si celle-ci exige l'utilisation de la violence³⁵⁰. De même, alors que Kaliayev est un personnage intransigeant sur un plan moral, Goetz, le héros de la pièce de Sartre finit justement par comprendre que la morale ne peut être que relative puisque celle-ci est une création humaine, et varie selon la situation spécifique dans laquelle l'individu est placé.

Selon Robert Lorriss, Sartre aurait trouvé l'inspiration à la suite d'une conversation avec Jean-Louis Barrault :

C'est à la suite d'une conversation avec Jean-Louis Barrault à propos du *Rufian dichoso* qu'il décide de transposer une histoire qui illustre un nouveau stade de sa pensée tout en empruntant à Cervantès les éléments dramatiques de base. Écrit vers 1597, *El Rufian dichoso* met en scène l'aventure de Cristobal de Lugo, fils d'un aubergiste sévillan et mauvais sujet notoire; dans un moment de superbe, il joue son avenir au jeu et délaisse le monde des truands pour celui des saints en devenant Fra Cristobal de la Cruz.³⁵¹

³⁴⁹ Sur les tenants et les aboutissants de la brouille entre Camus et Sartre, voir l'ouvrage précédemment cité de Ronald Aronson.

³⁵⁰ Il est difficile d'être plus clair que Sartre sur ce point. Pour lui, Goetz est « un Hugo qui se convertit ». In *Un théâtre de situations*, p.315.

³⁵¹ Robert Lorriss, *Sartre dramaturge*, Paris, Nizet, 1975, p. 185.

Sartre a donc transféré l'intrigue principale de l'œuvre de Cervantès, à savoir l'adhésion d'un bandit à une cause noble, dans « l'Allemagne » du début du 16^e siècle marquée par des rébellions paysannes contre l'autorité de l'Eglise catholique.

À la suite d'un contentieux l'opposant à Conrad, l'archevêque de Worms emploie les services de Goetz, un mystérieux mercenaire (et frère de son ennemi) afin de livrer bataille. Pendant la campagne militaire, la ville de Worms, et plus particulièrement ses bourgeois, se rebelle contre les autorités ecclésiastiques. Goetz échappe au contrôle de l'archevêque et assiège la ville qu'il envisage de mettre à sac afin de « faire le mal ». Par ailleurs, Nasty, dont les convictions religieuses se rapprochent du protestantisme (rejet des Indulgences et de la hiérarchie ecclésiastique) cherche à mettre en place une rébellion paysanne. Après s'être livré à des réflexions sur le Mal, Goetz décide de jouer sa conduite aux dés (en trichant). Il décide donc de « faire le bien » en donnant ses terres (en réalité volées à Conrad) aux paysans insurgés. Il doit ensuite faire face aux conséquences de ses actes : il est rejeté par les paysans qui l'accusent de vouloir les corrompre. À la fin de la pièce, il réalise que Dieu n'existe pas, que l'homme est le seul auteur de son destin et accepte de devenir le guide de l'armée de Nasty, le chef de l'insurrection paysanne. Dans la mesure où les réflexions éthiques du protagoniste débouchent sur l'athéisme, il est permis de parler d'anachronisme. Lorris a donc raison lorsqu'il écrit :

La pièce tient dans la durée et les causes d'un revirement resté assez obscur dans l'Histoire: pourquoi Goetz, dit Main-de-fer, mercenaire du temps de Maximilien 1er qui vendait ses services au plus offrant, s'est-il mis soudainement à la tête de la révolte des paysans qui devait ensanglanter l'Allemagne de 1542?³⁵²

³⁵² *Ibid.*, p. 208-209.

Il s'agit donc de l'équivalent théâtral d'un roman à thèse³⁵³ : le cheminement philosophique du héros débouche sur la découverte d'une vérité incontestable, celle-ci représentant non seulement une conversion (à la lutte révolutionnaire) mais également une rédemption puisque Goetz exprime des regrets et se rachète en acceptant de mener la rébellion des paysans qu'il avait auparavant envisagé de massacrer.³⁵⁴

À l'instar d'Hugo dans *les Mains sales*, Goetz se trouve dans une position intermédiaire, voire instable. Tout d'abord, c'est « un bâtard » : il appartient donc autant à la noblesse qu'à la paysannerie mais n'est finalement reconnu ni par l'une ni par l'autre. C'est ce qu'il réalise lorsque les paysans le rejettent alors qu'il vient de leur donner ses terres : « Si fiers que soient les hobereaux qui me haïssent, vous êtes encore plus fiers et j'aurais moins de mal à entrer dans leur caste que dans la vôtre »³⁵⁵. À cause de son « hybridité », de la mixité de ses origines sociales, Goetz est mis au banc de la société dans son ensemble : son « aliénation » (pour reprendre un concept sartrien) fait donc de lui un paria rejeté tant par les riches que par les pauvres, tant par les gouvernants que par les gouvernés.

Dans la première partie de la pièce, à savoir celle mettant en scène un Goetz diabolique, celui-ci déclare à Catherine, sa compagne : « Le mal, ça doit faire mal à tout le monde. Et d'abord à celui qui le fait »³⁵⁶. Le mal nécessite donc une ascèse de la part de Goetz : il représente un absolu que l'on ne peut atteindre qu'à force d'une abnégation surhumaine³⁵⁷.

³⁵³ Sur ce concept, voir Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983. Notons que chez Sartre, la démonstration est tant philosophique que politique.

³⁵⁴ Il est assez ironique de constater l'utilisation d'une rhétorique et de schémas chrétiens dans une pièce faisant l'apologie de l'athéisme.

³⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 137-138.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

³⁵⁷ Bien que Sartre ait nié s'être inspiré de Jean Genet, à qui il consacra un essai-fleuve intitulé *Saint Genet : comédien et martyr* qui sortit peu de temps après la pièce, il faut pourtant noter que

Cependant, Goetz est aussi un orgueilleux : il cherche à assouvir une volonté de pouvoir absolu, se faisant ainsi le concurrent direct de Dieu sur terre. La réplique suivante le démontre sans ambiguïté : « Haine et faiblesse, violence, mort, déplaisir, c'est ce qui vient de l'homme seul [...] c'est mon seul empire. Je suis l'homme qui met le Tout-Puissant mal à l'aise. En moi, Dieu prend horreur de lui-même »³⁵⁸. À travers son projet de carnage lors du siège de Worms, Goetz se voit donc en figure satanique puisqu'il se rebelle et défie l'autorité de Dieu. Cette mégalomanie luciférienne va cependant de pair avec la « représentation ». En d'autres termes, le Mal est pour Goetz une mise en scène, ce qui n'a pas échappé à Lorriss :

L'homme de Sartre se crée en refusant l'identification, mais pour se dégager de la force d'immobilisation du regard d'autrui doit parfois inventer un personnage et se trouve pris au piège d'une image projetée volontairement pour fuir une autre image.³⁵⁹

Comme le lui demande Catherine, sa compagne, sur le mode du sarcasme, « que ferait-il sans public? »³⁶⁰. À l'instar de Jessica dans les *Mains sales*, Catherine démasque Goetz : derrière Lucifer se cache un « cabotin »³⁶¹. Il est difficile de trouver définition plus adéquate de l'attitude de Goetz : c'est en effet en trichant lors d'une partie de dés qu'il décide de faire le bien. Cette même décision se justifie également par son excentricité. Elle intervient après une discussion avec Heinrich (un prêtre que ses troupes ont capturé et qui détient les clefs de Worms) où ce dernier lui a démontré la banalité du Mal. La condition de Goetz repose donc sur un paradoxe : se voulant tout-puissant, à l'égal de Dieu, il n'est finalement qu'un pantin dont les actions sont conditionnées par le regard d'Autrui. Francis Jeanson ne dit pas autre chose sur Hugo et Goetz :

la fascination pour le Mal de Goetz ne va pas sans évoquer celle de l'écrivain. Voir entretien paru dans *Paris-Presse-L'intransigeant* in *Un théâtre de situations*, p.316.

³⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, p. 115.

³⁵⁹ Robert Lorriss, *op.cit.*, p.333.

³⁶⁰ Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, p. 74.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 74.

Chez l'un comme chez l'autre, les actes se changent en gestes. Ils ont besoin d'être vus; ils jouent un rôle; ils prétendent se soucier d'autrui mais c'est eux, en fin de compte, qui ont besoin d'autrui pour se nourrir de sa substance et le changer en spectateur.³⁶²

Chez Goetz, l'affirmation d'un Moi tout puissant est un leurre puisqu'il montre au contraire que ses choix sont en définitive signe de son aliénation.

La deuxième partie de la pièce nous montre un Goetz tourmenté entre fatalisme et doute, rationalité et croyance, comme en témoigne la réplique suivante :

Je veux le dénuement, la honte et la solitude du mépris car l'homme est fait pour détruire l'homme en lui-même [...]. Je m'abaisserai au dessous de tous et toi, Seigneur, tu me prendras dans les filets de ta nuit et tu m'élèveras au dessus d'eux [...]. Mon Dieu ! Est-ce ta volonté ? Cette haine de l'homme, ce mépris de moi-même, ne les ai-je pas cherchés, quand j'étais mauvais ? La solitude du Bien, à quoi la reconnaîtrai-je de la solitude du mal ?³⁶³

D'une part, il voit dans sa solitude un signe de l'élection divine. D'autre part, il ne comprend pas le fait que sa conversion au « Bien » chrétien n'ait pas logiquement provoqué un changement de sa condition puisque ses actes de « charité » ne lui valent pas la confiance des paysans. Pire encore, ils provoquent le mépris de ceux à qui il croit porter secours. Comme un des « possédés » du roman éponyme de Dostoïevski, Goetz oscille ainsi entre mépris de soi et orgueil dans son rapport à Dieu :

Masochisme et sadisme constituent les sacrements de la mystique souterraine. La souffrance subie révèle au masochiste la proximité du bourreau divin ; la souffrance infligée donne au sadique l'illusion d'incarner ce même bourreau dans l'exercice de sa puissance sacrée.³⁶⁴

La première partie de la pièce montre Goetz comme un sadique, la deuxième comme un masochiste. En effet, il s'octroie des prérogatives divines, à savoir le droit de vie et de mort avant

³⁶² Francis Jeanson, *Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 53.

³⁶³ Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, p. 236.

³⁶⁴ René Girard, « Dostoïevski : du double à l'unité » in *Critique dans un souterrain*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 89.

de voir les signes de la sainteté dans le rejet dont il est victime. La conclusion de la pièce met un terme à cette oscillation.

Lors du dénouement de la pièce, Goetz se convertit à l'humanisme et à l'athéisme. Lorsqu'il réalise que ses actions passées ont été l'expression de sa liberté individuelle, l'existence de Dieu s'avère alors impossible pour lui : « J'ai décidé seul du Mal ; seul, j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché, moi qui ai fait des miracles [...]. Si Dieu existe, l'homme est néant ; si l'homme existe... »³⁶⁵. La croyance et la compétition avec Dieu n'ont été qu'un leurre pour lui : sans le savoir, Goetz a fait preuve de mauvaise foi pendant toute sa vie puisqu'il a justifié son comportement par des valeurs factices. Goetz découvre que la morale ne peut être que relative puisqu'elle est une création humaine, ce qui le rend humble. La conclusion de la pièce le montre réconcilié tant avec lui-même qu'avec la communauté de paysans dont Nasty lui a donné le commandement :

Je leur ferai horreur puisque je n'ai pas d'autre manière de les aimer, je leur donnerai des ordres, puisque je n'ai pas d'autre manière d'obéir, je resterai seul avec ce ciel vide au dessus de ma tête, puisque je n'ai pas d'autre manière d'être avec tous. Il y a cette guerre à faire et je la ferai.³⁶⁶

Goetz admet donc tant la possibilité de fraternité avec la paysannerie qui lui est offerte que son individualité propre. On voit donc une évolution nette des positions philosophiques de Sartre entre *les Mains sales* et *le Diable et le bon Dieu*. Alors que dans la première, l'individu était aux prises avec un parti tout-puissant, il retrouve dans la seconde sa dignité individuelle au service d'une communauté de valeurs. La pièce est aussi une justification de la violence politique puisque le dénouement montre Goetz acceptant finalement le rôle de chef de guerre et tuant sans états d'âme un chef refusant son commandement.

³⁶⁵ Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, p. 267.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 282.

L'itinéraire de Goetz, s'il est pris de conscience de la solitude inhérente à la condition humaine, est néanmoins marqué par ses échanges avec Heinrich, le « prêtre des pauvres » et Nasty, un boulanger révolutionnaire. Le premier constitue son double symétrique, le second son mentor et son antagoniste. Comme Goetz, Heinrich est dans une situation délicate. Bien qu'appartenant à l'Église, il reconnaît cependant que le peuple a des raisons légitimes de se révolter : « Je suis d'Église d'abord, mais je suis leur frère »³⁶⁷. Il ne va pas sans rappeler Kaliayev des *Justes* dans la mesure où il désavoue le recours à la violence des insurgés tout en se plaçant de leur côté : « Je suis pour vous quand vous souffrez, contre vous quand vous voulez verser le sang de l'Église »³⁶⁸. Cependant, alors que le personnage de Camus atteint une sorte de sainteté laïque à travers la résolution de ses dilemmes moraux, celui de Sartre adopte au contraire un comportement absurde puisqu'il cherche à maintenir les fonctions de l'Église au milieu d'un mouvement anticlérical :

Et si je n'ai pas rejoint de moi-même les autres prêtres, c'est pour qu'il y ait des messes dites et des sacrements donnés dans cette ville perdue. Sans moi, l'Église serait absente, Worms livrée sans défense à l'hérésie et les gens mourraient comme des chiens.³⁶⁹

Par conséquent, Heinrich veut la révolution et le *status quo*. On ne peut donc que donner raison à Goetz quand il lui déclare : « C'est toi que je regarde et c'est de moi dont j'ai pitié : nous sommes de la même espèce »³⁷⁰. En effet, le dilemme politique d'Heinrich a les mêmes conséquences que la mixité des origines sociales de Goetz : il est rejeté par les deux camps qu'il tente en vain de réconcilier.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 33

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 57.

Il s'agit également de deux personnages de traîtres. Ainsi, Goetz a trahi son propre frère. De même, Heinrich finit par donner les clefs de Worms à Goetz alors qu'il sait très bien que celui-ci a l'intention de se livrer à un carnage :

Goetz (s'arrêtant) : Si je prends cette clef, je brûlerai tout [...]. Comme ils vont t'aimer tes pauvres ! Comme ils vont te bénir !

Heinrich : Ca ne me regarde plus. Moi je me perds. Mais je te confie mes pauvres, bâtard. À présent, c'est à toi de choisir [...]

Goetz : Eh bien, prêtre, tu te seras menti jusqu'au bout. Tu pensais avoir trouvé un truc pour te masquer ta trahison. Mais pour finir tu as trahi tout de même [...]. Tu me ressembles tant que je t'ai pris pour moi.³⁷¹

Cet échange révèle la mauvaise foi et la lâcheté du personnage. D'une part, Heinrich prétend ne pas choisir de camp alors qu'en réalité il sait qu'il condamne les pauvres de la ville à une mort certaine. D'autre part, il refuse la responsabilité de ses propres actes puisqu'il charge Goetz de régler ses dilemmes individuels : « J'étais venu te les livrer et j'espérais que tu les exterminerais, afin que je puisse oublier qu'ils ont jamais été »³⁷². Comme Goetz, son déchirement débouche sur la duplicité et la trahison. Cependant, contrairement au protagoniste de la pièce, Heinrich refuse d'être responsable de ses actes. Il nie l'existence d'un problème, à savoir l'existence et la condition des pauvres, afin de trouver la paix de l'esprit. Plus tard, quand il sera sommé de justifier sur sa trahison, il utilisera la fatalité comme excuse : « J'étais innocent et le crime a sauté sur moi comme un voleur »³⁷³. Alors que la recherche du Mal de Goetz relève de l'ascèse et correspond à une quête de pureté, les actions d'Heinrich (censé représenter Dieu sur terre) ne sont finalement motivées que par la duplicité, la mauvaise foi et l'hypocrisie. Il est donc logique que Goetz le tue après sa découverte de l'inexistence de Dieu : après la découverte d'une vérité

³⁷¹ *Ibid.*, p. 68.

³⁷² *Ibid.*, p. 59.

³⁷³ *Ibid.*, p. 118.

indiscutable, Goetz accède à l'autonomie (au sens ontologique du terme) et à l'unité et, à travers Heinrich, c'est sa mauvaise foi et sa duplicité passée que Goetz assassine.

Contrairement à Heinrich, Nasty, le boulanger menant l'insurrection paysanne, considère qu'il ne peut pas y avoir de compromis possible avec l'Eglise puisqu'elle se fonde sur la corruption. Cette réplique adressée à un évêque au début de la pièce se passe de commentaires : « Ton Église est une putain : elle vend ses faveurs aux riches »³⁷⁴. Son radicalisme va cependant de pair avec un sens aigu de la discipline. Ainsi, après s'être rendu à l'armée de soudards de Goetz, il fait sa connaissance dans la scène V du troisième tableau. Lors de celle-ci, le boulanger tente de faire comprendre à Goetz que, loin de provoquer le chaos, ses actions maléfiques contribuent au contraire à renforcer l'ordre qu'elles sont censées détruire : « Toute destruction brouillonne, affaiblit les faibles, enrichit les riches, accroît la puissance des puissants »³⁷⁵. Il lui propose alors de rejoindre l'armée des paysans mais Goetz fait preuve de scepticisme et de réticence : il aime trop le luxe pour se compromettre avec les pauvres.

Toutefois, lors de la deuxième partie, alors que Goetz est venu lui dire qu'il accepte son offre initiale et veut offrir ses terres aux paysans, Nasty les refuse et justifie sa position à la manière d'Hoederer dans *Les Mains sales*, c'est-à-dire à travers sa puissance de persuasion comme par son sens de la stratégie. Constatant que les paysans ne sont pas prêts pour la guerre, il en déduit que Goetz pourrait servir de protecteur aux paysans, sachant que ses terres constituent déjà un lieu de rassemblement pour ces derniers. On retrouve donc ici la dichotomie entre le réalisme politique du militant et l'idéalisme (motivé par l'orgueil) de l'aventurier.

La pièce se conclut sur un mariage de raison entre les deux antagonistes : Nasty ordonne à Goetz de commander ses troupes précisément au moment où celui-ci accepte avec humilité sa

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 37

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

condition d'homme et trouve dans l'engagement politique une définition de son *être-au-monde*. Cette conclusion n'est pas satisfaisante pour une raison très simple : pourquoi un athée offrirait-il ses services à une organisation religieuse qui, bien que radicale, vise à mettre sur pied une Cité basée sur des principes chrétiens ?

Comme il a été souligné précédemment, les positions politiques de Sartre étaient très proches de celles du PCF au début des années 1950, dans le contexte des guerres d'Indochine, de Corée et de l'exécution des époux Rosenberg, pour n'en citer que quelques-uns. Toutefois, à l'issue de la répression des événements de Budapest en 1956 par les Soviétiques, il rompit ses liens avec le Parti. Par ailleurs, alors que la violence de la guerre d'Algérie s'amplifiait, le philosophe reprochait aux communistes leur modération et allait prendre parti pour le FLN, à travers de nombreux écrits dans la presse³⁷⁶. Cet extrémisme prit aussi une forme théâtrale. Dans *Les Séquestrés d'Altona*, Sartre mit en scène les dissensions d'une famille de grands bourgeois allemands ayant collaboré avec le pouvoir nazi. Pour lui, l'Allemagne d'après-guerre et le refoulement du passé nazi était une métaphore de la France pendant la guerre d'Algérie³⁷⁷. Contrairement à celles de Sartre, les prises de position de Camus sur la guerre d'Algérie ont été rares et n'ont satisfait aucun des camps opposés³⁷⁸. C'est pour cette même raison qu'il fut pris à partie par un jeune algérien à la suite de son discours de réception du prix Nobel en 1957. Il est permis de se demander si l'adaptation des *Possédés* n'est pas une réponse voilée à Sartre et ses

³⁷⁶ Sur les positions de Sartre sur le conflit algérien, voir Noureddine Lamouchi, *Jean-Paul Sartre et le tiers-monde*, Paris, L'Harmattan, 2000.

³⁷⁷ Le philosophe s'en justifie dans un entretien recueilli dans *Un théâtre de situations*.

³⁷⁸ Sur les positions de Camus sur la guerre d'Algérie, voir Albert Camus, *Chroniques algériennes (1939-1958)*, Paris, Gallimard, 1958.

camarades qui, non seulement avaient vivement critiqué sa critique de la violence politique sept ans auparavant, mais défendaient à présent les activités du FLN³⁷⁹.

L'adaptation des *Possédés* de Dostoïevski est l'aboutissement de la fascination durable de Camus pour le roman de l'écrivain russe. À titre d'exemple, certains titres de sous-sections de l'*Homme révolté* sont des allusions directes à cette œuvre : « Trois possédés » ou « le Chigalevisme ». Il déclara d'ailleurs au moment de la représentation de sa pièce qu'elle en était l'adaptation théâtrale³⁸⁰. À travers cette œuvre, Camus se livre à une double tâche. D'une part, il aspire à illustrer les positions philosophiques qu'il avait énoncées dans *L'Homme révolté* dix ans auparavant. D'autre part, la pièce constitue une tentative de clarification (voire parfois de simplification) de l'intrigue d'un roman complexe caractérisé par sa polyphonie ainsi que par la multiplicité des événements qu'il décrit³⁸¹.

Il convient de s'arrêter sur l'intrigue ainsi que sur les sources d'inspiration du roman de Dostoïevski. Il traite de la préparation et de l'exécution d'une conspiration par un groupe de jeunes gens issus d'un milieu favorisé dans une morne petite ville. Stavroguine, un jeune homme mystérieux et tourmenté, Peter Verkhovensky, le leader maléfique du groupe, Kirilov, un ingénieur athée et suicidaire et leurs camarades décident d'organiser un réseau terroriste et mettre la ville à feu et à sang afin de provoquer l'organisation d'une insurrection généralisée à l'issue de laquelle ils établiraient un pouvoir dictatorial. Se méfiant de Chatov, un membre renégat de leur association converti à la slavophilie et à l'orthodoxie, ils organisent son

³⁷⁹ C'est la thèse développée par Ray Davison dans son ouvrage *Camus : the Challenge of Dostoevsky*, Exeter Press, 1997. Toutefois, le critique évoque cette hypothèse sans plus de détails.

³⁸⁰ « Un chapitre de l'*Homme révolté* s'appelle *Les Possédés*. Grâce à cette adaptation, le voilà sur scène ». Albert Camus, « L'Heure Dostoïevski », *Spectacles*, 1^{er} (mars 1958), p. 6 in Ilona Coombs, *Camus : homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1975, p. 192.

³⁸¹ Sur la polyphonie chez Dostoïevski, voir Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1998.

assassinat. Publié en 1871, *Les Possédés* fut inspiré par l'affaire Netchaïev, un fait divers ayant défrayé la chronique en 1869 que W.J. Leatherbrow résume ainsi :

The event that catalyzed Dostoevsky's increasing aversion to the Russian radicals was the murder, in November 1869, of the young student Ivanov at the hands of a group of conspirators led by Sergei Nechaev [...]. Sergei Nechaev had superficially impeccable revolutionary credentials. He claimed, untruly, that he had been arrested for participation in a student revolt, that he had escaped the Petropavlovsky's Fortress in Petersburg [...] and had subsequently fled abroad [...]. On returning to Russia, Nechaev created a small revolutionary cell based in the Moscow Agricultural Academy [...]. He claimed the cell was one of a whole network spread throughout Russia, and that he was acting on the authority of Bakunin himself. Again, none of this was true. When Ivanov, a member of Nechaev's cell [...] expressed the desire to leave the movement, Nechaev persuaded the other members that he was a risk that had to be eliminated. The murder took place on the grounds of the Agricultural Academy, and Ivanov's body was tossed into a pond.³⁸²

Il est donc clair que Chatov et Peter Verhovensky sont des équivalents fictifs de Nechaev et Ivanov. Mais cette reconstitution d'un fait divers sordide est également prétexte à l'illustration des positions politiques de l'écrivain russe.

Converti aux valeurs du conservatisme russe après avoir initialement été membre d'une association socialiste (ce qui lui valut de longues années de bague), Dostoïevski voyait dans la montée en puissance de l'anarchisme dans la Russie de la fin du 19^e siècle la conséquence directe du libéralisme des années 1840 (porteur des valeurs de progrès et de valeurs dans la science³⁸³). Ce n'est donc pas un hasard si dans le roman, Peter Verkhovensky, le leader maléfique du groupe subversif, est le fils de Stepan Tropimovich, un intellectuel vantard et gâteux vivant des largesses de la mère de Stavroguine.

³⁸² W.J. Leatherbrow, « *The Devils* in the Context of Dostoevsky's Life and Works » in W.J. Leatherbrow, ed. *Dostoevsky's The Devils: A Critical Commentary*, Northwestern University Press, Evanston, 1999, pp. 26-27.

³⁸³ Au sujet du conservatisme de Dostoïevski, voir Nicolas Berdiaeff, *L'Esprit de Dostoïevski*, Paris, Stock, 1946.

Par ailleurs, alors que chez l'écrivain russe, la dénonciation de l'anarchisme allait de pair avec celle de l'athéisme, la dimension religieuse du roman passe au second plan chez Camus l'agnostique. Le traitement du personnage de Kirilov en est un exemple frappant. Dans le roman, le suicide de ce personnage allait de pair avec une démonstration philosophique de la non-existence de Dieu. À travers son suicide, Kirilov voulait non seulement prouver que Dieu n'existe pas mais aussi vaincre la souffrance et la peur de la mort inhérente à la condition humaine pour atteindre le statut de divinité. Au contraire, chez Camus, ce suicide se réduit à l'acte désespéré d'un déséquilibré mental³⁸⁴. C'est donc principalement *Les Possédés* en tant qu'œuvre visionnaire anticipant les totalitarismes du 20^e siècle qui l'intéresse, comme le fait justement remarquer Ray Davison :

Les Possédés haunts Camus as a work with magnetic powers of prophecy. For him, it prefigured our history by providing models of the police state, totalitarianism, Stalinism and Realpolitik. Given Camus' profound desire to reshape the politics of his period and to redefine socialism in terms of moderation and limits, it is hardly surprising that a major dimension of that project included both a restatement of Dostoevsky's 'le procès même de l'anarchie' [...] as Gide once described *Les Possédés*, some reworking of its elements to provide an answer to its challenges.³⁸⁵

C'est donc la relation de cause à effet entre anarchisme (et les méthodes de ses adeptes) et tyrannie mise en évidence par le roman qui a retenu l'attention de Camus. Par conséquent, certaines répliques, bien que tirées directement du roman, font écho à la description de Netchaïev dans l'*Homme révolté*. Pour le philosophe, le fonctionnement de l'organisation du révolutionnaire reposait sur la terreur :

³⁸⁴ Pour une étude comparative détaillée du roman et de la pièce, voir Peter Dunwoodie, *Une histoire ambivalente : Le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Nizet, 1996. C'est ce critique qui a attiré mon attention sur la « laïcisation » de l'œuvre de Dostoïevski, à la page 219 de cet ouvrage. Il faut également souligner le fait que la perception de Kirilov par Camus a évolué entre la publication du *Mythe de Sisyphe* (dans lequel il lui consacrait un chapitre) et celle des *Possédés*.

³⁸⁵ Ray Davison, *Camus: the Challenge of Dostoevsky*, University of Exeter Press, 1997, p. 154.

Il distingue des catégories parmi les révolutionnaires, ceux de la première catégorie (entendons les chefs) gardant le droit de considérer les autres comme « un capital qu'on peut dépenser » [...]. Netchaïev décide que l'on peut faire chanter ou terroriser les hésitants et qu'on peut tromper les confiants.³⁸⁶

Or, le projet avoué de Pierre Verkhovensky dans la pièce correspond littéralement à la description de celui de Netchaïev :

Pierre : On les forcera à s'espionner et à se dénoncer les uns les autres [...]. De temps en temps quelques convulsions, mais jusqu'à une certaine limite, uniquement pour vaincre l'ennui ; nous, les chefs, nous y pourrions. Car il y aura des chefs puisqu'il faut des esclaves.³⁸⁷

Organisateur d'une conspiration anarchiste, Pierre aspire donc ainsi à devenir un redoutable despote. Ses projets maléfiques trouvent leur source dans la distinction totale qu'il fait entre éthique et combat politique. Par exemple, c'est ainsi qu'il répond à Kirilov l'accusant de lâcheté alors qu'il se prépare à fuir le pays après ses méfaits : « La canaillerie, l'honnêteté, ce sont des mots »³⁸⁸. Cette réplique fait étrangement écho à l'immoralisme autoproclamé du Stepan des *Justes* : « L'honneur est un luxe réservé à ceux qui ont des calèches »³⁸⁹. Camus a ainsi vu illustrée chez Dostoïevski sa thèse selon laquelle la lutte révolutionnaire, si elle est dépourvue d'exigences morales, finit par aboutir sur le totalitarisme. Pour mener à bien cette démonstration, Camus se livre à un processus de clarification et de réduction de l'œuvre du romancier russe.

Par exemple, dans le roman, le récit même des événements chaotiques était un facteur de confusion supplémentaire puisque le narrateur était ambivalent vis-à-vis des faits qu'il décrivait, comme l'explique M.V. Jones :

It appears that Anton Lavrentevich has not one but two agendas. One is to provide an accurate record of public events from an insider's point of view to try to

³⁸⁶ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 209.

³⁸⁷ Albert Camus, *Les Possédés: pièce en trois actes adaptée du roman de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, p. 129.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 174.

³⁸⁹ Camus, *Les Justes*, p. 98

present as dispassionately as possible the subtle human factors underlying the formal and superficial factual report that the Official Inquiry is likely to produce [...]. The second is a personal one: to try to understand why and how this whole intellectual, spiritual and social world has collapsed around him, sweeping away his friends and acquaintances [...] leaving the stage littered with the corpses of people whose company he has regularly kept and whose personalities and views have fascinated him, and to try to reorientate himself amid the wreckage.³⁹⁰

Chez Dostoïevski, le style oral de la narration et l'ironie constituaient des facteurs de confusion.

Au contraire, Camus utilise le narrateur pour relier les tableaux entre eux puisqu'à la fin de chacun d'entre eux, il évoque les faits se produisant entre les tableaux ou pendant les faits qu'ils décrivent. Toutefois, il conserve l'ironie du narrateur, créant ainsi un effet de mise à distance.

Ensuite, la pièce relate les péripéties principales du roman comme par exemple les suicides de Kirilov et Stavroguine, l'assassinat de Chatov et l'incendie de la ville. Camus a reconnu que l'adaptation avait été relativement aisée dans la mesure où l'œuvre originale comportait déjà une dimension théâtrale : « Dostoïevski [...] a, dans ses romans, une technique de théâtre : il procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements »³⁹¹.

L'adaptation n'a donc nécessité qu'une division des épisodes principaux en tableaux.

Enfin, la simplification du roman prend aussi la forme d'un recentrage de l'intrigue sur l'itinéraire du personnage de Stavroguine. Pendant la moitié de la pièce, ce personnage (qui ne fait que tardivement son entrée en scène) est un personnage auréolé de mystère, ce qui renforce la fascination qu'il exerce sur ses camarades : on sait qu'il est jeune, beau, hautain et se livre à des actes absurdes, comme provoquer un homme en duel. Or, lors du point tournant de la pièce, il va se confesser au moine Tikhone dans un monastère éloigné. Pendant cette confession, il

³⁹⁰ M.V. Jones, « The Narrator and Narrative Technique in Dostoevsky's *The Devils* » in W.J. Leatherbrow, ed. *Dostoevsky's The Devils: A critical commentary*, pp. 109-110.

³⁹¹ Albert Camus, « Prière d'insérer » in *Théâtre, récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot, Collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 1962, p. 1709.

avoue avoir violé une petite fille (qui s'est suicidée par la suite) à l'époque de sa vie de débauche à Saint Pétersbourg. Cet épisode avait été retranché des premières éditions de l'œuvre. En le restituant, Camus permet une meilleure compréhension de ce mystérieux personnage : Stavroguine est une allégorie de l'homme nihiliste, sans idéal religieux ou moral, recherchant à travers des expériences extrêmes (comportements asociaux et absurdes voire démoniaques, débauche) une échappatoire à son néant intérieur. Sa fin n'en est donc que logique et la pièce se conclue sur son suicide.

Comme *Le Diable et le bon Dieu* qui mettait en scène l'association improbable d'un homme de la Renaissance converti à l'existentialisme sartrien et d'un extrémiste religieux « protestant », la récupération de l'œuvre de Dostoïevski par Camus n'est pas convaincante. En effet, dans le roman comme dans la pièce, Chatov était d'abord ostracisé par ses camarades avant de faire l'objet d'une purge impitoyable. Doit-on y voir un parallèle avec le destin de Camus, isolé après sa brouille avec les milieux d'extrême-gauche parisiens ? Cependant, dans le roman, Chatov est aussi un alter-ego du romancier puisqu'il était le représentant de la slavophilie, soit de l'ultra-conservatisme russe. En d'autres termes, la tentative de Camus de transformer un roman à thèse sur les dangers de l'athéisme et du matérialisme (écrit par un ultraconservateur russe) en parabole dramatique sur les totalitarismes du 20^e siècle n'est pas aboutie dans la mesure où elle passe sous silence le fait que le roman est une parabole sur les dangers de l'esprit des Lumières et du vide moral, lui-même conséquence de l'athéisme, qui en résulterait³⁹².

Camus et Sartre se livrent à une réécriture de la tragédie en écrivant des pièces de théâtre alors que leurs prédécesseurs (Malraux en tête) avaient choisi le genre romanesque à cette fin.

³⁹² Les entretiens accordés par Camus au moment de la sortie de la pièce et disponibles dans l'édition La Pléiade de ses œuvres apportent beaucoup d'éclaircissements sur les enjeux de cette adaptation.

Cependant, on y retrouve néanmoins la récurrence des mêmes « types », à commencer par celui du jeune idéaliste tourmenté cherchant désespérément dans l'action la solution à ses dilemmes existentiels. Par exemple, Hugo et Kaliayev sont des intellectuels bourgeois devant accepter la discipline des organisations révolutionnaires et ils font l'objet du mépris de leurs camarades issus du prolétariat. Bien souvent, ces pièces se concluent sur le suicide des protagonistes qui traduit soit leur aspiration à « mourir pour leurs idées », soit leur échec à créer et faire advenir de nouvelles valeurs. Enfin, les « vieux » militants (comme Hoederer et Nasty) ont fonction de mentors pour les militants plus jeunes parce qu'ils provoquent la remise en question des certitudes de leurs ouailles en leur faisant remarquer les contradictions de leurs raisonnements ainsi que leur mauvaise foi. Cependant, ils constituent aussi parfois les rivaux de leurs « disciples » en matière de séduction. Enfin, ceux-ci finissent par échapper à leur contrôle (c'est plus particulièrement le cas des *Possédés*).

Par ailleurs, à travers leurs écrits dramatiques, les deux écrivains ont tenté de répondre aux mêmes questions philosophiques et politiques, à savoir « la fin justifie-t-elle les moyens ? » et « dans quelle mesure l'individualisme est-il soluble dans la lutte révolutionnaire ? ». Les réponses apportées à ces questions furent très différentes : Camus fut constant dans son refus de la violence et de l'extrémisme politique alors que les positions de Sartre évoluèrent d'une critique du sectarisme du Parti Communiste à l'acceptation de la violence comme nécessaire et allant de pair avec l'engagement politique. Cependant, en dépit de ce différend capital, il est possible d'affirmer que leur œuvre théâtrale possède de nombreux points communs. Tout d'abord, elle traite des dilemmes relatifs à l'engagement politique mais montre aussi le fonctionnement d'organisations politiques clandestines. Dans la mesure où la politique est théâtrale dans les sociétés modernes, le traitement de la politique sur les scènes de théâtre est

donc un juste retour des choses et cette remarque de Maurice Weyembergh concernant Camus vaut aussi pour Sartre :

La politique, comme le théâtre, est tissée par les relations, actions et paroles, que les hommes entretiennent les uns avec les autres. Mais les acteurs historiques ne se connaissent pas eux-mêmes, pas plus qu'ils ne connaissent le résultat de leurs agissements: ils s'inventent continuellement comme ils inventent et improvisent leurs actes et leurs paroles.³⁹³

Pour Sartre et Camus, l'exploration dramatique du comportement et des motivations de l'« animal politique » est donc aussi une tentative de répondre à un questionnement ontologique sur la condition humaine.

À la dimension politique du théâtre des deux dramaturges vient s'ajouter une dimension historique évidente puisque les pièces à l'étude sont inspirées par des événements historiques: *Les Mains sales* a été inspirée par une grande variété de situations ayant marqué l'entre-deux-guerres et la Libération, *Les Justes* par les conspirations anti-tsaristes ayant eu lieu en Russie en 1905 et *Le Diable et le bon Dieu* par les révoltes paysannes du début du seizième siècle allemand. Quand aux *Possédés*, s'il est vrai qu'il s'agit d'une adaptation du roman de Dostoïevski, cette pièce a néanmoins été inspiré par des faits réels de l'Histoire russe. Toutefois, les deux auteurs eux-mêmes ont paradoxalement refusé l'idée d'un théâtre historique. À cet égard, la citation suivante de Camus au sujet des *Justes* parle d'elle-même :

Si extraordinaires que puissent paraître, en effet, certaines des situations de cette pièce, elles sont pourtant historiques. Ceci ne veut pas dire [...] que *les Justes* soient une pièce historique. Mais tous mes personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai.³⁹⁴

³⁹³ Maurice Weyembergh, « Théâtre et politique chez Albert Camus » in *Albert Camus et le théâtre*, Textes réunis par Jacqueline-Valensi, Imec Editions, Paris, 1992, p. 47.

³⁹⁴ Albert Camus, « Prière d'insérer (1949) » in *Les Justes, op.cit.*, p. 198.

Ce qui intéresse Camus n'est pas la reconstitution historique en soi (même si la sienne se veut précise et en conformité avec la vérité historique des faits évoqués) mais plutôt le « drame humain » qui se déroule devant les spectateurs. Quant à Sartre, sa position sur la place des pièces historiques dans son œuvre dramatique est plus cohérente quoiqu'également discutable :

Je n'en ai écrit que deux: *Le Diable et le bon Dieu* et *Les Séquestrés d'Altona*. Mais j'étais de plus en plus acquis au théâtre historique – à un théâtre où tous les sentiments : amour, haine, crainte... et toutes les actions : meurtre, mariage [...] devraient être donnés à travers la situation, provoqués par cette situation historique.³⁹⁵

Pourquoi le philosophe ne classe-t-il donc pas *Les mains sales* parmi ses pièces historiques puisqu'elle en possède tous les attributs qu'il définit lui-même ? En effet, l'engagement des personnages et leurs élans affectifs vont de pair avec leurs positions politiques d'une part et avec le mouvement de l'Histoire d'autre part. L'inspiration historique commune aux deux auteurs va de pair avec une conscience de la nature tragique de celle-ci.

Toutefois, la compréhension du tragique s'avère fort différente chez les deux auteurs. En effet, pour Camus, l'après-guerre constitue une période tragique dans la mesure où l'individu est confronté à des forces historiques contre lesquelles il se retrouve impuissant :

L'histoire a pris la place du destin. L'homme doute de pouvoir la dominer, il peut seulement y lutter. Paradoxe curieux, l'humanité par les mêmes armes avec lesquelles elle avait rejeté la fatalité s'est retaillé un destin hostile. Après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. Il est en contestation, à la fois combattant et dérouteré, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif [...]. Il vit dans un climat tragique. Ceci explique peut-être que la tragédie veuille renaître.³⁹⁶

Pour Camus, l'Histoire a remplacé les dieux. Pour le philosophe agnostique, contrairement aux personnages des tragédies antiques qui refusaient leur finitude et luttèrent contre des instances

³⁹⁵ Jean-Paul Sartre, « Entretien avec Bernard Dort » in *Un théâtre de situations, op.cit.*, p. 251.

³⁹⁶ Albert Camus, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » in *Théâtre, récits, nouvelles, op.cit.*, 1962, p. 1709.

métaphysiques, les nouveaux héros tragiques sont justement ceux qui découvrent et acceptent leurs propres limites, principalement morales :

Le héros tragique est puni pour sa démesure ou il en meurt, parce qu'il ne saisit pas qu'il y a quelque part dans sa révolte contre un ordre donné une limite à ne pas franchir. Kaliayev, au contraire, meurt de ce qu'il découvre une limite qu'il ne peut transgresser qu'en payant la transgression de la vie. La contradiction s'explique par le fait qu'au temps de la tragédie grecque ou européenne, la révolte se dresse contre un sacré, contre le divin qui existe pour les protagonistes indépendamment de l'individu: au temps de la désacralisation et de la divinisation de l'homme ou de l'histoire, il n'existe rien de sacré qui soit extérieur à la subjectivité du sujet. Kaliayev meurt précisément de ce qu'il retrouve par sa révolte quelque chose de sacré, la vie, qu'il ne peut révéler aux autres qu'en s'opposant à ce qui le nie, l'autocratie, en tuant ceux qui la représentent, mais en acceptant de payer de sa propre vie qu'il détruit. Kaliayev est donc l'annonciateur et le martyr, au sens étymologique de témoin, d'un nouveau sacré.³⁹⁷

Kaliayev correspond à l'archétype du révolté idéal pour Camus puisqu'il reconnaît le caractère inadmissible de ses actions et en accepte la responsabilité jusque dans la mort et c'est en cela qu'il représente un modèle pour les autres membres de la conspiration. Camus écrit à son sujet :

Fidèle à ses origines, le révolté démontre dans le sacrifice que sa vraie liberté n'est pas à l'égard du meurtre, mais à l'égard de sa propre mort. Il découvre en même temps l'honneur métaphysique. Kaliayev se place alors sous la potence et désigne visiblement, à tous ses frères, la limite exacte où commence et finit l'honneur des hommes.³⁹⁸

Pour l'écrivain, la révolte doit être porteuse d'une éthique marquée par la sacralité de la vie humaine. Prenant Kaliayev comme modèle, il démontre que la « vraie révolte », celle qui fonde l'humanité et permet une vraie libération contre l'oppression et la tyrannie, doit se doter de limites morales. Quel que soit l'objectif à atteindre, la rébellion ne peut en aucun cas constituer une excuse pour attenter à la vie d'autrui. Chez Sartre, le tragique porte sur le conflit entre la nécessité de l'action dans l'Histoire et les incertitudes quant à la portée de celle-ci. À cet égard,

³⁹⁷ Maurice Weyembergh, *op.cit.*, p. 53.

³⁹⁸ Albert Camus, *L'Homme révolté*, p. 357.

ce que Sartre cherche à démontrer sur les planches de théâtre ne va pas sans rappeler ce qu'écrit Merleau-Ponty à l'époque de la rédaction des *Mains sales* :

Quelle que soit sa bonne volonté, l'homme entreprend d'agir sans pouvoir apprécier exactement le sens objectif de son action, il se construit une image de l'avenir, qui ne se justifie pas par des probabilités, qui en réalité sollicite l'avenir et sur laquelle il peut donc être condamné, car l'événement, lui, n'est pas équivoque.³⁹⁹

Étant incapable de mesurer l'impact de ses actions dans des situations complexes, l'homme engagé n'en sera pas moins jugé par le tribunal de l'Histoire. Par exemple, dans *Les Mains sales*, la sacralisation d'Hoederer par le Parti qui avait pourtant commandé son assassinat constitue un revirement de situation totalement imprévisible pour Hugo. Incertitudes sur le mouvement de l'Histoire, conscience du caractère imparfait de toute morale, tels sont les fondements de la condition tragique de l'homme engagé pour Sartre.

Enfin, le style dramatique des deux écrivains connut une évolution étrangement similaire. En effet, *Les Justes* et *Les Mains sales* se caractérisent par le néo-classicisme. Leur intrigue est resserrée sur un petit nombre de personnages et il est possible de parler d'une relative unité de lieu : les décors des *Justes* sont tous des « prisons » et les *Mains sales* se déroule principalement dans la maison d'Hoederer. De plus, il s'agit d'un théâtre où c'est à travers le *logos* que le personnage affirme sa personnalité, comme le fait remarquer Lorrès : « C'est un théâtre de rhétoriqueur où, comme l'écrit Jeanson, c'est toujours par la magie du verbe que le héros parvient à dominer la situation »⁴⁰⁰. Il y a du Corneille dans cette conception de la tragédie et le caractère cornélien des *Justes* n'a pas échappé à la critique⁴⁰¹. Cependant, il est important de

³⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 69.

⁴⁰⁰ Robert Lorrès, *op.cit.*, p. 339.

⁴⁰¹ Voir (entre autres) à ce sujet Roger Quilliot, *La Mer et les prisons: essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1956.

noter le fait que c'est Sartre qui a ouvertement explicité la relation de filiation entre le dramaturge du 17^e siècle et le théâtre « existentialiste » :

Les personnages de nos pièces différencieront les uns des autres [...] comme les actes divergent ou se heurtent, comme le droit peut entrer en conflit avec le droit. En cela, on dira à juste titre que nous nous rattachons à la tradition cornélienne qui [...] en montrant la volonté au cœur même de la passion, nous restitue l'homme dans toute sa complexité, dans sa réalité totale.⁴⁰²

Les Justes comme *Les Mains sales* mettent en scène des personnages ayant à faire face à de nombreux dilemmes. En effet, ils doivent choisir entre la raison et les sentiments d'une part, la fin et les moyens d'autre part. Aux antipodes du minimalisme caractérisant ces deux pièces, *Le Diable et le bon Dieu* et *Les Possédés* se caractérisent au contraire par la complexité et le foisonnement des intrigues et sous-intrigues ainsi que par la multiplicité des décors et des personnages. Entre ceux-ci, on assiste parfois à de virtuoses jeux de miroir puisque les personnages clefs des *Possédés* représentent certains aspects de la conscience de Stavroguine tout comme Goetz a plusieurs alter-egos dans la pièce de Sartre. Robert Lorrin a donc raison de parler de « baroque » pour parler du *Diable et du bon Dieu*⁴⁰³. L'aspect baroque des *Possédés* est particulière visible dans la fluidité entre différents genres dramatiques (comédie, drame et tragédie)⁴⁰⁴.

Si l'examen de l'œuvre dramatique des deux hommes constitue un reflet fascinant de l'évolution de leurs positions et du différend les ayant opposés, on peut déplorer le caractère excessivement didactique de leurs œuvres théâtrales. Jean-Marie Domenach a ainsi raison d'écrire :

⁴⁰² Jean-Paul Sartre, « Forger des mythes » in *Un théâtre de situations*, pp. 61-62.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 212

⁴⁰⁴ C'est la thèse développée par Pierre Masson dans « Clôture du monde, clôture de la scène ou du bon usage du théâtre selon Albert Camus » in *Albert Camus et le théâtre, op.cit.*, p. 141.

Leur théâtre ferme, plutôt qu'il n'ouvre, les perspectives de leur philosophie. On n'y sent qu'à de rares instants [...] cette résonance profonde qui annonce la nouvelle tragédie : mais le plus souvent leurs drames restent ligotés par une morale ou par une psychologie, et ils enseignent au lieu de représenter.⁴⁰⁵

Il est en effet assez cocasse pour deux philosophes de la liberté humaine d'écrire le plus souvent des pièces « à thèse », genre autoritaire par excellence selon Susan Rubin Suleiman :

Le roman à thèse est *en tant que genre* foncièrement autoritaire : il fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un des éléments du psychisme humain ; il affirme des vérités, des valeurs absolues.⁴⁰⁶

C'est précisément dans ce paradoxe que réside l'échec de ce théâtre, témoignage et document d'une époque heureusement révolue de l'histoire du théâtre français.

Les « événements d'Algérie », où s'illustra à nouveau le différend entre les deux écrivains, furent aussi le point de départ de deux parcours intellectuels étrangement similaires (puisqu'il est quasiment impossible de savoir s'ils se sont mutuellement influencés) : ceux de Jean-Luc Godard et de Jean Genet. En effet l'itinéraire politique et esthétique des deux hommes, de la guerre d'Algérie jusqu'aux camps de réfugiés palestiniens en Jordanie, est marqué par de troublantes similitudes en termes d'esthétique.

⁴⁰⁵ Jean-Marie Domenach, *op.cit.*, p. 225.

⁴⁰⁶ Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, p 18.

Chapitre 4 : Jean-Luc Godard et Jean Genet : De l'Algérie à la Palestine (1960 – 1986)

Dans les précédents chapitres, il a été démontré que l'engagement en politique des personnages de révolutionnaires est le plus souvent une tentative de résoudre des dilemmes identitaires, voire existentiels. Il s'agit donc le plus souvent d'aventuriers, d'idéalistes se faisant les compagnons de route d'organisations révolutionnaires (Parti Communiste, réseaux de résistance, groupuscules anarchistes) sans toutefois en devenir des membres à part entière car ils sont des éléments trop dissipés.

La question de la tentative de résolution de conflits identitaires est également au cœur des œuvres à l'étude dans ce chapitre. Les héros de Godard hésitent (parfois inconsciemment) entre la gauche et la droite et sont des transfuges de la bourgeoisie qu'ils disent abhorrer mais dont ils reproduisent les hiérarchies sociales au sein des « communes » qu'ils mettent en place. Quant aux personnages de Genet, ce sont des parias: dans *Les Paravents*, Saïd, le personnage principal, refuse tant l'ordre colonial que celui mis en place par les indépendantistes arabes. De même, les Palestiniens « mis en scène » par l'écrivain représentent autant une menace pour l'état d'Israël que pour les monarchies arabes conservatrices. Enfin, au sein des œuvres à l'étude, les ambiguïtés identitaires des protagonistes sont mises en parallèle avec celles des auteurs : Godard et Genet sont fascinés par des révolutions « orientales » (Chine, Moyen-Orient) tout en demeurant des occidentaux pétris de culture bourgeoise européenne.

Ce chapitre sera consacré à un corpus composé de quatre films de Godard (*Le Petit soldat*, *Week-end*, *La Chinoise* et *Ici et ailleurs*) et de trois œuvres de Jean Genet (*Les Paravents*, *Un Captif amoureux* et certains textes provenant de *L'Ennemi Déclaré*), à savoir les œuvres des deux auteurs consacrées à la guerre d'Algérie, aux dérives du gauchisme ainsi qu'aux combats

des Panthères Noires et des fedayin palestiniens. La spécificité du présent chapitre se justifie par des raisons d'ordre chronologique d'une part et esthétique d'autre part. Il faut d'abord souligner que les œuvres à l'étude reflètent les parcours politico-idéologiques étrangement similaires de Jean Genet et Jean-Luc Godard.

Bien qu'ils aient appartenu à deux générations différentes (Genet est né en 1910 et a commencé sa carrière artistique sous l'Occupation alors que, né en 1930, Godard a fait ses débuts en 1959), ils consacrèrent chacun une de leurs œuvres du début des années 1960 à la guerre d'Algérie : Godard avec *Le Petit Soldat* en 1960 et Jean Genet avec *Les Paravents* en 1961. Ces deux œuvres témoignent d'un scepticisme commun visant tant les rebelles algériens que les partisans du colonialisme. Ensuite, dans le contexte de l'émergence du maoïsme et du tiers-mondisme dans les milieux intellectuels parisiens, ils affirmèrent publiquement leur sympathie pour des causes d'extrême-gauche, Genet en allant soutenir les Panthères Noires lors d'un séjour aux États-Unis en 1968 et Godard en affirmant son adhésion au maoïsme⁴⁰⁷. Enfin, dans la mouvance de mai 1968, ils furent deux pionniers de la cause palestinienne en France.

Par ailleurs, leurs œuvres comportent des similitudes en termes de stylistique parce qu'elles opèrent le plus souvent sur le mode du télescopage temporel et spatial d'une part et sont marquées par l'utilisation de procédés de distanciation⁴⁰⁸. Elles sont en outre caractérisées par

⁴⁰⁷ Godard montra lui aussi de l'intérêt pour la cause des Noirs américains à plusieurs reprises dans sa production cinématographique des années 1960. Par exemple, une scène de son film *Masculin/Féminin* est en réalité une citation de la pièce *Dutchman* de Leroi Jones. Dans son film *One + One* de 1968, tourné en langue anglaise, les écrits politiques de l'auteur américain sont copieusement cités.

⁴⁰⁸ On ne peut que penser au concept développé par Bertolt Brecht. Toutefois, si selon Roswitha Mueller, Godard est un cinéaste ostensiblement brechtien, il n'en va pas de même pour Genet qui a exprimé son exécration du dramaturge allemand. Voir à ce sujet Roswitha Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989 et Carl Lavery, *The Politics of Jean Genet's Late Theatre: Spaces of Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

une dimension ludique et carnavalesque, soit pour souligner le caractère vague et imprécis des connaissances politico-historiques par les « terroristes », soit pour insister sur la récupération des signes du pouvoir colonial/impérialiste par ceux qui prétendent le faire disparaître. Enfin, se mettant en scène en tant que témoins des actions des mouvements révolutionnaires et critiquant leur mise-en-scène et donc leur récupération par des médias de masse comme la télévision, les deux auteurs ne s'en livrent pas moins eux-mêmes à l'élaboration d'une « mythologie de la révolution », ce qui débouche sur une interprétation parfois simpliste des événements qu'ils évoquent. Cette réflexivité débouche sur une remise en question de la différenciation entre fiction et réalité : *La Chinoise* est un faux documentaire et *Un Captif amoureux* un patchwork défiant toute tentative de classement.

Il convient de remettre en contexte la publication des *Paravents* de Genet en 1961 et celle de la réalisation du *Petit soldat* en 1960 (le film sera interdit pendant trois ans par le pouvoir gaulliste et ne sortira sur les écrans qu'en 1963). Toutes deux s'inscrivent dans un climat de tensions et de dissensions politiques et intellectuelles dues à la radicalisation des affrontements entre FLN (Front de Libération Nationale) et OAS (Organisation Armée Secrète, une association terroriste d'extrême-droite composée de colons et de militaires dissidents) en Algérie alors qu'il devenait de plus en plus évident que le pays se dirigeait sur la voie de l'indépendance⁴⁰⁹.

Ce sont précisément ces mêmes affrontements que Godard met en scène dans *Le Petit soldat*. Dans ce film noir⁴¹⁰ politique, le protagoniste, Bruno Forestier, médite sur son expérience suisse au sein d'un groupe terroriste d'extrême-droite sur le ton monocorde des acteurs

⁴⁰⁹ Voir à ce sujet Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, La Découverte, 2004.

⁴¹⁰ Godard a officiellement reconnu l'influence de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles sur ce film. Voir à ce sujet Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

bressoniens, n'hésitant pas à se décrire comme « très jeune et très con » ou comme « un homme sans idéal » à l'époque des faits⁴¹¹. Photographe et déserteur de l'armée française, il est parti à Genève où OAS et FLN se sont livrés à des affrontements par procuration. Ayant reçu l'ordre d'abattre Palivoda, un intellectuel opposé à la guerre d'Algérie, il a été contraint de mettre le projet à exécution. En même temps, il est tombé amoureux de Véronica, une jolie jeune femme russe, qui travaille pour le FLN. Le film se conclut sur l'enlèvement de Veronica par l'OAS (la voix-off de Bruno nous apprend qu'elle est morte sous la torture) d'une part et l'assassinat de Palivoda par Bruno d'autre part.

Ce film est caractérisé par trois oppositions binaires opposant ultranationalistes français et indépendantistes algériens, responsables et exécutants, et hommes et femmes. Tout d'abord, le film renvoie dos à dos extrémistes de droite et FLN puisque les deux utilisent les mêmes méthodes afin de parvenir à leurs fins. Par exemple, nous assistons à l'interrogatoire de Bruno par le FLN pendant lequel il est torturé mais, selon l'analyse d'Annie Goldmann, l'OAS fait subir le même traitement à ses ennemis :

Les Français aussi torturent et, bien que l'on ne voie pas à la fin du film Véronica torturée par les amis O.A.S. de Bruno, le spectateur comprend fort bien que c'est exactement la même scène qui doit se passer entre elle et ses ravisseurs : les coups, l'électricité, l'eau, la baignoire, etc.⁴¹²

Cette scène de torture est d'ailleurs caractérisée par l'utilisation de techniques de distanciation. Filmée dans un noir et blanc austère, elle montre des tortionnaires se livrant mécaniquement, sans plaisir apparent, à de cruels sévices sur un Bruno restant stoïque et illustre à merveille l'idée de Bruno selon laquelle « la torture, c'est triste et monotone ». Son austérité est renforcée par le

⁴¹¹ Sur l'esthétique de Robert Bresson qui a probablement marqué Godard pour *Le Petit soldat*, voir Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995.

⁴¹² Annie Goldmann, « Le Petit soldat » in *Cinéma et société moderne .Le cinéma de 1958 à 1968 : Godard Antonioni Resnais Robbe Grillet*, Paris, Éditions Anthropos, 1971, p. 94.

hiatus entre le son et de l'image car la voix off ainsi qu'une musique minimaliste à la Satie couvrent les bruits de ce qui se passe dans l'appartement. Godard emploie la même technique à la fin du film lorsqu'il montre en parallèle l'enlèvement de Véronica et le meurtre de Palivoda, ce qui est une manière de renvoyer les deux camps dos à dos. Loin de vouloir susciter une quelconque empathie du spectateur pour les personnages, Godard souligne la banalité de la violence d'une part et met aussi l'accent sur la distance émotionnelle de Bruno vis-à-vis des événements qu'il relate, caractéristique du film noir auquel le film doit beaucoup. Cependant, l'absence de distinction entre les deux camps et leurs méthodes n'est pas qu'une affaire de stylistique parce qu'elle s'explique également par la réalité historique des événements relatés. Par exemple, dans son ouvrage sur l'OAS, l'historienne Anne-Marie Duranton cite la remarque d'un officier anonyme de l'armée française : « L'OAS a manqué d'intelligence en se convaincant *« qu'il suffisait de reprendre à son compte tous les procédés du FLN (terrorisme, chantage, encadrement des masses, guerre sainte, etc.) pour s'assurer le même succès à la longue »*⁴¹³. Cette évocation des méthodes communes aux deux camps se double d'un commentaire sur la banalité du mal dans les sociétés modernes, Goldmann faisant judicieusement remarquer que, par exemple, Bruno est torturé dans un paisible immeuble genevois, ville censée symboliser la paix⁴¹⁴. Le nihilisme politique du film s'accompagne de la critique d'une modernité où l'anonymat des grandes villes permet à des atrocités de s'y dérouler.

Si le FLN et le groupe d'extrême-droite sont finalement des « doubles » dans ce film, il n'en va pas de même pour Bruno et ses supérieurs. En effet, Bruno est un personnage jeune et indécis alors qu'au contraire, le responsable de son groupe est « un député poujadiste qui a eu

⁴¹³ Anne-Marie Duranton-Crabol, *Le Temps de l'OAS*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, pp. 116-117. Citation en italique dans l'ouvrage original.

⁴¹⁴ Annie Goldmann, *op.cit.*, p. 94.

son heure de gloire sous Vichy », ce qui indique la longévité de son engagement idéologique. De même, les tortionnaires algériens de Bruno cherchent à l'endoctriner comme le ferait « toute organisation révolutionnaire ». Ainsi, dans les deux cas de figure, l'indécision de Bruno s'oppose à la fermeté des convictions idéologiques des responsables des deux factions.

Enfin, la lutte idéologique prend également la forme d'une guerre des sexes dans ce film. Par exemple, lors d'une de leurs premières rencontres, à savoir une séance de photos dans l'appartement de Bruno, celui-ci interroge Véronica d'une manière inquisitrice qui annonce celle de ses futurs tortionnaires. Elle déclare d'ailleurs lors de cette scène « C'est comme si la police m'interroge » et refuse de répondre aux questions de Bruno comme celui-ci refusera de répondre à celles du FLN. De plus, c'est Véronica elle-même qui donne aux responsables des rebelles algériens la localisation de Bruno. Cependant, cette ambiance paranoïaque de suspicion et de trahison n'empêche pas les deux personnages de s'installer ensemble. Par ailleurs, les deux personnages ont deux personnalités opposées puisque Veronica est taciturne et déterminée et que sa philosophie politique se résume en une ligne : « En Algérie, les Français n'ont pas d'idéal ». Au contraire, lors d'une des scènes finales, Bruno ne cesse de parler pour justifier son engagement mais son discours est caractérisé par l'incohérence comme en témoigne la réplique suivante : « Je suis pour les Français mais je suis contre le nationalisme ». Cette incohérence est en réalité le symptôme d'une confusion idéologique plus générale du protagoniste.

Par exemple, Bruno avoue que son père était un ami de Drieu La Rochelle, soit un collaborateur notoire sous l'Occupation, mais c'est la mort de Pierre Brossolette, résistant héroïque, qu'il raconte avant de se jeter par la fenêtre de l'appartement de ses tortionnaires. S'il fait partie d'un groupe d'extrême-droite, c'est néanmoins *La Condition humaine* de Malraux que l'on voit en évidence sur sa table de nuit. Cette série de contradictions s'explique à merveille par

la réplique suivante : « Vers 1930, les jeunes gens avaient la révolution, par exemple Malraux, Drieu La Rochelle, Aragon. Nous n'avons plus rien ». Il est possible d'établir un lien de corrélation entre la confusion idéologique de Bruno et ses aventures genevoises telles que les résume Annie Goldmann :

Déserteur, sans doute pour ne pas faire son service militaire en Algérie, donc contre les Algériens, il se trouve engagé dans un commando O.A.S. ; membre d'un réseau terroriste qui se bat pour l'Algérie française, il n'a lui-même aucun idéal ; prisonnier enfin des Algériens, il préférera endurer les pires tortures plutôt que de leur livrer les renseignements désirés alors qu'il reconnaît n'avoir nulle envie de protéger des camarades avec lesquels il n'a rien de commun.⁴¹⁵

Bien qu'engagé à droite, les dilemmes de Bruno Forestier font de lui un cousin des « héros existentialistes » d'un certain nombre de fictions de gauche (Sartre, Nizan, Malraux pour n'en citer que quelques-uns) et c'est ainsi que Jean-Luc Godard résume sa situation :

Personnellement, je ne prends pas parti. Je suis à la fois pour la fille, de gauche, et pour le petit soldat, de droite. J'ai raconté l'histoire d'un agent de droite, mais je pourrais aussi bien réaliser un film sur la vie de Djamila Bouhired⁴¹⁶. Au reste, le petit soldat est un homme de droite et en même temps de gauche parce qu'il est sentimental [...]. C'est un personnage qui raisonne « à gauche » dans des situations de « droite ».⁴¹⁷

À travers les dilemmes, la solitude (« poursuivi par les français et démasqué par les arabes ») et les ambiguïtés idéologiques de son héros, ce sont finalement les caractéristiques de ses prédécesseurs romanesques (comme par exemple ceux de Malraux ou Vailland) que nous retrouvons dans le film.

De la même façon que *Le Petit soldat* fut censuré pendant trois ans, *Les Paravents* de Jean Genet provoquèrent une polémique quand la pièce fut jouée au théâtre de l'Odéon en

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.95

⁴¹⁶ Godard fait référence à une porteuse de bombes lors de la bataille d'Alger. Après son arrestation, elle fut défendue par le futur avocat tiers-mondiste Jacques Vergès.

⁴¹⁷ Jean-Luc Godard cité par Antoine de Baecque, *La Nouvelle vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 2009, p. 107.

1966⁴¹⁸ : des vétérans de l'Algérie française (parmi lesquels Jean-Marie Le Pen) en perturbèrent les représentations, choqués qu'une pièce insultant l'armée française puisse être subventionnée par des deniers publics. Toutefois, si la pièce comporte une critique corrosive des institutions représentant l'ordre établi par l'Occident, elle n'en constitue cependant pas une apologie de la lutte anticoloniale pour autant.

Composée de seize tableaux, elle met en parallèle la lutte et la victoire des indépendantistes dans un pays arabe non défini d'une part, et la déchéance morale⁴¹⁹ de Saïd, un jeune homme vivant avec sa mère et que la pauvreté a contraint à épouser Leïla, la femme la plus laide de son village, d'autre part⁴²⁰. Par conséquent, elle oppose et mêle destinées collectives et individuelles. Selon Genet, elle n'aspire pas être une reconstitution historique réaliste : « Ni Les Soldats, ni le Lieutenant, ni le Général n'apparaissent dans cette pièce afin de faire revivre un instant la capitulation de la France en Algérie »⁴²¹. Au contraire, il se livre à une série de brouillages de pistes concernant le cadre spatio-temporel de sa pièce. Par exemple, les colons ont des patronymes européens tels que « Sir Harold » ou « Madame Blankensee⁴²² » mais les soldats arabes du quatorzième tableau portent des « uniformes américains »⁴²³. De plus, si certains costumes évoquent le 20^e siècle, d'autres rappellent plutôt le monde colonial du 19^e siècle comme l'indique la didascalie suivante : « Tous sont habillés en costume 1840 environ : soldat

⁴¹⁸ Voir à ce sujet *La Bataille des Paravents : Théâtre de l'Odéon 1966 / dossier établi et présenté par Lynda Bellity Peskine et Albert Dichy ; avec des textes et des documents inédits de André Acquart, Roger Blin et Jean Genet*, Paris, IMEC, 1991.

⁴¹⁹ Chez Genet, la déchéance morale est la condition de l'accession à la sainteté, ou du moins à une forme supérieure d'humanité. Voir à ce sujet la biographie que lui consacre Edmund White, *Genet : a Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1993

⁴²⁰ Le trio est ensuite surnommé "Famille des Orties".

⁴²¹ Jean Genet, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, 2000, p. 193.

⁴²² Il est intéressant de remarquer que les Européens sont nommés soit par leurs patronymes, soit par leur fonction, par exemple « le lieutenant ». Par contre, les Arabes sont nommés par leur prénom, ce qui, dans une certaine mesure, leur confère une certaine individualité.

⁴²³ Genet, *op.cit.*, p. 196

de Bugeaud, vamp avec une ombrelle de dentelle, banquier à favoris et gibus, etc. »⁴²⁴. Il s'agit donc plus d'une méditation sur l'impérialisme et la lutte anticoloniale en général que d'un commentaire sur la guerre d'Algérie en particulier.

Cette ambiguïté du cadre spatio-temporel s'accompagne d'une remise en question de la distinction entre la réalité et sa représentation, les paravents constituant le décor lors des représentations scéniques. Genet lui-même n'écrit pas autre chose dans la didascalie suivante : « Se confrontant aux objets dessinés en trompe-l'œil sur chaque paravent, il devra y avoir sur la scène un ou plusieurs objets réels »⁴²⁵. Cependant, cette même représentation de la réalité se doit d'être aux antipodes du réalisme puisque Genet a donné à Roger Blin, metteur en scène de la pièce au théâtre de l'Odéon en 1966, l'indication suivante : « Je reviens aux dessins sur les paravents : il faut une loufoquerie grandiose mais qui n'embête pas le spectateur »⁴²⁶. Selon David Fieni, ce dispositif scénique est l'outil d'une critique du traitement médiatique, et plus particulièrement télévisuel, du conflit algérien :

In as much as the war becomes apparent behind the deliberately poor disguise the play adopts, *The Screens* makes visible the impending fusion between television and the codified aesthetics of modern warfare. Genet's use of screens as more than mere scenery serves as a visual allegory for the way the mass media filter – or indeed manufacture – the public's perception of war.⁴²⁷

Ce dispositif permettant la constitution d'un trompe-l'œil s'accompagne de l'utilisation de procédés propres au théâtre et insiste sur le fait que « chaque acteur sera tenu de jouer le rôle de cinq ou six personnages, hommes ou femmes »⁴²⁸. Cette indication scénique contribue elle aussi

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 145

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴²⁶ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 17.

⁴²⁷ David Fieni. « Genet's *The Screens* as Media Allegory » in Clare Finburgh, Carl Lavery and Maria Shevtosa, ed. *Jean Genet: Performances and Politics*, Basingstoke, Palgrave Mcmillan, 2006, p. 63.

⁴²⁸ Genet, *Les Paravents*, p. 15.

à créer un effet de distanciation entre le comédien et son personnage. Toutefois, elle inscrit également la pièce dans le registre du carnivalesque puisqu'elle évoque la possibilité pour l'acteur de se travestir et de jouer des personnages de deux camps opposés.

Cette dimension ludique de la mise en scène de la pièce est évidente, Genet donnant par exemple l'instruction de jouer le premier tableau comme « une arlequinade »⁴²⁹. De même, l'utilisation des maquillages transforme les personnages en caricatures, qu'il s'agisse des Arabes ou des occidentaux : « Maquillages excessifs, contrastant avec le réalisme des costumes. Le mieux serait de prévoir une grande variété de nez postiches [...]. Mentons postiches aussi, quelques fois »⁴³⁰. Cependant, ces caricatures sont en fin de compte mises sur un pied d'égalité puisque Genet exige qu'ils soient « tous très violents mais asymétriques »⁴³¹. Les colons comme les Arabes sont donc logés à la même enseigne puisqu'ils sont tous deux objets de ridicule.

Cette série d'effets de mise-en-scène et d'artifices contribue paradoxalement à souligner l'aveuglement des Occidentaux dans la mesure où ils finissent par assimiler être et paraître. Il convient de noter le fait qu'à travers son utilisation de la lumière qu'il veut par exemple « bleue et très dure »⁴³² dans le premier tableau, Genet fait plonger public et personnages, qu'ils soient occidentaux ou arabes, dans un aveuglement (littéralement) commun.

Dans la pièce, les Occidentaux sont convaincus que l'adoption d'un uniforme ou d'une tenue conditionne leur personnalité. Pour eux, c'est précisément l'artifice qui précède l'essence. Par exemple, le gendarme prétend comprendre les Arabes parce qu'il s'est un jour déguisé en femme arabe : « Un jour de carnaval, avec un drap et un torchon, je m'étais déguisé en moukère,

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 25

⁴³⁰ *Ibid.*, p.10.

⁴³¹ Genet, *Lettres à Roger Blin*, p. 50.

⁴³² Genet, *Les Paravents*, p. 17.

en fatma ; d'un coup, d'un seul j'ai compris votre mentalité »⁴³³. De même, les médias occidentaux participent à ce jeu de dupes. Ainsi, pour le reporter photographe, la chose en soi équivaut à sa représentation : « Les fameuses mouches d'Orient, énormes, bouleversantes. Autour du cadavre jusqu'aux yeux des gamins. La photo bourdonnait ! »⁴³⁴. L'armée des colons n'est pas épargnée par les mêmes illusions puisque pour un des lieutenants, l'ardeur au combat se mesure dans la posture et la vigueur des corps des combattants :

Bons guerriers, guerriers braves, sans doute mais d'abord, beaux guerriers. Donc : épaules parfaites, rectifiées par artifice si nécessaire. Cous musclés [...] sous la culotte, mettez des sacs de sable pour vous gonfler les genoux, mais apparaissez comme des dieux !⁴³⁵

Cependant, ce culte des apparences est également à l'origine de douloureux dilemmes. Par exemple, les militaires occidentaux sont clairement convaincus de l'infériorité raciale de leur ennemi mais sont pourtant dans l'obligation de lui reconnaître une certaine humanité afin de prouver le bien fondé de la guerre à laquelle ils se livrent. À cet égard, cette réplique du lieutenant est particulièrement révélatrice :

Les Bicots sont des rats. Le temps d'un éclair, dans le corps à corps, regardez-les bien [...] et découvrez l'humanité qui est en eux ; sinon vous tueriez des rats et vous n'auriez fait la guerre et l'amour qu'avec des rats.⁴³⁶

L'attitude des colons est ainsi marquée par l'ambivalence vis-à-vis des Arabes puisqu'elle est une déshumanisation de l'ennemi et reconnaissance de cette même humanité. Cette confusion de l'être et du paraître trouve son paroxysme dans le dixième tableau où des colons, Sir Harold et Monsieur Blankensee, discutent sans se rendre compte que des Arabes mettent le feu à leur orangeraie. C'est à travers un dispositif innovant que l'incendie criminel est évoqué : des

⁴³³ *Ibid.*, p.103

⁴³⁴ *Ibid.*, p.147.

⁴³⁵ *Ibid.*, pp.123-124.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.126.

personnages d'Arabes dessinent des flammes de plus en plus importantes sur les paravents présents sur scène. Le tableau a donc une double fonction. D'une part, il met en évidence l'aveuglement littéral des colons qui ne voient pas la destruction de leur propriété. D'autre part, l'ironie de la scène repose sur la dichotomie entre *logos* et *praxis*. En effet, Genet donne l'indication suivante concernant les colons : « M. Blankensee et Sir Harold sont persuadés d'avoir raison. Malgré le ton perché de leurs voix, ils seront sûrs de leurs vertus : ils sont les maîtres du langage »⁴³⁷. Or, c'est précisément la croyance que la domination de l'autre passe par la maîtrise du langage qui les empêche de voir un désastre se produisant dans leur propriété. Cette scène montre également que les Arabes sont aussi victimes d'un certain culte des apparences, Genet précisant que « Les Arabes serviles et les Arabes incendiaires ayant la même fonction que Sir Harold et que M. Blankensee »⁴³⁸. Dans ce jeu de miroirs déformants, les Arabes sont donc, dans une certaine mesure, renvoyés dos à dos avec leurs oppresseurs mais aussi avec le public puisque les colons doivent « renvoyer au public une image profonde de lui-même »⁴³⁹. À travers ce processus, Genet place donc le public dans la position des oppresseurs d'une part mais brouille la distinction entre ces derniers et les rebelles d'autre part.

Par ailleurs, l'image des rebelles n'est pas très flatteuse non plus. À l'issue de leur victoire lors du conflit les opposant aux Occidentaux, ce sont des hommes brisés qui apparaissent sur scène dans le quatorzième tableau et non des guerriers triomphants :

Les hommes qui seront devant le deuxième paravent sont tous éclopés ou défigurés.

Salem : Manque un bras...

Srir : Il paraît défiguré grâce à un masque.

*Ahmed : S'appuie sur une béquille. Manque une jambe.*⁴⁴⁰

⁴³⁷ *Ibid.*, p.118.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.119.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 195. Texte en italique dans l'original.

Cette absence d'héroïsme se trouve renforcé par le fait que les rebelles se sont livrés aux mêmes types d'exactions que leurs oppresseurs, ce que Malika, une prostituée du bordel fait remarquer : « Tout la journée ils ont tué, éventré, égorgé »⁴⁴¹. Enfin, alors qu'au début de la pièce, des Occidentaux se rendaient au bordel du village où ils fréquentaient des prostituées arabes, ce sont à présent des arabes qui y vont après l'indépendance. Cette absence de transformation de l'état des choses fait alors dire à un soldat rebelle que « Tant qu'il y aura des soldats y aura des putains »⁴⁴². La pièce est donc une féroce démystification des luttes anticoloniales et l'on ne peut que donner son accord à ce commentaire d'Edmond Amran El Maleh :

La guerre d'Algérie, même quand tout le monde a pu soupirer de soulagement la croyant bien terminée, Genet ne se laisse pas prendre à la fausse transparence. Contre l'imagerie glorieuse, les hautes fresques de bravoure et d'héroïsme en panache, contre la joliesse, traîtreusement séduisante de l'aquarelle exotique vibrante de soleil, et même si les éclaboussures de sang et de boue ont quelque peu sali ce musée et ces reliques recueillies dans les plis de l'inconscient, Genet dresse ses Paravents.⁴⁴³

Les Paravents sont donc une pièce marquée par la désillusion et les dangers de la transformation du combat anticolonial en mythe. Bien que constituant une méditation n'aspirant pas au réalisme, il est possible d'y voir une illustration des réflexions de Jean Baudrillard sur la décolonisation. En effet, pour le théoricien, les principaux acteurs du mouvement finirent par imiter leurs ennemis, transformant ainsi le processus d'indépendance en un leurre :

C'est l'espèce entière qui, à travers la colonisation et la décolonisation, s'autoparodie et s'autodétruit dans un gigantesque dispositif de simulation, de violence mimétique où s'épuisent aussi bien les cultures indigènes que l'occidentale.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 206.

⁴⁴³ Edmond Amran El Maleh, *Jean Genet, le captif amoureux et autres essais*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1988, p. 57.

⁴⁴⁴ Jean Baudrillard, « Carnaval et cannibale » in *Carnaval et cannibale suivi de le Mal ventriloque*, Paris, L'Herne, 2008, pp. 13-14.

À travers ses jeux de miroirs baroques dans lesquels oppresseurs/oppresés finissent par devenir indifférenciés, Genet donne à montrer ce que Baudrillard analyse près de soixante ans après le dramaturge : le nationalisme postcolonial se fonde malgré lui selon les mêmes codes et en utilisant le système sémiologique (uniformes, drapeaux, hymnes nationaux) que ceux des anciennes puissances colonisatrices avant eux.

Cette confusion des contraires n'échappe pas à Ommou, une vieille femme arabe, qui avertit les rebelles des dérives futures de leur mouvement. En effet, elle leur fait remarquer qu'ils n'ont fait qu'adopter le culte des apparences de leurs anciens oppresseurs :

Ah ! Ah !...il fallait s'y attendre ! Parce que vous autres, vous êtes déjà au stade de la tenue, de la discipline, des jolies marches et des bras nus, des parades et de la mort héroïque en chantant *Madelon*, *Marseillaise* et la beauté guerrière.⁴⁴⁵

C'est avec beaucoup d'acuité que Marie-Claude Hubert souligne l'importance du rôle d'Ommou dans la pièce :

Le danger de se figer dans l'image guette même les révolutionnaires qui ont agi en iconoclastes. La vieille Ommou, l'âme de l'insurrection, les en prévient. Elle les accuse, dès lors qu'ils sont en position de force, d'adopter une attitude identique à celle des colons, dont ils incorporé l'image en s'identifiant à eux.⁴⁴⁶

Par conséquent, la vieille femme a compris que l'adoption des us et coutumes du colon finit par annuler la valeur même du combat anticolonial, conduisant dès lors celui-ci dans une impasse et telle est précisément l'analyse de Monique Borie :

Comment une telle confusion des oppositions laisserait-elle encore s'organiser une vision du monde ? Comment un centre, un ordre serait-il possible ? Et malgré tout, cette vision existe dans le théâtre de Genet, image tout à la fois du monde et de l'univers de la théâtralité où il n'y a pas de prise de position du centre – fût-ce d'un centre excentrique, que par l'irréalité et la mort.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Genet, *Les Paravents*, p. 203.

⁴⁴⁶ Marie-Claude Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, 1996, p. 136.

⁴⁴⁷ Monique Borie. « Genet et le cérémonial-simulacre et l'irréalisation des mythologies » in *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible (Beckett- Genet- Grotowski-Le Living Theatre)*. Paris, Nizet, 1981, p. 108.

Ainsi, en se transformant en mythe, la révolution perd sa dimension subversive. À cet égard, le cas de Kadidja est particulièrement révélateur.

Cette passionaria a compris le rôle primordial que les femmes peuvent jouer dans un mouvement révolutionnaire, à plusieurs égards. Tout d'abord, elles constituent les génitrices du mouvement : « Les femmes, qu'elles accouchent de monstres ! »⁴⁴⁸. De plus, Kadidja est l'une des organisatrices du mouvement et l'une de ses martyres : « J'ai organisé la révolte, entraîné les hommes et trouvé la mort pour la liberté »⁴⁴⁹. Cependant, après sa mort, sa transformation en figure mythique aseptise la réalité de son combat comme Warda, une prostituée arabe, le lui fait remarquer lors d'une conversation dans le monde des morts du seizième tableau : « Ils t'embellissent pour n'avoir plus à penser à toi »⁴⁵⁰. La récupération de la lutte par les nouvelles autorités équivaut donc à son annulation pure et simple. La pièce se conclut donc par la communion des Occidentaux et des Arabes d'une part, des vivants et des morts que la guerre avait précédemment opposés.

Le seul à ne se laisser récupérer par aucun ordre est Saïd. Dans le treizième tableau, le lieutenant informe le général que Saïd a dénoncé ses camarades rebelles, ce qui a contribué à une victoire militaire des Occidentaux : « C'est grâce à sa trahison que nos hommes ont réussi la prise du roc où nous sommes »⁴⁵¹. Cependant, sa trahison fait paradoxalement de lui le seul personnage vraiment intègre, voire le héros de la pièce, puisqu'il refuse de participer à la « fête » qui conclut la pièce, comme le dit Kadidja : « Pas plus que Leïla, il ne reviendra »⁴⁵². La conclusion de la pièce montre que ce sont les absents qui ont raison puisque Saïd refuse de

⁴⁴⁸ Genet, *Les Paravents*, p. 159.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 275.

participer au simulacre, devenant ainsi un saint maléfique s'inscrivant dans la lignée des protagonistes des œuvres précédentes de Genet, comme l'explique Hédi Khélil :

La famille des Orties est le porte-drapeau des bannis et des réprouvés du monde entier. Dans cet ordre des choses, les Combattants arabes ne sont pas différents des Colons et des officiers français parce qu'ils travaillent eux aussi à l'institution d'un monde propre aux apparences désinfectées de toute souillure [...]. La « *race des chiens* » est méprisée tant par les vainqueurs que par les vaincus.⁴⁵³

Comme dans ses romans des années 1940 mettant en scène des meurtriers homosexuels (ex. *Querelle de Brest*), c'est aux parias que Genet accorde le statut de saints dans la mesure où, dans l'univers de l'écrivain, leur refus de tout ordre sociopolitique est une marque de pureté morale.

Godard et Genet, l'un en évoquant le sort d'un soldat perdu de l'armée française, l'autre la déchéance morale d'un jeune homme arabe, finissent par traiter le conflit algérien d'une manière nihiliste et se livrent chacun à leur façon à une critique de la modernité, notamment médiatique. C'est d'ailleurs en se livrant à une satire impitoyable de la société de consommation, *Week-end*, que Godard utilisera certaines des techniques dramaturgiques (notamment la distanciation et le carnavalisme) que Genet avait utilisés dans *Les Paravents*. Au moment de la sortie du film en 1967, la fin du conflit algérien a permis à la France de redevenir une grande puissance mondiale tant sur le plan diplomatique qu'économique et l'on parle alors de l'avènement de la société de consommation:

The « thirty glorious years » witnessed the proliferation of mass-market paperbacks, youth culture, and the rise of consumer society (*la société de consommation*). The advertising industry's influence seemed omnipresent: billboards, magazines, and cinema houses sung the praises of consumer affluence. The semiotics of publicity implored citizens to partake of the new ethos of socially administered hedonism.⁴⁵⁴

⁴⁵³ Hédi Khélil, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Genet : lectures des Nègres et des Paravents*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 63.

⁴⁵⁴ Richard Wolin, *The Wind from the East: French intellectuals, the Cultural Revolution and the Legacy of the 1960s*, Princeton UP, Princeton, 2010, p. 48.

Selon Wolin, cette évolution de la société française rencontra aussi de vives critiques, le consumérisme étant accusé par ses détracteurs (de droite comme de gauche) d'engendrer une culture de la superficialité :

Commodification had assumed an all-encompassing, totalizing quality. It produced a world in which the quest for authenticity was subverted at every turn by superficialities and appearances. Modern life entailed a series of nefarious inversions or substitutions: the sign for the thing, image for reality, appearance for essence.⁴⁵⁵

C'est donc dans ce contexte de remise en question de la société de consommation que s'inscrit la sortie de *Week-End*. Le film conte le week-end apocalyptique de Roland et Corinne, un couple de grands bourgeois qui partent en voiture sur les routes de la région parisienne afin de rendre visite au père de Corinne mourant pour le convaincre de modifier son testament en faveur de Corinne. Toutefois, lors des premières scènes du film, ils évoquent tous deux leur projet d'assassiner leur conjoint afin de convoler avec leurs amants respectifs. Sur leur chemin, ponctué par de récurrents accidents de voiture fort violents, ils feront un certain nombre de rencontres inattendues puisqu'ils rencontrent Saint Just, Emily Brontë ou encore un pianiste donnant un récital dans une ferme. Après être arrivés à Oinville où habite la mère de Corinne, ils apprennent que le père de Corinne est mort, assassinent la mère de cette dernière (celle-ci ayant refusé de partager l'héritage) et déguisent leur forfait en accident de voiture (ils ont mis le cadavre dans le coffre de leur voiture qu'ils incendient volontairement). Enfin, ils sont finalement pris en otage par une milice de révolutionnaires cannibales dont Corinne finit par adopter les coutumes. Le film se conclut sur une image de Corinne mangeant un morceau de Roland, celui-ci ayant été précédemment assassiné par les miliciens.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

Ce film annonce de façon prémonitoire les théories de Jean Baudrillard puisque pour le théoricien, la violence des accidents de voitures ou des actions « terroristes » permet de redonner à la mort la dimension sacrée qu'elle avait perdue à cause de l'avènement de la modernité:

Que la mort soit accidentelle, criminelle ou catastrophique, peu importe - à partir du moment où elle échappe à la raison "naturelle", où elle est un défi à la nature, elle redevient affaire du groupe, elle exige une réponse collective et symbolique - en un mot elle soulève la *passion de l'artifice*, qui est en même temps la passion sacrificielle. La nature est plate et n'a pas de sens, il ne faut pas qu'une mort soit "rendue à la nature", il faut qu'elle s'échange selon des rites conventionnels stricts, pour que son énergie, l'énergie du mort et l'énergie de la mort, se répercute sur le groupe, au lieu de ne laisser qu'un "résidu de nature". Pour nous qui n'avons plus de rite efficace d'absorption de la mort, il nous reste le phantasme du sacrifice, de l'artifice violent de la mort. D'où la satisfaction intense, et donc profondément *collective*, de la mort automobile.⁴⁵⁶

Pour Baudrillard, dans les sociétés modernes et aseptisées cherchant à gommer la saleté inhérente à la condition humaine (excréments, sang, sperme), c'est précisément la mort comme conséquence de cette modernité, soit une mort « artificielle », qui lui redonne paradoxalement une dimension mythique lui permettant de « créer du lien social ». Or, dans *Week-End*, ce sont justement à travers les accidents de voitures et les actions du FLSO (Front de Libération de Seine et Oise) que des personnages rencontrent une mort violente. Il faut néanmoins préciser que dans le premier cas, la mort violente est une conséquence de la modernité et du consumérisme alors que les actions de la milice poético-révolutionnaire constituent une tentative désespérée de rébellion contre ces mêmes phénomènes, un des terroristes allant jusqu'à déclarer qu'« on ne peut dépasser l'horreur de la bourgeoisie que par plus d'horreur encore ». Cependant, les deux groupes sont en définitive deux faces de la même pièce.

Au premier abord, tout oppose bourgeois et révolutionnaires. En effet, le matérialisme cynique des uns s'oppose à l'idéalisme des seconds qui refusent la technologie et vivent dans la

⁴⁵⁶ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 252.

forêt. Cependant, un examen plus approfondi révèle de nombreuses similitudes entre bourgeois et miliciens. Tout d'abord, leur accoutrement rappelle celui des Amérindiens d'Amérique du Nord puisqu'ils portent des cheveux longs et des coiffes amérindiennes et font allusion à la culture des Iroquois lors d'une conversation. Or, lors d'une des premières séquences du film, un petit garçon déguisé en indien (le fils d'une des habitantes de l'immeuble cosu que le couple possède) agresse Roland sur le parking de son immeuble alors que le couple s'apprête à partir en week-end, ce qui révèle donc une filiation directe entre bourgeois et « indiens ». Il est aussi révélateur que l'un des cannibales utilise « Prisonnière du désert » comme nom de code puisqu'il s'agit d'une allusion directe à un western de John Ford dans lequel le personnage interprété par John Wayne part à la recherche de sa nièce enlevée par une tribu comanche. Lorsqu'il la retrouve, elle s'est parfaitement intégrée à la vie de ses ravisseurs. La conclusion de *Week-end* constitue une parodie du film de John Ford puisque Corinne a elle aussi adopté les mœurs, et plus précisément le cannibalisme, de ses ravisseurs sans difficultés.

Néanmoins, les tenues des miliciens rappellent aussi celle des hippies de l'époque de la sortie du film, ce qui marque au contraire leur adhésion aux valeurs individualistes bourgeoises.

Harun Farocki écrit:

But the way they look is not far from the society they oppose: the women wear mini-skirts, and dance the latest dances. The hippies could be said to represent nothing more dramatically countercultural than a preference for the fashions of London over those of Paris.⁴⁵⁷

Derrière l'apparence de signes de rébellion contre l'ordre établi se cache donc l'adhésion *de facto* aux valeurs de la société de consommation. Jean Baudrillard, dans son essai sur la société de consommation postérieur à la sortie du film, ne manque pas de le souligner :

⁴⁵⁷ Kaja Silverman et Harun Farocki, « Anal Capitalism: Weekend / Le weekend (1967) » in *Speaking about Godard.*, New York, NUY Press, 1998, p. 106.

De cette société qui se veut et se voit hyperactive et pacifiée, les beats et les rockers d'une part, d'une part, les hippies de l'autre révèlent que ses caractéristiques profondes sont, à l'inverse, la passivité et la violence. Les uns ressaisissent la violence latente de cette société pour la retourner contre elle en la poussant au paroxysme. Les autres poussent la passivité secrète, orchestrée (derrière la façade de suractivité) de cette société jusqu'à une pratique de démission et d'asocialité totale, la faisant ainsi se nier elle-même selon sa propre logique.⁴⁵⁸

Les miliciens sont donc des personnages hybrides dans la mesure où leurs tenues et leurs mœurs évoquent autant celle de hippies paisibles que celle de gauchistes révolutionnaires. Il est donc difficile voire impossible de comprendre leur système de valeurs : sont-ils de jeunes bourgeois hédonistes et individualistes ou sont-ils au contraire des adeptes de la lutte armée ? Des pacifistes ou des guerriers ? Cette ambiguïté annonce celle plus générale des mouvements étudiants de 1968 puisque, selon Todd Gitlin, ils ont mêlé fascination pour la culture de masse (musiques pop et rock) et gauchisme⁴⁵⁹.

Leurs rites cannibales sont marqués par la même ambivalence. À cet égard, ils annoncent à leur façon les meurtres de la famille Manson dans lequel Baudrillard a vu une combinaison entre « violence sauvage (irréfléchie, sans objectif évident) et ritualisée (indexée sur des modèles spectaculaires imposés par les mass-média) »⁴⁶⁰. En effet, la violence de leurs rituels se veut abjecte mais rappelle également les performances artistiques dans les milieux d'avant-garde des années 1960, comme le souligne Farocki :

Elaborate cultic ceremonies surround the eating of human flesh. The hippies paint their victims before killing them, in the manner of Yves Klein, and insert magical substances – eggs, fish, in their orifices. Again, such events have the qualities of a sixties happening.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*, Paris, S.G.P.P., 1970, p. 279.

⁴⁵⁹ Lors de son intervention sur l'année 1968 à Washington University in Saint Louis, le 28 Mars 2012 à 6.00 PM. Non publiée.

⁴⁶⁰ Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*, p. 278.

⁴⁶¹ Kaja Silverman et Harun Farocki, *op.cit.*, p. 108.

Il est difficile d'établir une distinction nette entre les caractères artistiques et politiques de ces rites cannibales : les préparatifs des exécutions rappellent les happenings et les performances chères aux avant-gardes artistiques de cette époque comme la troupe de théâtre *Living Theater*.

Cette ambiguïté s'explique par l'identité du FLSO lui-même puisqu'il s'agit d'une milice s'inspirant tant des avant-gardes artistiques occidentales que des théories politiques de la révolution. En effet, leurs noms de code mêlent allusions à la culture révolutionnaire (« Cuirassé Potemkine ») comme au western. De plus, selon Douglas Morrey, c'est un extrait des *Champs de Maldoror* que déclame Kalfon (« mon bel océan, je te salue ») sur fond de solo de batterie⁴⁶². Ce dernier hommage à Lautréamont traduit non seulement la soif d'absolu du groupe (c'est d'ailleurs l'hypothèse de Kaja Silverman⁴⁶³) qui l'inscrit également dans une lignée d'avant-gardes du début du 20^e siècle (les surréalistes en constituant l'exemple le plus célèbre) à plus d'un titre. En effet, l'œuvre de Lautréamont appartient à une tradition satanique de la littérature française et fait allusion au dépeçage de victimes innocentes. Ensuite, il fut une source d'inspiration majeure pour un groupe d'écrivains français du 20^e siècle (notamment surréalistes) ayant recherché dans l'étude des cultures dites « primitives » la régénération d'une civilisation occidentale à bout de souffle comme l'explique Robert Stam:

The Parisian avant-garde of the twenties [...] was fascinated by the art and culture of Africa and the Americas. Léger, Cendrars and Milhaud based their staging of "La Création du monde" on African cosmogony; Bataille wrote about pre-Colombian art and Aztec sacrifices; Artaud fled France for the Mexico of the Tarahumara Indians; and the avant-garde generally cultivated the mystique of voodoo and African art.⁴⁶⁴

⁴⁶² Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*, Manchester University Press, 2005, 79.

⁴⁶³ Kaja Silverman et Harun Farocki, *op.cit.*, p. 107.

⁴⁶⁴ Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989, p. 127.

Le mélange de fascination des miliciens de *Week-End* pour les cultures amérindiennes d'une part et leur « recyclage » de références culturelles ne va pas sans évoquer l'anthropophagie culturelle telle que la définit Robert Stam : « Devouring of the techniques and information of the superdeveloped countries undertaken in an effort to struggle against cultural domination »⁴⁶⁵. Mais ce cannibalisme culturel des gauchistes du film contribue à une mise-en-abyme puisque le réalisateur du film lui-même pratique le cannibalisme dans la mesure où son film est en large partie un collage de citations et de détournements d'œuvres artistiques pré-existantes.

L'utilisation d'une citation de Bataille (plus précisément d'*Histoire de l'œil*) s'inscrit également dans cette logique d'anthropophagie⁴⁶⁶. Dans une séquence du début du film, Corinne (filmée à contrejour) raconte à son amant une orgie à laquelle elle a participé. Pendant celle-ci, un homme lui a cassé un œuf sur le bas des reins et son contenu a coulé sur ses jambes. Tout comme la citation de Lautréamont, l'utilisation du texte de Bataille permet de replacer le film dans le contexte plus général de l'« Enfer » de la culture française. Cependant, elle constitue aussi un effet d'annonce puisque le cuisinier des miliciens prépare ses futures victimes en leur faisant la même chose, ce qui montre qu'il n'y a pas de différences réelles entre les turpitudes perverses de la bourgeoisie française et les exécutions rituelles des gauchistes, mais juste une question d'échelle. Cette mise en parallèle des méthodes des deux groupes trouve une dernière illustration lors de la scène de l'assassinat de la mère de Corinne. Comme celle-ci refuse de partager l'héritage du père, le couple l'assassine sans vergogne à l'aide d'un couteau de cuisine. Le dernier plan de cette séquence montre le sang de la morte giclant sur la tête d'un lapin que la vieille femme rapportait chez elle. La scène démontre que l'association entre nourriture et

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁶⁶ Voir à ce sujet John Westbrook, « Digesting Godard Filming *Bataille*: Expenditure in *Week-end* », *Contemporary French and Francophone Studies*, Volume 9, Numéro 4, 2005, pp. 345-52.

assassinat est commune aux deux groupes, renvoyant ainsi dos à dos appât du gain des bourgeois et tentative de subversion « gauchiste ». Il est permis de parler de parallélisme : les bourgeois seraient donc des miliciens affublés des signes de respectabilité (voitures de luxe, sacs Hermès) et réciproquement les cannibales sont des bourgeois déguisés en hippies.

Nous trouvons un autre retournement carnavalesque dans une scène précédente où le couple est recueilli par un duo d'éboueurs, l'un arabe, l'autre noir. Pendant cette scène, les deux hommes se livrent à des diatribes tiers-mondistes déclamées d'une voix monocorde. Cependant, ils « parlent l'un pour l'autre » puisque le travailleur arabe fait le discours de son collègue africain hors champ alors que celui-ci est filmé en gros plan en train de mâcher mécaniquement son sandwich et vice-versa. L'utilisation de ce procédé stylistique donne l'impression que les « damnés de la terre » sont interchangeable. De plus, le discours prononcé par l'arabe annonce le cannibalisme des hippies de la fin du film, ce qui n'a pas échappé à David Sterritt :

Viewers who already know the ending of *Week-End* may find a particularly grim fascination in the Arab's monologue when he calls for absorbing the power of white American society – infiltrating its strategic areas, learning its combat techniques, understanding its transport and communication systems –in order to turn this potency against the enemy that created it.⁴⁶⁷

Enfin, la scène est également caractérisée par une série d'inversions des rôles où les dominants se retrouvent réduits au rang de dominés. Par exemple, affamés après des jours de pérégrinations, le couple en est réduit à mendier des morceaux de sandwiches aux éboueurs, ce qui donne l'occasion à l'Arabe d'exiger de Corinne qu'elle lui donne un baiser puis de la gifler, justifiant ces deux actions en expliquant qu'il ne faisait qu'appliquer les méthodes employées par les compagnies pétrolières occidentales en Algérie. Cette allusion à l'Algérie n'est pas innocente puisque Roland a précédemment dit qu'il avait appris des techniques de torture pendant son

⁴⁶⁷ David Sterritt, *Jean Luc Godard*, Cambridge University Press, 1999, pp. 115-116.

service militaire en Algérie lors d'une conversation sur ce qu'il fallait faire pour convaincre la mère de Corinne pour partager l'héritage⁴⁶⁸. Dans ce jeu de miroirs virtuose, les oppresseurs d'hier sont devenus les victimes de nouveaux oppresseurs eux-mêmes interchangeables.

Selon Robert Stam, ces éléments carnavalesques sont plus généralement représentatifs du style de Godard :

Godard's distanced, often comedic treatment of physical violence is indebted...to the avant-garde theatre going back to *Ubu*. It ultimately derives, of course, from the venerable tradition of carnivalesque violence [...]. In Rabelais, in puppet theatre, and *commedia dell'arte*, death is often a comic episode. The unpitying nature of carnivalesque art is organically connected to conventionality. The reader/spectator perceives the stage violence as if it were occurring to puppets. Their sufferings and misfortunes are not seen as the suffering of real people, but in a spirit of carnival and ritual.⁴⁶⁹

Cette dimension comique et carnavalesque de la violence trouve une illustration marquante dans l'emploi des comédiens Juliet Berto et Jean-Pierre Léaud. Dans une scène du début du film, la première (sous les traits d'une jeune bourgeoise) couvre d'insultes ordurières un fermier conduisant un tracteur parce que celui-ci a causé un violent accident de voiture ayant tué son petit ami (et détruit la voiture de sport qu'il conduisait) et elle est alors habillée comme une jeune bourgeoise élégante. La fin de la scène nous montre le fermier la consolant parce que Roland et Corinne ont refusé de l'aider. Il en faut donc peu à la jeune bourgeoise snob pour adopter des sympathies révolutionnaires, le spectateur retrouvant l'actrice aux côtés des cannibales de la fin du film.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Les méthodes cruelles d'une armée coloniale se sont ainsi banalisées et se retrouvent utilisées jusque dans les milieux bourgeois respectables.

⁴⁶⁹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 181.

⁴⁷⁰ Il est impossible de déterminer si l'actrice joue deux rôles différents ou bien si son personnage subit une évolution.

Quant à Jean-Pierre Léaud, il est visible à deux reprises. Dans une première séquence, il incarne un Saint Just déclamant ses œuvres à pleins poumons dans une prairie déserte, mais ses maximes de révolutionnaire restent lettre morte dans la région parisienne des années 1960 et ne font que résonner dans le vide. Plus tard, on le retrouve en dandy fringant chantant la chanson de Dalida « Allo, tu m'entends » dans une cabine téléphonique pour montrer que même le discours amoureux (donc intime et privé) est maintenant gangréné par la culture de masse. À travers cette utilisation de la distanciation (un comédien pour plusieurs rôles), le film démontre la futilité de la révolution puisqu'un bon acteur peut aussi bien camper un révolutionnaire qu'une minette habillée à la dernière mode.

Cette mise-en-scène de personnages clownesques s'accompagne de l'utilisation de nombreux procédés de distanciation rappelant au spectateur qu'« un film est un film ». Par exemple, Roland s'exclame « Ça fait chier ce film, on tombe que sur des malades », ce qui souligne sa conscience d'être un simple personnage de film. Le dernier intertitre « Fin de cinéma » conclut le film de manière abrupte rappelant une dernière fois au spectateur que la mise-en-scène d'une révolution (ou la transformation de celle-ci en spectacle) revient à transformer celle-ci en fiction, donc en banal produit de consommation. Par conséquent, la belle formule de Monique Borie au sujet du dénouement des *Paravents* de Genet s'applique au film avec autant d'acuité : « L'apparition des Images se résout par la disparition, l'effacement »⁴⁷¹. Comme les *Paravents* avant lui, *Week-end* constitue un carnaval macabre et anarchisant dans lequel bourgeois et révolutionnaires, jeunes et plus âgé sont logés à la même enseigne : ils finissent détruits, d'une façon ou d'une autre, par l'apocalypse sur laquelle débouche la modernité.

⁴⁷¹ Monique Borie, *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible (Beckett Genet Grotowski Le Living Theater)*, Paris, Nizet, 1981, p. 76.

Si *La Chinoise* contient également une critique de la bourgeoisie révolutionnaire, il se veut cependant une œuvre de propagande maoïste. C'est dans le contexte de l'émergence du gauchisme et plus particulièrement du maoïsme dans les milieux étudiants que s'inscrit la genèse de cette œuvre, ce que souligne Antoine de Baecque :

Les pro-chinois – bientôt les « maos » [...] sont organisés en une Union de la jeunesse communiste (marxiste-léniniste), l'UJC (ml), depuis décembre 1966. Ils possèdent leur organe de presse, l'Humanité nouvelle, et se forment, autant qu'ils tentent de la diffuser, à la pensée de Mao Tsé-toung, contenue dans le *Petit livre rouge*.⁴⁷²

C'est précisément la vie d'un groupe de militants maoïstes qu'évoque ce film (conçu comme un faux documentaire) sur le mode du fragment puisqu'il est composé d'entretiens avec les protagonistes et de scènes évoquant leurs activités quotidiennes. Occupant l'appartement luxueux des parents d'une amie de Véronique (la leader du groupe qui est aussi étudiante en première année de philosophie à Nanterre) partis en vacances d'été, le groupe se compose de personnalités fort diverses : Guillaume, un acteur fortement influencé par les thèses de Brecht, Kirilov (dont le nom constitue un hommage évident au personnage des *Possédés* de Dostoïevski et qui, comme lui, finira par se suicider), un artiste à l'origine étrangère incertaine, Henri et sa compagne Yvonne.

Comme *Week-end*, quoiqu'extrêmement différent sur le fond et la forme, *La Chinoise* est une satire impitoyable des milieux gauchistes émergents à cette époque. Tout d'abord, le groupe se livre à des rites folkloriques comme par exemple le réveil au son de l'*Internationale* que Kirilov diffuse dans l'appartement au moyen d'un poste de radio portatif ou encore des séances quotidiennes de gymnastique chinoise sur le balcon pendant lesquelles les personnages se prêtent

⁴⁷² Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, pp.351- 352.

à des facéties de potaches. Cet infantilisme est aussi visible par leur utilisation de gadgets, de déguisements et d'accessoires.

Ainsi, Véronique et Yvonne adoptent l'uniforme des gardes rouges composé de bérets et des chemises bleu de chine à col « mao ». De même, lors d'une autre séquence, Yvonne, habillée en tenue d'agent du Viêt-Cong (pyjama noir et chapeau de paille conique) se cache derrière des piles de petits livres rouges et feint de tirer sur le spectateur à l'aide d'une radio transformable en fusil de plastique. Enfin, lors de sa présentation sur les relations internationales, Guillaume met différentes lunettes de soleil sur lesquelles sont collées des autocollants représentant les drapeaux des différentes puissances évoquées. Par ailleurs, ils transforment l'appartement qu'ils occupent en décor de théâtre. Par exemple, ils remplissent les étagères de petits livres rouges et Kirilov peint des slogans révolutionnaires sur les murs. La récréation (ou représentation) sera néanmoins de courte durée puisque les occupantes réelles de l'appartement (des amies de Véronique) en effaceront tous les signes au moment de leur retour de vacances. Cet aventurisme bon enfant des membres du groupe prêterait à sourire s'il n'allait de pair avec un phénomène beaucoup plus problématique: celui de la reproduction de la hiérarchie sociale caractérisant la société bourgeoise qu'ils prétendent abhorrer.

Ce thème était déjà l'un de ceux traités par Paul Nizan dans *La Conspiration* dont le film constitue une « adaptation libre⁴⁷³ ». C'est d'ailleurs en hommage à ce dernier que la cellule est nommée « Aden Arabie », titre de son récit de voyage des années 1930. Le fait que cette structure de classes soit tenue pour acquise par le groupe se voit illustrée par le traitement du personnage d'Yvonne, d'une part, et la mise-en-scène des présentations des membres du groupe,

⁴⁷³ C'est la thèse développée par Peter G. Christensen dans son article « Jean-Luc Godard's *La Chinoise* and the Work of Paul Nizan », *The New Zealand Journal of French Studies*, Volume 6, Numéro 2, Novembre 1985, pp. 37-53.

d'autre part. Tout d'abord, Yvonne, issue d'un milieu agricole provincial (elle vient de la région de Grenoble), sert de bonne à tout faire dans l'appartement : on la voit par exemple servir le petit déjeuner vêtue d'une tenue de femme de chambre, cirer des chaussures et épousseter les petits livres rouges du groupe lors des réunions de la cellule. De plus, c'est avec beaucoup de condescendance que Véronique s'adresse à elle et c'est en partie sa pratique occasionnelle de la prostitution qui finance les activités du groupe, lorsque « Véronique ne peut pas donner de cours de philosophie et qu'Henri ne peut pas vendre son *Garde Rouge* ». Il est donc particulièrement ironique de voir un groupe de militants maoïstes (pour lesquels les paysans doivent constituer la base de la lutte révolutionnaire) tirer bénéfice de l'exploitation des masses laborieuses, féminines de surcroît.

Quant à la mise-en-scène des « conférences » données par les membres du groupe, elle met l'accent sur l'acceptation inconsciente de la distinction entre professeurs et étudiants. Par exemple, lors des présentations d'Omar (un étudiant africain et ami de Véronique) et de Kirilov, les intervenants parlent d'un ton professoral et sont filmés en gros plans et en plans moyens, leur public étant hors champ. Le public accepte sans sourciller son rôle, hésitant et se lançant des regards interrogateurs lorsqu'on leur pose des questions. De plus, à travers son utilisation récurrente de travellings latéraux, Godard montre le fossé (littéral) séparant les deux parties. Placée sur le balcon de l'appartement, la caméra montre (à distance) l'intervenant parlant devant un tableau noir (symbole de l'école républicaine par excellence) puis se déplace de gauche à droite. C'est ironiquement après être passée devant un volet rouge que les personnages apparaissent dans son champ de vision. Cette séparation des « maîtres et des esclaves » est cependant une parodie des rapports traditionnels entre enseignants et élèves puisqu'elle s'accompagne de la nonchalance des participants, les « étudiants » n'hésitant pas à lire un journal

ou à chahuter allègrement lors de la présentation d'Henri. Ces réunions s'apparentent donc plus à « des happenings » (annonçant à cet égard l'atmosphère de mai 1968) qu'à d'austères réunions d'une organisation politique sérieuse, mais elle est aussi symptomatique de la confusion (souvent due à l'ignorance) de l'histoire et de la politique des protagonistes⁴⁷⁴.

Par exemple, le film comporte de nombreux plans-flashes montrant des portraits de révolutionnaires, de dramaturges (Brecht, Shakespeare), des photos d'actualité mais aussi des super héros de la bande dessinée américaine. Révolutionnaires en puissance, les personnages n'en sont donc pas moins nourris de la culture de masse issue du capitalisme. De plus, Yvonne se retrouve incapable de définir le marxisme-léninisme, c'est-à-dire l'idéologie que le groupe aspire à promouvoir, lors de son entretien avec les réalisateurs du film. Cependant, c'est le personnage de Véronique qui apparaît le plus pétri de contradictions idéologiques évidentes. Par exemple, si elle dit vouloir dynamiter la Comédie Française, la Sorbonne et le Louvre, bastions d'une culture académique honnie, et déplore le fait que « Sartre se réfugie dans Flaubert », elle n'en écoute pas moins des œuvres pour piano de Schubert. De même, fille de banquiers, elle dit s'identifier avec les ouvriers de Nanterre dont elle croit partager le sort puisqu'ils fréquentent les mêmes lieux et seraient soumis à la même routine aliénante. Enfin, pendant la scène où elle discute dans un train avec Francis Jeanson, ancien porteur de valises pendant la guerre d'Algérie (jouant son propre rôle), que sa méconnaissance et sa confusion des tenants et aboutissants de son combat politique est mise au grand jour. Cette scène représente le point culminant du film et est marquée par une série d'oppositions binaires : réalisme/idéalisme, jeunes/vieux et

⁴⁷⁴ Il convient de souligner que le théâtre de l'Odéon, où avaient eu lieu les représentations controversées des *Paravents*, fut occupé en Mai 1968.

hommes/femmes⁴⁷⁵. D'abord, Véronique s'exprime sur le mode de la maxime et du slogan là où Jeanson adopte une approche socratique et lui répond sous la forme de questions, mais cette opposition débouche sur un dialogue de sourds. Ainsi, lorsqu'elle dit vouloir mettre en place les conditions de la mise en place des structures d'une révolution populaire en « fermant l'université avec des bombes », Jeanson lui fait remarquer que la révolution ne peut être organisée que par quelques-uns ce à quoi elle rétorque qu'elle ne comprend pas son discours puisqu'il a défendu Djamila Bouhired, icône de la lutte anti-coloniale algérienne. C'est alors que le philosophe insiste sur le fait que la « résistante » algérienne était soutenue par tout un peuple alors que le groupuscule maoïste n'agit qu'en son nom. Enfin, lorsqu'elle dit s'inspirer des techniques des nihilistes russes de la fin du 19^e siècle, Jeanson lui fait remarquer qu'il y a une différence de taille entre la monarchie absolue de la Russie tsariste et l'autoritarisme du régime gaulliste. Cependant, aveuglée par sa rigidité idéologique, Véronique ne prendra pas en compte les remarques de Jeanson.

Outre le meurtre final du ministre de la culture soviétique (pour lequel elle doit se prendre à deux fois car elle commence par tuer un innocent, ayant mentalement inversé les chiffres de la chambre du dignitaire) à la fin du film, le sectarisme de Véronique a aussi pour conséquence une purge (rappelant celle de Pluvinage dans *La Conspiration* de Nizan) car Henri est exclu du groupe à la fin du film. Cependant, là où l'exclusion de Pluvinage trouvait sa justification dans une trahison réelle chez l'écrivain, celle d'Henri s'explique par des divergences idéologiques puisqu'il a clairement marqué son refus de se livrer à des actes de terrorisme.

⁴⁷⁵ On retrouve cette opposition dans d'autres films importants sortis à la même époque : *La Guerre est finie* d'Alain Resnais (1965) et *Nada* de Claude Chabrol (1965). Dans ces deux films, on voit des vétérans de la guerre d'Espagne se disputer avec de jeunes gauchistes fanatiques. Mais c'est là l'objet d'une autre étude.

Ce portait de « révolutionnaires de salon » incohérents et inconséquents provoqua la fureur du groupe l'ayant inspiré⁴⁷⁶ : « Une provocation policière. Les marxistes-léninistes sont montrés par Godard comme des terroristes irresponsables, prêts à tous les excès. Pro-chinois devient synonyme d'agitateurs incohérents. C'est la leçon que retiendra le public non averti⁴⁷⁷ ». De plus, ayant perdu ses illusions sur le pouvoir du cinéma de fiction à insuffler une véritable vocation révolutionnaire à son public, Godard abandonnera le cinéma de fiction pendant une dizaine d'années après la sortie de ces deux films⁴⁷⁸.

La réalisation d'*Ici et ailleurs*, son film expérimental de 1974 inspiré par son expérience auprès des feddayin palestiniens, s'inscrit dans la période expérimentale de l'œuvre du cinéaste. Il convient de replacer cet intérêt pour la cause palestinienne dans le contexte de l'histoire culturelle française au 20^e siècle. Tout d'abord, celui-ci s'inscrit dans une tendance plus générale à l'orientalisme des intellectuels français de gauche :

The students' Maoist intoxication testified to an enduring trope of French cultural life, Orientalism-the idea that an infusion of "primitive" energies from non-Western lands would offset European decadence and revitalize France qua metropole-in-decline [...]. André Malraux's revolutionary romanticism in *La condition humaine* (set during the early phases of the Chinese civil war during the late 1920s), and Paul Nizan's youthful memoir, *Aden, Arabie*, all fit the mold. At odds with their elders, frustrated with metropolitan France's cultural insularity, politically homeless under de Gaulle's eleven-year-autocratic reign, the student militants sought out alternative political reality light-years removed from the prosaic historical present in which they felt trapped.⁴⁷⁹

Comme leurs prédécesseurs d'extrême-gauche de l'entre-deux-guerres, c'est dans un ailleurs « oriental » que les gauchistes recherchèrent l'inspiration, et la révolution palestinienne s'inscrivait alors fort bien dans ce cadre de soutien aux luttes ayant cours dans les pays du tiers-monde. Farouk Mardam-Bey et Samir Kassir n'écrivent pas autre chose :

⁴⁷⁶ Les étudiants marxistes-léninistes du cercle de philosophie.

⁴⁷⁷ Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, p. 377.

⁴⁷⁸ Il faut préciser que la sortie de *La Chinoise* a précédé celle de *Week-End*.

⁴⁷⁹ Richard Wolin. *The Wind from the East*, p. 125.

Mai 68 fut l'occasion d'une rencontre entre une partie de la jeunesse étudiante et la question palestinienne. En effet [...] la lutte armée palestinienne était déjà assimilée par beaucoup aux révolutions vietnamienne et cubaine [...]. L'immense portée symbolique de l'évènement, le soutien apporté par Pékin et Hanoï au Fath, le ton nouveau adopté par le mouvement national palestinien [...] autant d'éléments qui incitaient les jeunes gauchistes à prendre fait et cause pour une lutte dont ils connaissaient, certes, très peu encore les tenants et les aboutissants, mais qui rejoignait la révolution mondiale, alors à l'ordre du jour.⁴⁸⁰

Enfin, selon les deux historiens, l'intérêt français pour cette cause s'est accompagné d'une série de publications visant à expliquer les enjeux de la lutte des feddayin mais mettant également en évidence la richesse de la culture palestinienne à proprement parler :

Dans les deux années qui suivirent la guerre de 1967, la cause Palestinienne commençait donc à se faire entendre en France. Outre les échos de plus en plus nombreux qui en filtraient dans la presse, plusieurs livres furent consacrés à la résistance palestinienne : celui d'Ania Francos d'abord, puis ceux de Gilbert Denoyan, Gérard Chaliand, Jacques Vergès, Lorand Gaspar. De leur côté, Olivier Carré et Abdellatif Laâbi s'attachèrent à faire connaître la poésie palestinienne, dont ils traduisirent les œuvres les plus significatives, en particulier celle de Mahmoud Darwich.⁴⁸¹

La découverte des réalités du conflit israélo-palestinien conduisit des intellectuels et des activistes à visiter les camps d'entraînement de la résistance palestinienne en Jordanie, ce que souligne Irmgard Emmelhainz :

These western sympathizers [...] came to put themselves at the service of the Palestinian struggle, either on their own or as invitees from the Information Services Bureau of the PLO, having aligned themselves first with its different factions ideologically.⁴⁸²

⁴⁸⁰ Samir Kassir et Farouk Mardam-Bey, *Itinéraires de Paris à Jérusalem, Tome II : 1958-1991*, Washington D.C., Institut des études palestiniennes, 1993, pp. 166-167. L'évènement dont parlent les auteurs dans la citation est la bataille de Karameh ayant opposé des fedayin à l'armée israélienne le 21 mars 1968.

⁴⁸¹ *Ibid.*, pp. 169-170.

⁴⁸² Irmgard Emmelhainz, *Before our Eyes : Les Mots, non les Choses. Jean-Luc Godard's Ici et ailleurs (1970-74) and Notre Musique (2004)*, Thèse de Doctorat obtenue au Department of Art de l'université de Toronto, 2009, pp. 159-160.

Cependant, comme le souligne Emmelhainz, cette découverte était encadrée par les services de propagande de l'OLP (Organisation de Libération de la Palestine). C'est dans ce contexte que Godard et Anne-Marie Miéville (et Jean Genet, nous y reviendrons) tournèrent un film sur les fedayin intitulé *Jusqu'à la victoire* de 1970 repris dans *Ici et ailleurs* et mis en parallèle avec la chronique de la vie quotidienne d'une famille française en 1974. L'observation de la France des années 1970 permet paradoxalement aux cinéastes de méditer sur ce qu'ils étaient « allés foutre là-bas il y a quatre, cinq ans ». Ce désenchantement des auteurs (exprimé dans leurs commentaires en voix off) s'explique en partie par le fait que « presque tous les acteurs sont morts » en Septembre 1970 lors de la sévère répression d'une insurrection palestinienne par l'armée jordanienne⁴⁸³. Pourtant, c'est principalement contre Israël que Godard et Miéville réservent leurs attaques les plus virulentes.

L'idéologie des réalisateurs du film est clairement anti-sioniste puisqu'ils n'hésitent pas à mettre en parallèle la Shoah et la purification ethnique dont, à leurs yeux, les Palestiniens sont victimes comme le souligne Antoine de Baecque :

La thèse du film est que l'état d'Israël fait subir aux Palestiniens ce que les Juifs ont souffert de la part des nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, thèse classique –certes radicale de l'extrême-gauche française pro-palestinienne et antisioniste, que Godard formule très clairement : « Les Juifs font aux arabes ce que les nazis ont fait aux juifs. » L'idée est illustrée, parfois jusqu'à la provocation, quand les visages de Golda Meir, pionnière de l'Etat sioniste, Premier ministre d'Israël de 1969 à 1974, et de Hitler, clignent l'un sur l'autre, ou quand une déploration en hébreu sur les camps de la mort [...] recouvre des images de cadavres d'enfants palestiniens ou des corps calcinés de fedayin tués en septembre 1970.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Voir à ce sujet Olivier Carré, *Septembre 1970 : refus arabe de la résistance palestinienne*, Bruxelles, Complexe, 1980. Il faut également préciser que la prise d'otages d'athlètes israéliens pendant les jeux Olympiques de Munich en 1972 a considérablement affaibli le crédit dont bénéficiaient les feddayin auprès des gauchistes occidentaux.

⁴⁸⁴ De Baecque, *Godard*, p. 531.

Cependant, s'il diabolise l'ennemi sioniste d'une manière parfois outrancière, le film est surtout une critique acerbe des limites du pouvoir des images et des médias. En effet, il critique autant le pouvoir de manipulation des images que s'arrogent les médias d'une part que la prolifération de ces derniers d'autre part.

Tout d'abord, les cinéastes soulignent le fait que leur aspiration à donner une « image du total » de la lutte palestinienne était vouée à l'échec puisque leur production est condamnée à être noyée dans la « totalité des images » diffusées par les médias de masse. C'est ce que souligne Douglas Morrey :

Within the system of global capitalism, there is nothing that cannot be captured as an image, given a value, circulated and exchanged. Godard illustrates this point in *Ici et ailleurs* by gradually multiplying a number of television screens on which a series of images play side by side, images of politics, war, sport, and advertising. This proliferation of images coincides with our loss of influence over the reality of events.⁴⁸⁵

Pour les deux cinéastes, la différenciation entre des discours hétérogènes (fiction et réalité, divertissement et information) est devenue impossible puisqu'ils se retrouvent assimilés dans le flux incessant des images de la société de consommation. En d'autres termes, ce qui se voulait être un pamphlet cinématographique révolutionnaire est transformé en simple objet de consommation courante au même titre qu'une publicité dans les sociétés modernes.

Ensuite, le film met en évidence les méthodes autoritaires de l'autorité palestinienne afin de contrôler son image de marque. Par exemple, on y voit un dirigeant du Fatah faire un discours tout en se tenant à distance de son auditoire. Miéville ne manque pas de remarquer que « celui qui représente parle loin du peuple et tout seul. Comme toujours le théâtre ». Elle met donc ainsi l'accent sur le décalage entre le discours politique de l'organisation, se présentant comme démocratique, et l'autocratie caractérisant ses méthodes. De même, lorsqu'on voit une femme

⁴⁸⁵ Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*, p. 112.

analphabète répéter un texte de propagande sous l'œil de la caméra, Miéville fait remarquer qu' « au fur et à mesure la femme s'ennuie. On ne lui demande pas de parler de sa vie. Qu'aurait-elle dit ? Comment ? ». Selon Miéville, soucieuse de se donner une image féministe, l'OLP se livre en réalité à une manipulation (la femme ne sait pas lire) et nie au passage à l'intervenante toute subjectivité individuelle. Comment ne pas entendre résonner, dans les remarques en voix-off de Miéville, cette remarque d'Edward Saïd du portrait de Kuchuck Hanem par Flaubert? : « She never spoke of herself, she never represented her emotions, presence, or history. *He* spoke for and represented her »⁴⁸⁶. Par conséquent, cette séquence démontre que le Fatah reproduit les schémas oppressifs sur lesquels repose l'orientalisme européen et cela à travers une grossière manipulation. Les cinéastes ne sont pas en reste dans cette logique puisqu'ils reconnaissent avoir eu eux aussi recours à des trucages. Par exemple, Miéville fait remarquer que, dans une scène de *Jusqu'à la victoire*, une femme prétendument enceinte déclarant vouloir engendrer des martyrs n'était en réalité nullement enceinte et qu'elle avait accepté de « jouer ce rôle » et commente cette double manipulation (de la part de Godard et de son « actrice ») de la manière suivante : « De ce genre de secrets au fascisme, ça va vite ». Les deux cinéastes reconnaissent ainsi avoir eu paradoxalement recours aux subterfuges esthétiques de leurs ennemis afin de rendre leur soutien à la cause palestinienne plus convainquant, qu'il fasse autorité. Cette utilisation de « trucages » est aussi un symptôme de l'orientalisme des deux cinéastes à l'époque du tournage de *Jusqu'à la victoire*. Selon Edward Saïd, l'orientalisme est un discours reposant sur l'opposition binaire entre Orient et Occident : « Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar

⁴⁸⁶ Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1994, p. 6.

(Europe, the West, “us”) and the strange (the Orient, the East, “them” »⁴⁸⁷. Or, lors d’une autocritique acerbe, c’est précisément ce type de représentations que rejette Godard lorsqu’il déclare à travers la voix off qu’il était « trop facile et trop simple de diviser en deux le monde ». C’est d’ailleurs d’orientalisme dont Miéville et Godard se sont rendus coupables en valorisant la lutte et l’abnégation des fedayin et en l’opposant à la passivité des Français (le film montre ainsi fréquemment la famille française immobile sur son canapé et consommant passivement les images de la télévision). Cette mise en scène de la lutte des feddayin trouve un exemple frappant dans une séquence de la fin du film où l’on voit un groupe de combattants discuter des dangers de leurs attaques contre Israël. Au début du film, Godard explique que ces images annonçaient leur victoire future dans la lutte contre l’opresseur sioniste. Or, dans une séquence de la fin du film reprenant les mêmes images, on entend le dialogue suivant entre Miéville et Godard :

Godard : Tout ce petit groupe sera mort. Ils parlent de leur propre mort. Ce qui est tragique, c’est que personne ne dit ça.

Miéville : Non, parce que c’était à toi de le faire.

Godard : On a tout de suite voulu crier victoire et, en plus, à leur place.

En tentant de prendre le contre-pied des discours traditionnels sur l’Orient, les cinéastes n’en ont donc pas moins reproduit les schémas d’un discours orientaliste typique puisqu’ils ont parlé « à la place de l’autre ». Enfin, cette auto-critique d’un orientalisme passé s’accompagne de celle de leur ethnocentrisme dont Tzvetan Todorov propose la définition suivante :

L’ethnocentrisme est pour ainsi dire la caricature naturelle de l’universaliste : celui-ci, dans son aspiration à l’universel, part bien d’un particulier, qu’il s’emploie ensuite à généraliser ; et ce particulier doit forcément lui être familier, c’est-à-dire, en pratique, se trouver dans sa culture. La seule différence – mais elle est évidemment décisive – est que l’ethnocentrisme suit la pente du moindre effort, et procède de manière non critique : il croit que ses valeurs sont les valeurs, et cela lui suffit.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 43

⁴⁸⁸ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1989, pp. 19-20.

À cet égard, le commentaire de Godard nous apparaît révélateur : « On fabrique sa propre image avec celle de l'autre » et ce propos trouve des illustrations dans plusieurs scènes d'*Ici et ailleurs*. En effet, les auteurs reconnaissent avoir fait appel à une grille de lecture occidentale des événements se déroulant sous leurs yeux. C'est ainsi que Miéville fait remarquer que la manière dont Godard filme une petite fille hurlant un poème de Mahmoud Darwich dans les ruines de Karameh évoque l'iconographie de la révolution française : « En 1789, les conventionnels prenaient plaisir à faire de grands gestes et à déclamer leurs revendications ». Cet ethnocentrisme et son manque de compréhension consécutif des enjeux des luttes du Moyen-Orient l'ont donc conduit à donner de la lutte des Palestiniens une image trompeuse. Enfin, le film se termine par un constat amer d'Anne-Marie Miéville :

Mais d'où vient-il que nous avons été incapables de voir et d'écouter ces images toutes simples et que nous avons, comme tout le monde, dit autre chose à propos d'elles ? Autre chose que ce qu'elles disaient pourtant ? Sans doute que nous ne savons ni voir ni entendre ?

Avec le recul, les auteurs du film reconnaissent que leur tentative de représentation de mise en valeur de la lutte des feddayin était vouée à l'échec pour des raisons tant structurelles (le flux d'images caractérisant la société de consommation) que culturelles (leur propre ethnocentrisme, orientalisme).

L'engagement de Genet auprès des Panthères noires et des Palestiniens s'inscrit dans la même mouvance que celle de Godard et il leur consacra bon nombres d'articles ainsi que son dernier opus, *Un Captif amoureux*⁴⁸⁹. Il convient également de souligner que le maoïsme fut une

⁴⁸⁹ L'écrivain est venu soutenir les Panthères noires lors d'une tournée aux États-Unis en 1968. De plus, il a effectué deux séjours au Moyen Orient, le premier dans les camps jordaniens en 1970, le second lors de l'intervention israélienne à Beyrouth de 1982. A cet égard, il faut noter qu'il fut le premier européen à visiter le camp de réfugiés palestiniens de Chatila après le

source d'inspiration commune aux deux mouvements. C'est ainsi que Wolin évoque l'influence de ce courant politique sur les Panthères noires :

In the United States, Maoism enjoyed cachet among the Black Panthers, who, during the 1960s, financed firearm purchases by selling the Little Red Book at Berkeley's Sproul Plaza. The militants' daily, *The Black Panther*, was suffused with Maoist slogans. The Panthers believed that Mao's strategic elevation of the downtrodden masses to a position of revolutionary centrality had important parallels with the lot of oppressed African Americans. Yet, a good part of Maoism's attraction had less to do with strictly doctrinal matters than with the aesthetics of political militancy. Charismatic Panther leaders like Huey Newton and Elridge Cleaver were enamored of Maoist slogans.⁴⁹⁰

De plus, comme les Palestiniens, les Panthères ont acquis une réputation, voire un prestige international au moment où Genet est venu les soutenir :

Les *Panthers* ont aussi développé des alliances politiques à l'échelle internationale. Le parti a gagné le statut de représentant quasi-officiel de l'Amérique noire auprès de nombreux gouvernements socialistes. Les *Panthers* ont maintenu une ambassade à Alger, où ses membres pouvaient travailler et dialoguer avec des représentants de mouvements et de gouvernements révolutionnaires d'un peu partout en Afrique. Cuba a accordé l'asile politique aux membres du parti. Le gouvernement nord-vietnamien a fait transiter les lettres des prisonniers de guerre américains par l'intermédiaire du *Black Panther Party* et a offert d'échanger des prisonniers de guerre contre les libérations de Bobby Seale et Huey Newton, qui étaient alors emprisonnés. Une délégation de Panthers a voyagé en Chine, où Newton a été reçu par le ministre Chou En-lai, et le parti a conservé des relations diplomatiques avec beaucoup de pays dans le monde, dont l'Albanie et la Corée du Nord.⁴⁹¹

Cependant, si les Panthères noires et les Palestiniens partagèrent de fait une idéologie commune, c'est principalement en tant que mouvements de libération nationaux qu'ils ont fasciné Genet :
« Genet s'attache à deux mouvements, Palestiniens et Panthères noires, dont le propre est de

massacre commis par les Phalangistes libanais avec le soutien de l'armée israélienne. C'est ce qu'affirme Edmund White dans sa biographie de Genet précédemment citée, p. 612.

⁴⁹⁰ Richard Wolin. *The Wind from the East*, p. 14. Il faut aussi remarquer que certains groupes palestiniens (comme le Front Populaire de Libération de la Palestine de Georges Habache) reçurent le soutien de Pékin.

⁴⁹¹ Joshua Bloom, « Organiser la rage. La stratégie politique des Black Panthers après les émeutes de Watts », Traduction de Yann Kindo in *Dissidences: Révolution, Lutte Armée et Terrorisme, Volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 181.

demeurer sans territoire [...]. En droit, ces deux mouvements visent en Amérique au moins une partie du territoire libéré, une nation palestinienne indépendante au Moyen-Orient »⁴⁹². Pour l'écrivain, Panthères et Palestiniens incarnent la rébellion contre différentes formes du colonialisme occidental.

Tout d'abord, selon Genet, l'objectif des Panthères noires est de « défendre les droits des colonisés Noirs à l'intérieur des U.S.A. »⁴⁹³. Quant aux Palestiniens, il les décrit comme des victimes du colonialisme européen:

Les juifs terrorisent, tuent les Arabes. Quel Européen pourrait s'en émouvoir : La France terrorise, tue les Arabes d'Afrique du Nord, les Malgaches, les Indochinois, les Noirs d'Afrique [...]. Les Sionistes sont coupables, et l'Europe entière coupable du Sionisme.⁴⁹⁴

Ce sont donc à des ennemis particulièrement féroces que les deux mouvements s'opposent. À plusieurs reprises, Genet utilise l'adjectif « terroriste » pour qualifier la répression des activités des deux mouvements par des gouvernements oppressifs. Il l'utilise par exemple pour décrire la politique répressive du gouvernement américain contre les Panthères : « Nous sommes entrés dans une période comparable au maccarthysme des années cinquante. Le même terrorisme est employé contre les intellectuels sympathisant avec les Black Panthers »⁴⁹⁵. De même, il voit dans l'établissement de l'état d'Israël la conséquence du terrorisme sioniste :

Le Sionisme s'installa avec l'aide des Nations européennes au moyen du terrorisme – et le terrorisme de l'Irgoun, aujourd'hui en Israël, officiellement porte le nom de courage et de sacrifice.⁴⁹⁶

⁴⁹² Hadrien Laroche, *Le Dernier Genet: histoire des hommes infâmes*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 244.

⁴⁹³ Jean Genet, « Lettre aux intellectuels américains » dans *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p.44.

⁴⁹⁴ Jean Genet, « Les Palestiniens » dans *L'Ennemi déclaré*, p. 90.

⁴⁹⁵ Jean Genet, « Lettre aux intellectuels américains », p.45.

⁴⁹⁶ Jean Genet, « Les Palestiniens », p. 96.

Cette impitoyable dénonciation du colonialisme et du terrorisme permettant sa mise en place s'accompagne d'un véritable télescopage de références historiques chez l'écrivain puisqu'il établit des parallèles entre le combat des Panthères noires et le conflit israélo-palestinien et d'autres événements ayant marqué l'histoire de France, comme par exemple l'Occupation ou la guerre d'Algérie ⁴⁹⁷.

Ainsi, l'attitude des autorités américaines vis-à-vis des Panthères lui rappelle celle de l'armée française pendant la guerre d'Algérie: « La police américaine a monté cette affaire de la même façon qu'en Algérie l'O.A.S. et les paras montaient contre les Arabes la « corvée de bois »⁴⁹⁸. Cette utilisation de la guerre d'Algérie comme symbole de la lutte anti-coloniale se retrouve également dans son évocation de la lutte des feddayin :

Avant la guerre d'Algérie, en France, les Arabes n'étaient pas beaux, leur dégaine était lourde [...] et presque soudainement la victoire les embellit [...]. Il fallait accepter l'évidence : ils s'étaient libérés politiquement pour apparaître tels qu'il fallait les voir, très beaux. De la même façon, échappés des camps des réfugiés [...] les feddayin étaient très beaux.⁴⁹⁹

Genet procède donc par amalgames ce qui, selon Georges Elia-Sarfati est la marque même de ce type de la rhétorique antisioniste: « *Sionisme = colonialisme ou impérialisme*. Cette équation a surtout circulé au moment de la guerre du Vietnam, elle reviendra parfois en force dans la mémoire française après la guerre d'Algérie »⁵⁰⁰. Cependant, le parallèle avec la guerre d'Algérie prend une dimension originale sous la plume de l'écrivain puisqu'il souhaite voir les

⁴⁹⁷ Genet oppose le terrorisme des institutions (ou permettant leur institution) qu'il hait à celui que leur oppose les mouvements de libération nationaux. Voir à ce sujet son article « Violence et brutalité » dans *L'ennemi déclaré* dans lequel il oppose la « brutalité » de la répression de l'État à la « violence saine » de la bande à Baader.

⁴⁹⁸ Jean Genet, « L'Amérique a peur » dans *L'Ennemi déclaré*, p.109. Genet fait allusion à la mort de George Jackson qui aurait, selon lui, été tué par la police.

⁴⁹⁹ Jean Genet, « Quatre heures à Chatila » dans *L'Ennemi déclaré*, p. 261.

⁵⁰⁰ Georges-Elia Sarfati, *L'Antisionisme: Israël/Palestine aux miroirs d'Occident*, Paris, Berg International, 2002, p.79.

Palestiniens réussir précisément là où les Algériens ont échoué (le pays étant tombé dans l'autocratie et la corruption) : « L'Algérie rêva peut-être de chambouler le monde islamique, elle réussit un provincialisme de plus »⁵⁰¹. Enfin Genet dresse un parallèle entre nazisme et sionisme (qui avait déjà caractérisé *Ici et ailleurs*) : « Quand j'arrivai à Beyrouth par la route, aux carrefours les panneaux indicatifs causaient la même peine que les lettres gothiques dans Paris occupé par l'armée allemande »⁵⁰². Face à des ennemis démoniaques, réincarnations d'anciennes formes de l'impérialisme, il n'est donc pas étonnant que l'écrivain justifie l'utilisation de la violence.

Genet voit dans l'utilisation de la violence politique une nécessité du combat politique : « La guerre ne peut se passer que dans la violence »⁵⁰³. Cependant, c'est le caractère poétique et esthétique de ce recours à la violence qui intéresse principalement l'écrivain. Hédi Khénil l'a bien compris :

La revanche des Noirs contre l'Amérique est poétique. Ce sont les Noirs qui maculent l'Amérique et sans cette coulée charbonneuse, l'Amérique n'aurait aucune existence. L'acte poétique appartient non aux oppresseurs, mais à ceux qui sont opprimés et refoulés. Ainsi, dans cette transmutation du référent en écriture, ce sont les Noirs qui sont le centre de l'Amérique alors que les Blancs n'en sont que la marge.⁵⁰⁴

Il est permis de parler d'une assimilation de l'art et de la violence politique dans les œuvres du « dernier Genet » (pour utiliser la formule d'Hadrien Laroche) puisque le terrorisme y relève d'une fulgurance poétique assumée par ses auteurs :

Il faudrait accepter que ceux que vous nommez terroristes sachent eux-mêmes, sans qu'il soit besoin de les en prévenir, qu'ils ne seront, leur personne physique et leurs idées, que de brefs éclairs sur un monde aux élégances épaisses.

⁵⁰¹ Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 340.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 440.

⁵⁰³ Jean Genet, « Entretien avec Michel Manceaux » dans *L'Ennemi déclaré*, p. 59.

⁵⁰⁴ Hédi Khénil, *Jean Genet: Arabes, Noirs et Palestiniens dans son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 207-208.

Fulgurant, Saint Just savait sa fulgurance, les Panthères noires leur brillance et leur disparition, Baader et ses compagnons annonçaient la mort du shah d'Iran ; les feddayin sont aussi des balles traçantes, sachant que leur trace s'efface en un clin d'œil.⁵⁰⁵

À cet égard, il convient de noter que c'est la lutte en tant que processus (et non ses conséquences à long terme) qui fascine Genet. En d'autres termes, ce sont les « guerriers nomades » dont il fait l'éloge. Il ne souhaite pas les voir devenir dépositaires d'une nouvelle autorité, d'un nouvel ordre:

Pour le moment, j'adhère complètement à la Palestine révoltée. Je ne sais pas si je vais adhérer – probablement, même certainement je serai mort – mais je ne sais pas si vivant je pourrais adhérer à une Palestine institutionnalisée et territorialement satisfaite... Je pense que c'est dans le fait même de se révolter qu'il y a affirmation d'une existence.⁵⁰⁶

Toutefois, cet existentialisme de Genet va de pair avec un certain ravissement morbide devant les conséquences (d'ordre fantasmatique) du terrorisme. Bruno Chouat ne s'y est pas trompé:

Genet's memoir is a polyphony of terror, a rhapsodic embrace of Eros and death. Listening to Mozart's Requiem on a Walkman in his hotel room, the memorialist turns Christian music into a Dionysiac experience of excess and the loss of individuation, drifts from a fantasy of transsexualism to the epideictic glorification of the suicide bomber or kamikaze. Mozart's funeral music triggers an apology of the counter natural and of monstrosity à la Sade, revisited by Pasolini. The terrorist is portrayed, by analogy with the transsexual, as a hero who challenges the natural order as the perpetuation of life thus crushing the very foundations of Judeo-Christianity.⁵⁰⁷

Ce caractère dionysiaque du recours à la violence politique se retrouve également dans l'évocation des actions des Panthères : « Il faut pourtant des moments saccageurs et pillards, côtoyant le fascisme, y tombant quelquefois momentanément, s'en arrachant, y revenant avec

⁵⁰⁵ Jean Genet, *Un captif amoureux*, pp. 296-297.

⁵⁰⁶ Jean Genet, « Entretien avec R. Wischenbatt et L.S. Barrada » dans *L'Ennemi déclaré*, pp. 290-291.

⁵⁰⁷ Bruno Chouat, « Out of Palestine: Jean Genet's Shooting Stars » dans *Israeli-Palestinian Conflict in the Francophone World*, Nathalie Debrauwere-Miller, éd, London, Routledge, 2009, p. 144.

plus d'ivresse »⁵⁰⁸. Genet fait ainsi l'éloge de la surenchère de violence, du caractère excessif, incontrôlé de cette dernière car, émanant de minorités opprimées, elle est régénératrice car porteuse d'un souffle nouveau, d'un nouvel élan créateur, Genet n'hésitant pas à utiliser un discours messianique quand il évoque le recours à la violence :

La violence y fut violence presque à l'état brut, mais, répondant à la brutalité blanche, elle avait pourtant une signification autre qu'elle-même. Violences : défilés avec les armes exhibées, meurtres de flics, pillages de banques, les Panthères devaient s'ouvrir au monde par des brèches et des entailles, par du sang. Ils vinrent au monde en causant l'effroi et l'admiration [...]. Black is beautiful parce qu'il apportait une liberté [...]. Leur apparition dans le ghetto apportait une lumière déchirant un peu l'opacité des drogues.⁵⁰⁹

De même, la lutte des Palestiniens est la cause d'un immense espoir de l'écrivain puisqu'elle permettrait une régénération du monde arabe, d'une part, et l'émergence d'une nouvelle beauté d'ordre poétique, d'autre part. D'abord, elle permettrait l'apparition d'un homme nouveau, libéré d'Israël et des régimes arabes réactionnaires : « Au Moyen-Orient un homme nouveau va peut-être naître, et le feddaï, par certains côtés, en serait pour moi la préfiguration et l'esquisse »⁵¹⁰.

Ensuite, le mouvement contribue à la libération de la femme arabe :

Et les femmes ? Jour et nuit broder les sept robes (une par jour de la semaine) du trousseau de fiançailles offert par un époux généralement âgé choisi par la famille, éveil affligeant. Les jeunes Palestiniennes devinrent très belles quand elles se révoltèrent contre le père et cassèrent leurs aiguilles et les ciseaux à broder. C'est sur les montagnes d'Ajloun, de Salt et d'Irbid, sur les forêts elles-mêmes que s'était déposée toute la sensualité libérée par la révolte et les fusils.⁵¹¹

Enfin, pour Genet, le combat politique permet l'apparition d'une beauté inconnue :

Les feddayin sans s'en rendre compte [...] mettaient au point une beauté neuve : la vivacité des gestes et leur lassitude visible, la rapidité de l'œil et sa brillance, le timbre de la voix plus claire s'alliaient à la promptitude de la réplique et à sa

⁵⁰⁸ Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 424.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 425.

⁵¹⁰ Jean Genet, « Les Palestiniens » in *L'Ennemi déclaré*, p. 92.

⁵¹¹ Jean Genet, « Quatre heures à Chatila » dans *L'Ennemi déclaré*, p. 262.

brièveté [...]. Les phrases longues, la rhétorique savante et volubile, ils les avaient tuées.⁵¹²

Pour Genet, la lutte politique a donc des conséquences linguistiques puisque le langage même des locuteurs se retrouve vivifié et embelli, conséquence de la participation au combat. Par ailleurs, il est permis de parler de carnaval au sens bakhtinien du terme en ce qui concerne l'évocation de ces combats politiques par l'écrivain puisqu'on y assiste à de cocasses retournements, comme le passage du *Captif amoureux* où le vieil homme blanc se transforme en fils d'un des leaders des Panthères, David Hilliard : « Le père est plus jeune que le fils, adoubé par plus jeune que lui, il pourrait être le père de ses aïeux »⁵¹³. De même, dans les bases de Jordanie, Genet remarque l'attitude « maternelle » des officiers palestiniens vis-à-vis de leurs recrues plus jeunes :

Le comportement de certains Palestiniens adultes me fit quelquefois songer à l'élément maternel plutôt qu'à celui d'un pur guerrier [...]. Des activités vraiment maternelles, que je n'ose pas nommer féminines obligeaient les responsables à considérer les jeunes soldats [...] comme autant de fils ou de chéris et non de subordonnés comme le veut encore l'Occident.⁵¹⁴

Cette série de retournements s'accompagnent de la description de la résistance palestinienne comme une fête : « Elle fut une fête, cette révolte palestinienne, sur les rives occidentales du Jourdain »⁵¹⁵. Cependant, comme c'était déjà le cas pour les révolutionnaires des *Paravents*, cette dimension carnavalesque de l'engagement politique débouche sur sa récupération médiatique.

Pour Genet, l'intérêt suscité aussi bien par les Panthères que par les Palestiniens s'explique plus par des raisons de forme que par des raisons de fond. Par exemple, ce sont en

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Hadrien Laroche, *op.cit.*, p. 28.

⁵¹⁴ Jean Genet, *Un Captif amoureux*, p.419.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 405.

grande partie la création d'une esthétique militante par les Panthères (se traduisant par leurs uniformes et leur port d'armes) qui ont fasciné les jeunes gauchistes occidentaux :

Peut-être parce qu'il manquait de profondeur apparente, le mouvement des Panthères s'est propagé chez les Noirs et chez les jeunes Blancs [...] par une emblématique nouvelle décidément contestataire. L'emblématique : chevelure afro, peigne de fer, poignée de main, appartenait aussi à d'autres mouvements noirs [...] les Panthères ne refusèrent pas ces emblèmes mais y ajoutèrent : « All Power to the People », la Panthère noire sur fond bleu, la veste de cuir, le béret, mais surtout les armes visibles, ostensiblement visibles.⁵¹⁶

Pour Genet, ce recours à une certaine théâtralité fut volontaire pour le mouvement noir : « Ils voulurent cette image, si l'on veut théâtrale et dramatique »⁵¹⁷. Cependant, cette mise en scène a pour conséquence la réduction de ce type de mouvements à un simple système de signes finalement inoffensifs : « Pour les Occidentaux, Arafat reste un keffieh mal rasé »⁵¹⁸. Ce culte des apparences et de la parade provoque une admiration pour l'imagerie des mouvements révolutionnaires et non pas pour son combat réel, ce que Genet souligne avec beaucoup d'ironie : « La prise des trois avions [...] avait fait l'admiration de la jeunesse d'Europe. En tout cas, pensai-je, de la jeunesse nourrie de B.D. »⁵¹⁹. Selon Eric Marty, ce type de dérive a été le propre des mouvements tiers-mondistes de la fin des années 1970 :

Le tiers-mondisme repose sur l'essentialisation du peuple nouvellement investi de la tâche messianique par les sans-culottes français: celui-ci devient une essence abstraite d'autant plus représentable que son exotisme lui donne l'apparence d'un mythe parfaitement homogène où la résistance granuleuse du réel est comme effacée (le chapeau conique et le pyjama noir des Viêt-cong, le keffieh des Palestiniens) [...]. Le peuple ainsi maquillé en essence – c'est à dire un être purement constant et persévérant dans son être - devient magiquement l'être qui

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁵¹⁹ Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 530. Genet fait ici allusion aux détournements d'avion organisés par le FPLP (Front Populaire de Libération de la Palestine) de 1969 et 1970 qui ont rendu célèbre Leïla Khaled, une séduisante terroriste palestinienne.

n'a rien et qui donc est censé être libre et porteur de liberté, et cette essence massive et mythique efface le réel de quoi il se constitue.⁵²⁰

Cette esthétisation de la violence de mouvements révolutionnaires ne finit logiquement que par déboucher sur le simulacre, c'est-à-dire la transformation de combats réels en fiction et donc sur la fragilisation de leurs chances de succès :

Si le mouvement noir fut surtout simulacre pour l'Amérique et pour moi, si j'y fus accepté promptement, c'est qu'on avait reconnu en moi le *spontané simulateur* ; que les Palestiniens me demandassent d'accepter un séjour en Palestine, c'est-à-dire à l'intérieur d'une fiction, avaient-ils plus ou moins clairement reconnu le *spontané simulateur* ? [...]. Je songeais à cela, certain que l'Amérique et Israël ne risquaient rien d'un simulacre.⁵²¹

À cette transformation de la subversion politique en folklore inoffensif par les participants eux-mêmes vient s'ajouter celle provoquée par leur médiatisation, ce que Genet ne se prive pas de souligner : « Fragile [...] par la quantité des images de télévision »⁵²². Pour l'écrivain, la représentation télévisuelle des deux mouvements provoque la neutralisation de leur discours puisque celui-ci se retrouve noyé dans un flux d'images perpétuel (ce qui était déjà le propos de Godard) d'une part. D'autre part, cette représentation implique par principe la transformation du réel en fiction : « Les images de télé : images mobiles, mais à deux dimensions, qui relèvent plutôt de l'imaginaire et de la rêverie que du fait brut »⁵²³. Enfin, cette médiatisation de la lutte des Palestiniens a pour conséquence d'établir une relation d'interdépendance entre médias et sujets, comme le suggère Baudrillard : « Il est vrai que le terrorisme n'existe pas en soi, comme acte politique original : il est l'otage des média, tout comme eux le sont de lui »⁵²⁴. À cet égard,

⁵²⁰ Eric Marty, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2003, p. 68.

⁵²¹ Jean Genet. *Un captif amoureux*, p.248.

⁵²² *Ibid.*, p. 74.

⁵²³ *Ibid.*, p. 74.

⁵²⁴ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 62.

cette déclaration d'un dirigeant palestinien est révélatrice de la prise de conscience de ce phénomène par les objets de la représentation eux-mêmes :

L'Europe, le monde entier parle de nous, nous photographie, nous permet d'exister par cela, mais si les photographes ne viennent plus, ni les radios, les télévisions, si les journaux cessent de parler de nous, l'Europe, le monde, penseront : La Révolution palestinienne est finie.⁵²⁵

Pour les Palestiniens, l'attention apportée à leurs luttes se mesure à la quantité d'images diffusées dans des sociétés modernes saturées par l'information. Ainsi, leur succès est dépendant de l'exposition des spectateurs occidentaux à sa représentation médiatique.

Chez Genet, la critique de la transformation de la révolution en spectacle par les médias s'accompagne paradoxalement de l'élaboration d'une véritable mythologie de la résistance palestinienne aux accents romantiques. Barthes définit la mythologie en ces termes :

Tout système sémiologique est un système de valeurs ; or le consommateur prend la signification pour un système de faits : le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique.⁵²⁶

Selon le critique, la mythologie (ou plus spécifiquement le processus d'élaboration de celle-ci) institutionnalise et transforme en état de faits (et en système d'explication du monde) un « récit » ou du moins une construction culturelle. Or, c'est précisément à l'élaboration d'une mythologie que s'adonne Genet car, à la manière d'un poète épique, il transforme les Palestiniens en peuple essentiellement guerrier, comme le souligne Éric Marty :

Il parvient à déployer un large oratorio où, au travers des chants masculins et amoureux qui viennent des collines qu'occupent les jeunes fedayins, on entend plusieurs voix, dans les tonalités multiples de la violence guerrière, vouées à la célébration sexuelle ou à la glorification des héros.⁵²⁷

⁵²⁵ Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 372.

⁵²⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 239.

⁵²⁷ Eric Marty, *op.cit.*, p. 125.

Par exemple, c'est ainsi qu'il célèbre leur ardeur au combat: « Le goût de la bataille, l'affrontement d'un ennemi physiquement présent, et derrière cela, le goût précisément suicidaire de la mort réussie quand la victoire se fait impossible »⁵²⁸. Pour l'auteur, ces attributs quasi-spartiates contribuent à faire d'eux de véritables surhommes dans la mesure où ils parviennent à conserver une identité propre au sein d'une lutte collective :

Les feddayin étaient des surhommes en ce sens seulement qu'ils faisaient passer leurs désirs individuels après l'urgence collective, cependant que chacun restait un homme seul avec ses vibrations, ses désirs singulier.⁵²⁹

Enfin, quand il évoque la relation d'Hamza (un feddaï l'ayant recueilli) avec sa mère, le récit de Genet prend alors des accents bibliques. Telle est la thèse d'Abdelkhébir Khatibi :

Scène où le scribe construit une scène christique. La mère (islamique) veille sur le Fils absent et surtout sur la construction de leur figure mythique, découpée par celle de la *mater dolorosa* du dernier livre.⁵³⁰

Il faut toutefois remarquer que cette vision d'une *pietà*, c'est-à-dire d'un sujet typique de la statuaire des églises catholiques, pour parler d'une famille musulmane fait également l'objet d'un questionnement de Genet sur la justesse de sa représentation du peuple palestinien :

Ai-je éclairé ce couple d'une lumière qui m'était propre, faisant d'eux non des étrangers que j'observais mais un couple issu de moi et que mon habileté à la rêverie aura plaqué sur deux Palestiniens, le fils et sa mère, un peu à la dérive dans une bataille en Jordanie.⁵³¹

Dans les dernières pages de son dernier *opus*, à l'instar de Godard dans *Ici et ailleurs*, l'écrivain s'interroge donc sur le bien-fondé de son entreprise d'évocation de la Palestine. Néanmoins,

⁵²⁸ Jean Genet. *Un captif amoureux*, p.445.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 446.

⁵³⁰ Abdelkhébir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p.155. L'auteur fait allusion à un passage du *Captif amoureux*.

⁵³¹ Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 610.

alors que Godard condamne son propre aveuglement idéologique du passé, c'est plutôt la création poétique individuelle qui fait l'objet des méditations de Genet.

Les œuvres de Godard et de Genet sont souvent caractérisées par la jeunesse de leurs protagonistes ainsi que par un télescopage commun de références historiques. Cependant, celui-ci témoigne de la confusion idéologique des personnages de Godard (en particulier dans *Le Petit Soldat* et *La Chinoise*) alors que chez Genet, ce télescopage s'inscrit dans une logique plus générale de dénonciation des méfaits de l'Occident et plus précisément du colonialisme.

Ensuite, leurs œuvres mettent en lumière les contradictions des mouvements qu'ils évoquent. Par exemple, dans leurs œuvres évoquant la guerre d'Algérie, ils renvoient dos à dos colons et indépendantistes puisque les deux utilisent les mêmes méthodes. Toutefois, c'est plus précisément en tant que prisonniers des symboles du pouvoir occidental que Genet représente les Arabes des *Paravents*. Les petits bourgeois de Godard ne sont pas en reste dans cette assimilation des schémas de pensée de l'opresseur puisque les cannibales de *Week-end* sont finalement de purs produits de la société de consommation et que les révolutionnaires en chambre de *La Chinoise* reproduisent la structure de classes de la société bourgeoise - qu'ils disent exécrer - au sein de la micro-communauté qu'ils établissent dans l'appartement qu'ils occupent.

De plus, les deux auteurs se livrent à une théâtralisation de la violence révolutionnaire. L'utilisation de techniques de distanciation héritées de Brecht contribue à accroître le rôle du spectateur de telle sorte que celui-ci prenne conscience que toute tentative d'évocation des réalités de la lutte anti-impérialiste se heurte à sa récupération médiatique et finit par se retrouver transformée en « spectacle », donc en objets de consommation. C'est la raison pour laquelle ils se livrèrent aussi à des réflexions sur la nature même des médias qu'ils utilisent : Genet fut

d'ailleurs qualifié de « théoricien du théâtre⁵³² » par Jean-Bernard Moraly et, de même, les œuvres de Godard se caractérisent par l'aspiration de théoriser le cinéma. Ces réflexions les amènent à de virulentes critiques de la modernité médiatique puisque celle-ci aseptise la violence de la révolution en la transformant en parade folklorique inoffensive. Cependant, cette aseptisation de la lutte anticoloniale trouve aussi son origine dans le fait que les dirigeants comme les participants (ainsi que ceux qui les mettent en scène) se livrent à une théâtralisation de leur combat, notamment à travers l'adoption d'uniformes.

Enfin, cette remise en question de la possibilité même de représentation de la violence révolutionnaire s'accompagne chez les deux hommes de l'élaboration d'une véritable mythologie de la lutte anti-impérialiste. Soucieux de conférer une certaine dignité aux sujets de leurs œuvres, les deux hommes n'en ont pas moins fait preuve d'un certain ethnocentrisme. Les deux auteurs ont été formés par la culture occidentale qu'ils prétendent rejeter, ce que ne manque pas de souligner Hédi Khélil au sujet de Genet :

Genet est un farouche dissident de l'Occident, mais sa culture et sa sensibilité sont occidentales. Les auteurs qui font naître en lui le désir de devenir écrivains sont européens : Ronsard, Rimbaud, Dostoïevski, Proust [...]. Le musicien pour qui il voue une admiration sans faille, c'est Mozart [...]. Un transfuge et un rebelle comme Genet ne peut s'épanouir qu'en Europe. Certes, l'écrivain saccage les valeurs chrétiennes, tourne en dérision les fondements même de l'Occident chrétien, mais c'est dans ce fonds religieux qu'il puise ses images.⁵³³

Il est possible de parler de mise-en-abyme : les dilemmes et contradictions des personnages et sujets (Palestiniens, Panthères Noires) des œuvres à l'étude trouvent leur reflet dans ceux des créateurs se mettant en scène et réfléchissant à *posteriori* sur la justesse (ainsi que sur sa possibilité même) de leur évocation des causes auxquelles ils ont adhéérées et dont ils ont voulu

⁵³² Voir à ce sujet Jean-Bernard Moraly, *Le Maître fou: Genet théoricien du théâtre* (1950-1967), Paris, Nizet, 2009.

⁵³³ Hédi Khélil, *Arabes, Noirs et Palestiniens dans son œuvre*, pp. 235-36.

se faire les porte-paroles. Ce sont précisément ces jeux de miroirs, ces effets de mises en abyme et cette mise en scène du créateur au travail qui marquent la spécificité des œuvres traitées dans ce chapitre. Ces techniques sont le véhicule d'un puissant sentiment de désillusion : partis chercher ailleurs des possibilités de régénération (tant personnelle que collective), les œuvres des deux auteurs suggèrent qu'ils n'ont en fin de compte fait que l'expérience de leurs limites culturelles et esthétiques.

Conclusion

En général, les militants des œuvres étudiées dans cette thèse sont de jeunes adultes issus de la bourgeoisie. Leur engagement dans des organisations subversives (le plus souvent) de gauche constitue une tentative désespérée de donner un sens à leur existence, de se régénérer à travers l'expérience cathartique du recours à la violence. Confondant politique et philosophie, ils font preuve d'un certain aveuglement car, pour eux, la quête d'une identité et la régénération de la société et de la culture demeurent indifférenciées. L'idéologie ne joue donc pas un grand rôle dans leurs choix. Par exemple, les conspirateurs de Nizan n'ont qu'une connaissance très approximative des concepts du marxisme et Bruno Forestier, le petit soldat de Godard, mentionne autant des fascistes comme Drieu La Rochelle que des martyrs de la Résistance comme Pierre Brossolette. C'est en cela que réside le paradoxe de la représentation de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français : pour reprendre l'expression de Sartre, les protagonistes sont des « aventuriers » et non des militants et l'idéologie joue pour eux un rôle périphérique et marginal au sein de leurs motivations. Ils cherchent à régénérer la société, voire le monde, afin de pouvoir célébrer la régénération de leur être. Cette quête de pureté débouche sur l'échec, l'autodestruction et la mort, l'individu rêveur et idéaliste se trouvant non seulement confronté aux impératifs de la discipline militaire inhérente aux organisations révolutionnaires mais aussi à leurs dissensions internes, celles-ci reflétant leurs propres déchirements.

Dans le premier chapitre concernant un corpus de romans publiés pendant l'entre-deux-guerres, nous avons vu que les terroristes étaient de jeunes individus tourmentés cherchant à se reconstruire à travers l'action violente. Nous y avons mis en évidence trois types de situations.

Tout d'abord, issus de l'Orient, ils sont attirés par des idéologies venues de l'Occident comme le marxisme ou l'anarchisme et ils deviennent des éléments incontrôlables d'organisations révolutionnaires, s'opposant ainsi à l'autorité des leaders. Ensuite, ils sont mis en position de choisir entre une femme et la révolution. Chez Drieu La Rochelle, futur fasciste, la femme est une menace pour l'ardeur de l'homme même s'il faut admettre qu'il traite son personnage féminin avec beaucoup de respect. Chez Nizan, au contraire, la femme est la condition même de la « révolution » et c'est elle qui sème le trouble au sein de la famille bourgeoise. Enfin, chez Bataille et Yourcenar, on assiste à des « tangos idéologiques sadomasochistes » dans lesquels la femme représente la gauche et l'homme la « droite » ou du moins un certain apolitisme.

Les romans de la Résistance sont marqués par le paradoxe suivant. D'une part, l'engagement politique est présenté comme condition à la régénération de l'individu et de la société dans son ensemble. L'expérience de la Résistance permet le dépassement des antagonismes sociaux et politiques qui avaient marqué la France des années 1930. D'autre part, l'utilisation de la violence ne trouve jamais de justification pleinement satisfaisante et provoque des dissensions au sein des réseaux de Résistance. Pour reprendre la formule de Beauvoir, les résistants finissent par adopter une « une morale de l'ambiguïté » qui ne peut avoir cours que lors de circonstances exceptionnelles, dans une lutte face à un occupant démoniaque dont la victoire causerait la déchéance de l'espèce humaine.

Dans la période située entre la Libération et les débuts de la guerre d'Algérie, Albert Camus et Jean-Paul Sartre se livrent à un dialogue par pièces interposées et s'interrogent sur le rapport entre l'individu et le parti d'une part et sur la justification de la violence d'autre part. Camus reste constant dans sa dénonciation de la violence. Marqué par l'histoire et la littérature russes, il voit un lien de cause à effet entre « terrorisme » et totalitarisme. Sartre évolue au

contraire de la mise en scène du conflit entre l'individu et le parti (reflétant d'ailleurs l'hostilité du PCF vis-à-vis de l'existentialisme à la fin des années 1940) dans *Les Mains sales* à celle de leur partenariat dans *Le Diable et le bon Dieu*.

Les films de Godard et les œuvres du « dernier Genet » mettent en scène des personnages soit irrécupérables, soit contradictoires. Chez Genet, les vrais héros sont ceux qui refusent l'ordre établi, qu'il s'agisse du colonialisme ou des nouveaux états bâtis par les mouvements de libération nationale. C'est pourquoi il s'attache à une famille de parias arabes dans *Les Paravents* et aux Palestiniens dans ses dernières œuvres, ceux-ci représentant une menace pour l'état d'Israël comme pour les monarchies conservatrices du monde arabe. Godard, quant à lui, filme des révolutionnaires en chambre, rêvant du grand soir, mais reproduisant la rigidité de la structure de classes de la société bourgeoise qu'ils disent abhorrer. Enfin, l'œuvre des deux auteurs est marquée par des méditations sur la possibilité de représenter les luttes révolutionnaires avec acuité et exactitude.

Lors de cette recherche, nous avons été frappé par le caractère dépassionné de la représentation d'un sujet ayant provoqué si souvent l'hystérie des médias et du pouvoir politique. Alors que le traitement médiatique de la violence révolutionnaire est marqué par l'hystérie, la nécessité d'une réaction immédiate, voire simultanée, à l'événement décrit, le traitement littéraire de la violence révolutionnaire est marqué par l'emploi de techniques de distanciation romanesques et dramatiques. Par exemple, dans *La Conspiration*, un narrateur omniscient ne se prive pas de se moquer des personnages qu'il évoque. Dans les romans de la Résistance, on trouve fréquemment une alternance entre des extraits du journal du protagoniste et un récit à la troisième personne. La confrontation des deux récits cause une participation accrue du lecteur, provoque son scepticisme face aux positions politiques des personnages et se demande parfois si

elles ne sont pas du « théâtre ». Il n'est d'ailleurs pas surprenant que les conflits politiques aient aussi fait l'objet de mises en scènes, parfois outrancières (c'est le cas de Genet) afin de rappeler aux spectateurs que la politique est aussi un spectacle. Certains films de Godard sont aussi marqués par une certaine distanciation théâtrale héritée de Brecht, le cinéaste rappelant ponctuellement au spectateur qu'« un film est un film ». Par exemple, *La Chinoise* est un faux documentaire dans lequel apparaît le matériel cinématographique des cinéastes filmant le groupe révolutionnaire alors que *Week-end* se conclut sur l'intertitre « Fin de cinéma ». La distanciation prend une forme spéciale dans *Le Petit Soldat* car Godard emprunte ses techniques narratives tant à Robert Bresson qu'au film noir. En effet, les personnages parlent sur un ton monocorde, quasiment dépourvu de tout affect, et la voix-off relate des événements passés comme cela est souvent le cas dans les films noirs. Enfin, la mise en scène des dilemmes esthétiques et moraux de Godard et Genet est également un rappel du *hiatus* existant entre la réalité et la représentation et conduit donc les spectateurs/lecteurs à s'interroger sur le caractère fabriqué de ce qu'ils prennent souvent comme la réalité dans ses aspects les plus bruts.

Nous sommes conscients des limites de la présente thèse. Notre parti-pris initial a été de limiter cette étude aux genres romanesques, théâtraux et filmiques. Toutefois, le « terrorisme » a aussi été une préoccupation des avant-gardes littéraires des années 1920, notamment le surréalisme. Le rapport entre leur apologie de la violence gratuite, leurs positions idéologiques et leur production culturelle mériterait une étude à part entière. Par ailleurs, *La Condition humaine* de Malraux met en scène de nombreux personnages de révolutionnaires mais nous avons décidé de nous cantonner à un parallèle entre Tchen et Hong. Toutefois, des personnages comme Hemmelrich (un communiste belge se transformant en machine à tuer après le meurtre de sa famille) et May (la femme de Kyo, le leader du groupuscule) présentent bon nombre de points

communs avec d'autres personnages des romans de l'entre-deux-guerres. De même, nous nous sommes limités à l'étude de deux pièces de Sartre. Or, l'écrivain a auparavant traité de ce sujet dans sa trilogie romanesque intitulée *Les Chemins de la liberté*. Au sujet du passage de Sartre (et de Genet) d'un genre à l'autre, Lucien Goldmann écrit :

Au moment où ils ont abordé les thèmes de la lutte des classes, de la révolte et de la révolution, Genet et Sartre sont passés tous les deux de la prose et du roman au théâtre.⁵³⁴

Or, il serait primordial de tenter d'identifier les causes profondes de ce passage du roman au théâtre. Dans quelle mesure le théâtre serait-il plus à même de saisir et de montrer la réalité du combat révolutionnaire ? Comment les personnages romanesques de Sartre se démarquent-ils de leurs successeurs des pièces de théâtre ? Les pistes de recherches pour des travaux futurs sont donc multiples et variées.

Nous situons la fin de notre étude à l'année 1986, soit l'année de la mort de Jean Genet et la publication d'*Un Captif amoureux*. Or, pour Dominique Eddé, amie de l'écrivain, les années 1980 ont constitué une période charnière dans l'évolution des mouvements palestiniens que l'écrivain avait évoqués avant de mourir :

Quand bien même la résistance palestinienne est multiconfessionnelle et « laïque » dans les années 70 et même 80, l'islamisation est à l'affût en cette heure grise « qui ne permet guère de distinguer le chien du loup ». ⁵³⁵

Il est possible d'établir un parallèle troublant entre le passage progressif du « gauchisme » à l'« islamisme » des mouvements de libération palestiniens d'une part et entre celui du communisme à l'islamisme comme menaces géopolitiques pour l'Occident au début des années 1990 d'autre part.

⁵³⁴ Lucien Goldmann, « La révolte des lettres et des arts dans les civilisations avancées » in *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971, p. 71.

⁵³⁵ Dominique Eddé, *Le Crime de Jean Genet*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 132.

Au début des années 1990, après la chute de l'Union Soviétique, Francis Fukuyama parlait de « fin de l'Histoire » dans son ouvrage éponyme: le monde allait pouvoir profiter des avantages du libéralisme économique et de la démocratie et les conflits armés seraient « périphériques ». Toutefois, au même moment, les néoconservateurs américains tiraient la sonnette d'alarme : le fondamentalisme islamique avait pour eux instantanément remplacé le communisme⁵³⁶.

Les années 1990 furent effectivement marquées par de violents attentats terroristes revendiqués par des organisations islamistes, comme par exemple celui contre le World Trade Center en 1993 à New York et celui de la station de RER Port-Royal à Paris en 1995. Par ailleurs, en 1992, l'annulation des résultats d'une élection - desquelles un parti islamiste était sorti vainqueur - par le pouvoir en place plongea l'Algérie dans une effroyable guerre civile. Quant à l'échec des accords d'Oslo pour résoudre le conflit israélo-palestinien, ils provoquèrent ce que les médias surnommèrent la « deuxième Intifada », un mouvement de révolte de la population palestinienne des territoires occupés marqué par l'organisation d'attentats-suicides par des organisations islamistes, la réoccupation militaire de la Cisjordanie par l'armée israélienne et la construction d'une « barrière de sécurité », isolant plus encore ce territoire. Enfin, la série d'attentats perpétrés aux Etats-Unis le 11 Septembre 2001 par Al-Qaeda eut de multiples répercussions dans le monde entier : mesures de sécurité et de surveillance renforcées par le Patriot Act aux Etats-Unis, guerres américaines et européennes en Afghanistan et en Irak justifiées par la protection de membres d'Al-Qaïda par les gouvernements en place et montée en puissance de l'islamophobie en Europe et aux Etats-Unis.

⁵³⁶ Voir à ce sujet Stefan Halper et Jonathan Clarke, *America Alone: The Neo-Conservatives and the Global Order*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.

Il est donc évident que le contexte politico-historique mondial a beaucoup changé depuis la fin de la guerre froide. À cette différence vient s'ajouter la nature même de l'islamisme qui, contrairement au communisme, est une idéologie réactionnaire puisqu'il se base sur l'idéal d'un retour à l'Islam des origines ainsi qu'à celui « d'une communauté mythifiée et unifiée⁵³⁷ », selon la formule de Farhad Khosrokhavar. Pour l'anthropologue, le profil de ses adeptes est loin d'être uniforme :

Un fait à la vie dure : les martyrs sont présentés comme des « fous d'Allah », mus par des motifs qui procèderont de la démence ou d'un hiatus par rapport à la vie occidentale. Ils ont des problèmes de personnalité ou, simplement, ne parviennent pas à s'intégrer dans nos sociétés, c'est-à-dire ne sont pas modernes et sont tout simplement incapables de se comporter en individus responsables et autonomes. Par ailleurs, ils seraient marginaux, exclus, réagissant à cette situation de rejet social et économique en s'insurgeant contre la société. Ce constat est vrai en partie pour les jeunes des banlieues en France et des quartiers pauvres en Angleterre. Une minorité des martyrs Al Qaeda s'y reconnaît. Mais une grande partie des membres de ce réseau ne peut être rangée dans cette catégorie. Leur subjectivité n'est pas celle d'individus marginalisés ou misérables, exclus ou rejetés par la société. Ils sont souvent issus des couches moyennes et n'ont aucun problème majeur d'intégration [...]. L'activiste islamiste susceptible de devenir un terroriste transnational du type Al-Qaeda est beaucoup plus complexe que ne l'imaginent la plupart des gens.⁵³⁸

Il faut donc parler de la pluralité des profils des aspirants au martyr de type Al-Qaeda puisque s'y côtoient jeunes bourgeois et immigrés déshérités et marginalisés. Parmi les facteurs d'adhésion à l'islamisme radical, Khosrokhavar mentionne la paupérisation et le sentiment d'aliénation des jeunes d'origine immigrée en Europe, l'influence de la représentation télévisuelle de conflits militaires (Bosnie, Palestine, Tchétchénie) ainsi qu'un puissant sentiment de la corruption et de la décadence des mœurs occidentales. Il convient toutefois de noter que certains de ces facteurs expliquent déjà les motivations des personnages de Malraux au début du 20^e siècle. Si l'idéologie a changé, en ira-t-il de même pour la psychologie des personnages

⁵³⁷ Farhad Khosrokhavar, *Les Nouveaux martyrs d'Allah*, Paris, Flammarion, 2002, p. 50.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 10.

d'islamistes dans les littératures françaises et francophones de ce début du 21^e siècle ? Selon certains analystes du terrorisme, la seconde moitié du 20^e siècle a été marquée par l'apparition progressive du mépris des organisations « terroristes » pour les populations civiles : ce sont d'ailleurs celles-ci qui ont fait récemment l'objet des attaques les plus spectaculaires⁵³⁹. Alors que la soif du meurtre et l'autodestruction étaient le plus souvent des dommages collatéraux, des incidents de parcours de la lutte révolutionnaire, elles sont au contraire devenues de banales tactiques de guerre des organisations islamistes. Khosrokhavar ne dit pas autre chose :

Il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'accepter la mort comme une éventualité pour la réalisation d'un idéal (ce que font nombre d'individus habités par des idéaux « nobles » comme le patriotisme ou la lutte contre les tenants du mal absolu qu'ont été les régimes nazis ou le communisme stalinien). Il s'agit, dans le cas d'obnubilation par la mort, d'un état d'esprit qui voit dans celle-ci comme une incarnation voluptueuse de l'idéal, un idéal qui aurait une valeur en soi et dont l'accomplissement remplirait de joie ses tenants.⁵⁴⁰

La mort est recherchée pour elle-même par les militants islamistes alors qu'il arrivait que la lutte révolutionnaire révèle l'*être-pour-la-mort* des militants. S'il est possible de voir des similitudes entre le profil de Tchen dans *La Condition humaine* et celui de ses successeurs islamistes, notamment une « mystique de la mort », le fait que celle-ci fasse l'objet d'une recherche consciente par les seconds représente une différence de taille entre le « communisme » et l'islamisme.

Traitant de sujets d'actualité comme les guerres d'Afghanistan et d'Irak, les romans de l'écrivain Yasmina Khadra ont récemment rencontré un franc succès auprès des lecteurs français. En 2012, le film *La Désintégration* de Philippe Faucon, décrivant la conversion à l'islamisme d'un groupe de jeunes gens venant de l'agglomération lilloise, a été salué par la critique pour

⁵³⁹ Voir à ce sujet Michael Prazan, *Une histoire du terrorisme*, Paris, Flammarion, 2012.

⁵⁴⁰ Farhad Khosrokhavar, *op.cit.*, p. 98.

avoir été le premier film français à mettre en scène ce type de dérives. En ce début de 21^e siècle, le terrorisme d'inspiration islamiste a donc déjà fait l'objet de productions artistiques françaises et francophones et pourrait faire l'objet d'une étude ultérieure.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Bataille, Georges. *Le Bleu du ciel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, réédition Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1998.
- Beauvoir, Simone de. *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945, réédition collection Folio, 1973.
- Camus, Albert. *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1950, réédition collection Folio Théâtre, 2008.
- _____. *Les Possédés*, Paris, 1959, Gallimard, réédition collection Le Manteau d'Arlequin, 1984.
- Drieu La Rochelle, Pierre. *Une femme à sa fenêtre*, Paris, Gallimard, 1929.
- Gary, Romain. *Éducation Européenne*, Paris, Gallimard, 1956, réédition, collection Folio, 1972.
- Genet, Jean. *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991.
- _____. *Les Paravents*, l'Arbalète, 1961, réédition Paris, Gallimard collection Folio Théâtre, 2000.
- _____. *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, réédition collection Folio, 1998.
- Godard, Jean-Luc. *La Chinoise*, 1967.
- _____. *Ici et ailleurs*, 1974.
- _____. *Le Petit soldat*, 1963.
- _____. *Week-end*, 1967.
- Kessel, Joseph. *L'Armée des ombres*, 1^{ère} édition, New York, Pantheon Books, 1944, réédition Paris, Presses Pocket, 1972.
- Malraux, André. *La Condition Humaine*, Paris, Gallimard, 1933, réédition collection Folio, 1972.
- _____. *Les Conquérants*, Paris, Bernard Grasset, 1928, réédition, Le Livre de Poche, 1976.
- Nizan, Paul. *La Conspiration*, Paris, Gallimard, 1939, réédition collection Folio, 1973.
- Sartre, Jean-Paul. *Le Diable et le bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1951, réédition collection Folio, 1973.
- _____. *Les Mains sales*, Paris, Gallimard, 1948, réédition collection Folio, 1972
- Vailland, Roger. *Drôle de jeu*, Paris, Buchet-Chastel, 1945, réédition Phébus, collection Libretto, 2009.
- Yourcenar, Marguerite. *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939, réédition collection Folio deux euros, 2006.

Sources secondaires

- Angenot, Marc. *1889: un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.
- _____. « Que peut la littérature ? » in Neef, Jacques et Ropars, Marie-Claire, éd. *La Politique du texte: enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 9-27.
- Aronson, Ronald. *Camus & Sartre: the Story of a Friendship and the Quarrel that Ended it*, Chicago, the University of Chicago Press, 2004.
- Atack, Margaret. *Literature and the French Resistance : Cultural Politics and Narrative Forms, 1940-1950*, Manchester, Manchester University Press, 1989.

- Baecque, Antoine de. *Godard : biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2010.
- _____. *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 2009.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, réédition collection Tel, 1982.
- _____. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, réédition collection Points Essais, 1998.
- Balvet, Marie. *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, Paris, PUF, 1992.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel » in *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, le Seuil, 1984, pp. 167-174.
- _____. *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.
- Baudrillard, Jean. *Carnaval et cannibale : suivi de le ventriloque*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2008.
- _____. *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- _____. *La Société de Consommation*, Paris, S.G.P.P., 1970.
- _____. *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- Beauvoir, Simone de. *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947.
- Berdiaeff, Nicolas. *L'Esprit de Dostoïevski*, Paris, Stock, 1946.
- Bersani, Leo. « Literature and History : Malraux and Bataille » in *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard UP, 1990, pp. 102-123.
- Blanchet-Douspuis, Mireille. *L'Influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rodopi, Amsterdam, 2008.
- Bloch, Marc. *L'Étrange défaite*, Paris, Gallimard, réédition collection Folio Essais, 1990.
- Bloom, Joshua. « Organiser la rage. La stratégie politique des Black Panthers après les émeutes de Watts », traduction de Yann Kindo, in *Dissidences: Révolution, Lutte Armée et Terrorisme, Volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 171-184.
- Borie, Monique. « Genet ou le cérémonial-simulacre et l'irréalisation des mythologies » in *Mythe et Théâtre aujourd'hui: une quête impossible (Beckett- Genet- Grotowski-Le Living Theatre)*, Paris, Nizet, 1981, pp. 69-116.
- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995.
- Buffat, Marc. *Les Mains sales de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, collection « La Foliothèque », 1991.
- Buisson, Patrick. *1940-1945 Années érotiques : de la grande prostituée à la revanche des mâles*, Paris, Albin Michel, 2009.
- Burnier, Michel-Antoine. *Les Existentialistes et la politique*, Paris, Gallimard, 1966.
- Buruma, Ian et Margalit, Avishai. *Occidentalism: the West in the Eyes of its Enemies*, Londres, Penguin Books, 2004.
- Cadwallader, Barrie. *Crisis of the European Mind : a study of André Malraux and Drieu la Rochelle*, Cardiff, University of Wales Press, 1981.
- Camus, Albert. *Chroniques algériennes (1939-1958)*, Paris, Gallimard, 1958.
- _____. *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, réédition collection Folio Essais, 1973.
- _____. *Réflexions sur le terrorisme*, Jacqueline Lévi-Valensi, éd, Paris, Nicolas Philippe, 2002.
- _____. *Théâtre, récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot, Collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 1962.

- Carré, Olivier. *Septembre 1970 : refus arabe de la résistance palestinienne*, Bruxelles, Complexe, 1980.
- Chaouat, Bruno. « Out of Palestine : Jean Genet's Shooting Stars » in Debrauwere-Miller, Nathalie, éd. *Israeli-Palestinian Conflict in the Francophone World*, London, Routledge, 2009, pp. 141-159.
- Christensen, Peter G. « Jean-Luc Godard's *La Chinoise* and the Work of Paul Nizan », *The New Zealand Journal of French Studies*, Volume 6, Numéro 2, Novembre 1985, pp. 37-53.
- Collier, Peter. « *Le Bleu du ciel* : psychanalyse de la politique » in *Actes du colloque international d'Amsterdam* (21 et 22 juin 1985), Rodopi, Amsterdam, 1987, pp. 73-93.
- Coombs, Illona. *Camus : homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1975.
- Courtois, Stéphane et Lazar, Marc. *Histoire du Parti Communiste français*, Paris, PUF, 1995.
- Cryle, P.M. *The Thematics of Commitment : The Tower and The Plan*, New Jersey, Princeton UP, 1985.
- Dao, Vinh. *André Malraux ou la quête de la fraternité*, Genève, Droz, 1991.
- Davison, Ray. *Camus : the Challenge of Dostoevsky*, Exeter Press, 1997.
- Decaudin, Michel. « La première rencontre de Dostoïevski avec la France, 1880-1890 » in Onimus, Jean, éd. *Dostoïevski et les lettres françaises, Actes du colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Centre du XXe siècle, Nice, 1981, pp. 43-52.
- Dichy, Albert et Bellity, Lynda, éd. *La Bataille des Paravents : théâtre de l'Odéon 1966 / dossier établi et présenté par Lynda Bellity Peskine et Albert Dichy ; avec des textes et des documents inédits de André Acquart, Roger Blin et Jean Genet*, Paris, IMEC, 1991.
- Domenach, Jean-Louis. *Le Retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967.
- Dunwoodie, Peter. *Une histoire ambivalente : le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Nizet, 1996.
- Duranton-Crabol, Anne-Marie. *Le Temps de l'OAS*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.
- Eddé, Dominique. *Le Crime de Jean Genet*, Paris, Le Seuil, 2007.
- El Maleh, Edmond Aram. « Jean Genet : le captif amoureux » in *Jean Genet : le captif amoureux et autres essais*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1988, pp. 15-66.
- Emmelhainz, Irmgard. *Before our Eyes : Les Mots, non les Choses. Jean-Luc Godard's Ici et ailleurs (1970-74) and Notre Musique (2004)*, Thèse de Doctorat obtenue au Department of Art de l'université de Toronto, 2009.
- Ernst, Gilles. *Georges Bataille : analyse du récit de mort*, Paris, PUF, 1993.
- Fallaize, Elizabeth. *The Novels of Simone de Beauvoir*, Routledge, London, 1988.
- Fieni, David. « Genet's *The Screens* as Media Alegory » in Finburh, Clare, Lavery, Carl and Shevtosa Maria, éd. *Jean Genet: Performances and Politics*, Basingstoke, Palgrave Mcmillan, 2006, pp. 57-67.
- Flower, John. *Paul Nizan/La Conspiration*, Glasgow, University of Glasgow, 1999.
- _____. *Roger Vailland: The Man and His Masks*, London, Hodder and Stoughton, 1975.
- Fonvielle-Cordiani, Agnès et Carlat, Dominique, éd. *Jean Genet et son lecteur : autour de la réception critique de Journal du Voleur et de Un Captif amoureux*, Saint Etienne, Publication de l'Université de Saint Etienne, 2010.
- Garnier, Caroline. « La Représentation du terrorisme anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique* [En ligne], 96-97, 2005, mis en ligne le 01 octobre 2008, Consulté le 3 décembre 2009. URL : <http://chrhc.revues.org.org/index952.html>

- Gay-Crosier, Raymond. *Les Envers d'un échec: étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard, 1967.
- Genet, Jean. *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gide, André. *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Gallimard, 1981.
- Gill, Brian. « L'altérité dans *Le coup de grâce* » in Beaulieu, Jean-Philippe, Demers, Jeanne et Maindron, André. *Marguerite Yourcenar : écritures de l'autre*, Montréal, XYZ, 1997, pp. 53-61.
- Girard, René. « Dostoïevski : du double à l'unité » in *Critique dans un souterrain*, Paris, Le livre de poche, 1983, pp. 41-135.
- _____. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, 1ère édition, réédition en Hachettes Littérature, Collection Pluriel, 2000.
- Gitlin, Todd. « Intervention sur l'année 1968 », Washington University in St. Louis, 28 Mars 2012. Non publié.
- Godard, Jean-Luc et Ishaghpour, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : dialogue*, Tours, Farrago, 2000.
- Goldmann, Annie. « Le Petit soldat » in *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968 : Godard Antonioni Resnais Robbe-Grillet*, Paris, Editions Anthropos, 1971, pp. 93-98.
- Goldmann, Lucien. « Introduction à une étude structurale des romans de Malraux » in *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 39-180.
- _____. « Problèmes philosophiques et politiques dans l'œuvre théâtrale de Jean-Paul Sartre » in *Structures mentales et création culturelle*, Paris, éditions Anthropos, 1970, pp. 209-264.
- _____. « La Révolte des arts et des lettres dans les civilisations avancées » in *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971, pp. 47-93.
- Grover, Frédéric J. *Drieu La Rochelle and the Fiction of Testimony*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1958.
- Guérin, Jeanyves, éd. *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Guyon, Laurence. « Le Double et le surhomme » in *Sous le signe de Moravagine : textes réunis et présentés par Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy*, Caen, Minard, 2006, pp. 43-57.
- Halper, Stefan et Clarke, Jonathan. *America Alone: the Neo-Conservatives and the Global Order*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- Hamel, Yan. « Les héros de la Résistance » in *La Bataille des mémoires : la seconde guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Socius, 2007, pp. 37-124.
- Harris, G.T. et Wetherill, P.M, éd. *Littérature et Révolutions en France*, Amsterdam, Rodopi, 1991.
- Hubert, Marie-Claude. *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, 1996.
- Jackson, Julian. *France: the Dark Years (1940-1944)*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Jankélévitch, Vladimir. « Dans l'honneur et la dignité » in *L'imprescriptible*, Paris, Le Seuil, réédition Points Essais, 1996, pp. 81-104.
- Jeanson, Francis. *Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Kassir, Samir et Mardam-Bey, Farouk. *Itinéraires de Paris à Jérusalem, Tome II : 1958-1991*, Washington D.C., Institut des études palestiniennes, 1993.
- Kershaw, Angela. « Gender, Sexuality and Politics and Paul Nizan's *La Conspiration* », *Modern Language Review*, Volume 1, Numéro 98, 2003, pp. 27- 43.

- Khatibi, Abdelkhebir. « Ultime dissidence de Genet » in *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, pp. 129-200.
- Keefe, Terry. *French Existentialist Fiction: Changing Moral Perspective*, Towota, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1986.
- Khélil, Hédi . *Figures de l'altérité dans le théâtre de Genet : Lectures des Nègres et des Paravents*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- _____. *Jean Genet: Arabes, Noirs et Palestiniens dans son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Krauss, Charlotte. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812 – 1917): D'une image de l'autre à un univers imaginaire*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Khosrokhavar, Farhad. *Les Nouveaux martyrs d'Allah*, Paris, Flammarion, 2002.
- Lamouchi, Noureddine. *Jean-Paul Sartre et le tiers-monde*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Laroche, Hadrien. *Le Dernier Genet: histoire des hommes infâmes*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Lavery, Carl. *The Politics of Jean Genet's Late Theatre: Spaces of Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2010.
- Leatherbrow, W.J. ed. *Dostoevsky's the Devils: a Critical Commentary*, Northwestern University Press, Evanston, 1999.
- Lecarme, Jacques. *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, Paris, PUF, 2001.
- Le Rider, Jacques. *Nietzsche en France: De la fin du XIXe siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999.
- L'Heuillet, Hélène. *Aux sources du terrorisme: de la petite guerre aux attentats suicides*, Paris, Fayard, 2009.
- Lorant, André. *Orientations étrangères chez André Malraux : Dostoïevski et Trotsky*, Caen, Minard, 1971.
- Lorris, Robert. *Sartre dramaturge*, Paris, Nizet, 1975.
- Loubet del Bayle, Jean-Louis. *Les Non-conformistes des années 1930 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Le Seuil, 1969.
- Lytard, Jean-François. *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.
- Marty, Eric. *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Humanisme et terreur: essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, 1947.
- Moraly, Jean-Bernard. *Le Maître fou: Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Paris, Nizet, 2009.
- Morrey, Douglas. *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- Moura, Jean-Marc. *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, PUF, 1992.
- Mueller, Roswitha. *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989.
- Musacchio, Saman. *Enquête sur les limites de l'engagement : Les Justes comme illustration de l'influence et de la tentation russes chez Albert Camus*, Mémoire de maîtrise, University of Alberta, Printemps 1999.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Neyrat, Frédéric. *Le Terrorisme : un concept piégé*, Alfortville, Ere, 2011.
- Nizan, Paul. *Aden, Arabie*, Paris, Maspéro, 1965.

- O'Donohoe, Benedict. « Parallel Plays : Sartre's *Les Mains sales* and Camus's *Les Justes* », 18^e colloque biennuel de la Société Sartrienne d'Amérique du Nord, au TELUQ de Montréal, vendredi 29 avril 2011 (non publié).
- Pageaux, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- Peyre, Henri. « French Literary Imagination and Dostoevsky » in *French Literary Imagination and Dostoevsky and other essays*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1975, pp. 1- 56.
- Picard, Michel. *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Paris, Hachette, 1972.
- Prazan, Michaël. *Une histoire du terrorisme*, Paris, Flammarion, 2012.
- Quilliot, Roger. *La Mer et les prisons : essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1956.
- Rieuneau, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974.
- Sachs, Maurice. *Le Sabbath*, Paris, Gallimard, réédition collection L'Imaginaire, 1979.
- Saïd, Edward. *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994.
- _____. *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1994.
- Sarfati, Georges-Elia. *L'Antisionisme: Israël/Palestine aux miroirs d'Occident*, Paris, Berg International, 2002.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.
- _____. « Préface au *Portrait de l'aventurier* de Roger Stéphane » in *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 7-22.
- _____. *Situations VI : problèmes du marxisme (1)*, Paris, Gallimard, 1964.
- _____. *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, réédition collection Folio Essais, 1992.
- Schmitt, Carl. *La Notion de politique: théorie du partisan*, Paris, Flammarion, réédition collection Champs, 2009.
- Schoolcraft, Ralph. *Romain Gary: the Man who Sold his Shadow*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.
- Silverman, Kaja et Forecki, Harun. « Anal Capitalism: Weekend / Le weekend (1967) » in *Speaking about Godard*, New York, NYU Press, 1998, pp. 83- 111.
- Smock, Ann et Zuckerman, Phyllis. « Politics and Eroticism in *Le Bleu du ciel* », *Semiotexte*, Numéro 2, 1976, pp. 57-86.
- Sommier, Isabelle. *La Violence Révolutionnaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1992.
- _____. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989.
- Steel, James. *Littératures de l'ombre : récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la fondation nationale des Sciences Politiques, 1991.
- Sterritt, David. *Jean Luc Godard*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, La Découverte, 2004.
- Strauss, Leo. *Nihilisme et politique*, traduit de l'anglais par Olivier Sedeyn, Paris, Rivages, 2001.
- Suleiman, Susan Rubin. « Bataille in the Street : the Search for Virility in the 1930s », *Critical Inquiry*, Numéro 1, Automne 1994, pp. 61-79.
- _____. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

- Tame, Peter D. *The Ideological Hero in the Novels of Robert Brasillach. Roger Vailland. and André Malraux*, New York, Peter Lang Publishing, 1998.
- Tassel, Alain. *La Création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1989.
- Westbrook, John, « Digesting Godard Filming Bataille: expenditure in *Week-end* », *Contemporary French and Francophone Studies*, Volume 9, Numéro 4, 2005, pp. 345-352.
- White, Edmund. *Genet : a Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1993.
- Wittmann, Jean-Michel. « Drieu la Rochelle héritier de Barrès : du *Culte du moi* à *Une femme à sa fenêtre* », *Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman au XXe Siècle*, 2007, pp. 99-109.
- Wolin, Richard. *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution and the Legacy of the 1960s*, Princeton, Princeton UP, 2010.
- Yourcenar, Marguerite. *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.